Доклад на конференции
«СОЗДАНИЕ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ:
ИЗ ВЕКА XIX В ВЕК XXI»,
посвященной юбилею самарского губернатора К.К. Грота
[Самара, октябрь – декабрь 2013 г.]

Ad libitum (Весьма желательны, но не необходимы)

Гармоники (нем. – Harmonikas, фр. – Accordeons) впервые ввел в состав симфонического оркестра П.И. Чайковский в 1883году

В гармонике таится все то,
чем богата музыка.

А.В. Луначарский

Под заголовком «Гармонь – источник радости и вдохновения» Геннадий Калмыков опубликовал в журнале «Народник» интервью, взятое им 17 января 2010 года у Заслуженного деятеля искусств РФ композитора Евгения Петровича Дербенко. В этом интервью нас заинтересовало высказывание известного музыканта и композитора о гармонике: «…первым из русских композиторов гармонику[1] ввёл в свою симфонию[2] П.И. Чайковский. Это известный случай. Но это было в те времена, когда гармоника была инструментом с небольшими возможностями».

Нам этот случай был неведом абсолютно. Пришлось приложить немало усилий, чтобы ликвидировать пробел в своих познаниях об инструменте, совершенствуя который Павел Леонтьевич Чулков создал в Самаре в самом конце позапрошлого века свою трехрядную концертную хроматическую гармонику – первый отечественный баян [7]. Как оказалось, этот знаменательный в жизни гармоники «случай» имел к рождению баяна отношение самое непосредственное…

Свои разыскания мы начали с поиска симфонии Чайковского, в партитуре которой присутствуют гармоники. Однако все наши попытки установить, в какую же симфонию ввел Петр Ильич гармонику, заканчивались провалом. Не помогли в этом безуспешном, как оказалось деле, и обращения к профессиональным самарским музыковедам. Отчаявшись, мы обратились с вопросом к информационно-поисковым системам интернета. Изрядно помучившись, перебирая поисковик за поисковиком, сочиняя всевозможные поисковые запросы, и уже, почти отчаявшись, мы задали «Google» последний, немыслимо глупый вопрос: что, где, когда, куда…Чайковский?

Представьте себе наше изумление, когда мудрый «Google» выдал нам один единственный найденный им сайт с ответом, что гармоники (нем. – Harmonikas, фр. – Accordeons) впервые ввел в состав симфонического оркестра П.И. Чайковский в 1883 году. И сделал он это в партитуре своей Характеристической сюиты № 2, ор. 53, до мажор, а отнюдь не в симфонии. Теперь, уже владея вопросом, мы обратились за помощью к известному самарскому историку музыки и музыковеду, доценту Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, кандидату искусствоведения Марианне Владиленовне Мжельской. Она любезно прислала нам по электронной почте факсимильное издание партитуры сюиты № 2 и свои рекомендации по дальнейшим разысканиям.

Сообщаем далее их результаты.

15 мая 1883 года Чайковский вернулся в Россию из Парижа. Через месяц Петр Ильич в письме к Н.А. Губерту[3] пишет: «Предаюсь праздности, но скоро начну что-нибудь работать по симфонической части». Об этом в тот же день Петр Ильич напишет Надежде Филаретовне фон Мекк[4]: «Я достаточно отдохнул и подумываю о новом каком-нибудь сочинении: вероятно, напишу что-нибудь в симфоническом роде».

Надежда Филаретовна была страстной любительницей музыки, сама неплохо играла на фортепиано. Располагая миллионным состоянием, нажитым ее мужем, фон Мекк оказывала финансовую помощь Русскому Музыкальному Обществу. Фон Мекк была для Петра Ильича другом, у которого Чайковский неизменно находил не только моральную поддержку, чуткое понимание и искренне участие, но и значительные денежные субсидии, позволявшие композитору целиком посвящать себя творчеству.

В это время он жил в подмосковном селе Подушкино, на даче у своего брата Анатолия Ильича и его супруги Прасковьи Владимировны Чайковской, урожденной Коншиной, которую ласково называл Паня или belle-soeur. Петр Ильич очень любил свою невестку за ее ум, сердечность и добродушие. Он часто гостил в семье А.И. и П.В. Чайковских.

27 июня 1883 года в письме к другому своему брату, Модесту Ильичу, Петр Ильич напишет: «Понемножку начинаю также писать новую сюиту, но торопиться не намерен». В конце июня – начале июля он пишет ему же: «Вместо отдыха от композиторства я вздумал во что бы то ни стало написать сюиту. Вдохновения нет; каждый день что-нибудь начинаю и разочаровываюсь потом. Боюсь, что исписался, терзаюсь этой мыслью; вымучиваю из себя, вместо того чтобы ждать вдохновения, и в результате какое-то постоянное недовольство собой» [6, стр. 400].

Первые наброски Петра Ильича ко Второй оркестровой сюите, названной им Характеристической, появились в его записной книжке № 14 еще вечером первого июня 1883 года (Рис. № 1) [12].

Эскиз сюиты отражает сложный, полный сомнений и разочарований путь исканий композитора. Об этом говорит то, что подавляющее большинство зачеркнутых и неоднократно переделанных страниц и тактов падает на долю первой части сюиты.

