

Г. Ю. Савченко

**Уникальный авторский проект: Шесть этюдов
для струнного оркестра и органа Бориса Чайковского**

К 100-летию со дня рождения

Аннотация

В статье рассматривается одно из самых необычных камерных сочинений русского композитора Бориса Александровича Чайковского (1925–1996) — Шесть этюдов для струнного оркестра и органа (1976). Концентрируется внимание на характерных особенностях композиторского стиля и его художественного мышления, выявляются уникальные свойства авторской фактуры, гармонии, драматургии выстраивания формы, тембровой поэтики.

Ключевые слова: Борис Чайковский, русская музыка второй половины XX века, разнотембровый ансамбль, тембровые миксты, музыка для органа, нелинейная кульминация, индивидуальный авторский проект.

G. Yu. Savchenko

**Extraordinary Composer's Project:
Six Etudes for String Orchestra and Organ by Boris Tchaikovsky**

Summary

Six Etudes for string orchestra and organ is a unique composition. It reflects all the characteristic features of Boris Tchaikovsky's style, which fully manifested themselves in the works of the 1970s. Among them, we noted a special type of thematism, which implies the construction of themes from short motifs. No less original is the concept of timbre, which includes the most interesting mixed combinations of various organ registers with bowed instruments. We also examined the features of the author's dramaturgy, the main feature of which is the process associated with the variant development of thematic elements and similar in meaning to the principle of deployment. The thematic connections between the parts, in turn, indicate the signs of a cycle that actually do not allow each piece to be performed separately. Finally, ascetic linearity and coloristic saturation of chord combinations coexist in a surprising way in the textural and harmonic appearance of the cycle. All these signs speak to the uniqueness of this composition both in terms of the creative legacy of its author and in the history of Russian music in the second half of the 20th century.

Keywords: Boris Tchaikovsky, Russian music of the second half of the 20th century, multi-timbre ensemble, mixed timbres, organ music, non-linear climax, individual project.

Борис Александрович Чайковский (1925–1996) — композитор, уже ставший классиком русской музыки второй половины XX века. Принадлежащий к поколению учеников Д. Шостаковича и Н. Мясковского, он сумел создать собственный, глубоко индивидуальный и неповторимый музыкальный мир. Георгий Свиридов писал: «Б. Чайковский — композитор с ярко выраженным русским музыкальным языком... Его язык сложился под воздействием великих музыкантов прошлого, творческий дух которых он наследует, внося в него свежесть естественной *органической* новизны. Под... [которой. — Г. С.] я понимаю продолжение и развитие традиций своей национальной школы» [5. С. 144]. Б. Чайковскому чужда внешняя эффектность или погоня за «модными» авангардными приёмами — его музыка всегда устремлена «в глубь» её внутреннего содержания. Возможно, это является одной из причин, почему в его творческом наследии отводится столь важная роль камерно-инструментальным жанрам. С точки зрения ансамблевых составов в произведениях композитора мы находим вполне традиционные — струнные квартеты, струнное и фортепианное трио, фортепианный квинтет, сонаты для одного и двух фортепиано, для скрипки, виолончели с фортепиано. Но помимо них особое значение имеют нестандартные, смешанные ансамбли. Среди опусов, написанных для такого рода составов, можно выделить Партиту для виолончели и камерного ансамбля (1966), Камерную симфонию (1967), Четыре прелюдии для камерного оркестра (1984), Секстет для арфы и духовых (1990). Каждое из этих сочинений — открытие новых звуковых ландшафтов, не носящее печати экспериментальности. Как отмечает Ю. Б. Абдоков, Борис Чайковский часто говорил, что «эксперимент в музыке — это следы рабочего пота, демонстрировать которые неприлично... Открытие и эксперимент — неравнозначны даже в науке. В искусстве между ними пропасть» [1. С. 67].

Одним из таких открытий можно считать цикл, о котором пойдёт речь в этой статье —

Шесть этюдов для струнного оркестра и органа.

