

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Серов Ю.Э. — Уничтоженный шедевр: черты позднего оркестрового стиля П.И. Чайковского на примере его симфонической баллады "Воевода" // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 6. DOI:

10.7256/2453-613X.2023.6.69555 EDN: QTGXUI URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69555

Уничтоженный шедевр: черты позднего оркестрового стиля П.И. Чайковского на примере его симфонической баллады "Воевода"

Серов Юрий Эдуардович

доктор искусствоведения

Доцент, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, 36

✉ serov@nflowers.ru



[Статья из рубрики "Общая теория музыки"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.6.69555

EDN:

QTGXUI

Дата направления статьи в редакцию:

07-01-2024

Дата публикации:

14-01-2024

Аннотация: Предметом настоящего исследования является позднее оркестровое произведение величайшего русского композитора П.И. Чайковского — симфоническая баллада по стихотворению А.С. Пушкина «Воевода». Объектом исследования становятся черты оркестрового стиля композитора, его художественная трансформация в позднем периоде творчества, неодолимая тяга к развитию, самосовершенствованию, познанию. Уничтоженная автором и восстановленная по голосам партитура таит в себе множество интересных профессиональных деталей, открытий, интенсивно перекликается с сонорными идеями XX века. Автор подробно рассматривает композиционную структуру баллады, ее тонально-гармонический план, динамические указания автора, ее оркестровку. Особое внимание уделяется новаторским композиторским методам

Чайковского, его мастерству, его вниманию к мельчайшим инструментальным деталям, ко всему, что должно помочь исполнителю раскрыть замысел творца, прочесть произведение так, как оно задумано автором. В статье использованы следующие методы научного исследования: сравнительно-аналитический, структурно-функциональный, а также культурологический метод. Автор статьи привлекает к исследованию литературно-текстологический и музыкально-текстологический методы, а также опирается на фундаментальные положения общеисторической методологии научного исследования, в частности, — социокультурного, историко-хронологического, биографического. Основными выводами проведенного исследования становится мысль о неисчерпаемости симфонической партитуры как авторского текста, как художественного высказывания, требующего тщательной и всесторонней проработки, как книги, которую необходимо внимательно прочесть перед началом репетиционного процесса. Особым вкладом автора в исследование темы является анализ симфонической баллады Чайковского сквозь призму современного исполнительского восприятия. Точка зрения и профессиональные оценки практикующего дирижера, опора на малейшие и тончайшие знаки и символы музыкального текста необычайно важны в наше время, когда качество исполнения симфонического произведения не всегда соответствует авторскому замыслу. Новизна исследования заключается в пристальном рассмотрении ранее недостаточно хорошо изученной части творческого наследия гениального отечественного композитора. Симфоническая баллада Чайковского «Воевода» трудно рождалась, но заслуживает внимания музыкантов и исследователей музыки в не меньшей степени, чем другие его широко известные программные оркестровые сочинения.

Ключевые слова:

Чайковский, Симфоническая баллада, Отечественная музыка, Симфонический оркестр, Инструментовка, Челеста, Динамические указания, Гармония у Чайковского, Тональный план, Артикуляционная палитра

У симфонической баллады «Воевода» непростая судьба. Чайковский сочинил ее в сентябре 1890 года в Тифлисе, пушкинский текст (перевод стихотворения А. Мицкевича «Дозор») увлек его, композитор остался удовлетворен своей работой (А.И. Чайковскому: «Кончил свою симфоническую балладу „Воевода“. Очень доволен ею» [\[6, с. 306\]](#)). Обстоятельства (работа над постановкой «Пиковой дамы» в Петербурге и Киеве, сочинение «Иоланты» и «Щелкунчика» к очередному зимнему сезону, концертная поездка в США) заставили автора отложить инструментовку уже готовой пьесы почти на год. В августе-сентябре 1891 года он возвращается к «Воеводе» и просит П.И. Юргенсона купить в Париже новый музыкальный инструмент, понадобившейся ему для оркестровки баллады — челесту: «Я открыл в Париже новый оркестровый инструмент, нечто среднее между маленьким фортепиано и *glockenspiel*, с божественно чудным звуком. Инструмент этот я хочу употребить в симфонической поэме „Воевода“ и в балете [„Щелкунчик“, прим. автора]. Для балета он будет нужен только осенью 1892 г., но для „Воеводы“ он мне необходим к наступающему сезону, ибо эту вещь я обещал дирижировать в Петербурге в Музыкальном обществе, да, может быть, и в Москве удастся мне ее исполнить. Называется он *Celesta Mustel* и стоит тысячу двести франков. Купить его можно только в Париже у изобретателя г. *Mustel*. Я хочу тебя попросить выписать этот инструмент» [\[10, с. 212\]](#).