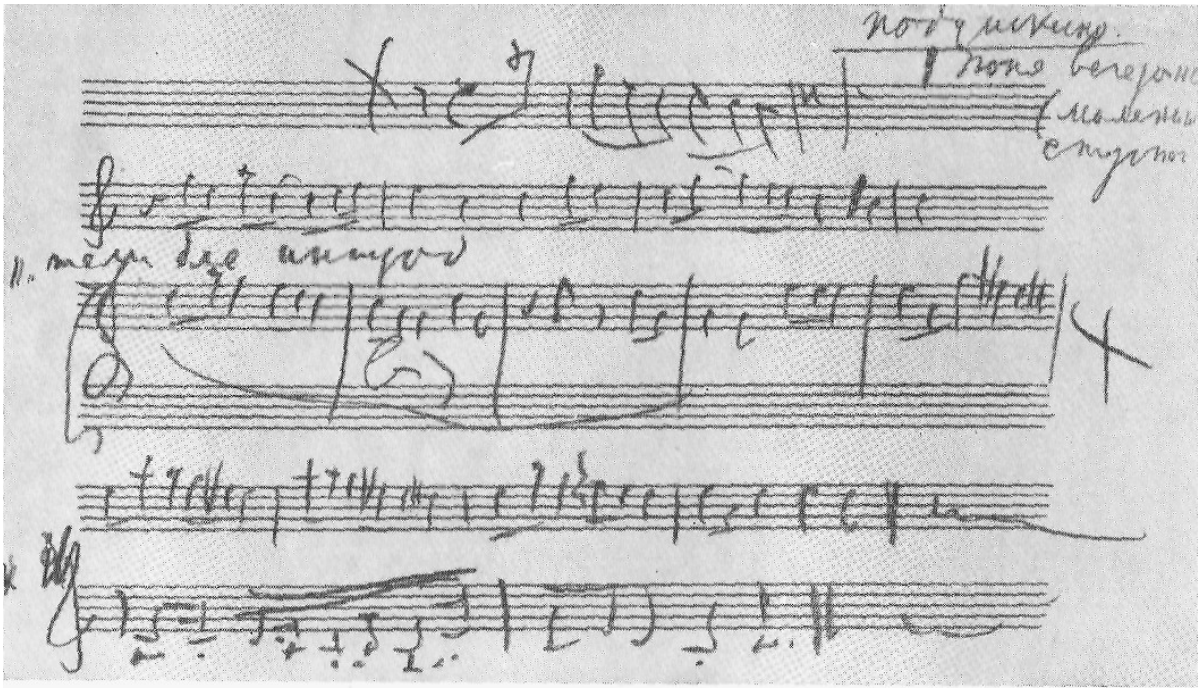


Рис. № 1. Первая страница записной книжки № 14 П.И. Чайковского.
Наброски Эскиза Оркестровой сюиты № 2, ор. 53, до мажор [12].

В другом письме из Подушкино[5] он пишет и Надежде Филаретовне, также, как и Модесту Ильичу, что не намерен торопиться в работе над сюитой. Однако последующая переписка Чайковского[6] со своими адресатами показывает, что сюите, своему новому большому симфоническому сочинению, он отдает все свободные часы дня; вместо отдыха он «сиднем сидит» за работой.

Уже в августе 1883 года в Подушкино П.И. Чайковский завершил работу над эскизами Второй сюиты и 1 сентября 1883 года уезжает из Москвы в Малороссию. Здесь, в Вербовке – селе Чигринского уезда Киевской губернии, он живет в имении своего зятя Л.В. Давыдова.

Сестра Петра Ильича Саша – Александра Ильинична Чайковская была женой Льва Васильевича Давыдова. Чайковский уважал своего зятя и очень высоко ценил его душевные качества. Он пишет фон Мекк 6 сентября[7]: «Мне чрезвычайно приятно находиться в семье, к совместной жизни с которой я так свыкся. Но не могу выразить Вам, до чего здешняя природа кажется мне неприглядна и безотрадна после прелести милого нашего лесного севера».

В письме к фон Мекк из Вербовки[8] он сообщает ей, что с 7 сентября намерен приступить к инструментовке сюиты и переложению ее для фортепиано в 4 руки. В письме из Вербовки к П.И. Юргенсону[9] он пишет ему о своем желании сделать это переложение самостоятельно.

Петр Иванович Юргенсон, основатель и владелец крупнейшей музыкально-издательской фирмы России, угадал в П.И. Чайковском выдающегося композитора с первых его произведений и стал для него постоянным издателем, собирателем и хранителем рукописей. Между Чайковским и Юргенсоном установились на всю жизнь прочные деловые отношения, проникнутые дружбой и доверием. Юргенсон вел все дела Чайковского, как связанные с исполнением и изданием его сочинений, так и личные.

В этом же письме Чайковский пишет Юргенсону: «Эрдмансдёрферу напиши, пожалуйста, что я согласен совершенно, чтобы сюита шла в его концерте. **Имей в виду, что для исполнения одного № сюиты нужны 4 аккордиона в 10 клапанов в строе E-dur. Я думаю, что в партитуре можно напечатать, что таковые у тебя имеются, а тебе не мешало бы их на всякий случай приготовить.** Недели через две я вышлю тебе партитуру 2, 3 и 4-й части с переложением. Остальные несколько позже».

Аккордеоны были использованы П.И. Чайковским в Scherzo burlesque – третьей части Второй сюиты. Вводя их в состав оркестра, Чайковский воспользовался исключительно французским термином Accordeons, в то время, как для остальных инструментов в партитуре применено традиционное итальянское обозначение. Как пишет старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург) Ю.Бойко, в исполнительской ремарке эти инструменты также названы им «аккорд***и***оны», хотя очень скоро в музыкальной литературе установилось написание «аккорд***е***оны» [3].

Инструментовка сюиты доставляла Чайковскому большое удовольствие, он работает над ней по 6 часов ежедневно, и именно в этот период у Петра Ильича возникает предчувствие будущего успеха своего нового симфонического сочинения. Поэтому, работая над инструментовкой Характеристической сюиты, Чайковский написал Модесту Ильичу: «Я очень доволен моей сюитой».

5 октября П.И. Чайковский переезжает из Вербовки в находящуюся рядом с ней в Чигринском уезде Каменку, в имение братьев Л.В. Давыдова, в котором тот служит управляющим. Композитор чрезвычайно любил Каменку, ему работалось там особенно приятно в окружении близких ему людей.

В своем письме к Н.Ф. фон Мекк от 11 октября 1883 года Чайковский пишет: «Оркестровку я уже кончил, теперь делаю переложение на 4 руки и часть этой последней работы поручил г-же Губерт, которая уже не раз аранжировала мои вещи. В общем я очень, очень доволен этим сочинением, но, впрочем, это повторение все той же истории, т.е. я

очень нежно люблю всякое свое чадо тотчас после появления его на свет, пока оно вполне мое и никто его не знает, – но как только оно сделалось достоянием публики, я охладеваю к нему»[10].

Вторая сюита стала для Чайковского приятным исключением из этого ранее неизменного правила: прежде, чем сюита вошла в концертный репертуар симфонических оркестров всего мира, она не раз исполнялась самим автором. Так, например, в письме к Н.Ф. фон Мекк из Москвы 23 ноября 1884 года Чайковский пишет: «Вчера в обществе первенствующих здешних музыкантов играл свою новую сюиту и заслужил большие похвалы»[11]. В Петербурге в Филармоническом обществе Вторая сюита была исполнена под управлением автора значительно позже – 5 марта 1887 года, но с тем же успехом, что и в Москве.

10 октября 1883 года П.И. Юргенсон попросил разрешения Чайковского внести дирижерские пометки М. Эрдмансдёрфера в партитуру Второй сюиты при ее издании. На это Петр Ильич ответил ему 19 октября из Каменки: «Я не только не имею ничего против отметок Эрдмансдёрфера, но желаю их, ибо хороший и опытный капельмейстер куда как полезен в этих случаях. При этом же, если с чем не соглашусь, всегда можно отменить при корректуре. Корректуру желаю делать сам в с ю; поверь, что это и скорей и лучше»[12].

