

**КОМАРОВ АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ***kohlivi@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Российского национального музея музыки

125047 Москва  
ул. Фадеева, д. 4

Старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

125009 Москва  
Козицкий пер., д. 5

**ALEXANDER V. KOMAROV***kohlivi@mail.ru*

Ph. D., Senior Researcher of the Russian National Museum of Music

4, Fadeeva St.  
125047 Moscow  
Russia

Senior Researcher of the State Institute of Art Studies (Moscow)

5, Kositskiy Ln. 125009  
Moscow  
Russia

**АННОТАЦИЯ****«Не пригодится ли впоследствии». Учебные пьесы и инструментовки Чайковского**

Предлагаемая статья представляет собой комплексное исследование малоизученной сферы творческого наследия П. И. Чайковского — его ученических работ. Эта группа сочинений датируется 1863–1864 годами, когда будущий композитор проходил обучение в классе инструментовки А. Г. Рубинштейна в Санкт-Петербургской консерватории. Особый интерес к данной области продиктован, главным образом, тенденциями современного исторического и теоретического музыковедения. В последнее время в исследовательской литературе часто обсуждается тема профессионального становления композитора на фоне определенного исторического этапа музыкального образования. Рассмотрение этой темы на примере одного из самых выдающихся представителей музыкального искусства имеет особую важность и интерес. Сохранилось 19 ученических работ Чайковского. Среди них 15 оригинальных пьес для различных инструментальных составов и 4 инструментовки произведений других композиторов. В статье освещена история написания работ, воссоздан контекст их появления в учебном курсе Санкт-Петербургской консерватории, проанализирована специфика авторской записи пьес и отмечены особенности музыкальной композиции. Ученические работы Чайковского представлены и как уникальные свидетельства композиторского образования в начальный период работы Санкт-Петербургской консерватории, и как первые творческие опыты Чайковского, в которых он проявил себя весьма неординарно, и как область находок целого ряда композиционных приёмов, использованных позднее. Исследование ученических работ показало, что данная область является важным компонентом наследия великого композитора, и знакомство с ней поможет лучше понять характерные черты творческого облика Чайковского вообще.

*Ключевые слова:* П. И. Чайковский, А. Г. Рубинштейн, Санкт-Петербургская консерватория, композиторское образование, инструментовка

**ABSTRACT****“Might be Useful Later”. Student Exercises and Orchestrations by Tchaikovsky**

The proposed paper represents a comprehensive study of the little-known sphere of Pyotr Tchaikovsky's creative heritage — his student exercises. This group of works dates from 1863–1864, by the time when the future composer has been studied in the class of orchestration by Anton Rubinshtein at the St. Petersburg Conservatory. Interest in this area relates to contemporary tendencies of historical and theoretical musicology. Recently, the research literature deals with the topic of the professional development of the composer against the background of a certain historical stage of music education. The subject considered on the example of one of the most outstanding representatives of musical art is of special importance and interest. 19 student exercises by Tchaikovsky come up to our days. Among them are 15 original pieces for different instrumental combinations and 4 orchestrations of works by other composers. The paper highlights the history of composing works, recreates the context of their appearance in the educational course of the St. Petersburg Conservatory, analyzes the specifics of the author's notation of pieces and notes the features of their composition. Student exercises by Tchaikovsky are presented as unique evidence of education of composer in the early period of the work of the St. Petersburg Conservatory, and as the first creative experiences of Tchaikovsky where he showed himself very uncommonly, and as a field of findings of several compositional acceptances used later. The study of student works showed that this area is an important component of the great composer's heritage, and acquaintance with it will help to better understand the characteristic features of the creative face of Tchaikovsky in general.

*Keywords:* Pyotr Tchaikovsky, Anton Rubinstein, St. Petersburg Conservatory, education of composer, orchestration

**Александр Комаров**

## «НЕ ПРИГОДИТСЯ ЛИ ВПОСЛЕДСТВИИ».

### УЧЕБНЫЕ ПЬЕСЫ И ИНСТРУМЕНТОВКИ ЧАЙКОВСКОГО<sup>1</sup>

Первые музыкальные опыты великих композиторов в последнее время привлекают все большее внимание исследователей их творчества. Об утверждении в отечественной музыкальной историографии темы профессионального становления композитора на фоне определенного исторического этапа музыкального образования свидетельствуют работы, посвященные, в частности, Л. ван Бетховену [12]; [13]; [14], С. В. Рахманинову [3]; [4], Д. Д. Шостаковичу [1]; [2]; [9]. Этот период в жизни и творчестве гениев музыкального искусства интересен, с одной стороны, первыми проявлениями их выдающихся способностей, с другой — возможностью в деталях проследить, как те или иные особенности их ранних сочинений определялись условиями учебного курса, который они проходили.

Сегодня известна тридцать одна работа Чайковского, написанная им в годы учебы в Санкт-Петербургской консерватории. В это число входят девять сохранившихся сочинений: две редакции хора «На сон грядущий» (для смешанного хора *a cappella* и для смешанного хора с сопровождением оркестра, ЧС 65, 66)<sup>2</sup>, фортепианные Тема с вариациями *a-moll* (ЧС 96), Соната *cis-moll* (ЧС 97), Экспромт *es-moll* (ЧС 99), струнный квартет *B-dur* (ЧС 89), оркестровые увертюры «Гроза» (ЧС 33) и *F-dur* (первая редакция, ЧС 34), кантата «К Радости» (ЧС 62). Другие сочинения в настоящее время не найдены и известны только по названиям: музыка к сцене «Ночь. Сад. Фонтан» из трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» (ЧС 423), оркестровые произведения «Римляне в Колизее» (ЧС 427) и Характерные танцы (ЧС 428), романс «Ночной смотр» (ЧС 435).

<sup>1</sup> Статья написана по материалам моей работы для энциклопедии «Чайковский», которая в настоящее время готовится в Государственном институте искусствознания.

<sup>2</sup> При упоминании произведений Чайковского в настоящей статье приводятся их номера по Тематико-библиографическому указателю сочинений композитора [23]. Частью номера каждого произведения является аббревиатура ЧС (*Чайковский. Сочинения*) [23, XI].

Настоящая статья посвящена особой группе работ, созданных Чайковским в консерваторские годы, которая в литературе о композиторе уже давно обозначается словосочетанием «ученические работы»<sup>3</sup>. Ее составляют четырнадцать оригинальных пьес для различных инструментальных составов, одно сочинение для фортепиано соло и три инструментовки произведений других композиторов. За одним исключением, работы не имеют авторских названий и традиционно обозначаются темповыми указаниями. Перечислим их в последовательности, в которой они приведены в Тематико-библиографическом указателе сочинений П. И. Чайковского:

1. [Andante molto]. G-dur. ЧС 322. 3/4. 35 т. Violino I, Violino II, Viola, Violoncello;
2. [Allegretto moderato]. D-dur. ЧС 323. 2/4. 58 т. [Violino, Viola, Violoncello]<sup>4</sup>;
3. [Largo. Allegro]. D-dur. ЧС 324. 6/8, 4/4. 87 т. 2 Flauti, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabasso;
4. [Allegro vivace]. B-dur. ЧС 325. 3/4. 74 т. Violino I, Violino II, Viola, Violoncello;
5. [Adagio molto]. Es-dur. ЧС 326. 3/2. 48 т. Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Arpa;
6. [Allegro]. c-moll. ЧС 327. 2/4. 43 т. Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabasso, Pianoforte;
7. [Adagio]. C-dur. ЧС 328. 3/2. 22 т. Corno (G), Corno (Es), Corno (E), Corno (C basso);
8. [Andante ma non troppo. Allegro moderato]. A-dur. ЧС 329. 3/4, 6/8. 217 т. 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti (A), 2 Fagotti, 4 Corni (A, E), Violini I, Violini II, Viоле, Violoncelli, Contrabassi;
9. [Adagio]. F-dur. ЧС 330. 3/4. 52 т. 2 Flauti, 2 Oboi, Corno inglese, 2 Clarinetti (B), Clarinetto basso (B);
10. [Agitato. Allegro]. e-moll. ЧС 331. C. 135 т. 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti (A), 2 Fagotti, Violini I, Violini II, Viоле, Violoncelli, Contrabassi;
11. [Allegro vivo]. c-moll. ЧС 332. 6/4. 172 т. 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti (B), 2 Fagotti, 2 Corni (C), 2 Trombe (Es), Violini I, Violini II, Viоле, Violoncelli, Contrabassi;
12. [Allegretto]. E-dur. ЧС 333. 2/4. 40 т. Violino I, Violino II, Viola, Violoncello;
13. [Allegro ma non tanto]. g-moll. ЧС 334. 6/8. 70 т. Violini I, Violini II, Viоле, Violoncelli, Contrabassi;

<sup>3</sup> Впервые словосочетание «ученические работы» было использовано в летописи «Дни и годы П. И. Чайковского» [10, 34]. В дальнейшем оно применялось в справочнике «Музыкальное наследие П. И. Чайковского» [16, 307, 384], в Тематико-библиографическом указателе сочинений П. И. Чайковского [23, 677–689] и в других изданиях. Как «ученические» эти работы опубликованы в т. 58 Полного собрания сочинений Чайковского (М.: Музыка, 1967).

<sup>4</sup> В автографе инструментальный состав не выписан. В настоящей статье он приведен в соответствии с т. 58 ПСС, где был предположительно определен редактором тома И. Н. Иордан.

14. [Andante ma non troppo]. e-moll. ЧС 335. 2/4. 43 т. Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabasso;
15. [Allegro]. f-moll. ЧС 336. 6/8. 169 т. Pianoforte;
16. [Инструментовка ч. III (Menuetto. Capriccio) из Большой сонаты для фортепиано №2 К. М. фон Вебера]. ЧС 337. As-dur. Presto assai, 3/4. 292 т. 2 Flauti; 2 Oboi; 2 Clarinetti (B); 2 Fagotti; 4 Corni (As, Des); Violini I; Violini II; Viole; Violoncelli; Contrabassi;
17. [Инструментовка вступления и экспозиции ч. I Сонаты для скрипки и фортепиано №9 («Крейцеровой») Л. ван Бетховена]. ЧС 338. A-dur — e-moll. Adagio sostenuto, 3/4 — Presto, ♩. 190 т. 2 Flauti; 2 Oboi; 2 Clarinetti (in A); 2 Fagotti; 4 Corni (in A, E); 2 Trombe (in E); 3 Tromboni; Timpani (A, E); Violini I; Violini II; Viole; Violoncelli; Contrabassi;
18. Адажио и Allegro brillante из оп. 13 Р. Шумана, аранжированные для большого оркестра [Инструментовка XI и XII этюдов (IX вариации и финала) из Симфонических этюдов Р. Шумана]. ЧС 339. a-moll — D-dur. Adagio, C — Allegro brillante, C. 210 т. Flauto piccolo; 2 Flauti; 2 Oboi; 2 Clarinetti (A); 2 Fagotti; 4 Corni (A, D); 2 Trombe (D); 3 Tromboni; Timpani; Violini I; Violini II; Viole; Violoncelli; Contrabassi.

Этот перечень следует дополнить еще одной инструментовкой, что требует особых пояснений:

19. [Инструментовка вальса «Le Retour» («Возвращение») И. Гунгля]. ЧС 404. C-dur. Allegro, C, 3/4. 56 т. 2 Flauti; 2 Oboi; 2 Clarinetti (C); 2 Fagotti; 2 Corni (C); 2 Trombe (C); 3 Tromboni; Timpani (G, C); Triangle; Violini I; Violini II; Viole; Violoncelli; Contrabassi<sup>5</sup>.

