

ВИРТУОЗНОЕ ПИСЬМО В ПЕРВОМ ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

История создания Первого фортепианного концерта привлекала внимание многих исследователей творчества П. И. Чайковского, среди которых П. Е. Вайдман и А. Г. Айнбиндер [2], Дж. Норрис [17], А. И. Хотев [10] и В. Предлогов¹ [4]. В ряду вопросов, рассмотренных в их трудах, одно из центральных мест занимала проблематика, связанная с фортепианным стилем композитора. Наименее изученным компонентам этой области — приемам виртуозной техники — посвящена статья. Следует обратить внимание на сам факт работы Чайковского в жанре фортепианного концерта, который предполагает виртуозную трактовку солирующей партии. В XIX веке композиторы писали фортепианные концерты, как правило, для собственных выступлений на концертной эстраде. В качестве подтверждения приведем слова Д. Брауна: «Главная особенность любого концерта — это, безусловно, блеск и многогранность солиста, и это видно во всем, что прописывает сам композитор» [15, 96]. По отношению к Чайковскому на эту проблему обращает внимание Дж. Норрис: «Большинство концертов XIX в. были созданы композиторами-виртуозами как средства собственного выражения (курсив мой — Д. Б.), что, очевидно, обстоит не так в слу-

чае с Чайковским. Хотя он технически был в состоянии исполнять свои собственные произведения, <...> по своему темпераменту он не подходил к суровой атмосфере концертной площадки и был более чем готов отступить и позволить получить сопутствующую славу другим» [17, 115].

Действительно, сохранились свидетельства очевидцев, отмечавших высочайший уровень владения Чайковским фортепиано. Одно из них принадлежит Г. А. Ларошу: «Очень хорошо, бойко, с блеском мог исполнять пьесы первоклассной трудности <...>. Он играл не по-композиторски <...>, а совсем по-пианистски. У меня долго хранилась <...> отпечатанная программа благотворительного музыкального утра или вечера, на котором Петр Ильич вместе с К. К. Фан-Арком <...> исполнил *fis-moll'*ную фантазию Макса Бруха для двух фортепиано» [8, 167–168].

Чайковский в распорядке своего дня указывал «игру на фортепиано»: «...до 12 часов чтение и игра на фортепиано (преимущественно Шумана) <...>» [14, 205]. Однако отсутствие стабильного репертуара и концертной практики не позволяет говорить о том, что Чайковский был приверженцем виртуозно-исполнительского стиля. Так, в письме к брату, А. И. Чайковскому, он признавался:

«Я по принципу насилую себя и при-
нуждаю голову измышлять фортепи-
анные пассажи. В результате — по-
рядочно расстроенные нервы <...>»
[11, 424].

Возникает вопрос: существовал ли
некий образец — определенный тип
виртуозного пианизма, на который
мог ориентироваться Чайковский при
написании фортепианной партии или
«измышлять пассажи» ему прихо-
дилось, так сказать, с чистого ли-
ста. В более общем плане речь идет
о предпосылках создания концерта,
ставшего образцом жанра не только
в России, но и во всей европейской
традиции.

К началу работы Чайковского
(1874) уже существовали фортепиан-
ные концерты русских композиторов:
пять А.Г. Рубинштейна (последний
был издан в 1874 г.) и один, Кон-
церт № 1 *fis-moll*, М.А. Балакирева
(1855–1856). Однако назвать эти
сочинения первыми русскими кон-
цертами невозможно по ряду при-
чин. В первую очередь это касается
эстетической стороны сочинений, тя-
готеющей к западноевропейскому ро-
мантизму. В подтверждение приведем
слова И.Ф. Кунина: «Фортепьянные
концерты А. Рубинштейна и даже
лучший из них, Четвертый, несомнен-
но облегчивший труд Чайковского,
не носят признаков русской школы»
[7, 184].