Подтверждением правоты Петра Ильича являются практические попытки корректоров «помочь ему». В письме к Юргенсону от 11 ноября из Каменки Чайковский с негодованием пишет: «Избавь меня навсегда от помощи непрошеных помощников корректоров. Пока я жив и здоров, не хочу ни чьей помощи. Господин, корректировавший (черным карандашом) пятую часть сюиты, напутал мне столько, сколько ни один самый ужасный гравер не напутает. Где нужно поправить, он не видит; где не нужно, он царапает что-то такое сбоку без всякой нужды, а где и удачно поймает, – то так отметит, что ничего понять нельзя. Кто этот благодетель? Этот джентельмен много мне крови сегодня испортил»[13].

Однако и «помощь» Макса Эрдмансдёрфера оказалась «медвежьей услугой». В письме к Юргенсону из Каменки от 8 ноября 1883 года Чайковский настаивает: «В т о р у ю к о р р е к т у р у я н е о б х о д и м о д о л ж е н с а м с д е л а т ь, ч т о б ы в и д е т ь, п о н я т н ы л и м о и у к а з а н и я и п о п р а в к и. Третью пусть сделает кто хочет, но если я в то время буду в Москве, то сам сделаю. М а к с очень торопился и во многих местах только еще больше напутал»[14] (разрядка текста письма сделана П.И. Чайковским).

Стремление Чайковского лично делать переложение и корректуру сюиты, с нашей точки зрения, свидетельствует о том, что указания в партитуре по части использования аккордеонов сделаны им лично, что в свою очередь доказывало хорошее знание композитором этого, ранее неупотреблявшегося в симфоническом оркестре, инструмента. К этому выводу нас привело сравнение партитур, издания XIX и XX веков.

Заглянем в партитуру Второй сюиты в репринтном издании (Рис. 2) [13].

Запись в партитуре гласит: «Для надлежащего эффекта этой пьесы аккордеоны весьма желательны, но не необходимы (ad libitum)». Далее следуют подробнейшие инструкции для исполнителей партий аккордеонов. Автор поясняет, какие ноты обозначают в этих партиях звуки, получаемые от нажатия клапанов правой и левой руки. По нашему мнению, именно это говорит о том, что Чайковский отлично знал новый инструмент, который он ввел в состав оркестра.

Обратимся теперь к советскому изданию партитуры Второй сюиты (Рис. 3) [11].

Сравнение партитур издания XIX и XX веков с нашей точки зрения не оставляло сомнений в том, что указания оркестрантам дает сам автор произведения – П.И. Чайковский, а не редакторы, и уж тем более, корректоры этих изданий.

Но против этого предположения неожиданно выступил наш первый консультант – доцент Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, кандидат искусствоведения Мжельская, мнение которой было для нас очень весомым. Спор, к

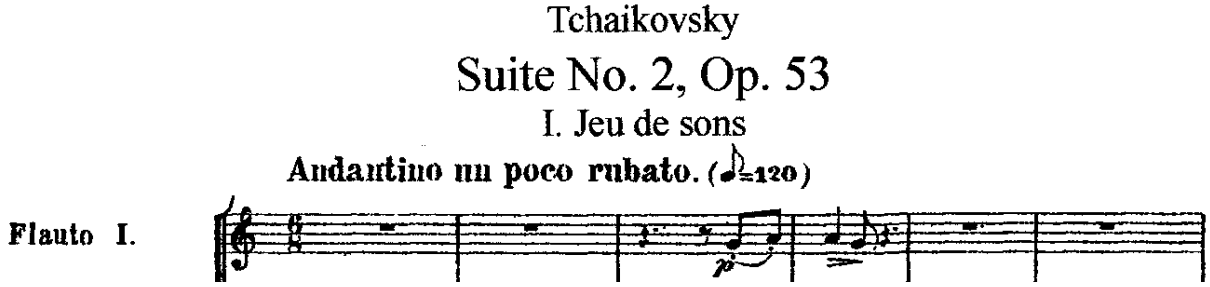
счастью, был недолгим. Вскоре мы получили от Марианны Владиленовны электронное письмо: «Уважаемый Леонид Львович! Ликуйте!!!

Мне удалось проконсультироваться с доцентом кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской консерватории Г.А. Некрасовой (она очень квалифицированный специалист, знающий документы, переписку русских композиторов) по интересующему вас вопросу.

Галина Анатольевна склонна считать, что пометы об использовании гармоники во Второй сюите писал сам Чайковский, который очень хорошо знал инструменты и к началу 1880-х был в этом отношении более продвинутым, чем "кучкисты".