6 ноября 1891 года Чайковский продирижировал «Воеводой» в концерте А.И. Зилоти, а

на следующий день, под влиянием критики друзей и, прежде всего, С.И. Танеева, уничтожил партитуру: «Голубчик, не сожалею „Воеводу“ — туда ему и дорога. Я нисколько не раскаиваюсь, ибо глубоко убежден, что это сочинение — компрометирующее меня. Будь я неопытный юноша — другое дело, но убежденному седины старцу следует идти вперед (даже и это возможно, ибо, например, Верди продолжает развиваться, а ему под восемьдесят), или же стоять на высоте, прежде достигнутой. Если и впредь случится такая штука, — опять раздеру на клочки, а то и совсем брошу писать. Ни за что в мире не хочу, как Антон Григорьевич [Рубинштейн, прим. автора], марать бумагу, когда уж давно все выдохлось. <...> Я доканчиваю инструментовку „Иоланты“. Кажется, ее раздирать не придется, а, впрочем, не знаю» [\[10, с. 221\]](#).

Чайковский через Юргенсона просил Зилоти уничтожить голоса, но тот их сохранил (велел служителю собрать партии после концерта и отнести к себе на квартиру) — история вышла почти детективная. Юргенсон писал Петру Ильичу через несколько дней, 14 ноября: «Жаль! Признаюсь, я хотел тебя надуть, спрятать оркестровые голоса, но оказался Зилоти, который с юношеской поспешностью уничтожил их. Никогда не поверю, что это нужно было, никогда!» [\[10, с. 220\]](#). Партитура баллады была восстановлена по голосам и издана М.П. Беляевым уже после смерти автора в 1897 году.

Упомянутое нами письмо Юргенсону, связанное с уничтожением «Воеводы», высвечивает ключевые качества Чайковского-художника: его страстное желание все время подниматься на новые вершины («Верди продолжает развиваться, а ему под восемьдесят»), его трудно объяснимую боязнь «марать бумагу, когда уж давно все выдохлось», его жесточайшую требовательность по отношению к самому себе («Я доканчиваю инструментовку „Иоланты“. Кажется, ее раздирать не придется, а, впрочем, не знаю»).

Обратимся к столь не легко нашедшей дорогу к слушателям балладе Чайковского, отметим ее несомненные достоинства, остановимся на исполнительских решениях, в высшей степени интересных и являющихся прямым продолжением тонких композиторских идей, поговорим об оркестре позднего Чайковского, который, вне всякого сомнения, переключается с симфоническими открытиями XX века значительно более интенсивно, чем с музыкой уходящего века XIX. Попутно отметим, что среди обширного корпуса научных работ, связанных с творчеством Чайковского, «Воеводе», по сути, посвящены лишь три странички в книге А.Н. Должанского «Музыка Чайковского», одну из которых занимает изложение стихотворения А.С. Пушкина, легшего в основу симфонической пьесы.

Оркестр в балладе Чайковского (в духе «новой музыки» XX века) становится моделью человеческого общества (не впервые у Чайковского, и не только у него), местом столкновения мощных энергетических потоков, возникновения неожиданных аллюзий. Композитор решительно раздвигает привычные рамки, освежает сложившийся опыт, наращивает свой технический арсенал, использует вновь открывшиеся богатые инструментальные возможности.

В партитуре «Воеводы» много смелых, новаторских для русской музыки того времени решений, самых разнообразных приемов инструментовки, неожиданных тембровых сочетаний. В письме к Н.Ф. фон Мекк Чайковский пишет: «Какое наслаждение рассматривать свою уже вполне готовую партитуру! Для музыканта партитура не только коллекция разнообразных нот и пауз, — а целая картина, среди которой ясно

выделяются главные фигуры, побочные и второстепенные и, наконец, фон. Для меня всякая оркестровая партитура — не только предвкушение будущих удовольствий органов слуха, — но и непосредственное наслаждение органов зрения» [\[2, с. 155\]](#).