При жизни композитора партитуры ученических работ хранились в его личном архиве. Они не были опубликованы, сведения об их исполнении отсутствуют. После смерти Чайковского по приглашению его брата, Модеста Ильича, в разборе архива композитора участвовали С. И. Танеев и Г. А. Ларош, соученик Чайковского в Санкт-Петербургской консерватории [6, 40]. Со слов Лароша Модест Ильич сделал краткие аннотации к каждой из ученических работ, содержащие ценные сведения об истории их возникновения. Часть из них записана непосредственно на листах автографов этих работ, но в основном аннотации зафиксированы на двойных листах небольшого формата. В настоящее время эти записки с пометами «(Лар.)» (Ларош) приложены к автографам ученических работ Чайковского.

М. И. Чайковский отзывался об ученических работах брата как о пьесах, представляющих большую важность для изучения профессионального становления великого композитора. Отвечая на вопрос корреспондента журнала «Семья» в 1897 году, не удалось ли обнаружить в архиве Чайковского какие-либо неизвестные произведения, Модест Ильич сказал: «Ничего, кроме юношеских, незрелых еще произведений его <...>. Я непременно издам их, так как они имеют большое значение для истории музыкального

<sup>5</sup> Опубликовано в т. 59 ПСС Чайковского (М.: Музыка, 1970. С. 17–23).

развития Петра Ильича, но я не спешу с этим, так как больших достоинств они не представляют» [8, 3]. Автографы всех учебных пьес и инструментов перечислены Модестом Ильичом в списке автографов композитора, хранившихся в Клинском доме<sup>6</sup>. Впоследствии эти рукописи упоминались во всех справочниках по наследию Чайковского [16, 307–308, 384]; [19, 142–144]; [23, 677–689].

Ученические работы были впервые изданы в 1967 году в т. 58 Полного собрания сочинений композитора, который подготовила И. Н. Иордан. В этой публикации работы разделены на три группы. Первая из них названа «Работы по композиции». Она включает четырнадцать оригинальных пьес для ансамблей и оркестров различных составов. Вторую группу — «Инструментовки для симфонического оркестра» — составляют три работы по инструментовке сочинений Вебера, Бетховена и Шумана. В приложении напечатано фортепианное [Allegro] f-moll. Порядок расположения работ был определен редактором тома. Он обусловлен логикой постепенного расширения исполнительского состава от струнного трио до симфонического оркестра: [Allegretto moderato] (ЧС 323), [Allegretto] (ЧС 333), [Allegro vivace] (ЧС 325), [Andante molto] (ЧС 322), [Adagio] (ЧС 328), [Andante ma non troppo] (ЧС 335), [Adagio molto] (ЧС 326), [Allegro] (ЧС 327), [Adagio] (ЧС 330), [Allegro ma non tanto] (ЧС 334), [Largo. Allegro] (ЧС 324), [Agitato. Allegro] (ЧС 331), [Andante ma non troppo. Allegro moderato] (ЧС 329), [Allegro vivo] (ЧС 332). Та же идея выдержана и при издании учебных инструментовок Чайковского сочинений других композиторов: сначала напечатана партитура Menuetto. Capriccio из сонаты Вебера (ЧС 337), затем две части из Симфонических этюдов Шумана (ЧС 339), после чего следует интродукция и экспозиция первой части «Крейцеровой сонаты» Бетховена (ЧС 338). Хотя последняя из перечисленных работ предназначена не для самого обширного состава, она напечатана после двух других инструментовок, вероятно потому, что представляла собой не целостную композицию, а фрагмент части. В публикации нотного текста всех работ допущены неточности, выявляющиеся при сопоставлении печатного издания с автографами работ. В частности, при издании партитуры [Largo. Allegro] (ЧС 324) обозначения струнных инструментов даны во множественном числе, тогда как Чайковский предписал исполнять каждую партию одним инструментом.

Музыковедческий анализ некоторых ученических работ впервые был сделан Н. В. Туманиной в ее монографии «Чайковский. Путь к мастерству. 1840–1877» [24, 75–78]. Т. Кольхазе в статье «Tschaikowskys Studium und Kompositionen am Petersburger Konservatorium» остановился на инструментовке двух частей Симфонических этюдов Шумана [32]. Текстологические проблемы, связанные с автографами ученических работ, обозначены в книге П. Е. Вайдман «Творческий архив П. И. Чайковского» [6, 47–53] и ее статье «П. И. Чайковский: Новые страницы биографии. По материалам

<sup>6</sup> Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского (далее — ГМЗЧ). б<sup>1</sup>. № 124.

рукописей ученических работ композитора» [7]. В докторской диссертации Е. Е. Полоцкой «П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России» учебные пьесы и инструментовки Чайковского кратко упомянуты в свете процессов, протекавших в музыкальном образовании в России 1860-х годов [17, 88]. Однако целостного освещения эта группа работ Чайковского в научной литературе еще не получила. Между тем все первые опыты в музыкальной композиции художника такого масштаба заслуживают особого внимания. В предлагаемой статье делается попытка заполнить существующий пробел, осветив историю создания ученических работ, контекст их появления в учебном курсе Санкт-Петербургской консерватории, специфику авторской записи этих пьес и особенности музыкальной композиции.

Конкретные обстоятельства создания каждой ученической работы Чайковского сегодня точно неизвестны. Документальным историческим материалом по рассматриваемым работам в настоящее время являются автографы композитора, хранящиеся в клинском архиве<sup>7</sup>, аннотации Лароша, записанные М. И. Чайковским, данные об учебном процессе, зафиксированные в отчетах Русского музыкального общества, и свидетельства мемуаристов-соучеников Чайковского (Лароша [15, 176–186, 277–299], В. В. Бесселя [5], А. И. Рубца [20], А. Л. Спасской [22]). Сведения из приведенных источников не позволяют датировать каждую из работ, точно определить порядок их появления, в полноте реконструировать учебные задания, ставшие поводом к созданию партитур. Вместе с тем, обращение к названным материалам открывает возможность несколько уточнить существующие ныне представления об этой части наследия Чайковского.

В современной научной литературе ученические работы принято датировать 1863–1864 годами [23, 683, 688]. Среди автографов работ сохранился двойной лист нотной бумаги с надписью самого Чайковского: «Первые консерваторские работы в 1863 г.»<sup>8</sup>. В 1930–1980 годы он хранился вместе с автографом инструментовки Чайковского «Menuetto. Capriccio» из Сонаты №2 для фортепиано К. М. фон Вебера [23, 683]. Сейчас трудно установить, относился ли этот лист ко всем рукописям работ Чайковского, созданным в годы учебы в консерватории, или только к некоторым из них. Датировку, указанную самим композитором, можно конкретизировать, приняв во внимание сведения об учебе Чайковского в Санкт-Петербургской консерватории в 1863 году. В опубликованных отчетах Русского музыкального общества за 1862–1864 годы будущий композитор упоминается как ученик специального класса «теории музыки» профессора Н. И. Зарембы. В дипломе об окончании консерватории предмет, который Чайковский прошел у Зарембы, назван «теория композиции» [31, 311]. Эти наименования учебного курса в первых русских консерваториях относились к комплексу

<sup>7</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. №123–135.

<sup>8</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. №133.



музыкально-теоретических дисциплин, в который входили последовательно гармония, контрапункт, формы и fuga (см. об этом: [18]). Из воспоминаний Лароша известно, что на первом году обучения с сентября 1862 по май 1863 года Чайковский изучал у Зарембы «строгий контрапункт и церковные лады по Беллерману» [15, 283–284]. В связи с этим, маловероятно, что ансамблевые и оркестровые партитуры, не представляющие упражнений ни в строгом контрапункте, ни в модальной гармонии, могли появиться в первой половине 1863 года.

В сентябре того же года Чайковский продолжил обучение у Зарембы, поступив, по свидетельству Лароша, в «так называемый класс форм», и начал занятия в классе инструментовки А. Г. Рубинштейна [15, 284]. Очевидно, именно с заданиями последнего связано появление инструментовок Чайковского сочинений других композиторов. Таким образом, нижняя хронологическая граница создания этих работ должна быть определена как «не ранее сентября 1863 года». Верхний временной предел может быть обозначен как «до лета 1864 года», основанием для чего является запись программы увертюры «Гроза» в автографе инструментовки XI и XII этюдов (IX вариации и финала) из Симфонических этюдов Шумана<sup>9</sup>. Сделана она для самого обширного оркестрового состава и потому является, вероятно, последней по времени создания из всех известных ученических работ. Увертюра «Гроза» писалась по заданию Рубинштейна летом 1864 года.

В классе Рубинштейна, по-видимому, были сочинены пятнадцать оригинальных учебных пьес Чайковского для разных инструментальных составов, предположение о чем высказала П. Е. Вайдман: «У исследователей никогда не было сомнений, что эти работы Чайковского — сочинения на собственные темы, где форма и состав инструментов представляли учебные задания. Но чьи — Н. И. Зарембы или А. Г. Рубинштейна? Или это задания Зарембы в области музыкальных форм, которые он преподавал в первый год учебы Чайковского в консерватории; или — задания по инструментовке, которая изучалась под руководством Рубинштейна в последующие годы. Кажется предпочтительней вторая версия, так как в этих сочинениях очевидно стремление освоить разные сочетания инструментов, что соответствует педагогическим принципам А. Г. Рубинштейна» [7, 135]. Предыдущие рассуждения можно подкрепить и дополнить новыми наблюдениями над известными материалами и сведениями из документов, недавно введенных в научный обиход.

К последним относится громадный пласт новых источников по истории композиторского образования в России середины XIX века, выявленный Е. Е. Полоцкой и освещенный в ее работах. Рассматривая в докторской диссертации тетрадь учебных работ В. И. Сафонова, выполненных под руководством Зарембы в 1878–1879 годах, она установила, что практика на занятиях педагога была представлена тремя видами письменных упражнений, названных здесь «основание», «скиц» и «исполнение» [17, 77]. На примере

<sup>9</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. № 134. Л. 16 об.

освоения темы «Фигурация хора» в диссертации показано соотношение этих этапов: «основанием» является запись гармонизации хора в строгом четырехголосии, «скиц» представляет собой неполную запись хора с обозначением имитационных вступлений голосов и, наконец, «исполнение» — полная запись всех голосов, то есть готовая работа, предназначенная к исполнению на фортепиано. Исследователь заключает: «Таким образом, большинство упражнений направлено <...> на моделирование изучаемых форм!» [17, 78] Далее следует еще один вывод: «Рассмотрев систему трех заданий, составляющих существо практической работы при усвоении теоретического курса, видим, что ученик фактически постоянно имел дело не с созданием готового произведения, то есть не с сочинением, а с его заготовкой. И на уровне заготовки чаще всего и останавливался» [17, 82–83]. Как и в практических упражнениях, в теоретической части своего курса Заремба также выдерживал принцип «от простого к сложному», один из главных в педагогической системе своего учителя А. Б. Маркса.

В автографах работ Чайковского представлен иной порядок выполнения учебных заданий. Система постепенного трехэтапного создания учебной пьесы в них не отражена. В записи зафиксированы сразу все детали фортепианной, ансамблевой и оркестровой фактуры, темповые и динамические указания и оттенки, фразировочные лиги, штрихи. Принцип «от простого к сложному» последовательно выдержан лишь в отношении исполнительского состава. Восемь работ написаны для однородных оркестровых групп (ЧС 322–323, 325, 333–335 — для струнных, ЧС 330 — для деревянных духовых, ЧС 328 — для квартета валторн в разных строях). Постепенное расширение исполнительских средств наглядно выражено в последовательности записи работ. Так, в одной тетради сначала выписана пьеса для струнного квартета (ЧС 333), а затем для струнного оркестра (ЧС 334)<sup>10</sup>. Другая тетрадь также начинается пьесой для струнного квартета (ЧС 325), а продолжается задачами для струнного ансамбля с присоединением других инструментов — для струнного квартета с арфой (ЧС 326) и для струнного квинтета с фортепиано (ЧС 327)<sup>11</sup>. В еще одной тетради после работы для ансамбля деревянных духовых (ЧС 330) записана партитура для оркестра, состоящего из группы деревянных духовых парного состава и струнного квинтета (ЧС 331)<sup>12</sup>. Аналогичная последовательность выдержана в записи сначала задачи для квартета натуральных валторн в разных строях (ЧС 328), а затем работы для оркестра (ЧС 329), включающего, помимо группы деревянных духовых и струнных, четыре валторны в строях А и Е<sup>13</sup>. Создание учебных пьес не только для фортепиано, но и для оркестра и инструментального ансамбля не находит соответствия в известных документах, отразивших

<sup>10</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. № 128.