Само название этого цикла, созданного в 1976 году, и заявленный в нём инструментальный состав уже предваряют мысль об оригинальном замысле. В данном случае жанровое обозначение, разумеется, не сводится к пониманию этюда как пьесы, в которой решается техническая исполнительская задача. На наш взгляд, более близким по смыслу оказывается понятие этюда в живописи. Как известно, этюд (от французского *étude* — изучение, учение, разработка) в изобразительном искусстве означает произведение вспомогательного характера и ограниченного размера, выполненное целиком с натуры, то есть предполагает работу художника на пленэре. Как отмечается в «Кратком словаре терминов изобразительного искусства», с помощью этюда художник «разрабатывает детали задуманной картины... разрешает возникающие в его работе специальные вопросы художественной практики, совершенствует своё профессиональное мастерство» [3. С. 189]¹. Сравнивая жанр этюда в разных видах искусства, О. В. Соколов отмечает, что типичная особенность этюда — его «направленность на какую-либо одну техническую задачу, разработка одной конкретной натуры в живописи, одной театральной сцены» [6. С. 32].

Этюды Бориса Чайковского — это своего рода художественные исследования (разумеется, не в экспериментальном смысле) тембровых и тематических возможностей музыкального материала. Под словом «исследования» нужно понимать не сам познавательный или поисковый процесс, а конечный результат — *открытие* новых звуковых горизонтов. В отношении единства приёма жанр музыкального этюда приближается, по сути, к прелюдии, экспромту, музыкальному моменту, то есть к тем жанрам, которые также характеризуются единством музыкального образа и зачастую — единством фактурного решения, образно говоря, «разработкой» одной конкретной музыкальной «натуры». При этом, как и в Партите, как и в Камерной

симфонии, Шесть этюдов не являются ни сюитой в полном смысле слова, ни тем более сборником пьес. Они выстраиваются в циклическую форму, все части которой разрабатывают единую драматургическую фабулу — постепенное движение к Вечному Свету. Это единство частей практически исключает возможность исполнения каждой из них по отдельности, поскольку в таком случае они оказываются вырванными из единой фабулы музыкального повествования.

Инструментальный состав весьма необычен. В отечественной музыке XX века мы не найдём знаковых сочинений для органа и струнного оркестра, написанных до Б. Чайковского (в качестве единственного известного примера можно привести Концерт для органа и струнных Александра Гедике)². Все же остальные сочинения, в которых орган соединяется со струнными инструментами, написаны преимущественно во второй половине 1980-х годов: Соната для арфы и органа Геннадия Баншикова (1987), «Славянский концерт» Сергея Слонимского для органа и струнных (1988), «Сутартине»³ Альфреда Шнитке для струнного оркестра, органа и ударных (1991).

Для Бориса Чайковского очевидный контраст органа и смычковых инструментов становится основой для открытия новых микстовых тембров. Уместно в данном случае использовать живописный термин, употребляемый в работах Ю. Абдокова, — *лессировка*, выражающийся в соединении порой противоположных тембровых красок, каждая из которых прослушивается в отдельности (подобно полупрозрачному цвету в буквальной живописной лессировке) и в то же время воспринимается как единый «сложный» тембр. В этом проявляется смысловое значение «этиюдности» в названии цикла. Из данной предпосылки исходит и то, что все инструменты ансамбля в каждой из пьес меняют свою роль в фактурно-тембровом становлении музыкальной ткани. Большое значение приобретает детализация тембра как внутри группы инструментов (струнные), так и внутри «инструмента-оркестра» — органа.

Поскольку композитор не делает регистровых пометок в партии органа, фактически сама по себе она становится «клавиром». М. В. Во-

инова отмечает, что «реально слышимые голоса, возникающие при подключении регистров, невозможно воссоздать с помощью нотных знаков... композитор полагается на исполнителя, который становится соавтором, дополняя звуковой ландшафт конкретной формой выражения в тембре» [2. С. 149]⁴. Несмотря на то, что в органной партии Этюдов Борис Чайковский не прописывает регистровку, косвенные подсказки для органиста содержатся в самом музыкальном тексте — в тесситуре и в динамике⁵. Роль органа в этой партитуре паритетна по отношению к струнным: в эпизодах с «камерным» звучанием орган выступает как солист, а в «симфонических» (например, в № 5) — способствует эффекту полноценного оркестрового *tutti*, замещая собой деревянные и медные духовые инструменты.