Автор должен был быть удовлетворен партитурой «Воеводы», она доставляет эстетическое удовольствие. Музыкальные виденья сменяют друг друга, сонорные новинки точно и тонко отвечают пушкинскому тексту, мелодика необычайно богата, темы графически рельефны, лаконичны, закончены, оркестровая ткань многослойна: камерные, интимные страницы сменяются мощными драматическими симфоническими *tutti*, сухие линейные эпизоды — грандиозным многоголосным пением всего оркестра.

Приведем несколько наиболее важных и интересных, на наш взгляд, примеров. С первых тактов Чайковский создает удивительно колоритную картину бешеной, злой скачки. Тремоло литавр, акценты попеременно вступающих фаготов и длинная грозная педаль контрабасов (все на низком ля большой октавы) — сомнений быть не может: воевода взбешен и грезит отмщением. К остинатному ритму литавр присоединяются суховатые виолончели. У них достаточно сложная задача: сыграть технически непростое место в быстром темпе на *pianissimo*, да еще и вместе. Композитор мастерски и экономно подключает к общему движению различные оркестровые группы, достигая динамической кульминации небывалой мощи. Здесь уже на первый план выходит яркая и шумная медь (цифры 6–8). Скачка превращается в злобную пляску-вакханалию, страшную силу, все сметающую на своем пути. Л.В. Михеева считает, что на звуковой вершине «возникает образ самого воеводы — нисходящий пунктированный мотив у хора духовых, напоминающий темы рока в других произведениях Чайковского» [\[5\]](#) — с подобным суждением трудно не согласиться.

Любопытно решена автором сцена «разговора» пана и его слуги (цифра 10): все на тех же сухих и колких остинатных кружениях струнных за воеводу выступает бас-кларнет, а за хлопца — флейты в низком регистре. Аккорды-педаль тремоло добавляют зловещих красок в этот непростой для обоих действующих лиц диалог.

Впечатляюще инструментован средний раздел (*Moderato a tempo*). Засурдиненные струнные, играющие на *pianissimo*, вместе с легкими пассажами челесты, мягкими аккордами арфы, закрытым (*sons bouches*), словно в отдалении, звучанием валторн и чуть слышимым тремоло литавр создают волшебную атмосферу теплой и темной украинской ночи. На этом чудном фоне деревянные духовые проводят свою печальную тему. Отсутствуют кларнеты, и это важная и характерная деталь: Чайковский убирает самый теплый тембр, а акустическое расстояние между высокими флейтами, гобоями и низкими фаготами оказывается, по сути, незаполненным. Создается ощущение, что автору был необходим определенный «холодок», исходящий от слов панночки. Реплики ее возлюбленного, отданные сначала группе альтов, а затем и альтам с виолончелями, значительно более насыщены в звуковом и эмоциональном плане. Они взволнованные, страстные, требовательные.

Трудно себе представить, что композитор инструментовал этот эпизод «с чистого листа»: музыка рождалась уже с ощущением тембра, инструментальной краски. Сама программа баллады диктовала автору то или иное звуковое решение. В сцене в саду Чайковский предвосхищает и будущие достижения автора «Китежа», и оркестровые находки и завоевания грядущей эпохи французского импрессионизма [\[13\]](#). Могли ли современники понять и принять композитора в этом новом для него симфоническом обличье? Вопрос остается открытым.

В короткой коде Чайковский убирает все высокие тембры, оставляя бас-кларнет, фаготы, валторны (в предельно низком, «хриплом» регистре), тромбоны с тубой, тремоло литавр и длинную педаль контрабасов (цифры 22 и 23). Некоторые голоса в этой устрашающей группе инструментов медленно «переползают» вниз по полутонам. Звучит мощный, трагического содержания кластер, в котором трудно различить отдельные тоны. Чайковский провожает воеводу в его последний путь плачущим инструментальным хором и без всякого сожаления. Тембры и их сочетания, фактура, гармоническая терпкость, динамическая выразительность в коде — сродни сонористике XX века, во всяком случае, все перечисленное — ее первичные формообразующие элементы [11].

Тонально-гармонический план баллады свидетельствует о желании композитора все время освежать ее слуховое восприятие. Начальный *a-moll* автор возвращает лишь на последних страницах партитуры, в коде. Три волны скачки последовательно проводятся в *a-moll*, *b-moll* и в *h-moll*. В репризе Чайковский излагает этот же материал уже в *cis-moll*.