<sup>11</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. № 130.

<sup>12</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. № 125.

<sup>13</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. № 129.



педагогическую практику Зарембы (в частности, упомянутых выше тетрадах В. И. Сафонова).

Притом, что пропорционально расширению инструментального состава увеличиваются и масштабы пьес, принцип формообразования в большинстве работ идентичный: восемь работ написаны как двухтемные учебные прелюдии по типу второй формы рондо (ЧС 324–327, 331–332, 334–335). Данная форма использована здесь в своем традиционном качестве, как форма сочинения в медленном темпе. Таковы задачи [Adagio molto] (ЧС 326) и [Andante ma non troppo] (ЧС 335). В других работах представлен тип сонатного письма: [Largo. Allegro] (ЧС 324), [Allegro] (ЧС 327), [Agitato. Allegro] (ЧС 331) и [Allegro vivo] (ЧС 332). Такая ситуация также нехарактерна для строения обучающего процесса под руководством Зарембы: как следует из описания Полоцкой, в учебной тетради Сафонова каждая изучавшаяся форма моделировалась однократно. Другие ученические работы Чайковского написаны как однотемные прелюдии, состоящие из краткой экспозиции, развивающего раздела и краткого заключения (ЧС 322, 333), как прелюдии по типу первой формы рондо (ЧС 323, 330), как трёхчастная песня (ЧС 328), сонатина (ЧС 329) и соната (ЧС 336).

Наконец, при разборе архива Чайковского Ларош аннотировал работы композитора как «задачи» с указанием инструментального состава, что относит их скорее к курсу инструментовки, чем формы. Ему же принадлежит первая попытка выстраивания всего корпуса работ. Единицей описания Ларош избрал отдельную рукопись композитора. Таким образом, в ряде случаев в задачу с одним номером оказались объединены несколько пьес:

- Задача №1 (ЧС 337),
- Задача №2 (ЧС 338),
- Задача №3 (ЧС 339),
- Задача №4 (ЧС 322, 323),
- Задача №5 (ЧС 324),
- Задача №6 (ЧС 325–327),
- Задача №9 (ЧС 332),
- Задача №10 (ЧС 333, 334),
- Задача №13 (ЧС 335).

В аннотациях к автографам пьес ЧС 328, 329 и ЧС 330, 331 номера задач не указаны. Пропуски №7–8, 11–12 в нумерации задач пока не имеют объяснений. Пьеса для струнного квартета ЧС 322 в аннотации названа также «Отрывок для смычкового квартета», а пьеса для струнного квинтета ЧС 335 — «Прелюдия для смычкового квинтета». Возможно, использование в качестве названий работ слов «отрывок» и «прелюдия» восходит к учебной практике первых лет Санкт-Петербургской консерватории, впрочем, обращения к этим понятиям в аннотациях единичны.

Отмеченные особенности записи и строения учебных пьес, а также свидетельства соученика Чайковского, указывают, что рассматриваемые работы

композитора возникли не в процессе его обучения у Зарембы, а в классе инструментовки Рубинштейна. Известно, что задания в этом классе не ограничивались инструментовками сочинений других композиторов, но включали также и значительную долю практического сочинения. Сам Чайковский позднее вспоминал: «В отношении инструментовки и свободной композиции мне отчасти давал наставления Антон Рубинштейн, и я могу только восхищаться его сугубо практическим способом преподавания этих предметов» [30, 306]. О соединении в заданиях Рубинштейна и собственно инструментовок, и оригинальных сочинений для различных инструментальных составов писали все авторы воспоминаний о первых годах работы Санкт-Петербургской консерватории. В связи с этим, Бессель назвал его класс «классом инструментовки и практического сочинения» [5, 355]. Спасская также указала, что Рубинштейн преподавал «инструментовку и практическое сочинение» [22, 1115]. Ларош, хотя и использовал выражение «класс инструментовки» [15, 284], самого Рубинштейна назвал «учителем композиции» [15, 281]. В статье «Из моих воспоминаний о П. И. Чайковском» Ларош уточнил, что с 1864 года Чайковский учился у Рубинштейна в «классе свободной композиции» [15, 185]. Как было документально подтверждено Полоцкой, «в первые годы существования консерватории курс практического сочинения существовал не как самостоятельный предмет, а как составная часть комплекса практических дисциплин, чаще всего объединявшихся под одним названием “Инструментовка”» [17, 90].

Сопоставим наши наблюдения над авторской записью и композицией ученических работ Чайковского с известными сведениями о педагогической системе Рубинштейна.

Выстраивание курса инструментовки по принципу «от простого к сложному» вполне отвечает взглядам Рубинштейна-педагога, сформулировавшего свои воззрения на порядок освоения оркестровых средств в знаменитом высказывании из книги «Короб мыслей»: «Ученикам композиции, прежде чем разрешить им заниматься полным оркестром, я надел бы на долгое время смирительную рубашку занятий с различными отдельными оркестровыми группами» [21, 170]. Однако в свете этой идеи не вполне ясной представляется последовательность появления работ Чайковского, определенная Ларошем: в начало поставлены партитуры инструментовок сочинений разных композиторов для полного оркестра, а затем следуют оригинальные сочинения для небольших составов. Внутри группы последних порядок, указанный Ларошем, также не всегда понятен: в частности, [Allegro vivo] для состава малого симфонического оркестра (ЧС 332) предшествует пьесам для струнного квартета (ЧС 333), струнного оркестра (ЧС 334) и струнного квинтета (ЧС 335). Возможно, Ларош не преследовал цель расположить ученические работы Чайковского в точном соответствии с порядком прохождения учебного курса или же в определении их последовательности руководствовался неизвестными пока соображениями.

Многokратное обращение Чайковского в различных по характеру музыки ученических работах к форме двухтемной прелюдии по типу второй формы рондо также соответствует системе занятий в классе Рубинштейна. Задания педагога были направлены на исчерпывающее практическое освоение выразительных возможностей того или иного жанра, формы, инструментального состава, конкретного композиционного приема. Рубец вспоминал: «Сочинение — от мелкого и до крупного — он требовал в нескольких экземплярах и в различных тональностях; форму песни, рондо — в различных движениях, медленном и скором, рондо с трио, марши, полонезы, вальсы, похоронные марши с двумя трио, менуэты, скерцо, народные танцы всевозможных национальностей — писать в расширенном большом развитии музыкального изложения» [20]. Инструментовки одних и тех же сочинений могли выполняться в нескольких вариантах. По воспоминаниям Лароша, «однажды Чайковскому было приказано оркестровать d-moll'ную фортепианную сонату Бетховена на четыре различных способа. Одна из оркестровок вышла изысканная и мудреная, с английским рожком и прочими редкостями» [15, 286].

Как свидетельствовали авторы воспоминаний, задания по практическому сочинению в классе Рубинштейна предусматривали создание собственно музыкальных произведений в жанрах и формах, принятых в художественной практике того времени. Параллельно ученики писали упражнения, посвященные практическому освоению музыкальных форм, композиционных приемов, возможностей отдельных оркестровых групп и оркестров разных составов. По воспоминаниям Спасской, Рубинштейн задавал ученикам «примеры» для ансамблей инструментов, пройденных на лекциях. Задачи могли быть в том числе и для составов, малоупотребительных в художественной практике того времени, например, для «струнного квартета с применением барабана» [22, 1115].

К таким «примерам», а не собственно музыкальным произведениям, по видимому, относятся и учебные пьесы Чайковского. Подобные одночастные небольшие композиции для ансамбля или оркестра как самостоятельные произведения тогда не были приняты в художественной практике, а сведения об их включении в циклические сочинения не найдено. Учебный характер работ и их принадлежность скорее к разряду упражнений, «примеров» на разные инструментальные составы проявились в особенностях композиции. В каждой из этих пьес явно ставилась та или иная инструментовочная задача, а техника строения формы была ей подчинена. В большинстве сочинений, например, внимание акцентируется либо на возможностях изложения темы для того или иного состава, либо на оркестровой технике написания хода. При такой постановке задачи написание репризы или коды не представляло столь же большого учебного интереса. Большая часть рассматриваемых в статье пьес с точки зрения формы малосостоятельна, причем ущербным почти неизменно оказывается именно заключительный раздел, которому композитор уделяет минимум внимания и заботы.

Квартет четырех натуральных валторн вовсе не имеет завершения: в автографе работы Чайковский выписал только первую часть и середину трехчастной песни с каденцией на доминанте к основной тональности<sup>14</sup>, реприза неизвестна. В отличие от завершенных ученических работ, в конце нотного текста которых Чайковский всегда выставлял двойную черту из линий разной толщины с зигзагообразным росчерком из постепенно укорачивающихся вертикалей и завитка, здесь после окончания последнего такта выставлена только двойная тактовая черта из линий одинаковой длины и толщины. Эта деталь оформления рукописи указывает на окончание собственно нотной записи, но также свидетельствует об осознанной композиционной незавершенности пьесы.

Сведений о том, какие еще параметры музыкальной композиции, помимо инструментовки и формы, мог регламентировать Рубинштейн, не обнаружено. В частности, неизвестно происхождение тематического материала ученических работ Чайковского: предлагался ли он педагогом или же создавался учеником. В некоторых работах заметно сходство с тематизмом известных художественных образцов, распространенных в концертной практике того времени. Например, обе темы пьесы [Andante ma non troppo] (ЧС 335) имеют отчетливое интонационное родство с частью Andante con moto из Четвертого концерта для фортепиано с оркестром Бетховена, также написанной в e-moll.

1a

П. И. Чайковский [Andante ma non troppo] (ЧС 335), т. 1–7

Andante ma non troppo

The image shows a page of a musical score for five instruments: Violini I, Violini II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Andante ma non troppo'. The score is written in 3/4 time and E minor. The first system shows the beginning of the piece, with the Violoncello and Contrabasso parts starting with a melodic line. The second system continues the piece, with dynamic markings like 'p' and 'mf' visible. The score ends with a double bar line.

<sup>14</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. №129. Л. 1.

The image shows a page of a musical score for the second movement of Beethoven's Piano Concerto No. 4. The score is arranged in two systems. The first system includes the Piano part (Pianoforte) and the string parts (Violino I, Violino II, Viola, and Violoncelli). The Piano part has a 'Tutti' section and a 'Solo' section. The string parts are marked 'Andante con moto'. The second system continues the Piano part and the string parts. The Piano part has a 'Tutti' section and a 'Solo' section. The string parts are marked 'Andante con moto'.

Это сочинение неоднократно исполнялось в Санкт-Петербурге в начале 1860-х годов, в том числе в концертах РМО. О его второй части композитор высказывался впоследствии с неизменным восхищением<sup>15</sup>. Как прообраз фортепианного сонатного [Allegro] (ЧС 336) может быть рассмотрена пьеса «Порыв» из «Фантастических пьес» Шумана оп. 12 № 2.

<sup>15</sup> Из статьи 1874 года: «...Чудный перл бетховенского творчества, заключающий в себе одну из самых сильных по патетичности идей, когда-либо выраженных в музыке. Бессильные и тщетные порывы человеческой души, сраженной в борьбе с неотразимыми ударами фатума, вот мысль, к которой часто возвращается Бетховен и которая выражена в этом Andante, сжатом по форме, простом по изложению, но по изумительной силе вложенного в него вдохновения представляющем одно из капитальнейших созданий музыкального творчества» [26, 172]. Из письма к К. К. Романову от 21 сентября 1888 года: «Я не знаю ничего гениальнее этой коротенькой части и всегда бледнею и холодею, когда слышу ее» [29, 542].