Отношение к жанру фортепианного
концерта в русской музыкальной среде
наглядно отражено в следующих сло-
вах: «В кругу “Могучей кучки” кон-
церт (Концерт для фортепиано с орке-
стром № 1 П. Чайковского — Д.Б.)
был встречен с недоумением и осу-
ждением. Самый жанр фортепьянно-

го концерта признан был в этом кругу
безнадежно устаревшим и ложным»
[Там же, 183]. Еще один пример —
слова М.П. Мусоргского: «Музыкаль-
ное общество намерено кое-чем
хорошим угостить, <...> но зачем
фортепьянный концерт!» [7, 183].

Следует заметить, что сам
П.И. Чайковский также не был лю-
бителем этого жанра, однако по
другой причине: специфики форте-
пианного звучания. «Нелюбовь к со-
поставлению “бескрасочного” тембра
фортепьяно со звучностью оркестра он
и сам разделял в студенческие годы»
[Там же, 184]. Подобное критичное
отношение характерно и для И. Брам-
са в процессе работы над собствен-
ным Первым концертом. Он считал,
что «<...> звук фортепиано слишком
нейтрален, слишком бесцветен, чтобы
передать то грандиозное, что он слы-
шит в своем воображении» [3, 93].
При этом Дж. Норрис предполагает
несколько другие основания неприятия
Чайковским жанра концерта: по его
мнению, оно «<...> имело место не
столько от инстинктивной неприязни
к противопоставлению звучания фор-
тепиано и оркестра, сколько от осо-
знания огромной сложности объеди-
нения двух сил и растущего осознания
его неопытности в общении с ними»
[17, 114].

П.И. Чайковский, описывая про-
слушивание Н.Г. Рубинштейном его
Первого концерта в письме Н.Ф. фон
Мекк, вспоминает следующий отзыв:
«<...> как сочинение это плохо, по-
шло, что я *то украл оттуда-то, а то
оттуда-то* (курсив наш — Д.Б.),
что есть только две-три страницы, ко-
торые можно оставить <...>» [13,
186]. С целью поиска возможных

заимствований мы обратились к фортепианным концертам, которые были знакомы Петру Ильичу и отмечены в его литературном наследии, так как они могли стать некой «первоосновой» Фортепианного концерта *b*-moll, а также повлиять на фактурное изложение сольной партии.

Часто исполняемыми и известными произведениями во второй половине XIX в. были симфонические концерты А. Литольфа. Чайковский писал о Четвертом симфоническом концерте следующее: «Пьеса эта есть необыкновенно удачная попытка сопоставления оркестра с его фотографией — фортепиано, так, чтобы последний не играл первенствующей роли, а боролся бы с могучим соперником. Чтобы идея, положенная в основание этого произведения, уяснилась для слушателя, чтобы концертирующий инструмент вышел победоносным из неровной борьбы, нужно, чтобы пьеса Литольфа была исполнена очень сильным виртуозом <...>» [12, 222]. Как следует из высказывания, критик обращает внимание как на драматургическую составляющую произведения, основанную на борьбе солиста и оркестра, так и на яркую виртуозность. При этом сопоставление фортепианной партии в Первом концерте Чайковского и Четвертом симфоническом концерте Литольфа не обнаруживает очевидного сходства, за исключением октавных разнонаправленных пассажей. Этот фактурный принцип, нередко используемый в сочинениях Литольфа, Х.М. Кох трактует следующим образом: «<...> в унисонных пассажах фортепиано присваивается функция оркестрового инструмента» [16, 192]. Аналогичный пример встре-

чается в эпизоде III части концерта Чайковского, в котором солист аккомпанирует проведению темы в оркестре.