В среднем эпизоде («Входят в сад — и сквозь ветвей, / На скамейке у фонтана, / В белом платье, видят, панна / И мужчина перед ней») композитор отправляет слушателей не только в наполненными страстными речами диалог возлюбленных, но и в максимально далекую от основного *a-moll* тональность *Es-dur*. Рассказ панночки дан в *c-moll*, монолог «мужчины перед ней» — в *e-moll*.

Композитор часто использует неаккордовые звуки (практически все типы неаккордовых тонов), его склонность к «мягкой» диссонантности хорошо известна [4]. В «Воеводе» мы встречаем сложные полиструктурные гармонические образования схожие с кластерными сочетаниями, со своеобразными звуковыми «гроздьями». Добавим в общий тонально-гармонический план и многочисленные педали (начальные сцены скачки, прежде всего), органые пункты, оstinatные движения, а также стремление композитора весьма существенно перегармонизовывать, и, таким образом, обновлять повторяющиеся разделы формы.

Модулирует Чайковский просто, естественно и всегда самым коротким способом, опираясь, прежде всего, на изгибы мелодической линии (велика роль энгармонических подмен!). При этом, активная роль мелодического начала проявляется у него и внутри самой гармонической вертикали. Мелодия, тематизм в «Воеводе» влияет на самую сущность ладофункциональных связей, отягощая их полифоническим началом. Выделим (в целом, присущую творчеству Чайковского) «размытость» (благодаря многочисленным модуляциям) тональных устоев, их определенную зыбкость. Согласимся, все это признаки нарождающегося искусства XX века.

Чайковский усложнял свой гармонический язык на протяжении всей творческой жизни. Его «Краткий учебник гармонии», составленный в 1874 году [9], когда композитору было лишь 34 года, достаточно прост. Автор в сокращенном виде излагает здесь теоретический курс по гармонии, читаемый им в бытность профессором Московской консерватории (1866–1878). Приведем мысль композитора, данную в заключении своего труда: «Основанная на чистом эмпиризме, музыкальная теория покоится на весьма шатком основании, так как в выводах о благозвучии тех или иных звуковых комбинаций неизбежно принимает участие индивидуальное чувство наблюдателя, а индивидуальности разнообразны до бесконечности. Поэтому многое, отвергаемое иными теоретиками, принимается и дозволяется другими» [4, с. 216]. Отметим, что именно индивидуальное начало в гармонии Чайковского вообще, и в «Воеводе» в частности,

привлекает нас в его творчестве более всего.

О динамических указаниях Чайковского в «Воеводе» необходимо сказать отдельно. Их не просто много (а сами ремарки поражают тщательностью), но они играют важнейшую роль в создании общей звуковой среды, вносят существенный вклад в эмоциональную палитру баллады, в сонорную ее составляющую. По сути, ни один такт не отдан автором на вольное толкование оркестрового музыканта. Композитор требователен, поскольку все должно работать на общую картину (симфоническую картину!), соответствовать детально проработанному плану произведения.

В длительных нарастаниях от *ppp* к *fff* Чайковский точно рассчитывает объем звучания, расставляя все промежуточные динамические знаки, требует длительной игры на *pianissimo* от всех групп оркестра, даже от тех, которые не могут играть слишком тихо в связи с конструктивными особенностями инструментов. Во многих эпизодах автор выделяет динамикой необходимые ему голоса («Для музыканта партитура не только коллекция разнообразных нот и пауз, — а целая картина, среди которой ясно выделяются главные фигуры, побочные и второстепенные и, наконец, фон»). В цифре 10 бас-кларнет обязан вступить на *f* (*ma espressivo, quasi parlando*) на *ppp* всего оркестра. Композитор выделяет прямую речь воеводы («Приготовь мешок, веревку, / Да сними с гвоздя винтовку. / Ну, за мною!.. Я ж ее!») не только тембрально, но и динамически.

Очень интересно решен Чайковским эпизод кульминационного спада перед репризой (*Moderato* перед цифрой 19), короткие динамические «волны» здесь наиболее сложны для оркестра. Композитор длительное время чередует такты на *piano* и *forte* (иногда на *ff* и даже *fff*) в густой, насыщенной полифоническим движением голосов фактуре. Расстояние между динамическими полюсами все время сокращается, как будто учащается дыхание, убыстряется пульс. Теперь уже не такт, но каждая следующая доля становится динамической крайностью, подготавливая возвращение начального материала гневной сцены-скачки, рисующей дикий нрав ослепленного ревностью воеводы.