С этим сочинением пьесу Чайковского сближает характер экспрессии, высокий эмоциональный накал, соотношение тем, тональность *f-moll*, размер 6/8, подвижный темп, частое применение метрической фигуры гемимолы, интонационный строй. Фортепианная фактура обоих произведений насыщена тематически значимыми элементами, скрытыми мелодическими линиями, эпизодически возникающими контрапунктами.

Кратко рассмотрим каждую из учебных пьес и инструментовок Чайковского, чтобы выявить специфические черты этой группы работ композитора.

Задача [*Andante molto*] *G-dur* для струнного квартета (ЧС 322) написана как однотемная прелюдия, состоящая из экспозиции темы в форме большого предложения с дополнением (т. 1–10), хода (т. 11–30) и лаконичного заключения в основной тональности (т. 30–35). Чайковский осваивал в этой пьесе два основных фактурных типа, распространенных в медленной лирической музыке: хоральный и гомофонно-гармонический. Первый из них сосредоточен в экспозиционном разделе, второй — в ходе и заключении задачи. Значительное внимание уделено использованию двойных нот в партиях струнных инструментов, особенно октавных дублировок, усиливающих выразительность лирической кантилены (см. пример 3).

Композиционные особенности пьесы [*Allegretto moderato*] *D-dur* для струнного трио (ЧС 323) связаны с тем, что метрической единицей, определяющей строение темы и ее развития, является трехтакт. Именно эта метрическая структура, сравнительно редко встречающаяся в классико-романтической музыке, последовательно проведена во всей прелюдии. В работе над пьесой Чайковский осваивал следующие приемы инструментовки: *pizzicato*, *arco*, двойные ноты. В ходах и в побочной теме применены полифонические средства развития, имитации, тогда как в основном проведении главной темы и в ее репризе преобладает гомофонное изложение (октавный унисон и трехголосная гармония).

Из всех задач, написанных во второй форме рондо, наибольшее разнообразие композиционных приемов и средств выразительности представлено в работе [*Largo. Allegro*] *D-dur* для двух флейт и струнного квинтета (ЧС 324). В ней охвачен широкий образно-эмоциональный спектр: от мрачного звучания начального раздела вступления (т. 1–12; пример 4а) к просветленному облику следующего раздела (т. 13–30; пример 4б) и искрометному, ликующему характеру основной части пьесы. Контрасты между разделами поддержаны средствами инструментовки, а также благодаря применению особых гармонических техник и метрических структур. Первый раздел вступления поручен одним струнным. Он выполнен в технике снятой тональности (термин Ю. Н. Холопова; [25, 395]): тонический центр не выявлен, тяготения к нему отсутствуют, созвучия образуются соответственно линейной логике. Во втором разделе вступления появляется тембр флейты, что изменяет характер звучания. Различие двух разделов вступления поддержано и средствами метрики: построения первого раздела

The image displays a page of a musical score for a string quartet. At the top, it is identified as 'Andante molto' in G major for Op. 322 by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is written for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of 'Andante molto'. The score includes various musical notations such as dynamics (pizz., sfz., sfz., sfz., sfz.), articulation (acc.), and performance instructions (10, 20, 30). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

не имеют отчетливого мотивного членения, тогда как второй раздел изложен в устойчивой форме предложения с дополнением. В основной части работы структурная дробность главной темы Allegro (т. 31–46; пример 4в) оттеняется слитностью побочной (т. 55–63; пример 4д), в которой избегается повторение мотивов.

4

П. И. Чайковский. [Largo. Allegro] D-dur  
для двух флейт и струнного квартета (ЧС 324)

4а

Начальный раздел вступления, т. 1–12

Musical score for the beginning of the introduction, measures 1–12. The score is for a string quartet and includes parts for Violini I, Violini II, Violo, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked *Largo*. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score shows the initial melodic and harmonic development of the piece.

4б

Второй раздел вступления (фрагмент), т. 13–18

Musical score for the second section of the introduction, measures 13–18. This section features a prominent woodwind melody (likely for Flute I) with a first ending bracket. The string quartet provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The tempo remains *Largo*. The key signature is D major and the time signature is 3/4.

The image displays a musical score for the piece "Не пригодится ли впоследствии" (Will it be useful in the end?). The score is arranged in three systems, each featuring a Flute (Fl.) part and an Archi (Archi) part. The Flute part is written in a single staff, while the Archi part is written in four staves (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The score includes various musical notations, such as notes, rests, and dynamics markings like "pizz." (pizzicato) and "arco" (arco). The page number "40" is visible at the bottom left of the score.



The image displays a musical score for three parts: Violin I (VI.), Violin II (VI.), and Arches (Archi). The score is divided into three systems, each containing three measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 43-45) features a melodic line in Violin I with a first ending bracket [1] over the first measure. The Arches part includes a 'pizz.' (pizzicato) marking in the first measure. The second system (measures 46-48) shows a dynamic change to 'f' (forte) in the Violin I part. The third system (measures 49-51) continues the melodic development in Violin I, also marked with a first ending bracket [1]. The Arches part provides harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The page number '51' is printed at the bottom center of the score.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system features a Violin I part at the top, followed by Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Dynamics markings such as 'arco' and 'mf' are present. The second system features a Violin II part at the top, followed by Violin I, Viola, Violoncello, and Contrabasso. A 'marcato' marking is visible in the cello part. The page number '60' is printed at the bottom of the second system.

Средством контраста и развития в скерцозном [Allegro vivace] В-dur для струнного квартета (ЧС 325), выступает противопоставление двух типически различных видов ансамблевой фактуры. Полетное звучание первой темы и репризы (т. 1–25, 54–74) создано благодаря ясному функциональному разделению партий струнного ансамбля, имитациям в партиях обеих скрипок, остинатному движению восьмыми в партии альты (преимущественно, в характере смычкового тремоло), экономному использованию низкого регистра. Во второй части движение восьмыми прекращается, преобладает движение четвертями в аккордовой фактуре, что, в совокупности с гармоническими средствами (утверждение тонической гармонии параллельного минора) создает эффект остановки, тени.

В форме пьесы [Adagio molto] Es-dur для струнного квартета и арфы (ЧС 326) акцент сделан не на развитии материала тем в модуляционных ходах, а на его экспонировании, что весьма характерно для учебной прелюдии. Однако возникающая в данном случае статичность изложения музыкального материала способствует созданию особого образа этой музыки.



Светлый, умиротворенный, лирико-философский характер пьесы утверждается благодаря мажорной тональности, хоральной фактуре струнного квартета, мерному движению половинными нотами. Эффект погружения в безмятежную атмосферу возникает благодаря метрическому строению первой части, где Чайковский сознательно не использовал ритмически подобные мотивы, чтобы избежать дробления. Этот основной образ оттеняет побочная тема, где впервые вступает арфа с новым музыкальным материалом, нисходящими по аккордовым тонам пассажами ровных восьмых. Тембр арфы сообщает звучанию идиллический оттенок. В работе над данным ученическим сочинением Чайковский практически познакомился с арпеджированными аппликатурными формулами арфы, прямыми и встречными арпеджио.

Секстет [Allegro] c-moll (ЧС 327) является первым известным сегодня опытом Чайковского в жанре камерного ансамбля с участием фортепиано: пьеса написана для струнного квинтета с контрабасом и фортепиано. Данное ученическое сочинение характеризуется особо интенсивным мотивным и гармоническим развитием, преобразованием музыкального материала. Оно сосредоточено в масштабных ходовых разделах, занимающих более половины всей пьесы. Эти части отмечены активным секвентным модуляционным движением, которое в условиях минорной тональности приобретает ярко драматическое звучание. Особенностью инструментовки сочинения является преобладание партии фортепиано над ансамблем струнных. В фортепианной партии представлен весь музыкальный материал пьесы, как экспонирующих, так и развивающих частей, тогда как струнным в основном поручены фигуры сопровождения, имитации, дублировки отдельных мотивов, контрапункты, выдержанные и кратко взятые аккорды. В ансамблевой фактуре применены тембровые и фактурные сочетания, характерные для ансамблевых и концертных произведений XIX века с солирующим фортепиано, впоследствии неоднократно использованные и Чайковским, например, декламационное по характеру звучание пассажей в октавной дублировке у фортепиано на фоне тремолирующих аккордов струнных (т. 28–31).

К написанию [Adagio] C-dur для четырех валторн в разных строях (ЧС 328) Чайковский отнесся скорее, как к некоему инструктивному опыту по освоению ограниченных возможностей натуральных медных духовых инструментов, чем как к заданию, ориентированному на современную художественную практику, из которой натуральные валторны в то время постепенно выводились. Особенностью этой работы является применение в условиях данного исполнительского состава средств расширенной романтической тональности с интенсивным гармоническим развитием.

Самой развернутой оригинальной учебной пьесой Чайковского является [Andante ma non troppo. Allegro moderato] A-dur для малого симфонического оркестра (ЧС 329), написанное в форме сонатины.

5

П. И. Чайковский. [Andante ma non troppo. Allegro moderato] A-dur  
для малого симфонического оркестра (ЧС 329)

5а

Начало вступления, т. 1–9

105

Andante ma non troppo

[2 Flauti]

[2 Oboi]

[2 Clarinetti A]

[2 Fagotti]

[I, II (A)]

[4 Corni]

[III, IV (E)]

Andante ma non troppo

[Violini I]

[Violini II]

[Viole]

[Violoncelli]

[Contrabassi]

[Allegro moderato]

Fl.

Ob.

Cl.

Fr.

Cr.

[Allegro moderato]

Archi

50

The image displays a musical score for the piece "Не пригодится ли впоследствии" (Will it be useful in the end?). The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Fl.** (Flute): Treble clef, playing a melodic line with some rests.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, playing a melodic line with some rests.
- Cl.** (Clarinet): Treble clef, playing a melodic line with some rests.
- Fg.** (Bassoon): Bass clef, playing a melodic line with some rests.
- Cr.** (Cornet): Two staves, Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Archi** (Archi - Strings): Four staves (Violins I, Violins II, Violas, Cellos/Double Basses), playing a rhythmic accompaniment with various articulations.
- [P]** (Percussion): A single staff at the bottom, playing a rhythmic accompaniment.

The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The percussion part includes a snare drum and a cymbal.

The image displays a musical score for a chamber ensemble. The top section includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.), all marked with a forte (*f*) dynamic. The Clarinet and Bassoon parts feature a dense, rhythmic texture of sixteenth notes in the final measure. Below these is a section for Cello (Cr.) and Double Bass (Cb.), which are marked with a forte (*f*) dynamic and play sustained notes. The bottom section is for the String ensemble (Archi), consisting of Violin I, Violin II, Violin III, and Viola parts, all marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score is set in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The page number 60 is printed at the bottom center.

The image displays a musical score for the piece "Не пригодится ли впоследствии" (Will it be useful in the end?). The score is arranged for a woodwind quintet and strings. The instruments are labeled on the left: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. (Bassoon), Cr. (Horn), and Archi (Strings). The score is divided into four measures. The Flute part begins with a dynamic marking of *p* and includes a first ending bracket labeled [1] and a second ending bracket labeled [2]. The Oboe part also starts with *p* and features a first ending bracket labeled [1]. The Clarinet part has a *p* dynamic and a first ending bracket labeled [1]. The Bassoon part begins with *p* and includes a first ending bracket labeled [1]. The Horn part has a *p* dynamic and a first ending bracket labeled [1]. The String section consists of five staves (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The Violin I and II parts start with *p* and include first ending brackets labeled [1]. The Viola part has a *p* dynamic and a first ending bracket labeled [1]. The Violoncello part starts with *p* and includes a first ending bracket labeled [1]. The Contrabasso part has a *p* dynamic and a first ending bracket labeled [1]. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *p* and *plac.* (pizzicato).



The musical score is arranged in a system with seven staves. The top four staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The fifth staff is for Cello (Cv.), and the sixth and seventh staves are for the string section, labeled 'Archl.'. The woodwinds and Cello parts feature melodic lines with various dynamics, including *pp* and *[pp]*. The string section provides harmonic support with rhythmic patterns. A double bass line at the bottom is marked with *pizz.* and *[p]*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the page number '30' is visible at the bottom left.