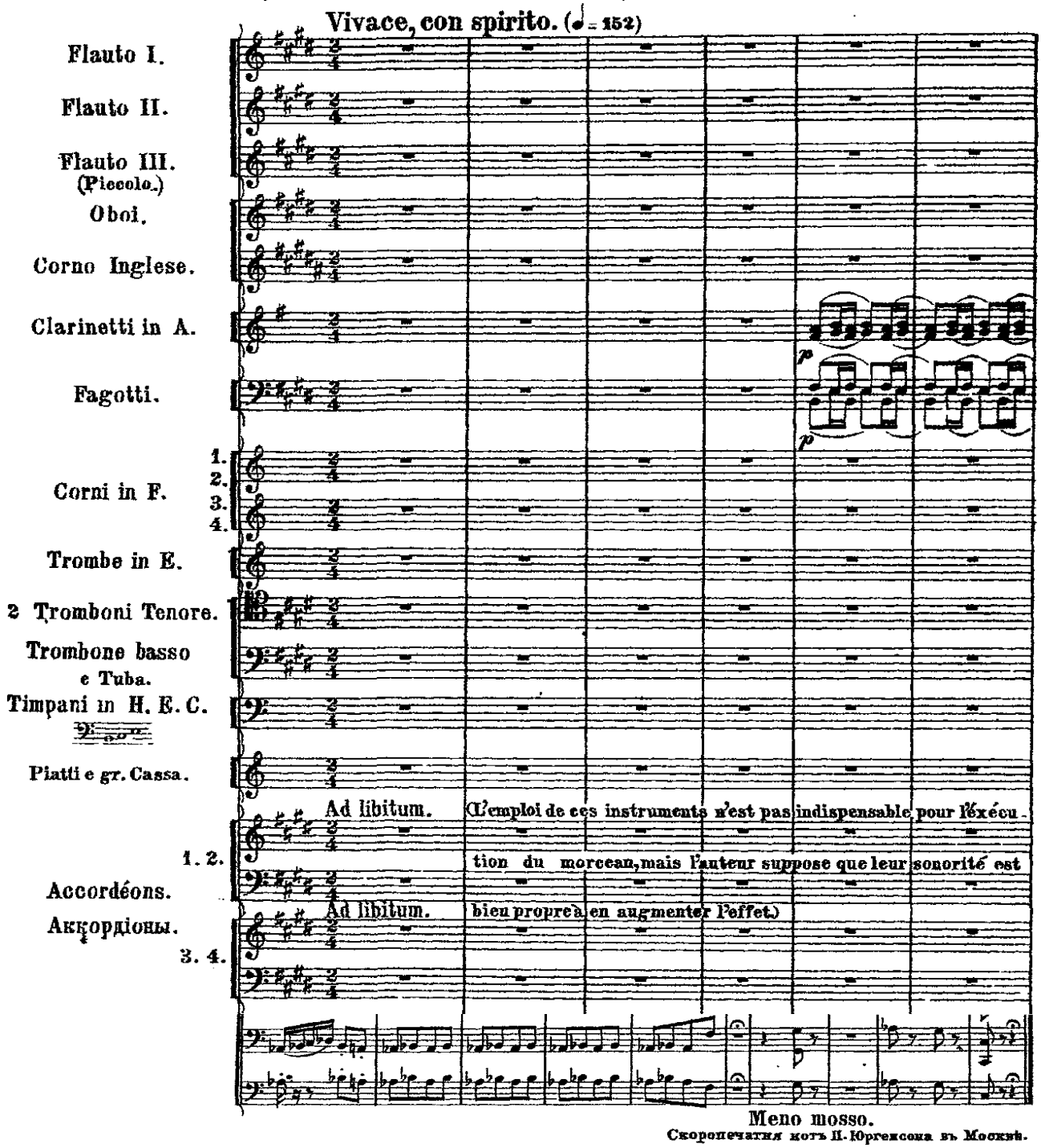
Об этом можно узнать из воспоминаний С. Танеева, который занимался у него по инструментовке и специально обращал внимание на "прогрессивность" его знаний, особенно по духовым инструментам» [15].

А вскоре нам, к счастью, удалось найти и абсолютное свидетельство нашей правоты. В Государственном доме-музее П.И. Чайковского в Клину хранится автограф партитуры Второй сюиты, датируемый августом – октябрем 1883 года. Черными чернилами и красным карандашом в нем сделаны рукой Чайковского «исправления динамических оттенков, нот; примечания о невыписанных повторах; ***об использовании в ч. III аккордеонов***» [8, стр. 326].



III. Scherzo humoristique

(Для надлежащаго эффекта этой піесы, аккордіоны весьма желательны, но не необходимы. Они должны быть въ строѣ E и въ 10 клапановъ. Исполнители партій перваго и втораго аккордіона прижимаютъ правой рукой клапаны 6-й и 7-й, а исполнители третьей и четвертой партій клапаны 2-й и 3-й. Тѣ и другіе лѣвой рукой должны нажимать оба большіе клапаны. Большими нотами обозначены въ этихъ партіяхъ звуки, получаемые отъ нажиманія клапановъ правой руки; малыми — аккордъ и басъ получаемые отъ клапановъ лѣвой руки.)



Скоропечатня котъ П. Юргенсона въ Москвѣ.

Рис. № 2 [13]

ВТОРАЯ СЮИТА
SUITE CARACTÉRISTIQUE

Соч. 53

1883

✲

35865
Кубанская областная библиотека

ПЕТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ

(С фотографии 1884 г.)
Оригинал хранится в Госуд. Центр. Музее Музыкальной культуры

СОСТАВ ОРКЕСТРА

FIATI	3 Flauti grandi (Flauto III-piccolo) (Fl., Pic.) 2 Oboi (Ob.) Corno inglese (C. i.) 2 Clarinetti C, A (Cl.) 2 Fagotti (Fg.)
	*
OTTONI	4 Corni F (Cr.) 2 Trombe C, E (Trb.) 3 Tromboni (Trbn.) Tuba (Tb.)
	*
	Timpani (Tp.) Tamburino (Tno) Triangolo (Trg.) Piatti (P.) Gran cassa (G. c.)
	*
	4 Accordéons (Accrd.) Arpa (A.)
	*
ARCHI	Violini I, II (.) Viole (Vle) Violoncelli (Vc.) Contrabassi (Cb.)