А.Н. Должанский говорит о «впечатляющей» коде в балладе («заключительная часть сама по себе очень яркая и впечатляющая» [\[3, с. 237\]](#)). Она начинается с «выстрела» на *fff* в *tutti*, но перед этим оглушительным аккордом Чайковский требует от струнных и деревянных духовых длительное время играть *sempre pppp*, что в стремительном темпе практически невозможно (цифры 20 и 21). Последние такты «Воеводы» поражают агрессивной динамической линией: фаготы, валторны в предельно низком регистре, тромбоны, туба и литавры с контрабасами несколько раз повторяют двутактовую структуру с «раздуванием» звучности от *pp* к *ff* — зримая, по оркестровому сочная, трагически очерченная констатация смерти.

Темпы в балладе по большей части подвижные, сочинение это напоминает сжатую пружину, которая разжимается лишь в последних тактах партитуры. Артикуляционная палитра разнообразна, продумана автором до мелочей, все указания должны добавить красок в музыкальную ткань, подчеркнуть основные оркестровые линии, выделить важнейшие голоса и интонации. В нотах сочинения присутствует одна странная деталь, даже загадка: композитор просит струнных играть средний раздел пьесы с сурдинами, что полностью соответствует характеру их мягкого и затаенного аккомпанемента деревянным духовым. Но указание снять сурдины помещено лишь перед началом репризы. Значит ли это, что всю лирическую, мощно-гимническую кульминацию струнные должны играть с сурдинами? Есть ли в этом логика? Нет ли ошибки? Думается, что каждый исполнитель (дирижер и оркестр) вправе самостоятельно решать обозначенную

нами проблему.

Композиционная идея «Воеводы» вдохновлена пушкинским стихотворением: свободная трехчастная форма с очень короткой репризой и небольшой выразительной кодой, в которой, собственно, и происходит развязка драмы. Некоторая усеченность общей конструкции полностью соответствует триллеру Мицкевича-Пушкина: смерть воеводы наступает быстро и абсолютно неожиданно. В первой части, рисующей картину яростной скачки (*Allegro vivacissimo*), Чайковский возводит две кульминационных волны, постепенно подключая все новые и новые оркестровые ресурсы. Тематический материал (учащенная пульсация на 9/8, трехдольное дробление и объединение длительностей, остинатные ритмы) содержит в себе богатые возможности для мотивного развития. Переход к сцене в саду — развернутой средней части баллады — основан на все той же нервной пульсации струнных (постепенно ослабевающей) и «говорливых» интонациях флейт в низком регистре и бас-кларнета, в которых без труда угадываются реплики рассерженного пана и его нерасторопного хлопца.

Средняя часть — центральная и по размеру, и по эмоциональному наполнению — переносит слушателей в поэтический, даже волшебный звуковой мир. Она, в свою очередь, также написана в трехчастной форме с репризой-кульминацией на лирической любовной теме. Роль среднего раздела играет здесь восхитительный по образности и свежести эпизод с солированием челесты и флейт (*Allegro moderato*). Лирическая кульминация построена на полнокровном (впервые в балладе) звучании скрипок в высоком регистре, на таком знакомом нам у Чайковского гимническом воспевании любви и связанной с ней надеждами. Сжатая до предела реприза — вновь краткий диалог воеводы и его слуги, после которого наступает час расплаты — кода: хлопец, «промахнувшись», убивает своего господина.

Должанский считает, что вслед за эпизодом смерти воеводы Чайковский должен был вернуться к любовной теме и построить на ней заключительную кульминацию, что как «толкователь событий» он не раскрыл основной мысли поэта, не показал «победы молодого прекрасного порыва к счастью над угнетающими его силами», что в балладе «недостает возвращения прекрасной лирической темы, не хватает победной песни торжествующей любви» [3, с. 238]. Попробуем не согласиться с маститым ученым. У Пушкина нет никаких «намёков» на «торжествующую любовь», он заканчивает свое стихотворение расправой над ненавистным деспотом («Выстрел по саду раздался. / Хлопец пана не дождался; / Воевода закричал, / Воевода пошатнулся... / Хлопец, видно, промахнулся: / Прямо в лоб ему попал»), более того, поэт не высказывает никаких симпатий ни к панночке, ни к ее молодому возлюбленному, он лишь гениально пересказывает А. Мицкевича, оставаясь сторонним наблюдателем свершившейся драмы.