The image displays a page of a musical score for the piece "Не пригодится ли впоследствии" (Will it be useful in the end?). The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Flute (Fl.):** The top staff, marked with a first finger (1) fingering.
- Oboe (Ob.):** The second staff, marked with a first finger (1) fingering.
- Clarinet (Cl.):** The third staff, marked with a first finger (1) fingering.
- Bassoon (Fg.):** The fourth staff, marked with a first finger (1) fingering.
- Horn (Cr.):** The fifth and sixth staves, marked with a second finger (II) fingering.
- String Ensemble (Archi):** The bottom section, including Violins (I and II), Violas, Cellos, and Double Basses.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with some sections marked with first and second endings. The string parts provide a steady accompaniment, while the woodwinds play more active, melodic roles.

Второе проведение второй темы побочной партии  
(также в экспозиции, в новой инструментовке), т. 108–120

Fl. [C#2]  
[P] *cresc. poco a poco*

Ob. [P] *cresc. poco a poco*

Cl. [C#2]  
[P] *cresc. poco a poco*

Fg. [P] *cresc. poco a poco*

Cr. [P] *cresc. poco a poco*

Viol. *cresc. poco a poco*

Vcl. *cresc. poco a poco*

Ccl. *cresc. poco a poco*

Cb. [P] *cresc. poco a poco*

110

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cu.

Archi

non dir.

arco

arco

non dir.

120

The image shows a musical score for rehearsal, measures 180-191. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments are labeled on the left: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fr. (Fagott/Bassoon), Cr. (Corni/Corn), and Archi (Archi/Strings). The Flute, Oboe, and Clarinet parts are mostly rests. The Bassoon part has a melodic line with slurs and accents. The Horn part has a simple melodic line with a first ending bracket labeled [1]. The String part (Archi) has a complex rhythmic pattern with slurs and accents, starting with a *p* dynamic. The Bass part has a simple rhythmic pattern with a first ending bracket labeled [rit.] and a *p* dynamic. The measure numbers 180 and 191 are indicated at the bottom of the page.

The image displays a page of a musical score for the piece "Не пригодится ли впоследствии" (Will it be useful in the end?). The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Flute (Fl.):** The top staff, playing a melodic line with some grace notes.
- Oboe (Ob.):** The second staff, playing a similar melodic line to the flute.
- Clarinet (Cl.):** The third staff, playing a melodic line.
- Bassoon (Fg.):** The fourth staff, featuring a prominent rhythmic pattern of sixteenth-note runs.
- Horn (Cu.):** The fifth staff, with a single horn part playing a simple melodic line.
- Archi (Strings):** The bottom section, consisting of Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabasso (Double Bass). The strings provide a harmonic and rhythmic foundation.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The page number "150" is printed at the bottom center of the score.



Различия между образными планами в этой работе подчеркнуты, прежде всего, средствами метрики. В задаче использованы три тактовых размера:  $3/4$  — во вступлении (пример 5а),  $6/8$  — в основной части (пример 5б), сменяющийся на  $2/4$  в экспозиционном и репризном проведении обеих тем побочной партии (примеры 5в, г). Контраст поддержан и строением отдельных частей произведения: структурной и гармонической неопределенности главной партии отвечает замкнутость и устойчивость побочной. В отличие от других ученических работ, эта задача изобилует примерами переинструментовки аналогичных фрагментов, придающими звучанию особое разнообразие. Например, все проведения второй темы побочной партии звучат в новых инструментах: впервые мелодия темы излагается в октаву у первых и вторых скрипок в высоком регистре (т. 90–105; см. пример 5в), в последующем ходе она поручена флейтам и кларнетам, также в октаву и на той же высоте, что и при первом проведении (т. 108–117; см. пример 5г), в репризе она звучит у фаготов и виолончелей в унисон в низком регистре (т. 180–195; пример 5д).

[Adagio] F-dur (ЧС 330) — единственная пьеса для ансамбля деревянных духовых среди ученических работ Чайковского. Все инструменты ансамбля трактуются как равноценные и используются и в сольной, и в аккомпанирующей функциях. Автор пьесы сознательно использовал прием экономии тембровой краски, обеспечивающий разнообразие звучания. В обширном вступлении мелодические фразы поручены последовательно английскому рожку, басовому кларнету, флейте и кларнету. Тембр гобоя, доминирует в последующем изложении темы пьесы, где также использованы английский рожок и флейта, имитирующие фразы гобоя на фоне фигураций кларнета. Бас-кларнет, паузировавший в экспозиции темы, выведен на первый план в развивающем разделе. Ему поручена мелодическая линия, отдельные мотивы которой имитируются английским рожком. Дуэт этих двух инструментов сопровождается отрывистой аккордовой пульсацией флейт и кларнетов. Гобой в ходе не используется. Небольшая реприза является итогом и тембрового развития пьесы: постепенно вступают все инструменты ансамбля, мотивы темы звучат у английского рожка и флейты.

Редкий пример рондо второй формы с точным повторением частей представлен в [Agitato. Allegro] e-moll (ЧС 331). Чайковский сочинял быструю двухтемную пьесу, но не в сонатной форме. Этим условиям вполне отвечала форма второго рондо, но один «круг» в быстром темпе оставлял впечатление неполноты. Чтобы избежать этого явного дефекта, Чайковский повторил побочную тему и репризу. Оркестровая фактура пьесы отмечена введением в побочной теме (т. 39–48, 89–98) тембровой комбинации, ставшей характерной для партитур Чайковского: кларнетов и фаготов в среднем и низком регистрах, придающих звучанию таинственный колорит. Такое же сочетание инструментов было использовано им в инструментах вступления и экспозиции первой части «Крейцеровой» сонаты Бетховена. Интересные примеры обращения к этой комбинации тембров в позднейшем

творчестве Чайковского содержатся в первом проведении темы главной партии первой части Пятой симфонии (т. 41–49) и первых тактах вступления к опере «Чародейка». Кроме того, в данной ученической работе использован прием ведения фаготов в дециму, что часто встречается и в других ранних партитурах композитора. Особо мощное и объемное звучание оркестра создается благодаря октавным дублировкам голосов, противодвижению разных оркестровых групп, фактурной разработке аккордов.

Жанровым ориентиром для [Allegro vivo] c-moll (ЧС 332) послужили финальные части симфонических циклов. Модус завершения здесь выражен через пронизывающее всю работу гаммообразное нисходящее движение в ритме ровных восьмых. Этим общим формам движения контрастирует рельефный в интонационном отношении каденционный оборот главной темы (т. 31–35), многократно повторяющийся на протяжении всего сочинения. Основной интерес сосредоточен на экспонировании обеих тем и технике уводящего хода, в котором активно используются противопоставления оркестровых групп, унисонные, октавные и аккордовые дублировки, приемы противодвижения.

Однотемная прелюдия для струнного квартета [Allegretto] E-dur (ЧС 333) посвящена освоению двух контрастных типов ансамблевой фактуры: гомофонно-гармонического и имитационного. Первый разрабатывается в экспозиционном разделе пьесы и в первом разделе уводящего хода (т. 1–20; пример 6а). Второй — в обширном развивающем разделе [Allegretto]. Контраст фактурных складов поддержан тематически. В такте 21 вводится новый характерный мотив (триоль шестнадцатыми), который постепенно охватывает все фактурные пласты и становится основой движения до конца всей пьесы (см. пример 6б). Сочетание токкатного характера с гармоническим развитием, затрагивающим преимущественно минорные тональности, сообщает звучанию драматический оттенок, контрастирующий светлому скерцозному началу пьесы с ее прихотливым ритмом и заостренными интонациями. Столь интенсивное и концентрированное развитие впоследствии будет отличать некоторые инструментальные и вокальные миниатюры Чайковского.

Вступление к задаче [Allegro ma non tanto] G-dur для струнного оркестра (ЧС 334) характеризуется высокой патетикой высказывания (т. 1–17). Ее образность создана отчасти с помощью выразительных средств, присущих барочной музыке: использованию фугато (т. 5–12), акцентированию заостренных интонаций, особенно часто уменьшенной септими, применению контрастной ритмики. Мощь звучанию придают октавные дублировки голосов, охватывающие обширный регистровый диапазон. Применена техника инверсионной тональности [25, 390–391]: вместо тоники упор сделан на доминанте. Этим выразительным средствам противопоставлены мажорный лад, кантилена, выровненность ритмики, прозрачность фактуры, отказ от использования контрабасов, представленные в главной и побочной теме пьесы (т. 17–26, 41–47). Фактура задачи в целом характеризуется развитостью и мелодизацией голосов, особенно в побочных темах. Это

6а

П. И. Чайковский. [Allegretto] E-dur (ЧС 333)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Allegretto

7-2

This block contains the first system of musical notation for measures 6a and 6b. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature is E major. The time signature is 3/4. The music consists of rhythmic patterns with various note values and rests.

This block contains the second system of musical notation for measures 6c and 6d, continuing the four-staff arrangement from the previous system. The musical notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

6б

П. И. Чайковский. [Allegretto] E-dur (ЧС 333)

This block contains the third system of musical notation for measures 6e and 6f. It continues the four-staff arrangement. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

This block contains the fourth system of musical notation for measures 6g and 6h. It continues the four-staff arrangement. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

This block contains the fifth system of musical notation for measures 6i and 6j. It continues the four-staff arrangement. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

выражено в применении *divisi* виолончелей: в главной теме (т. 17–31) партия этих инструментов разделена на четыре голоса. Очевидна связь данного приема инструментовки с фрагментом увертюры к опере «Жизнь за царя» Глинки (т. 9–22), в котором также используется *divisi* виолончелей на четыре голоса.

В ряду ученических работ пьесу [Andante ma non troppo] e-moll (ЧС 335) отличает острохарактерный тематизм. Главная тема, звучащая у виолончели и контрабаса в низком регистре, благодаря обильному использованию пунктирного ритма, движения мелкими длительностями, имеет сходство с инструментальным речитативом. Другим элементом главной темы являются лаконичные реплики-ответы у скрипок и альты в высоком регистре. Подобное решение начала пьесы характерно для других ранних сочинений Чайковского (например, увертюры «Гроза» и увертюры c-moll). Напевная побочная тема во всем противоположна главной. Различия обеспечены средствами музыкального синтаксиса, инструментовки, метрики, ритмики, гармонии, фактуры. Вместе с тем, данная пьеса характеризуется не противопоставлением этих контрастных тем, но последовательным мотивно-интонационным преобразованием одной в другую. Особого внимания заслуживает широкий диапазон динамических оттенков, от фортиссимо до четырех пиано.

Автограф фортепианного [Allegro] f-moll (ЧС 336), обнаруженный после смерти Чайковского, не полон: известен только первый двойной лист, содержащий 169 тактов, убористо записанных на всех четырех страницах. Незавершенность изложения очевидна. Известный фрагмент содержит сонатную экспозицию с вариантами окончания для ее повторения и продолжения (т. 1–127) и часть разработки (т. 128–169)<sup>16</sup>. Части формы пьесы ясно отделены друг от друга, благодаря четким структурным границам и определенному выбору композиционных и выразительных средств для каждого раздела. Темы главной и побочной партий изложены в развернутых формах (т. 1–39, 56–81). Особая выразительность [Allegro] обусловлена гармоническими средствами. Обе основные темы написаны в технике инверсионной тональности. В них избегается гармония тоники, упор сделан на доминанте. Благодаря этому приему в теме главной партии подчеркнута гармоническая неустойчивость, открытость к дальнейшему развитию, а тема побочной партии из-за отсутствия непосредственного тонического притяжения приобрела оттенок парения. Фортепианная фактура сочинения охватывает обширный диапазон. Он плотно заполнен на протяжении всей пьесы. Специфичным для [Allegro] является применение октавных удвоений

<sup>16</sup> В 1970-е годы московский композитор К. К. Калинин реконструировал недостающие разделы [Allegro]. Этот вариант был опубликован в Москве издательством «Музыка» в 1982 году под названием «Соната» с предисловием М. В. Плетнева, впервые исполнившего восстановленную версию сочинения 7 мая 1978 года в кабинете-гостиной Мемориального дома Чайковского в Клину. В 1995 году свою редакцию фортепианного [Allegro] сделал австралийский пианист Лесли Ховард. Его запись была издана на компакт-диске в 2006 году («Hyperion Records», 55215).