О Концерте № 2 К. Сен-Санса, исполненного автором в рамках концертов Русского музыкального общества, П.И. Чайковский пишет в позитивном ключе, отмечая новизну формы сочинения: «Концерт г. Сен-Санса очень оригинален по форме: в нем нет средней части с тихим темпом. Вместо нее он написал прелестное, необыкновенно пикантное *скерцо*, в котором, так же как и в финале, обнаружил замечательное искусство в инструментовке, много юмора, фантазии и ловкости в фактуре» [12, 299]. Также он обращает внимание на новые гармонические обороты и особенности разработки. Анализ этого сочинения указывает на некоторые общие черты с Первым концертом Чайковского. Один из примеров — наличие вступления в I части, что не характерно для жанра концерта. Заметим, что главная партия проводится сначала солистом, а затем передается оркестру. Финал концерта К. Сен-Санса основывается на народном танце — тарантелле, что драматургически сближает это сочинение с концертом Чайковского. Наконец, отметим появление *скерцозного* эпизода во второй части Первого концерта П.И. Чайковского, которое, предположительно, возникло также под впечатлением от сочинения К. Сен-Санса.

При этом необходимо обратить внимание на исполнительскую эстетику самого К. Сен-Санса: А. Корто писал, что «его натура противилась не столько красавости, сколько чуткости выражения, и когда интерпретатор в порыве увлечения отваживался на несколько более выразительный от-

тенок, композитор сухо и настоятельно призывал его к порядку» [6, 70]. В то же время Чайковский стремился к разнообразию звучания и нюансировки, что подтверждается его обозначениями в нотном тексте. Следовательно, эстетические представления о пианизме у этих двух композиторов отличаются, в первую очередь, акустически, что влечет за собой и различие в фактурном изложении.

Резко негативный отзыв Чайковского получил Первый фортепианный концерт Ф. Шопена, исполненный А. Есиповой: «Что касается до выбора г-жой Есиповой первого концерта Шопена, томительно длинного, бессодержательного, преисполненного рутини, то я не могу его одобрить. Конечно, он дал артистке возможность выказать публике с блестящей стороны высокое совершенство ее техники, но в этом случае цель не оправдывает средства» [12, 48]. Заметим, что отношение критика к концертному творчеству Ф. Шопена изменилось после исполнения Второго фортепианного концерта Н. Рубинштейном в Москве в 1875 г.

Характеризуя художественную концепцию пианизма Шопена, А.В. Малинковская отмечает, что ему была присуща «<...> виртуозная стилистика концертного плана, с явным влиянием лучших образцов “блестящего стиля”: пассажно-фигуративное, мелодико-орнаментальное письмо» [9, 87]. В то же время анализ фактуры сольной партии Первого концерта Чайковского указывает на преобладание в ней крупной техники. Следовательно, необходимо обратиться к другой господствующей в западноевропейской музыке художественной концепции пианизма — листовской.

Фортепианный концерт № 1 Ф. Листа, знакомый московской публике по исполнению Н.Г. Рубинштейна, К. Клиндворта, Л. Карер и других пианистов, удостоен в статьях П.И. Чайковского позитивной оценки. Существуют свидетельства, указывающие, что он «<...> восхищался “Пляской смерти” Ф. Листа и, слушая исполнение его Концерта Es-dur, написал в своей программке “блестяще”» [17, 115]. Несмотря на то, что концерты Ф. Листа и П.И. Чайковского отличаются друг от друга по форме, музыкальному языку и драматургии, в них обнаруживаются сходные технические приемы.

Так как фактура сочинения отчасти обусловлена исполнительской манерой концертирующего композитора, обратимся к высказыванию А.П. Бородина о пианизме Ф. Листа. Он пишет, что его «<...> поразила крайняя простота, трезвость, строгость исполнения; полнейшее отсутствие вычурности, аффектации и всего бьющего только на внешний эффект. Темпы он берет умеренные, не гонит, не кипятится. Тем не менее энергии, страсти, увлечения, огня — у него бездна» [5, 367]. Высказывания Чайковского о пианистах позволяют сделать вывод о том, что подобная манера игры была близка его эстетическому идеалу пианизма. Основываясь на этом заключении, сравним пианистические приемы Первого концерта П.И. Чайковского с концертами и другими фортепианными сочинениями Ф. Листа.