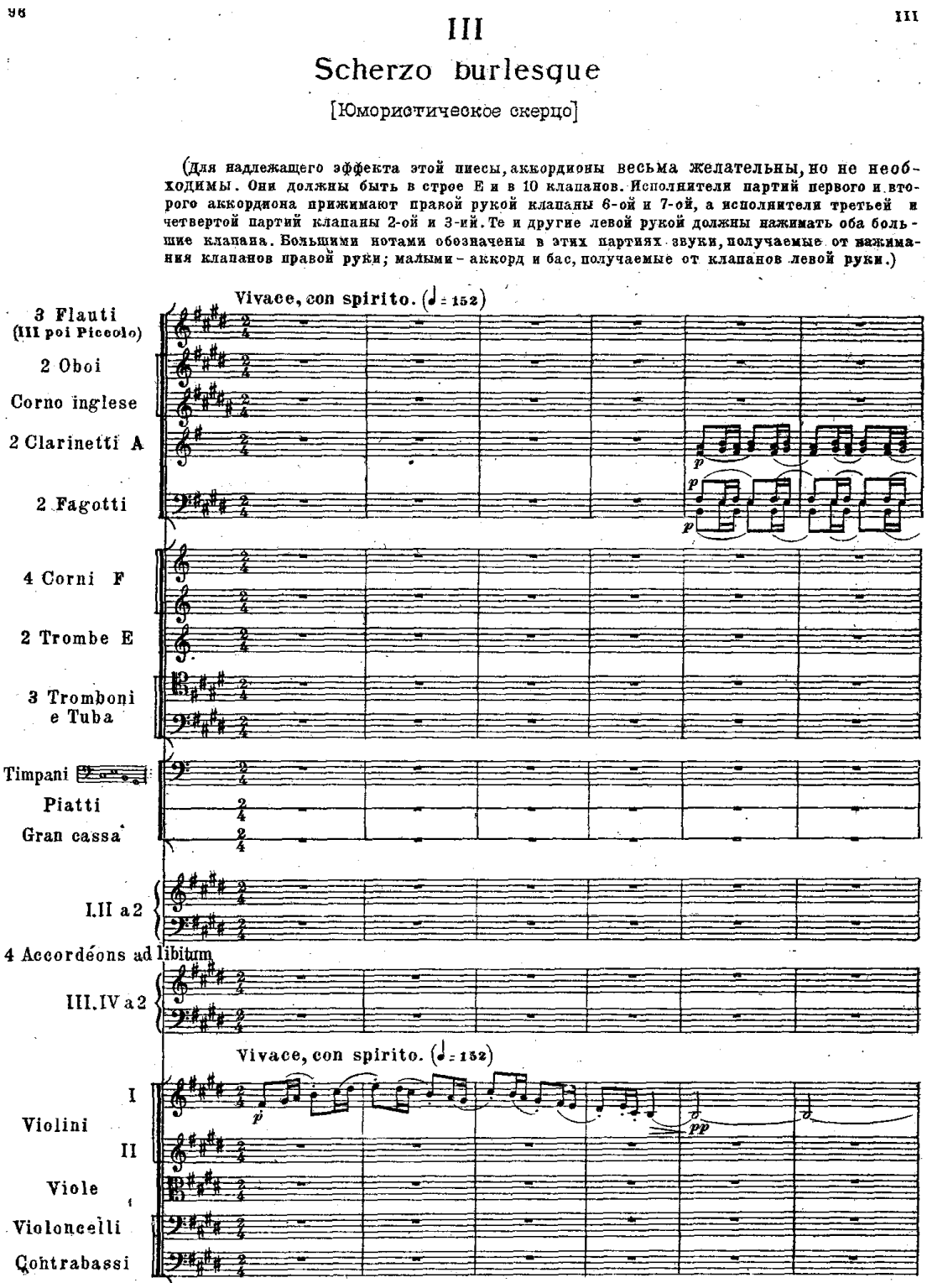


Рис. № 3 [11]

Согласно пометке на чистовой рукописи партитуры Петр Ильич закончил сюиту 13 октября в Каменке.

В письме к П.И. Юргенсону из Каменки 20 октября Чайковский пишет: «Посмотри, сколько ты мне дал за 1-ую сюиту. За эту я желаю получить сотней рублей больше. Мне кажется, что это справедливо будет»[15]. А 1 ноября 1883 года Чайковский обращается к

Юргенсону с просьбой о выплате ему гонорара за Вторую сюиту: «За 2-ю желал бы получить (500) р.»[16 *].

В письме к П.В. Чайковской из Каменки 30 октября 1883 года Петр Ильич в шутливой форме сообщает ей о том, что Характеристическая сюита посвящена им одной «московской молодой даме из судебного мира»[18], т.е. ей, его любимой невестке. Он принял это решение уже в начале октября, называя будущее произведение в своей переписке «Паниной» сюитой.

В январе 1884 года партитура Второй сюиты П.И. Чайковского печатается в Москве паровой скоропечатней нот П. Юргенсона.

Утомленный волнениями, вызванными подготовкой к первой постановке оперы «Мазепа», Чайковский уехал из Москвы сразу же после премьеры оперы в Большом театре, состоявшейся 3 февраля 1884 года. Он был не в силах дождаться первого исполнения своей Второй сюиты, которое состоялось назавтра, 4 февраля в Трехсотом экстренном собрании Московского отделения Русского музыкального общества.

М.К. Эрдмансдёрфер, который дирижировал сюитой, был чрезвычайно обижен на Чайковского за это. Чувствуя свою вину перед Максом, Петр Ильич решил своеобразно извиниться, посвятив Эрдмансдёрферу свое новое симфоническое произведение.

16 апреля 1884 года Чайковский написал в своем дневнике: «Гулял по саду и изобрел семя будущей не симфонии, а сюиты». Во время оркестровки этого нового своего сочинения он пишет Танееву: «Я пишу в настоящее время 3-ю сюиту. Хотел было симфонию сделать, но не выгорело». А в письме к Юргенсону от 21 мая 1884 года Петр Ильич признается: «Я пишу Третью сюиту, которую посвящаю Эрдмансдёрферу, чтобы потушить в нем злобу на меня за бегство из Москвы»[19].

В письме к фон Мекк Чайковский свидетельствует, что после написания им Характеристической сюиты № 2, сама форма сюиты сделалась для него «особенно симпатична вследствие свободы, которую она представляет автору не стесняться никакими традициями, условными приемами и установившимися правилами. Жаль только, что нет русского слова, способного заменить слово сюита, скверно звучащее по-русски. Я много думал насчет этого и ничего не мог приискать»[20].

В другом письме к фон Мекк от 11 декабря 1883 года из Москвы Чайковский делиться с ней своими размышлениями о сюите, как форме симфонического творчества: «Мне, несмотря на то, что я написал шесть опер, весьма нравится, что Вы считаете оперу, сравнительно с симфонической и камерной музыкой, низшим родом искусства. В сущности, я и сам всегда сознавал это, и, кажется, навсегда теперь уж отказался от сценической музыки, хотя нельзя не признать, что опера имеет то преимущество, что дает возможность влиять на музыкальное чувство м а с с, тогда как симфонист имеет дело с избранной, малочисленной публикой»[21] (разрядка текста сделана Чайковским).

Оркестровые сюиты П.И. Чайковского никогда не были связаны с конкретной программой, но и не были танцевальными. Это характеристические пьесы с чертами тонкой стилизации. Как пишет А. Альшванг: «…главное отличие сюиты от симфонии заключается в непосредственной жанровости ее отдельных частей – принцип, совершенно немыслимый в симфонии… композитор показывает жизнь не столько в субъективном преломлении, сколько в многосторонности образов действительности. Именно явления в их типичности, а не обобщенные переживания составляют **сущность симфонических сюит Чайковского"** [1, стр. 447].

---

[*] Чайковский назначил Юргенсону за оперу «Мазепа» цену 2400 рублей[17], в том числе: за право собственности 2000 рублей, за переложение 300 рублей, за корректуру 100 рублей. Это говорит о том, что Петр Ильич высоко оценивал колоссальный труд, вложенный им в свое новое, горячо полюбившееся ему, детище – Характеристическую сюиту № 2.

«В сюитах Чайковского все характерное доминирует над внешне-изобразительными средствами» [2, стр. 196]. Вторая оркестровая сюита построена на чередовании разнообразных концертных пьес – ярких музыкальных картин, рожденных творческой фантазией гениального композитора. Мелодическая выразительность, богатство и особенная элегантность оркестровки, непосредственность выражения чувства – все это заставляет с неослабевающим интересом вслушиваться в музыку Второй оркестровой сюиты до мажор.

Пьесы, ее образующие очень разнообразны: «"Игра звуков", "Вальс", "Юмористическое скерцо", "Детские мечты", "Причудливый танец" (в стиле Даргомыжского). В основе этой сюиты лежит характерный для Чайковского контраст между дразнящей воображение поэтической мечтой и терпкостью гротеска» [2, стр. 196].