Чайковский необычайно точно и с большой искренностью следует за пушкинским текстом, это его метод работы с программой (поверх стасовского либретто к фантазии «Буря» он вписывает карандашом имена многочисленных шекспировских героев, они обогащают его мысль, музыкальную ткань, но, по сути, остаются тайной для слушателей [2, с. 64]), он не может позволить себе говорить за поэта, нарушить его концепцию, его классически ясную литературную форму. «Воевода» завершает своеобразный триптих композитора на тему «запретной любви» (увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», фантазия «Франческа да Римини») и ни в одной из этих пьес автор не решается на заключительную «победную песнь торжествующей любви». Образы скрывающихся от возмездия любовников волнуют его, трагические развязки их историй созвучны его собственному художественному мировоззрению, но *happy end'a* здесь не может быть по

определению. Впрочем, если бы Чайковский жил и творил во времена Должанского, в эпоху победившего соцреализма, ему, скорее всего, пришлось бы коренным образом поменять свою концепцию.

В своих блистательных «Воспоминаниях о России» Л.Л. Сабанеев остроумно описывает взаимоотношения Танеева и Чайковского, в этой паре последний выглядел, скорее, послушным учеником, нежели всемирно признанным мастером: «[Чайковский] был типичный русский интеллигент, тих, прост, очень рассеян и застенчив до мучительности. С С. И. Танеевым его связывала какая-то особенная дружба, полная взаимного уважения. Танеев был его учеником, но в ту эпоху казалось, что скорее он — наставник: он был как-то музыкально мудрее и рассудительнее — я уже тогда мог заметить, что Чайковский слушался Танеева. Постоянно поверял он ему свои творческие замыслы, сомненья и тревоги (и сколь часты были эти сомненья!), приносил все только что написанное». Показывая Танееву свои новые произведения Петр Ильич обычно говорил: «Вот, Сергей Иванович, я кое-какую дрянь принес». Однажды Чайковский подарил мальчику-Сабанееву почти уничтоженный манускрипт своей Пятой симфонии: «рукопись была разорвана пополам, и на заглавном листе красовалась надпись красным карандашом поперек: „Страшная мерзость“. Вручая мне этот памятник своей неврастении, Петр Ильич ласково сказал: — Когда будете композитором — не пишите так скверно» [\[7, с. 54\]](#).

Мог ли Чайковский устоять перед критикой Танеева? Если даже в композиторских достоинствах Пятой симфонии и «Иоланты» он не был уверен? Много позже Танеев признал свою неправоту в отношении «Воеводы» («в ней такая масса интересных вещей, что истреблять ее грешно» [Наследие, с. 306]). Должанский даже посчитал, что Сергей Иванович «горько сожалел об отрицательном суждении, слишком поспешно высказанном им Чайковскому» [\[3, с. 234\]](#). Танеев (по нашему мнению, несправедливо) считал развернутую среднюю часть баллады «несравненно ниже по своим музыкальным достоинствам подобных же эпизодов в прежних сочинениях Петра Ильича». В письме к брату Модесту Ильичу, уже в 1901 году он даже предположил, что «она, по-видимому, сочинялась не как оркестровое произведение, а как романс», и что «исполняемый без слов оркестровыми инструментами романс этот производит впечатление несколько неопределенное» [\[6, с. 307\]](#).

Трудно принять эту точку зрения. Тема гобоя принадлежит к самым пленительным инструментальным мелодиям Чайковского, она своеобразно, спустя пятнадцать лет, продолжает кларнетовый «рассказ Франчески», а следующий за ней глубоко эмоциональный, гибкий, теплый и страстный альтово-виолончельный тематизм перекликается с подобными же вдохновенными эпизодами в «Щелкунчике». Позже средний эпизод баллады был переделан композитором в самостоятельную фортепианную пьесу *Aveux passionne* («Страстное признание»), Чайковскому, по-видимому, не легко было расстаться с полюбившимися ему мелодиями, он определенно считал их вполне достойным результатом своей напряженной творческой работы.