в партии правой руки при изложении основных тем произведения. Они расширяют объем звучания. Также движение октавами в партиях обеих рук широко использовано в разработке.

Пьесы для инструментровки своим ученикам Рубинштейн выбирал сам. Среди них нередко оказывались те сочинения, которые он регулярно играл в концертах. Ученики Рубинштейна, в том числе и Чайковский, могли слышать эти интерпретации и ориентироваться на них, выполняя задания.

Уже с момента создания первых партитур инструментровка мыслилась Чайковским как неотъемлемый элемент музыкальной композиции, поэтому в его работах изменение тембровой среды и масштаба звучания трансформировало и образно-эмоциональный строй сочинения. В оркестровой фактуре подчеркивались отдельные детали и контрапункты оригинального изложения. Совокупность таких изменений в инструментровке третьей части Сонаты № 2 К. М. фон Вебера, названной автором «Menuetto. Capriccio», привела к переосмыслению жанра сочинения как симфонического скерцо (ЧС 337).

Звуковой облик оригинала значительно преобразован в инструментровке Чайковского вступления и экспозиции первой части «Крейцеровой сонаты» Бетховена, благодаря использованию особого приема темброво-оркестрового развития музыкального материала. Во вступлении, в главной и связующей партиях тембровое решение Чайковского прямо противоречит распределению тембров в бетховенском оригинале: материал скрипичной партии передан в деревянные духовые, а материал фортепианной партии — в струнные и медные духовые. Однако, изменив тембровое решение Бетховена, Чайковский сохранил фактуру инструментальных партий: характерные скрипичные фигуры исполняют деревянные духовые, пассажи фортепианной партии поручены скрипкам. Дальнейшее развитие постепенно приводит к оригинальному соотношению тембров. В конце экспозиции (т. 168–190) материал солирующей скрипки передан первым скрипкам, а материал фортепианной партии распределен между остальными инструментами. Таким образом, логика тембрового развития здесь заключается в поисках тембра, в наибольшей степени отвечающего природе и характеру музыкального материала. Впоследствии этот прием инструментровки станет специфическим для оркестрового стиля композитора. В письме к Танееву от 4/16 апреля 1878 года Чайковский сформулировал его применительно к фанфарным мотивам: «Здесь такой случай, когда инструментровка не только средство, но и цель. Необходимость довести фанфарную мысль до ее настоящего выразителя, т. е. до труб, должна заставить Вас удлинить, обогатить и развить весь ход» [28, 217–218].

Среди учебных инструментровок имеется и пример создания собственной редакции текста первоисточника. Предпоследняя и последняя части Симфонических этюдов Шумана преобразованы в двухчастный цикл, подобный распространенным в то время композициям, состоящим из медленной интродукции и блестящего финала.



Как один из поводов выполнения Чайковским инструментовки двух частей Симфонических этюдов может быть рассмотрен факт исполнения этого сочинения Кларой Шуман на Втором квартетном утре РМО в Санкт-Петербурге 10 марта 1864 года. Ее выступление имело большой успех и значительный резонанс у музыкальной общественности. В отзывах критиков трактовка К. Шуман противопоставлялась интерпретации Рубинштейна, также игравшего Симфонические этюды. В частности, Ц. А. Кюи в исполнении первой отмечал филигранную отделанность, внимание к «мелочам и деталям», составляющим «сущность характера» шумановской музыки, тогда как у Рубинштейна, по мнению критика, на первый план выступали бравурность, предельное заострение контрастов, чрезмерно быстрый темп отдельных пьес, преувеличенная динамика [33]. Широкое обсуждение вопросов интерпретации Симфонических этюдов, возможно, привело Рубинштейна к мысли предложить задание инструментовать предпоследнюю и последнюю части шумановского цикла.

На момент работы Чайковского существовало три издания Симфонических этюдов.

Произведение было впервые опубликовано в 1837 году в Вене нотопечатной фирмой «Tobias Haslinger» под названием «XII Etudes symphoniques» («XII симфонических этюдов») (номер доски — Т.Н.7313). В этом издании цикл состоит из проведения темы и 12 вариаций, названных этюдами. В 1852 году гамбургская фирма «Julius Schuberth & Comp.» выпустила второе издание. Оно было подготовлено самим Шуманом и представляло новую редакцию Симфонических этюдов (н. д. 1525). Изменения коснулись общей композиции цикла, его названия, а также фрагментов некоторых частей. В этой редакции произведение стало называться «Etudes en formes de variations» («Этюды в форме вариаций»). Части цикла были переименованы из «этюдов» в «вариации», III и IX этюды, входившие в первую редакцию и подготовленные для второй, были исключены, оставшиеся пьесы перенумерованы, а XII этюд назван Финалом. В XI этюде (IX вариации) сделано указание повторения первой части и добавлены обозначения первой и второй вольты (т. 1–9). Вступительный такт исключен, внесена общая исполнительская ремарка «Con espressione». Основное изменение в XII этюде (Финале) связано с сокращением второго проведения главной темы с 28 (т. 82–109, первая редакция) до 16 тактов (т. 82–97, вторая редакция). Таким образом, во второй редакции был сглажен первоначальный контраст масштабов между предпоследней миниатюрой и обширным финальным рондо.

Посмертная публикация Симфонических этюдов была осуществлена в 1861 году также издательством «Julius Schuberth & Comp.», переместившимся к этому времени в Лейпциг, и обозначена как «третье издание»



(н. д. 3619)<sup>17</sup>. Следовательно в период времени, разделяющий издания 1852 и 1861 годов, Симфонические этюды не печатались. Издание 1861 года подготовил музыкальный критик А. Шубринг, специалист по творчеству Шумана, в середине XIX века известный обширной серией статей «Шуманиана», публиковавшейся в лейпцигской Новой музыкальной газете. Свое авторство в издании Симфонических этюдов он скрыл под псевдонимом DAS (Dr. Adolf Schubring). Знакомый с материалами работы Р. Шумана над второй редакцией сочинения, Шубринг был неудовлетворен изданием 1852 года. Как он писал в предисловии к своей редакции, указания композитора в этом издании были переданы искаженно, а некоторые части пропущены по ошибке гравера. В издании 1861 года Шубринг объединил первую и вторую авторские редакции произведения, а также вернул III и IX этюды, опубликовав их в версии, сделанной для второго издания. Основной текст редакции Шубринга дан по изданию 1852 года, а дополнения вариантов по изданию 1837 года и по предварительным материалам второй редакции сделаны мелкими нотами и в скобках. Отдельные различия между текстами прокомментированы в постраничных сносках. Параллельно новому названию произведения в скобках приведено наименование сочинения в первой редакции, а части имеют двойную нумерацию и двойное обозначение как «вариации» и как «этюды».

При сравнении текста всех трех изданий и партитуры Чайковского выявляется, что в работе над инструментовкой композитор использовал Симфонические этюды в издании 1861 года. Например, в пользу этого свидетельствует обозначение метронома ( $\downarrow = 60$ ) над вступительным тактом XI этюда (IX вариации), одинаковое в партитуре Чайковского и в редакции Шубринга. В издании 1861 года оно приведено как текст первой редакции, что отличается от издания 1837 года (в нем  $\downarrow = 66$ )<sup>18</sup>.

Обращение к редакции Шубринга, в которой соединены две редакции Симфонических этюдов, дало Чайковскому возможность составить свою версию текста, не совпадающую в точности ни с одним из авторских вариантов. XI этюд (IX вариация) в партитуре русского композитора в целом

<sup>17</sup> Экземпляр, использованный при подготовке настоящей статьи: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Mus. 6188. Благодарю Д. Р. Петрова за предоставление ксерокопии этих нот.

<sup>18</sup> Как утверждала П. Е. Вайдман, «Чайковский использовал для своей инструментовки фрагмент из “Симфонических этюдов” Шумана второе их издание в редакции К. Шуман, о чем свидетельствует изложение 11-го этюда (9-й вариации), так как в 1-й редакции отсутствует один такт вступления. Однако метроном Чайковский проставил согласно первой редакции:  $\downarrow = 60$ . Именно эту редакцию исполнили и Рубинштейн, и сама К. Шуман во время своих приездов в Россию» [7, 139]. Эти сведения неточны. Обе авторские версии Симфонических этюдов в редакции К. Шуман впервые были напечатаны в Полном собрании сочинений композитора, начавшем выходить лишь в 1879 году (Серия VII, № 13, н. д. 51.I, 51.II). Вступительный такт XI этюда (IX вариации) отсутствует не в первой, а во второй редакции сочинения. Наконец, тот же этюд (вариация) в обеих версиях под редакцией К. Шуман имеет одинаковое указание метронома:  $\downarrow = 66$ .

соответствует тексту первого издания. Напротив, в инструментовке этюда XII (Финала) Чайковский преимущественно ориентировался на вторую редакцию. Вместе с тем, большинство динамических указаний приведено по первоначальной версии, где они выставлены более подробно. Формируя собственный вариант текста, Чайковский стремился к динамичности изложения. В его партитуре это усилено еще и сокращением фрагмента третьего проведения главной темы (рефрена рондо) в этюде XII (Финале) (исключены т. 163–174 шумановского текста). Иначе, чем в исходном тексте, графически оформлено разделение частей. У Шумана они записаны по отдельности, тогда как в автографе партитуры Чайковского последний такт медленного раздела и первый такт быстрого объединены<sup>19</sup>. После заключительного аккорда первой части композитор выставил двойную черту из двух линий одинаковой толщины, обозначающую краткую цезуру. Таким образом, в партитуре инструментовки представлена единая двухчастная композиция, а не две отдельных пьесы.

В отличие от других инструментовок, автограф этой партитуры имеет титульный лист, на котором выписаны инициалы автора инструментовки и название работы: «П[етр] Ч[айковский] / Адажио и Allegro brillante / из оп. 13. / Р. Шумана. / аранжированные для большого / оркестра» (см. ил. 1).

Части названы по темповым обозначениям. Слово «Адажио», записанное по-русски, относится к этюду XI (вариации IX). Перед нотным текстом оно выписано по-итальянски. Данное указание внесено самим Чайковским, в шумановском оригинале оно отсутствует. Возможно, необходимость оформления титульного листа была связана с исполнением этой инструментовки Чайковского в середине 1860-х годов. О том, что работа прозвучала в оркестре, указывают записи Лароша в автографе Чайковского: «фаготов я не слышал»<sup>20</sup>, «флейта пикколо играла на репетиции?»<sup>21</sup>, «это, как помните, все пропало <...>»<sup>22</sup>. Комментарии явно сделаны по недавним впечатлениям, а их содержание (критика инструментовки) и шутивно-назидательный тон, характерный для писем Лароша к Чайковскому середины 1860-х годов, позволяют датировать записи именно этим временем<sup>23</sup>. Однако сам факт оркестрового исполнения точно не установлен.

В инструментовке Чайковского обе части транспонированы на тон выше оригинального изложения (соответственно, в a-moll и D-dur), а в XI этюде (IX вариации) квинтоли восьмыми повсеместно заменены на группы, состоящие из дуоли и триоли восьмыми. Эти изменения, несомненно, преследовали цель удобства исполнения.