Как говорилось ранее, Чайковский использует преимущественно крупную фортепианную технику. По классификации А.В. Бирмака, к ней относятся тремоло, октавы, аккорды, скачки,

а также гаммы и арпеджио, охватывающие более пяти нот (выходящие за пределы позиции) [1, 79]. Таким образом, следует говорить о манере *al fresco*, то есть масштабном, монументальном типе пианизма, свойственном Ф. Листу.

Сравнение технического арсенала Первого концерта Чайковского с другими фортепианными концертами осуществил Дж. Норрис, в том числе сопоставляя его с концертом Ф. Листа № 1. Однако это не являлось предметом детального изучения в его работе,

что позволяет нам расширить представления о связях между пианистическими принципами этих композиторов. Заметим, что в качестве материала для сравнения также будут использованы Фортепианный концерт № 2 и трансцендентный этюд по Паганини a-moll (S. 140 № 6) Ф. Листа.

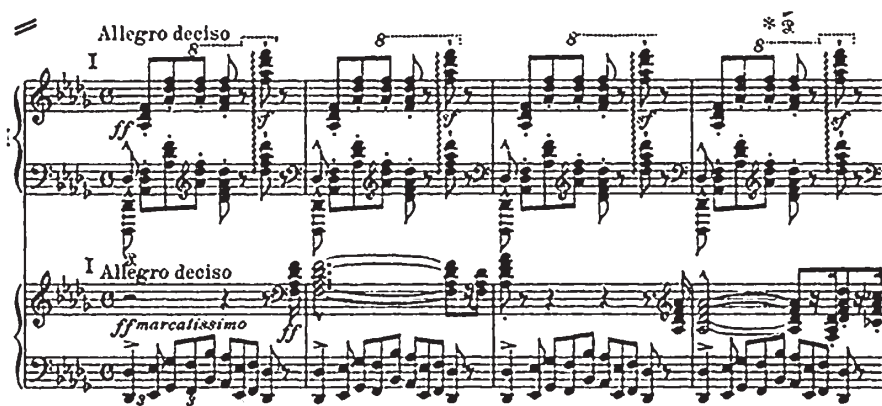
Очевидно, что в первом примере присутствует фактурное сходство. Из общих черт отметим аккомпанирующую роль солиста по отношению к оркестру, широкий охват клавиатуры и направленные движения (см. пример 1).

Пример 1

П. Чайковский. Концерт № 1



Ф. Лист. Концерт № 2

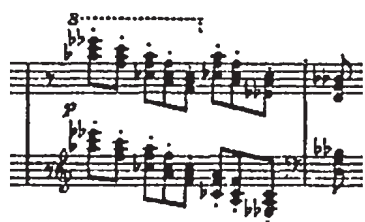


Нисходящее движение по трезвучию и его обращениям во вступлении присутствует только в I редакции Концерта П. Чайковского. В дальнейшем автор внес коррективы, упростив этот фрагмент для удобства исполнителя. Однако первоначальный вариант обнаруживает сходство с другим «первым вариантом» — трансцендентным этюдом № 6 по Паганини Ф. Листа. Этот цикл подвергся таким же из-

менениям, как и 12 больших этюдов, получивших впоследствии название «трансцендентные»: имело место изменение фактуры, порой весьма значительное (например, в этюде № 3 — «Кампанелле»). Приведенный пример доказывает, что Чайковский заимствовал фактурные приемы Листа. Обратим внимание также на подобие штрихов: в обоих случаях они короткие и отрывистые (см. пример 2).

Пример 2

П. Чайковский. Концерт № 1
(I редакция)



Ф. Лист. Трансцендентный этюд по Паганини № 6



Третий пример показывает одинаковое по принципу организации *martellato*. При этом Чайковский использует ука-

занный прием в мелодической линии, в то время как Лист — в гармоническом заполнении (см. пример 3).