По словам Л.А. Баренбойма, уже в консерваторском классе А.Г. Рубинштейна Чайковский научился профессиональной композиторской работе, культуре и дисциплине труда, профессор воспитал в нем умение «управлять своим творческим процессом, подчинять его своей воле» [\[2, с. 56\]](#). Чайковский всю жизнь работал в высшей степени интенсивно, его рукописи и эскизы выдают невероятную тщательность, продуманность всех, даже мельчайших деталей, строжайший интеллектуальный контроль, критический анализ написанного, многочисленные доработки уже готового материала, подчас

капитальное редактирование изданных сочинений для последующих публикаций и исполнений. Его творческий процесс продолжался без малейших перерывов, его требовательность к себе была запредельна.

В превосходном исследовании «Творческий архив П.И. Чайковского»^[2] П.Е. Вайдман приводит множество примеров работы композитора над своими произведениями, делится впечатлениями от изучения нотных эскизов, листов с набросками, записных книжек и тетрадей. Ни одно из подготовленных к исполнению сочинений не было у Чайковского случайным, поспешным или недостаточно отредактированным, но всегда плодом глубокой проработки литературного сюжета, музыкального материала, результатом тщательного отбора, индивидуальных гармонических и стилевых решений, напряженного поиска новой композиционной структуры.

Исполнителю необходимо следовать партитуре композитора настолько добросовестно, насколько это возможно, не обращая внимания на критические рассуждения самых маститых коллег или исследователей. Нотный текст Чайковского дает ответы на любые вопросы, поскольку именно здесь его гениальная творческая натура раскрывается наиболее полно. Мудрый А.Г. Шнитке сформулировал эту же мысль несколько иначе, но мы приведем ее в подтверждение наших собственных умозаключений: «Вся жизнь Петра Ильича (и его дневники об этом свидетельствуют) — обычный, житейский уровень. Он не в состоянии определить того, чего он достиг своей музыкой. Потому что она неизмеримо превышает его жизнь» ^[1, с. 37].

Такова и симфоническая баллада «Воевода» — тщательное изучение позднего текста Чайковского позволяет нам, смело откинув досужие негативные высказывания, окунуться в глубины его композиторской мысли, рассмотреть произведение сквозь слуховую лупу, принять партитурные страницы как истину, которую необходимо постигнуть. Тем более, что страницы эти испещрены авторскими ремарками, тайными знаками и символами: композитор бережно «ведет» исполнителя буквально «под руку», указывая путь к точному прочтению его столь трудно родившегося и с мучениями вышедшего «в свет» детища.

Библиография

1. Беседы с Альфредом Шнитке / Составление, предисловие А.В. Ивашкин. – Москва: Классика-XXI, 2005. – 320 с.
2. Вайдман, П.Е. Творческий архив П.И. Чайковского / П.Е. Вайдман. – Москва: Музыка, 1988. – 176 с.
3. Должанский, А.Н. Музыка Чайковского. Симфонические произведения / А.Н. Должанский. – Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 270 с.
4. Истомин, И.А. Гармония П.И. Чайковского / И.А. Истомин // Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке, выпуск III. – Москва: Музыка, 1989. – С. 5–35.
5. Михеева, Л.В. Чайковский. Симфоническая баллада «Воевода» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.belcanto.ru/tchaikovsky_voyevoda.html (дата обращения: 05.01.2024)
6. Музыкальное наследие П.И. Чайковского. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1958. – 542 с.
7. Сабанеев, Л.Л. Воспоминания о России / Л.Л. Сабанеев. – Москва: Классика XXI, 2018. – 268 с.

8. Чайковский, П.И. Воевода. Симфоническая баллада. Полное собрание сочинений. Т. 26 [Партитура] / П.И. Чайковский. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 81 с.
9. Чайковский, П.И. Краткий учебник гармонии (1874). Полное собрание сочинений. Том III-а / П.И. Чайковский. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1957. – 216 с.
10. Чайковский, П.И. Переписка с П.И. Юргенсоном. Т.2. 1884–1893 / П.И. Чайковский. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1952. – 344 с.
11. Brown, David. Tchaikovsky: The Man and His Music / David Brown. – New York: Pegasus, 2007. – 512 p.
12. Poznansky, Alexander. Tchaikovsky Through Others' Eyes / Alexander Poznansky. – Bloomington: Indiana University Press, 1999. – 368 p.
13. Zajaczkowski, Henry. Tchaikovsky's Musical Style / Henry Zajaczkowski. – Ann Arbor and London: UMI Research Press, 1987. – 245 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор указал в заголовке («Уничтоженный шедевр: черты позднего оркестрового стиля П.И. Чайковского на примере его симфонической баллады "Воевода"»), является симфоническая баллада П.И. Чайковского «Воевода», соч. 78 (1891). В заголовке также есть указание на объект исследования — поздний оркестровый стиль П. И. Чайковского, черты которого и раскрываются на примере конкретного симфонического произведения.