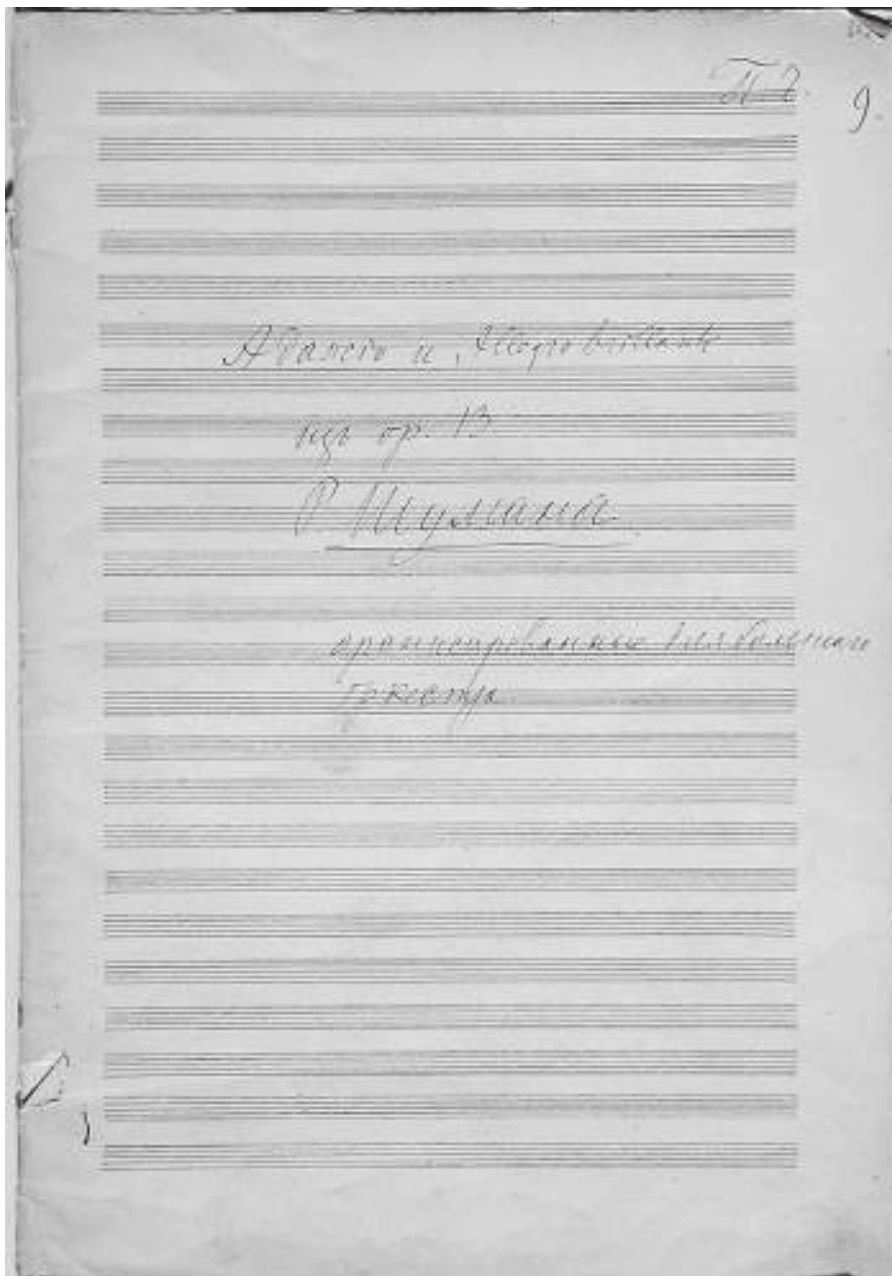
<sup>19</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. №134.

<sup>20</sup> Там же. Л. 2.

<sup>21</sup> Там же. Л. 4 об.

<sup>22</sup> Там же. Л. 6.

<sup>23</sup> Полный текст замечаний Лароша на рукописи Чайковского приведен в статье П. Е. Вайдман [7, 140–141].



Ил. 1. П. И. Чайковский. Инструментовка XI и XII этюдов (IX вариации и Финала) из Симфонических этюдов Р. Шумана. Титульный лист автографа партитуры. ГМЗЧ

На создание инструментовки Чайковского оказало влияние прочтение Симфонических этюдов Рубинштейном, как о нем можно судить по свидетельствам современников. Это проявилось в акцентировании темповых различий, контрастности звукового облика частей.

Звучание Адажио отличает прозрачность, благодаря четкому функциональному разделению оркестровой фактуры: мелодическая линия поручена флейте соло, в имитациях ее сопровождает солирующий кларнет, фортепианное тремоло передано тремоло засурдиненного струнного квартета, деликатно поддержанным двумя фаготами. Эта инструментовка процитирована в *Pas de quatre* Золушки, принца Фортюне, Синей Птицы и принцессы Флорины из «Спящей красавицы» (№25), в котором (также в темпе *Adagio*) звучит дуэт солирующих флейты и кларнета на фоне сопровождения струнной группы.

В инструментовке *Allegro brillante* преобладает *tutti*, однако дублировка мелодических линий инструментами разных групп оркестра применена экономно и всякий раз она эффектно обогащает звучание: т. 23 (поддержка начального мотива главной темы у первых и вторых скрипок флейтой пикколо, обеими большими флейтами, первой трубой и первым тромбоном), т. 60 (краткий унисон виолончелей и первого фагота в начале возвратного хода), т. 62 (аналогичный мотив первых скрипок дублирован первым гобоем) и др. Принцип функциональной разграниченности фактуры подчеркнут использованием вертикальных перестановок оркестровых пластов. В частности, как первоначальное соединение может быть рассмотрена инструментовка начала первого эпизода в т. 40–47 (мелодия в октавный унисон у струнной группы, фигуры сопровождения — у деревянных духовых), а как производное — аналогичный фрагмент в начале второго эпизода в т. 121–128 (мелодия в фактуре хорального склада у деревянных духовых, те же фигуры сопровождения — у струнных). В партитуре инструментовки отдельные элементы фортепианной фактуры представлены особенно выпукло: выразительные восходящие октавные ходы четвертями в партии первых скрипок в т. 68–69 и т. 149–150 партитуры возникли из повторения звуков на одной высоте в шумановском оригинале. Динамика инструментовки *Allegro brillante* имеет одно существенное отличие от первоисточника. Чайковский снял *crescendo* в первом такте всех проведений главной темы, заменив его ровной звучностью *forte*. Очевидно, это было сделано, чтобы обеспечить более рельефное сопоставление данного фрагмента и продолжения, выдержанного в динамике *piano*.

Основанием для отнесения к группе ученических работ Чайковского его инструментовки вальса «Возвращение» И. Гунгля<sup>24</sup> может служить факт

<sup>24</sup> Сочинение Гунгля в середине 1850-х годов было напечатано петербургским издателем В. Д. Деноткиным под опусом 82 для фортепиано в две руки (экземпляр, использованный при подготовке настоящей статьи: Российская государственная библиотека. Шифр по каталогу Д 92/455). В те же годы вальс выпустила берлинская фирма А. М. Шлезингера также для фортепиано в две руки и в виде комплекта оркестровых

записи этой партитуры в одной тетради с партитурой второй редакции хора «На сон грядущий», созданной, предположительно, по заданию Рубинштейна [23, 438]. Партитура «Возвращения» начинается на следующем листе (л. 9) после окончания хора (л. 8)<sup>25</sup> — это означает, что и хор, и инструментовка вальса возникли по одному и тому же поводу<sup>26</sup>. Кроме того, состав оркестра, для которого инструментован вальс, почти соответствует составу, сопровождающему хор, но в партитуре вальса использованы три тромбона, которых нет в хоре. В такой последовательности партитур видна идея постепенного освоения учеником возможностей оркестра, обращения к новым инструментам.

Автограф инструментовки вальса «Возвращение» сохранился не полностью. В нем 56 тактов: интродукция и примерно половина первого вальса. Запись партитуры обрывается вместе с окончанием последней страницы нотной тетради, продолжение не обнаружено. Неизвестно, была ли оркестрована вся сюита вальсов или только часть.

Творческое решение инструментовки «Возвращения» возникло в результате переосмысления вальса как симфонического сочинения, предвосхищающего более поздние вальсы из балетов самого Чайковского. Оно направлено на создание динамичного и масштабного звучания. Для этого Чайковский опустил повторение т. 13–45 (первой части вальса), предписанное И. Гунглем, укрупнил динамические и фразировочные штрихи, добавил дублировки мелодических линий в различные интервалы.

«Не пригодится ли впоследствии» — такой ремаркой снабдил Чайковский нотный набросок неустановленного назначения в автографе партитуры [Adagio] (ЧС 330)<sup>27</sup>. Большинство ученических работ Чайковского в отдельных мелодических и гармонических оборотах, тембровых сочетаниях и деталях фактуры обнаруживают непосредственное сходство с позднейшими сочинениями композитора. Фрагмент фортепианного

---

партий. Экземпляры берлинского издания не выявлены, сведения об оригинальном составе оркестра не установлены. В своей работе Чайковский, вероятно, воспользовался петербургским изданием. «Возвращение» по форме представляет собой большой вальс, включающий краткую интродукцию (Introduction), пять разнотемных вальсовых пьес в разных тональностях (C-dur, G-dur, Es-dur, C-dur, G-dur), следующих без перерыва, и коду (Finale), повторяющую первый вальс в измененном виде и отдельные фрагменты других разделов.

<sup>25</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. № 123.

<sup>26</sup> Высказывавшаяся в научной литературе версия о заказном характере этой инструментовки и ее предназначении для исполнения в Павловске под управлением И. Штрауса-сына менее вероятна [23, 726–727]. Факты обращения дирижера к произведениям И. Гунгля отсутствуют. Кроме того, партитура Чайковского представляет собой не отдельную рукопись, которая могла быть передана заказчику, а записана в одной тетради с оригинальным сочинением другого жанра и для иного исполнительского состава.

<sup>27</sup> ГМЗЧ. а<sup>1</sup>. № 125. Л. 1. Приведен в т. 58 Полного собрания сочинений Чайковского (с. 26).



[Allegro] (т. 56–95) с изменениями метра с 6/8 на 3/8 и повтором нескольких тактов был использован в средней части Скерцо из фортепианного цикла «Воспоминание о Гапсале» (ор. 2 №2; т. 112–215). Вступление к упомянутому [Adagio] для деревянных духовых (ЧС 330) по мелодическим очертаниям, ритмике, типу экспрессии напоминает вступление к третьей части Симфонии №3, инструментованному для группы деревянных духовых и первой валторны (т. 1–8). Одна из заключительных фраз главной темы [Allegro vivo] (ЧС 332) (т. 31–35 и др.) близка арии короля Рене из «Иоланты». Побочная тема той же задачи (т. 92–104) родственна будущим широким лирическим мажорным кантиленам Чайковского. Работу [Agitato. Allegro] (ЧС 331) завершает каденция, состоящая из трезвучия большой мажорной медианты и тонического трезвучия основной тональности (Gis–E). Такой же каденцией в той же тональности и динамике *fff* оканчивается увертюра «Гроза». Прием разделения партии виолончелей на четыре голоса, использованный в [Allegro ma non tanto] (ЧС 334), применялся Чайковским в первом действии оперы «Воевода» (№5, т. 205–230).

В ученических работах Чайковского также заложены и некоторые структурные особенности его последующих произведений. [Allegro ma non tanto] (ЧС 324), [Andante ma non troppo. Allegro moderato] (ЧС 329) и [Adagio] (ЧС 330) открываются обширными вступлениями, превосходящими по продолжительности каждый следующий раздел основной части. В дальнейшем развернутые интродукции станут характерными для сочинений Чайковского. Другой особенностью является включение в главную партию фортепианного [Allegro] (ЧС 336) обширного развивающего раздела как необходимое средство интенсивной разработки музыкальной мысли, что впоследствии также часто практиковалось композитором (примеры такого строения главной партии представлены в увертюре «Ромео и Джульетта», первых частях Четвертой, Пятой и Шестой симфоний). Соответствие образного строя, характера тематизма и фактуры между ученической работой и позднейшим произведением Чайковского можно обнаружить при сопоставлении задачи [Andante ma non troppo. Allegro moderato] (ЧС 329), написанной в форме сонатины, и первой части Серенады для струнного оркестра, названной композитором «Пьесой в форме сонатины». Очевидно, данный характер музыки и организации фактуры еще с консерваторских лет тесно связывался у композитора именно с этой формой.