«Вторая сюита – жизнеутверждающее, очень объективное и впечатляющее произведение. Оно восхищает своей стройностью и крепостью конструкции... Сюита в целом представляет образец истинной конструктивности, но не конструктивизма – с ним Чайковский не имел ничего общего. Она зиждется на элементарных и тем более мощных жанрах, ритмах и мотивах, образующих цепь растущих напряжений через смену контрастирующих частей, причем контрастность пассивных и активных элементов все растет» [1, стр. 446].

Как пишет заслуженный деятель искусств РСФСР И.И. Мартынов, в юмористическом скерцо (Scherzo burlesgue), музыка полна контрастов, перекличек, сопоставлений оркестровых групп и отдельных инструментов. На протяжении нескольких минут исполнения, третья часть оркестровой сюиты увлекает слушателя ритмической упругостью и яркостью красок, в ней бьется пульс строго размеренного движения.

Скерцо проникнуто духом бодрости и оптимизма, радостным восприятием жизни, оно буквально захватывает слушателя своей неистощимой изобретательностью в разработке краткой, но очень энергичной темы. Нам кажется, что на скерцо, как и на сюите в целом, лежит печать обстановки, в которой они создавались. Теплая семейная атмосфера в Подушкино, Вербовке и Каменке, близкие и любимые автором люди, жизнь на лоне природы, ощущение свободы, предчувствие будущего успеха своей сюиты, увлеченность сравнительно новой для него формой симфонического творчества – все это сделало «Характеристическую» шедевром русского симфонизма.

«Третья часть сюиты – "Юмористическое скерцо" – одна из самых оригинальных в цикле. Фольклорный характер музыки подчеркнут введением в партитуру народных инструментов: гармоник (аккордеонов). Но не только введение гармоник, а и самый тематизм скерцо, общий колорит пьесы свидетельствуют о намерении композитора создать картину народного веселья, сходную с подобными же сценами в других его сочинениях» [9, стр. 65,66].

«Стремительно быстрый пульс третьей части создает господствующая в ней живая и упругая ритмическая фигура. Появляющаяся вначале мелодия (140) звучит как легкое дуновение ветерка (Рис. № 4) [5, стр. 132]:

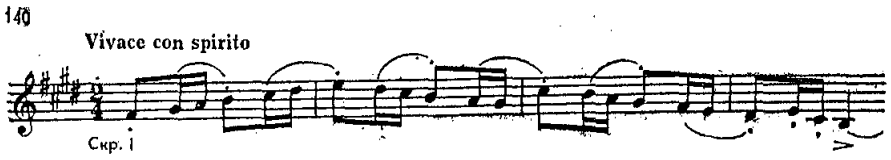


Рис. № 4 [5]

однако ее тотчас подхватывает гармошечный наигрыш, и пестрая игра звуков приводит к сильной кульминации – разливу народного веселья. В этот исключительно яркий по размаху момент Чайковский вводит звучание деревенских гармоник. Средний раздел части построен на русской народной мелодии более плавного движения, однако сохраняет характер удали и молодечества (141) (Рис. № 5) [5, стр. 132]:

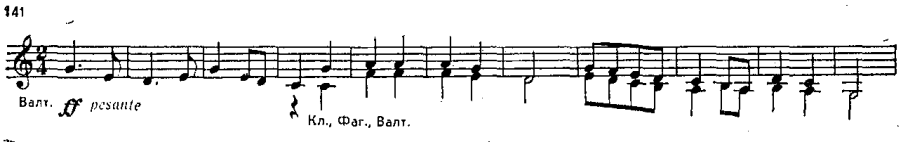


Рис. № 5 [5]

Чайковский убежденно отстаивал в одном из писем к своему любимому ученику Танееву «допустимость в симфонической музыке… оттенков грубого уличного комизма» [5, стр.133].

Мелодия, интонационно близкая русской народной песне, придает музыке плясовой характер; лад мелодии с упором на II и V ступени ми мажора также подчеркивает народный колорит. Важным компонентом темы является ее второе звено – мотив, имитирующий игру на гармошках. Его исполняют деревянные духовые: кларнеты – малый, басовый, бассетгорн; фагот и контрфагот; флейта поперечная, гобой, а позже – аккордеоны (Рис. № 6) [9].

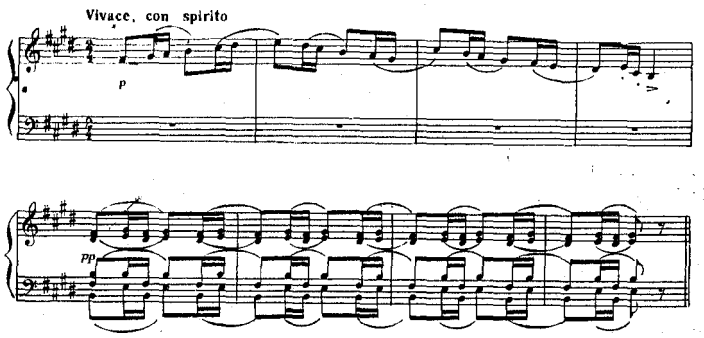


Рис. № 6 [9]

«Постепенно к этим мотивам прибавляются новые, производные, общая звучность усиливается, но музыка не теряет легкости и подвижности… Здесь-то и вступают аккордеоны. Снова – картина народного веселья, кипящего молодой удалью, с мощными взрывами хохота… Средний раздел скерцо, полный добродушного комизма, открывает новую картину, сцену деревенского быта… Кажется, что слышишь хор деревенских парней "на улице"» [9, стр. 66].

Это настоящий бурлеск, то есть грубоватая, отнюдь не утонченная шутка. Композитор имитирует звучание народных инструментов, прежде всего гармоник. Именно с этой целью он специально вводит в оркестр такие редкие в то время инструменты, как аккордеоны. «Скерцо поражает остроумием, богатством выдумки, оно насыщено множеством различных юмористических эффектов… Так в народной пляске стремительный бег нередко чередуется с притопыванием на месте» (Рис. № 7) [10, стр. 50]:

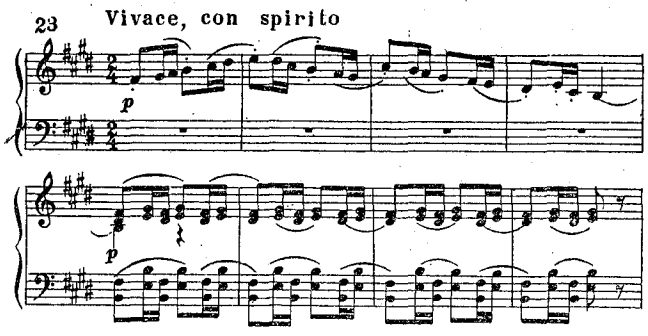


Рис. № 7 [10]

Юмористическое скерцо – «это подлинно народный русский напев необычайной выразительной силы. Стихийная мощь напева, его четкое моторное строение не оставляют сомнения в том, что это массовая пляска или марш» [1, стр. 446].