Пример 3

П. Чайковский. Концерт № 1



Ф. Лист. Концерт № 2



Как и в первом примере, сходство указанных фрагментов очевидно. Аккорды оркестра на сильной доле и дальней-

шее гармоническое заполнение в партии солиста были восприняты Чайковским из Второго концерта Листа (см. пример 4).

Пример 4

П. Чайковский. Концерт № 1



Ф. Лист. Концерт № 2



В последнем примере следует отметить наличие четырех пластов фактуры со сходными функциональными значениями (мелодическая линия — гармоническое фигурационное заполнение в средних голосах — линия баса). Чайковский усложняет эту фактуру вынужденными скачками в правой руке, а также вынуждает исполнителя использовать слабый палец в мелодическом голосе, что усложняет задачу. Более продуманным в плане исполь-

зования ресурсов пианиста и инструмента видится вариант Ф. Листа (см. пример 5).

В общем насчитывается 13 примеров, в которых фактурное сходство не вызывает сомнений. Наличие такого количества совпадений неслучайно: Чайковский был знаком с фортепианными концертами и другими произведениями Листа, неоднократно их слышал в исполнении разных артистов. Следует упомянуть, что многие

Пример 5

П. Чайковский. Концерт № 1



Ф. Лист. Концерт № 1

Alla breve. Più mosso (ma non troppo)



произведения русских композиторов так или иначе были связаны с листовским фортепианным стилем, например, концерты А. Рубинштейна или фантазия «Исламей» М. Балакирева. О последней Чайковский писал, что «по форме и по способу употребления фортепиано г. Балакирев является в этой пьесе подражателем листовской манере, но, по характеру самой музыки, сочинение его запечатлено несомненно самобытностью» [12, 155]. Следовательно, автор этих строк был хорошо знаком со стилем Листа и с его фактурными особенностями. Таким образом, в Первом концерте П.И. Чайковского главенствует листовский тип пианизма с его монументальностью, широтой охвата клавиатуры и разнообразием технических приемов.

В завершение отметим, что виртуозное письмо в Концерте b-moll

Чайковского изменялось в ходе его редактирования разными исполнителями. История изменений сольной партии берет свое начало с самого первого года существования произведения — 1875. Так, «<...> Чайковскому свои пожелания об изменении фортепианной партии в Концерте высказывали пианист Г. фон Бюлов, английские музыканты Э. Даннрейтер и Ф. Гартвингсон. Да и уже в конце 1875 года композитор предпринял редактирование партии фортепиано, и первое издание переложения для двух фортепиано, вышедшее в декабре 1875 года, уже содержало авторские изменения «<...>» [2]. Однако справедливо будет заметить, что несмотря на множественные авторские и исполнительские правки Первого концерта П. Чайковского, листовская природа пианизма оставалась в ней всегда неизменной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бирмак А.В. О художественной технике пианиста. Москва: Музыка, 1973. 137 с.
2. Вайдман П.Е. Айнбиндер А.Г. «...Воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений...»: к истории создания Концерта № 1 для фортепиано с оркестром [Электронный ресурс] // Наше наследие, 2015. № 113. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php> (дата обращения: 02.12.2018).
3. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера — три мира. Москва: Радуга, 1986. 480 с.
4. Журкин В.В. (Предлогов В.) Отличия редакций Первого фортепианного концерта Чайковского [Электронный ресурс] // Чайковский. Жизнь и творчество. URL: <http://www.tchaikov.ru/predlogoff-concerto1.html> (дата обращения: 02.12.2018).
5. Залесская М.К. Ференц Лист. Москва: Молодая гвардия, 2016. 495 с.
6. Корто А. О фортепианном искусстве. Москва: Классика-XXI, 2018. 252 с.
7. Кунин И.Ф. Чайковский. Москва: Молодая гвардия, 1958. 368 с.
8. Ларош Г.А. П.И. Чайковский // Избранные статьи: в 5 вып. / сост. Г.Б. Бернандт. Л.: Музыка, 1975. Вып. 2. 365 с.
9. Малинковская А.В. Две художественные концепции романтического пианизма // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2012. № 2. С. 85–90.
10. Хотеев А.И. К истории создания фортепианных концертов Чайковского // Музыкальная академия: Научно-теоретический и критико-публицистический журнал. 2003. № 3. С. 138–145.
11. Чайковский М.И. Жизнь Петра Чайковского. Москва: Алгоритм, 1997. Т. 1. 513 с.
12. Чайковский П.И. Музыкальные эссе и статьи. Москва: Издательство «Э», 2015. 448 с.
13. Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк: в 3 т. Москва: книжный клуб Книговек, 2016. Т. 1. 608 с.
14. Чайковский П.И. Письма к родным / ред. В.А. Жданова. Москва: Музгиз, 1940. Т. 1. 778 с.
15. Brown D. Tchaikovsky: the man and his music. New York: Pegasus Books, 2007. 496 p.
16. Koch J.M. Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert: Bd. 8). Sinzig: Studio, 2001. 382 s.
17. Norris J. The Russian Piano Concerto, vol. I: The Nineteenth Century. Bloomington, Indianapolis: Indiana univ. press, 1994. 228 p.