Общая композиция Этюдов построена по принципу, близкому предыдущим сочинениям. Основной драматургический каркас составляют первые пять частей, в своей диспозиции подчинённых концентрической логике. Центральным становится третий этюд, наиболее развёрнутый и аккумулирующий в себе различные фактурные типы. Другие части «рифмуются» по ведущему фактурному признаку: первая и пятая подчинены вневременной «сонорной» (в широком смысле слова) идее с привлечением «ярусной» ритмики. Во второй и четвёртой частях на первое место встаёт линейный принцип с диапазоном параллельно идущего фактурного и регистрового развёртывания от сжатого унисона до раскинутых по регистрам пространственных созвучий.

Отдельной, обобщающей ролью наделён шестой этюд, как и Заключение из Партиты или же Серенада из Камерной симфонии. Он служит раскрытию имманентно музыкальной идеи цикла, подытоживая всё сказанное и добавляя нечто новое, лежащее за пределами уже известного по предыдущим пьесам музыкального пространства.

В «сонорных» частях гармония и тембр служат одинаково важными выразительными факторами. Уже в первых тактах первого этюда обращает на себя внимание способ нанесения звуковых «красок». Разные слои фактуры вы-

рисовываются на звуковом «горизонте» постепенно. Секунда *des – es* «перетекает» из партии органа к альтам, создавая эффект «тусклого света». Далее открывается пространственная «бездна» с глубокими октавами у виолончелей и контрабасов и, напротив, с парящими над ними вторыми скрипками. С т. 10 появляется ещё один тематический слой — мелодия четвертями у первых скрипок, которая сначала противопоставляется другим фактурным слоям, звуча отдельно от них, затем соединяется с общим движением. Так постепенно вырисовывается архитектурная пластика оркестрового пространства: «бездонные» басы, сжатые средние регистры, парящий, вибрирующий фактурный слой у вторых скрипок и открывающая ещё более высокую регистровую перспективу мелодия первых скрипок.

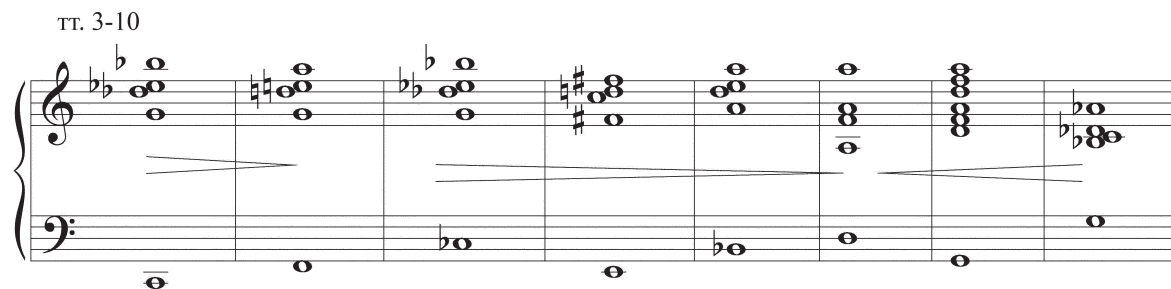
Большую роль в этой многосоставной фактуре играют ритм и гармония. Ритмическая сторона музыкальной ткани выполнена композитором по «ярусному» принципу: мелодия баса и «тусклые» параллельные секунды у альтов изложены целыми длительностями; «флуктуирующий» пласт у вторых скрипок — восьмыми. Наконец, «горная» мелодия первых скрипок — четвертями. Таким образом, темброфактурное дление с точки зрения временного параметра представлено полифонично. Важно и значение гармонической вертикали, а именно такие её качества, как сонантность и расположение аккорда. Сонантные *crescendo* и *diminuendo* (постепенное нарастание и убывание диссонантной интенсивности созвучий) сочетаются с музыкально-оптическими эффектами приближения-удаления (тесная и широкая расстановка

фактурных слоёв друг относительно друга, см. пример 1).