Того же мнения придерживается и Ия Дмитриевна Немировская, известный самарский музыковед, доктор филологических наук, профессор Поволжской государственной социально-гуманитарной академии**.** Изучив найденную нами партитуру Второй сюиты в репринтном издании [13], она говорит:

«Действительно, аккордеоны исполняют дважды и довольно продолжительное время абсолютно одинаковые танцевальные мелодико-ритмические формулы на три форте!!! Использование самых простых структур (только тонические и доминантовые трезвучия на основных долях такта) и даже некоторая примитивность ритмического движения нарочито подчеркивают ярмарочный характер звучащей музыки. Это своего рода "музыкальная цитата из народа", показанная через увеличительное стекло» [14].

Скерцо своеобразный центр цикла. Это – самая развернутая и многообразная пьеса в сюите, в ней использован самый блестящий состав оркестра и ясно чувствуются связи с финалами симфоний и массовыми сценами опер Чайковского.

По мнению Марианны Владиленовны Мжельской, «партия гармоник, добавленная П.И. Чайковским в средний раздел третьей части Второй оркестровой сюиты, вносит "русский" тембровый штрих в общее звучание скерцо» [15]. Этот вывод она иллюстрирует фрагментом **факсимильного издания** чистовой рукописи партитуры сюиты № 2 П.И. Чайковского – партией аккордеонов (Рис. № 8) [15].

.

Suite No.2 in C Major – Accordion Part (ad libitum), TH 32 Op.53

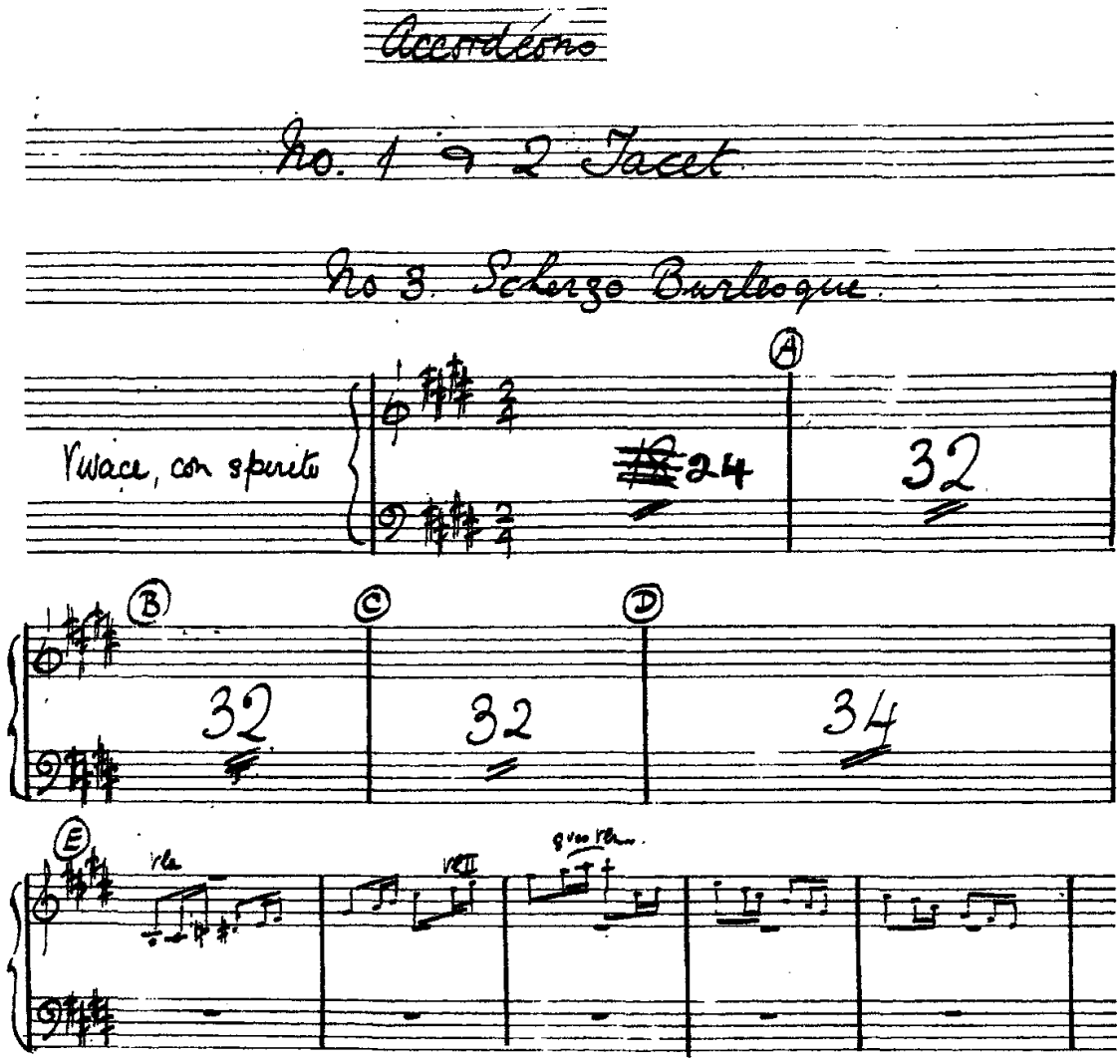


Рис. № 8. Партия аккордеонов из чистовой рукописи партитуры Сюиты № 2, op. 53 [15].

Исходя из вышеизложенного, резюмируем: **гармонику на мировую сцену вывел Петр Ильич Чайковский**, впервые введя ее в состав симфонического оркестра в своей Характеристической Сюите № 2, op. 53, до мажор.

Да, гармоника была тогда еще очень несовершенна, ведь до создания полноценных концертных инструментов (с трёхрядной хроматической правой клавиатурой и соответствующим ей полным набором хроматического басо-аккордного аккомпанемента) – русского баяна Павла Чулкова и итальянского кнопочного аккордеона Паоло Сопрани – было еще далеко: целых 14 лет [7].

Гениальный русский композитор увидел в примитивной еще гармонике не только близость ее душе своего народа, ее созвучие национальному музыкальному колориту, но и огромные потенциальные возможности этого инструмента.