Важным оказался и опыт работы с особыми состояниями тональности, последовательно представленный в [Largo. Allegro] (ЧС 324) и [Allegro ma non tanto] (ЧС 334). Этот аспект музыкальной композиции впоследствии постоянно привлекал внимание композитора. Интерес Чайковского к музыкальному наследию предыдущих эпох сказался на выборе выразительных средств в той же задаче [Allegro ma non tanto] (ЧС 334). Эта работа стала важным опытом художественного воплощения характерных стилистических черт музыки прошлого, к чему композитор неоднократно обращался на протяжении последующей творческой жизни.

Рассмотренные учебные пьесы и инструментовки Чайковского — лишь сохранившаяся часть огромного массива работ, созданных композитором в годы обучения в Санкт-Петербургской консерватории. Косвенное доказательство этому можно видеть в письме Лароша к Чайковскому от 29 сентября 1866 года: «Вот, мой милый композитор, священные остатки той изумительной деятельности, которую Вы проявляли в Петербурге. Я, увы, нашел <...> только начала без конца и концы без начал, исключая однако оратории, сцены у фонтана и увертюры в фа. Я вам их посылаю, лентяя взять их с собой, когда отправлюсь в консерваторию»<sup>28</sup>. Кроме того, сегодня неизвестна ни одна из ученических работ, упомянутая в мемуарах соучеников композитора.

Свидетели учебы Чайковского единодушно отмечали исключительную интенсивность его занятий. Ларош вспоминал: «Задачи Антон Григорьевич задавал громадные, и <...> товарищи Чайковского по классу и не пытались выполнить их во всем объеме; только один он <...> “принимал их всерьез” и действительно, с понедельника на четверг или с четверга на понедельник оркестровал, например, целую вокальную сцену из речитатива и арии, или целый большой хор» [15, 185]. В том же ключе писала Спаская: «Требую от учеников довольно обширных задач по предмету практических сочинений, Рубинштейн разбирал их, что называется, по косточкам и, конечно, не многие могли, при других специальных своих занятиях, удовлетворить его строгим требованиям. Исключение составлял Чайковский, во-первых, как специалист по музыкальной композиции, так и по своему выдающемуся таланту. Он почти постоянно представлял интересные сочинения по заданным на разные, так сказать, программы, задачам. Помню, как пройдя с нами довольно большое уже количество инструментов, в том числе и арфу, — Рубинштейн задал нам написать и инструментовать с применением арфы сцену у фонтана из “Бориса Годунова”. Никто, конечно, не написал ничего, только один Чайковский выполнил блестяще это требование» [22, 1115–1116]. Уникальная работоспособность композитора отражена и в воспоминаниях Н. Д. Кашкина, передававшего слова Рубинштейна: «Однажды в классе композиции я задал ему (Чайковскому. — А. К.) написать контрапунктические вариации на данную тему и прибавил, что в подобной работе имеет значение не только ее качество, но и количество, предполагая при этом, что он напишет десяток, другой вариаций, а вместо того на следующий класс я получил их кажется более двухсот» [11, 12].

Помимо гениальной одаренности и усердия, приведенные свидетельства мемуаристов говорят и о глубоком осознании Чайковским своего жизненного предназначения. 15 апреля 1863 года, за несколько месяцев до начала занятий в классе Рубинштейна, он писал своей сестре А. И. Давыдовой: «Ты, вероятно, не будешь отрицать во мне способностей к музыке, а также и того, что это единственное, к чему я способен; если так, то понятно, что я должен пожертвовать всем для того, чтобы развить и образовать то, что

<sup>28</sup> ГМЗЧ. а<sup>4</sup>. №2168. Перев. с франц. М. И. Чайковского.

мне дано Богом в зародыше» [27, 77]. По наблюдению Лароша, «облегчало <...> тяжелый труд и окрыляло <...> силы» молодого Чайковского его преклонение перед личностью Рубинштейна. Для всех учеников Санкт-Петербургской консерватории авторитет ее первого директора был безграничен, благодаря его «огромным практическим знаниям, огромному кругозору, невероятной для тридцатилетнего человека композиторской опытности», обаянию европейской известности и признанию. На Чайковского же Рубинштейн произвел «действие магическое»: «ни странности профессора, ни более и более развивавшиеся пороки композитора не могли в душе Петра Ильича ослабить очарование, которое он испытывал от человека» [15, 284–285]. Мощной поддержкой на начальном этапе профессионального становления для Чайковского стало и доброжелательное внимание к нему Зарембы. «Когда я, — пишет Ларош, — в 1862 или 1863 году в разговоре с Чайковским удивлялся его трудолюбию и энергии, с которой он писал огромные задачи, он отвечал мне, что первое время на курсах Михайловского дворца он занимался “кое-как, знаете, как настоящий любитель”, и что однажды Заремба после класса отозвал его в сторону и стал увещать его относиться к делу серьезнее, между прочим говоря, что у него несомненный талант, и вообще выказывая неожиданно теплое к нему отношение. Тронутый до глубины души П. И. решил с этой минуты бросить свою лень и начал работать со рвением, которое так и не покидало его в течение всего консерваторского поприща» [там же, 281]<sup>29</sup>. Наконец, по слову Лароша, «сознание внутреннего успеха, вид расширявшегося перед ним горизонта» [там же, 186] укрепляли в Чайковском уверенность, что его композиторское будущее состоится, и в нем пригодятся все те знания и умения, которые он получил в работе над учебными пьесами и инструментовками.

#### Использованная литература

1. *Адэр Л. О.* Дмитрий Шостакович в классе инструментовки в 1920–1922 годах: этапы профессионального роста // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. Вып. 3 / ред.-сост. О. Дигонская, Л. Ковнацкая. М.: DSCH, 2011. С. 3–45.
2. *Адэр Л. О.* Дмитрий Шостакович — ученик Петроградской-Ленинградской консерватории // Современное музыкознание в мировом научном пространстве. Сб. статей / сост. и науч. ред. Е. Н. Дулова. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2010. С. 327–336. (Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 23).
3. *Антипов В.* О двух консерваторских сочинениях Рахманинова // Новое о Рахманинове. Сб. статей / ред.-сост. И. А. Медведева. М.: Дека-ВС, 2006. С. 135–146.
4. *Антипов В. И.* Годы учения Сергея Рахманинова. Становление мастера // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Тезисы

<sup>29</sup> Впрочем, Кашкин, сославшись на рассказы Чайковского, утверждал, что главную роль в решении композитора серьезно заниматься музыкой сыграл в этом случае разговор и убеждение не Зарембы, а Рубинштейна [11, 12].

- IV международной научно-практической конференции 25 января 2008 г. Ч. I. Тамбов, 2008. С. 3–11.
5. *Бессель В. В.* Мои воспоминания об Антоне Григорьевиче Рубинштейне (1829–1894) // *Русская старина*. Т. 94. 1898. С. 351–374.
  6. *Вайдман П. Е.* Творческий архив П. И. Чайковского. М.: Музыка, 1988. 176 с., нот. ил.
  7. *Вайдман П. Е.* П. И. Чайковский: Новые страницы биографии. По материалам рукописей ученических работ композитора // *Петербургский музыкальный архив. Сборник статей и материалов*. Вып. 2 / редколл. Ф. В. Панченко, Т. З. Сквирская (отв. ред.), В. А. Сомов. СПб.: Канон, 1998. С. 134–143.
  8. *Влад А.* В доме П. И. Чайковского: [беседа с М. И. Чайковским] // *Семья*. 1897. №42. 19 октября. С. 2–5.
  9. *Дигонская О.* Первый опус Мити Шостаковича (К проблеме датировки Скерцо ор. 1) // *Шостакович-Urtext. Сборник статей / ред.-сост. М. П. Рахманова*. М.: Дека-ВС, 2006. С. 170–205.
  10. *Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества / сост. Э. Е. Зайденшнур, В. А. Киселёв, А. А. Орлова, Н. В. Шеманин*. Под ред. В. В. Яковлева. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1940. 744 с.
  11. *Кашкин Н. Д.* Воспоминания о П. И. Чайковском. М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. 226 с.
  12. *Кириллина Л. В.* Бетховен и теория музыки XVIII — начала XIX веков: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1989. 24 с.
  13. *Кириллина Л.* Творческий процесс Бетховена в связи с теоретическими учениями XVIII века // *Процессы музыкального творчества. Сб. трудов РАМ имени Гнесиных*. Вып. 130 / Отв. ред. Е. В. Вязкова. М., 1993. С. 25–36.
  14. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Т. I. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. 536 с., нот., ил.
  15. *Ларош Г. А.* Избранные статьи: в 5 выпусках. Вып. 2: П. И. Чайковский / отв. ред. А. А. Гозенпуд. Л.: Музыка, 1975. 368 с.
  16. *Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений / редкол. К. Ю. Давыдова, В. В. Протопопов, Н. В. Туманина*. М.: Издательство АН СССР, 1958. 542 с.
  17. *Полоцкая Е. Е.* П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России: дис. ... докт. иск. М., 2009. 435 с. + прил. (436–719 с.).
  18. *Полоцкая Е. Е.* О специальности «Теория музыки» в первых русских консерваториях (по материалам архивов) // *Из истории отечественной музыкальной культуры: неизвестные страницы: сб. статей / сост. и отв. ред. Е. С. Дерунец*. М., 2011. С. 47–63.
  19. *Прошлое русской музыки: Материалы и исследования*. Вып. I: П. И. Чайковский. Пг.: Книгоиздательство «Огни», 1920. 184 с.
  20. *Рубец А. И.* Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории // *Новое время*. 1912. №13096. 27 августа. С. 4.

21. *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие. В 3 т. Т. 1: Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. М.: Музыка, 1983. 215 с.
22. *Спаская А. Л.* Товарищеские воспоминания о П. И. Чайковском // Русская музыкальная газета. 1899. №44. 31 октября. Стлб. 1113–1118.
23. Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского / ред.-сост. П. Е. Вайдман, Л. З. Корабельникова, В. В. Рубцова. 2-е изд. М.: П. Юргенсон, 2006. LXXX, 1107 с.
24. *Туманина Н. В.* Чайковский. Путь к мастерству. 1840–1877. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. 559 с.
25. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 511 с.
26. *Чайковский П.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. II: музыкально-критические статьи / подгот. В. В. Яковлевым. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. 437 с.
27. *Чайковский П.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. V: письма 1848–1875 / подгот. Е. Д. Гершовским, К. Ю. Давыдовой и Л. З. Корабельниковой. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. XI, 518 с.
28. *Чайковский П.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VII: письма 1878 / подгот. Е. Д. Гершовским и И. Г. Соколинской. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 644 с.
29. *Чайковский П.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. XIV: письма 1887–1888 / подгот. Н. Н. Синьковской и И. Г. Соколинской. М.: Музыка, 1974. 717 с.
30. *Чайковский П. И.* [Автобиография]. Публикация и перевод с немецкого А. Н. Познанского // П. И. Чайковский. Забытое и новое. Альманах. Вып. 2 / сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. М., 2003. С. 302–311.
31. Эпизоды жизни П. И. Чайковского в документах. Публикация А. Г. Айнбиндер // Неизвестный Чайковский / науч. ред. и сост. П. Е. Вайдман. М.: П. Юргенсон, 2009. С. 301–344.
32. *Kohlhase T.* Tschaikowskys Studium und Kompositionen am Petersburger Konservatorium // Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen 8 (2001). S. 15–31.
33. *Lossewa O.* «Zwanzig Jahre später» — Clara Schumann in Petersburg und Moskau im Jahre 1864 // Schumann-Studien 6 / hrsg. von G. Nauhaus. Sinzig: Verlag Dr. G. Schewe, 1997. S. 147–164.