Важным драматургическим фактором, как в первой пьесе, так и в последующих, становятся внезапные остановки движения, речитативные «вкрапления», связанные с выключением голосов. Эти, по выражению Ю. Абдокова, «просвечивающие паузы» создают особый эффект пространственного контраста и персонифицируют тембр солирующих инструментов, превращая речитативы в монологи. В рассматриваемом нами первом этюде эти монологические фрагменты сосредоточены в партии первых скрипок и образуют собственный драматургический пласт композиции. Начинаясь с кратких мотивов (перед ц. 2), они становятся всё более весомыми в масштабном отношении, достигая уровня развёрнутого речитатива (ц. 5). Таким образом, сама музыкальная форма, имеющая признаки простой трёхчастной, развивается не линейно, а процессуально и сразу в нескольких фактурных плоскостях.

Во втором этюде основной драматургический контур также связан с фактурным развёртыванием. Его композиция разделяется на две части. Драматургия первой отдалённо напоминает тему с вариацией: унисонный первый эпизод в этом смысле представляет собой собственно «тему», разделённую на два предложения (6+8). Далее в ц. 11 следует развёрнутая фактурная вариация на первое предложение темы, а в ц. 17 — на второе. Общий же драматургический сценарий всей первой половины пьесы связан прежде всего с логикой её фактурного развёртывания, подчинённого замкнутому «круговому» принципу:

1



1) ц. 9: линейное унисонное изложение темы в средних регистрах у струнных (*V-ni II, V-le*); постоянное возвращение к устою *C*, вокруг которого происходит то центробежное, то центростремительное мотивное развёртывание;

2) ц. 11: из мелодических мотивов темы формируются вертикальные гармонические комплексы (как это было в Партите и в Камерной симфонии);

3) ц. 15: на смену моноритмическому контрапункту приходит подголосочная полифония, линейный тип изложения;

4) ц. 16: возникает «перекрёстная игра», обмен мотивами; все струнные инструменты достигают предельно высокого регистра с последующим противодвижением и приходом к туттийному унисону (1 такт до ц. 17).

Как мы видим, в фактурном отношении всё начинается с унисона и им же заканчивается. Звук *c* в качестве унисона вновь становится своего рода метафорой некоего эталона чистой истины, с которым сопоставляются все остальные компоненты музыкальной ткани.

Вторая часть пьесы начинается со вступления органа (ц. 24). Однозвучный мотив-репетиция сразу обращает на себя внимание своей необычностью, трепетностью «флейтового» тембра. Это будто потусторонний голос, остаивающийся общий напор движения. После генеральной паузы, с ц. 26, посредством периодических остановок и постепенного громкостного ослабления динамики в партии струнных «гасится» движенческая инерция, постепенно замедляющая пульсацию вплоть до выдержанного аккорда-«покоя» (ц. 28).

Драматургическим центром цикла служит третий этюд. Его начальная тема, представленная вновь «сложной линией» — микстовым унисоном органа и *pizzicato* струнных, состоит из восходящего и нисходящего мотивов по квартам. Ассоциативно эта «квартовая лесенка» напоминает далёкие образцы классической музыки, в частности тему фуги из Сонаты ор. 110 Л. ван Бетховена, которую А. Ю. Кудряшов ассоциирует с мелодией рождественского хора «Возрадуйтесь, все христиане»⁶ (нисходящие кварты — символ сошествия Христа с

небес, а восходящие — его вознесение) [См.: 4. С. 209]. Разумеется, применительно к музыке Б. Чайковского эти ассоциации весьма условны, однако же совершенно очевидно, что созданная им тема приобретает характер мотива-тезиса. «Тезисность» отражается в её диатонической ясности и нюансировке (акцентирование каждого звука). Дальнейшее подлинно симфоническое развитие темы — от скромного унисона до «декларативного» туттийного изложения в кульминации — позволяет говорить о ней как о символе некоего жизненного кредо, которое, претерпевая динамические, фактурные, тембровые трансформации, не меняет свою интонационную природу.

Каждый раздел музыкальной формы становится в широком смысле «вариацией» на тему-тезис, а общий «сценарий» выстраивается по монотематическому, «поэмному» типу. Важное значение в драматургическом становлении имеет динамический перелом, помещённый в точку «золотого сечения» (ц. 43). Этот фрагмент соединяет в себе жанровые признаки марша и токкаты, а его «туттийное» звучание достигается здесь посредством «ярусного» типа фактуры. Выдержанный у органа минорный квартсекстаккорд с побочными секундой и секстой, в то же время фактурно разрабатываемый в стремительном триольном ритме у альтов и виолончелей, становится фоном для изложения главной темы (в прямом и обращённом виде) в верхних регистрах у скрипок.