«Инновация», как мы бы сказали сегодня, Чайковского была до дерзости смелой, даже шокирующей, но – «Шляпы долой, господа, это – гений!» (как сказал Шуман о "Вариациях на тему Моцарта" Шопена). Гармоника Чайковского, зазвучав на большой профессиональной сцене, увлекла не только его современников-меломанов, сановников, даже особ титулованных и власть имущих (как пишет академик М.И. Имханицкий в «Вестнике Челябинской государственной академии культуры и искусств»), но и мастеров гармонного дела той поры, дала им мощный стимул для совершенствования перспективного

«сына полка» симфонического оркестра. И результат «проекта Чайковского» не замедлил сказаться как в Восточной, так и в Западной Европе уже к исходу века.

Однако, почему же «Ad libitum»? Ответ на этот непростой вопрос мы нашли только у нашего самарского искусствоведа-энциклопедиста И.Д. Немировской*. Ее взгляд логичен и убедителен:

«И Чайковский, и Юргенсон жили музыкой, говоря не только "высоким штилем", но и в смысле прямом – музыка давала им средства к существованию. Россия в конце XIX века была уже страной более буржуазной, нежели патриархальной. Профессиональный музыкант должен был быть прагматичен. Его музыка должна была исполняться, причем не только там, где есть диковинные аккордеоны, а и там, где их еще нет и в помине. Вот почему пока "для надлежащего эффекта этой пиесы аккордионы весьма желательны, но не необходимы"» [14].

Пройдет еще без малого полвека и немецкий композитор Г. Геррманн сочинит в 1927 году свой цикл "Семь новых музыкальных пьес-игр" – сюиту, положившую начало процессу формирования баяно-аккордеонного искусства как самостоятельного вида музыкальной культуры Восточной и Западной Европы. Доктор искусствоведения Владимир Васильевич Бычков так опишет процесс эволюции аккордеонного искусства в ту эпоху:

«Первый ее этап (с 23 мая 1829 года – даты патентования венским мастером Кириллом Демианом первого аккордеона) – до 1927 года (времени появления первого оригинального сочинения Г. Геррманна) подготовил историко-социальные предпосылки формирования аккордеонного искусства как самостоятельного вида академической музыкальной культуры» [4].

На этом этапе развития европейского баяно-аккордеонного искусства, о котором мы рассказывали в данной работе, гармоника из несовершенной музыкальной «игрушки», забавлявшей подвыпивших ямщиков и дворников, превратилась в сложнейший по конструкции и изготовлению музыкальный концертный инструмент. И именно на этом, первом, раннем этапе формирования нового вида академической музыкальной культуры, в судьбе гармоники, бывшей тогда еще в детских пеленках, принял деятельное участие гениальный русский композитор Петр Ильич Чайковский. Как знать, может быть именно этот счастливый «случай» так благотворно повлиял на ее судьбу?

За первым этапом последует этап количественного накопления произведений для аккордеона и баяна, появятся готово-выборные инструменты. Далее последует процесс стабилизации в баяно-аккордеонном искусстве жанров концерта, сонаты, сюиты, многочастных циклов. Общий подъем любительского музицирования, создание национальных исполнительских школ выведут видных представителей аккордеонного искусства на мировую сцену в качестве солистов-профессионалов. Будет создан новый жанр: камерно-инструментальная музыка с участием аккордеона и баяна. Они утвердятся среди классических инструментов симфонического оркестра в качестве равноправных академических сольных исполнителей.

* Свою докторскую диссертацию на соискание степени доктора филологических наук профессор ПГСГА Ия Дмитриевна Немировская защитила по двум специальностям:

13.00.01 – русская литература,

17.00.02 – музыкальное искусство

Примечания

1. **Гармоника, гармония** (от греч. αρμονικοζ – созвучный, стройный, гармоничный) – родовое название клавишно-пневматических музыкальных инструментов, звуки которых образуются от колебаний проскакивающих металлических язычков при подаче на них воздуха.
2. **Симфонию** – как удалось нам установить, речь в данном случае действительно идет о произведении для симфонического оркестра, но не о симфонии, а о **сюите.**
3. [12,стр. 175].
4. [12, стр. 178].
5. [12, стр. 181].
6. [12, стр. 208, 210].
7. [12, стр. 222].
8. [12, стр. 222].
9. [12, стр. 233].
10. [12, стр. 255].
11. [12, стр. 283].
12. [12, стр. 262].
13. [12, стр. 278].
14. [12, стр. 277].
15. [12, стр. 262].
16. [12, стр. 273].
17. [12, стр. 201].
18. [12, стр. 269].
19. [12, стр. 377].
20. [12, стр. 352].
21. [12, стр. 285].

Библиография

1. Альшванг А. П.И. Чайковский. Госмузиздат, М., 1959. – 703 с.
2. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX веков. Изд. Музыка. Ленинградское отд., 1979. – 344 с.
3. Бойко Ю. Терминология русских инструментов бытового музицирования [Эл. ресурс] adygnet.ru /konfer/Vopinsterm/boyko.
4. Бычков В. Формирование и развитие баяно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры, начало XIX – конец XX веков. Докторская диссертация.
5. Должанский А. Симфоническая музыка Чайковского. Избранные произведения. Изд. 2-е, изд. Музыка, ленинградское отд., 1961. – 208 с.
6. Домбаев Г. Творчество П.И. Чайковского в материалах и документах. Госмузиздат, 1958. – 636 с.
7. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. Учеб. пособие для муз. вузов. – М.: Изд., РАМ им. Гнесиных, 2002.
8. Тематико-библиографический указатель сочинений П.И. Чайковского [текст] / Ред. – сост. Вайдман П. [и др.]. – М.: Музыка, 2003. – 992 с.
9. Туманина Н. Великий мастер. Изд. Наука, М., 1969. – 468 с.
10. Хохлов Ю. Оркестровые сюиты Чайковского. Госмузиздат, М., 1961, с. 92
11. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Сочинения для оркестра. Партитуры. Вторая сюита / Ред. Б. Карпова. соч. 53, 1883 г. Государственное музыкальное издательство. Т.19 Б – М.-Л., 1948.
12. Чайковский П. Полное собрание сочинений. Том XII. Изд. Музыка, М., 1970.
13. Tchaikovsky Suite № 2 Op. 53. III. **[**Электронный ресурс**]**. Паровая скоропечатня нотъ П. Юргенсона въ МосквЬ. 1884 г.
14. Интервью с И.Д. Немировской 2 августа 2012 года.
15. Интервью с М.В. Мжельской. [Электронный ресурс, чат, июнь-июль 2012 г.].