Образная интрига заголовка статьи «Уничтоженный шедевр», с одной стороны, раскрывает читателю конкретику исторической событийности, состоящую в желании П. И. Чайковского после премьеры баллады уничтожить ноты произведения, с другой, — указывает на позже сформулированный М. Булгаковым афоризм, вложенный в уста Воланда, «рукописи не горят» и метафорично отражает особую судьбу уникального художественного произведения, опережающего своим содержанием время своего создания, не соответствуя заскоружным ожиданиям консервативной публики. Автор избегает излишней формализации программы исследования, преследуя творческую задачу синтеза художественных (эмоциональных) и логических средств аргументации своей точки зрения, добиваясь единства теоретического и образного содержания текста.

С опорой на эпистолярные источники автор восстанавливает важнейшие моменты исторической судьбы анализируемого произведения. А детальный анализ приемов оркестровки баллады, образного содержания тематизма, тонального плана реализации музыкальной формы, выразительной роли нюансировки и динамического развития программного произведения составляет основной корпус логической аргументации авторского тезиса, состоящего в высокой оценке художественных достоинств «Воеводы». Тезис автора о гармоничном сочетании в произведении достижений уходящей романтической эпохи, особенностей уникального мелодического мышления П. И. Чайковского и смелых приемов выражения образного содержания программного сюжета, свойственных стилистике грядущего XX в., хорошо аргументирован и заслуживает доверия.

Таким образом, предмет исследования автором раскрыт на высоком теоретическом уровне.

Методология исследования складывается на основе синтеза историко-биографических приемов исторического искусствоведения и методов структурно-семантического анализа музыкальных произведений, включая анализ выразительности оркестровых тембров, фактуры гармонической вертикали, полифонических приемов, тонального плана и динамических оттенков, — совокупность выразительных приемов композиторской техники составляющих комплекс, характеризующий оркестровый стиль композитора. Несмотря на то, что программа исследования автором не была формализована, ее логика вполне очевидна в последовательности повествования. Гармоничное сочетание образно-эмоциональных и логических приемов аргументации не выходит за рамки постмодернистской парадигмы субъективации теоретического опыта и является сильной стороной методики автора, позволяющей объединить просветительско-дидактические и научные цели.

Актуальность выбранной темы автор поясняет читателю посредством помещения анализируемого произведения в психологически сложную ситуацию недооцененности публикой художественной ценности музыкального шедевра. Подобная ситуация, по мнению рецензента, является своего рода социально-историческим паттерном поведения гения, подавленного непризнанием публики, отражением перманентного конфликта личности и общества, традиции и новации. Поэтому выбранный автором прием синтеза теоретического и образного содержания текста, повествующего о примере такого конфликта в судьбе П. И. Чайковского, представляется своевременным и актуальным в любое время, включая современное состояние отечественной и мировой культуры, подавленной неким псевдокультурным противостоянием.

Научная новизна исследования, выраженная в детальном анализе автором черт позднего оркестрового стиля П.И. Чайковского на примере его симфонической баллады «Воевода» и хорошо аргументированных выводах, не вызывает сомнений.

Стиль текста выдержан научный, хотя рецензент отмечает отдельные технические описки, допущенные автором по невнимательности в датах премьеры анализируемого произведения («В августе-сентябре 1991 года он возвращается к "Воеводе" и просит П.И. Юргенсона...», «6 ноября 1991 года Чайковский продирижировал «Воеводой» в концерте А.И. Зилоти...»). Это, безусловно, необходимо исправить.

Структура статьи ясно отражает логику изложения результатов научного исследования.

Библиография в полной мере раскрывает проблемное поле исследования, хотя и не содержит публикаций за последние 3-5 лет. Этот недостаток можно считать незначительным с учетом опоры автора на анализ эмпирического материала.

Апелляция к оппонентам вполне уместна и корректна: автор аргументированно вступает в дискуссию с коллегами, что составляет преимущество статьи.

Безусловно, интерес читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» к представленной статье гарантирован, но автору необходимо исправить технические описки в датах.