Вместе с тем кульминация не является результатом постепенного динамического нарастания: в предыдущих разделах есть отдельные «вспышки», но они не создают единого «крещендирующего» вектора при движении к главной кульминационной точке. В общем контексте можно говорить скорее о своего рода «дискретном *crescendo*». Оно формируется из небольших «местных кульминаций», которые, будто далёкие предвестники, подготавливают динамический «взрыв» в главной. Такую «нелинейную» кульминацию также можно назвать чертой стиля композитора, которая неоднократно проявляется и в других, более поздних, сочинениях — в «Музыке для оркестра» и «Симфонии с арфой».

Художественное значение этого драматургического приёма связано с применением принципа «светотени». Этот принцип распространяется не только на внутреннюю драматургию отдельных пьес, но и на внешний контраст между частями цикла. Так, суровой унисонности Четвёртого этюда противостоит пантеизм Пятого.

Музыка Пятого этюда составляет образный и фактурный контраст по отношению к предыдущим. Перед нами настоящая фреска, монолитная по фактуре и типу развития. Туттийное звучание органа и струнных, объемлющее всё звуковое пространство, состоит из фактурных «террас», распределённых по временному принципу. Из этих компонентов выстраивается полиостинатная композиция, сутью которой становится почти барочное развёртывание. В последовательности разрабатываемых гармоний можно отметить два основных принципа, свойственных стилю Б. Чайковского (см. пример 2). Во-первых, в функциональном сопряжении аккордов на передний план выходит плагальность. Во-вторых, большую роль играет гармоническая колористика — как в сопоставлении гармоний хроматической тональности (при наличии центрального C-dur), так и в перегармонизации одних и тех же мелодических базовых формул. Ладотональное развитие укладывается в четыре строфы (или четыре фазы развёртывания). В ходе этой фактурно-гармонической разработки композитор добавляет и тембровые контрасты. Туттийное звучание периодически сменяется специфически камерным: например, в ц. 71 он «снимает»

басы, вследствие чего общая фактура временно теряет глубинный объём; примерно то же происходит и в зоне преддыкта (ц. 75), где реминисценции предыдущих частей также представлены в «камерном» звучании.

Шестой этюд по своей концепции во многом близок Серенаде (VI часть) из ранее созданной Камерной симфонии. Здесь композитор снова обращается к образам вечной музыкальной классики, уподобляя звучание камерного ансамбля барочному, не впадая при этом в буквальную стилизацию. «Барочная» камерность фактуры отражается в густом звучании тесно расположенных аккордов у солирующих альтов и виолончелей, в определённом смысле «подражающих» насыщенному органному звучанию и «концертирующих» первых скрипок с их «инвенционным» двухголосием (ц. 83). Полифонической фактуре струнных противопоставляются «искрящиеся» арпеджированные вставки у органа, словно напоминающие о «небесных зовах» из предыдущей части. Это тембровое противопоставление преодолевается в кодовом изложении главной темы, где все инструменты сливаются в едином потоке небесной радости — в «царственной» тональности D-dur.

Шесть этюдов — поистине уникальный опус. В нём, как в капле воды, отразились главные черты творческого облика Бориса Чайковского. Мы обратили внимание на концепцию «первозданного» тембра, которую композитор стремился привить всем своим ученикам и которая заключалась в «творении» звука с «чистого листа». Противопоставление органа как

2

ц. 65

ц. 68

C- e/a F a/D D- gis⁷ cis E⁶ a e⁺⁴ a E A cis fis E⁺² gis⁺⁴ cis⁺² Gis

[T-----> S] [H] [S-----T] [D] [gis] [cis] [SII-----T] [t-----S-----T]

инструмента-оркестра прозрачности струнных, фактурное разнообразие внутри струнной группы, многомерность фактурной «выделки» в каждой из пьес — всё это характерные приметы оркестрового стиля Бориса Чайковского, узнаваемые не только в камерном, но и, конечно же, в симфоническом творчестве автора. Кроме того, визитной карточкой композитора в этом цикле служат и особенности драматургии, в частности тонкая внутренняя взаимосвязь всех пьес, объединяющая их в цикл, а также наличие «нелинейных» кульминаций как существенных признаков авторского мышления. И, конечно же, показательным для стиля Бориса Чайковского в этом сочинении является стремление к светлому началу, человечности и к обретению вечной гармонии.

Примечания

- ¹ Этюд отличается от наброска (краткой фиксации отдельных наблюдений художника для осознания характера модели), а также зарисовки, представляющей собой собирание материала для более значительной работы, и эскиза, который может создаваться в мастерской как предварительный вариант большой картины и, в отличие от этюда, включать в себя фантазию художника.
- ² В отношении тембровой совместимости более популярными оказывались ансамбли духовых инструментов с органом (тоже в своём роде духовым инструментом). Один из показательных примеров — *Concerto grosso* для 4 труб, литавр и органа (1982) известного органиста и композитора Олега Янченко.
- ³ Сутартине — вид старинной литовской многоголосной песни.
- ⁴ По мысли автора, такая «клавирная» тенденция в органной музыке XX века противостоит обратному процессу — индивидуализированному отношению к каждому отдельно взятому звуку (как, например, в сериализме) и, как следствие, к подробнейшему выставлению регистровки в нотном тексте.
- ⁵ Поскольку в органном исполнительстве тесситурный и громкостный параметры имеют непосредственную связь с тембром, применительно к этой музыке исследователи и исполнители часто употребляют термин «тембродинамика».
- ⁶ Ранее мелодия этого хора была использована И. С. Бахом в фуге A-dur из II тома ХТК, а также в его кантате BWV 40.

Список литературы

References

1. Абдоков Ю. Б. Борис Чайковский: Партита для виолончели и камерного ансамбля. Тембровая поэтика // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 65–82.
Abdakov Yu. B. Boris Tchaikovsky: Partita dlja violoncheli i kamernogo ansamblja. Tembrovaja pojetika [Boris Tchaikovsky's Partita for Cello and Chamber Ensemble. The Timbre Poetic]. Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka, 2020, no. 2, pp. 65–82. (In Russ.)
2. Воинова М. В. Новый звук как параметр современной органной композиции // Музыкальная академия. 2017. № 2 (758). С. 147–150.
Voinova M. V. Novyy zvuk kak parametr sovremennoy organnoy kompozitsii [New Sound as a Parameter of the Contemporary Composition for Organ]. Muzykal'naya akademiya. 2017, no. 2 (758), pp. 147–150. (In Russ.)
3. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. 4-е изд. М.: Советский художник, 1965. 191 с.
Kratkiy slovar' terminov izobrazitel'nogo iskusstva [The Concise Dictionary of Art's Terms]. 4th ed. Moscow, Sovetskiy khudozhnik, 1965, 191 p. (In Russ.)
4. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. СПб.: Лань, Планета музыки, 2010. 427 с.

Kudryashov A. Yu. Teoriya muzykal'nogo soderzhaniya: khudozhestvennye idei evropeyskoy muzyki XVII–XX vv. [Theory of the Music Content: Art Ideas of the European Music 17th – 20th centuries]. St. Petersburg, Lan', Planeta muzyki, 2010, 427 p. (In Russ.)

5. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / Сост., комм. А. С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. 798 с.
Sviridov G. V. Muzyka kak sud'ba [Music as a Destiny]. Ed. A. S. Belonenko. Moscow, Molodaya gvardiya, 2002, 798 p. (In Russ.)
6. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 1994. 218 с.
Sokolov O. V. Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry [The Music Morphological System and its Genres]. Nizhniy Novgorod, Izdatel'stvo Nizhegorodskogo universiteta, 1994, 218 p. (In Russ.)

Об авторе

Савченко Глеб Юрьевич

Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке

• преподаватель

Россия, Москва

belgvas88@gmail.com

About the author

Savchenko Gleb Yurievich

Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke

• Teacher

Russia, Moscow

belgvas88@gmail.com