REFERENCES

1. Birmak A.V. O hudozhestvennoj tekhnike pianista [Birmak A.V. About the artistic technique of the pianist]. Moskva: Muzyka [Moscow: Music], 1973. 137 p.
2. Vajdman P.E. Ajnbinder A.G. «...Vospominaniya o strastnosti, zhtkosti ispytannyh oshchushchenij»: k istorii sozdaniya Koncerta № 1 dlya fortepiano s orkestrom [Weidman P., Einbinder A. «Memories of passion, horror of experienced sensations»: to the history of the Concert № 1 for piano and orchestra] [Elektronnyy resurs] [Electronic resource] // Nashe nasledie [Our heritage], 2015. № 113. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php> (data obrashcheniya: 02.12.2018) [(accessed date: December 2, 2018)].
3. Gal' G. Brahm. Vagner. Verdi. Tri mastera — tri mira [Gal G. Brahms. Wagner. Verdi. Three masters — three worlds]. Moskva: Raduga [Moscow: Rainbow], 1986. 480 p.
4. Zalesskaya M.K. Ferenc List [Zalesskaya M.K. Franz Liszt]. Moskva: Molodaya gvardiya [Moscow: Young guard], 2016. 495 p.
5. Zhurkin V.V. (Predlogov V.) Otlichiya redakcij Pervogo fortepiannogo koncerta Chajkovskogo [Zhurkin V.V. (Predlogov V.) Differences between the versions of the 1st piano Concerto by Tchaikovsky] [Elektronnyy resurs] [Electronic resource] // Chajkovskij. Zhizn' i tvorchestvo. [Tchaikovsky. Life and creativity]. URL: <http://www.tchaikov.ru/predlogoff-concerto1.html> (data obrashcheniya: 02.12.2018) [(accessed date: December 2, 2018)].

6. Korto A. O fortepiannom iskusstve [Korto A. The art of piano]. Moskva: Klassika-XXI [Moscow, Classic-XXI], 2018. 252 p.

7. Kunin I.F. Chajkovskij [Kunin I. Tchaikovsky]. Moskva: Molodaya gvardiya [Moscow: Young guard], 1958. 368 p.

8. Larosh G.A. P.I. Chajkovskij [Larosh G. P. Tchaikovsky] // Izbrannye stat'i: v 5 vyp. / sost. G.B. Bernandt [Selected articles: in 5 vol. / comp. H. Burnand]. L.: Muzyka [Leningrad: Music], 1975. Vyp. 2 [Vol. 2]. 365 p.

9. Malinkovskaya A.V. Dve hudozhestvennye koncepcii romanticheskogo pianizma [Malinkovskaya A. Two artistic concepts of the romantic pianism] // Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke [Humanities study in Eastern Siberia and the far East]. 2012. № 2. P. 85–90.

10. Hoteev A.I. K istorii sozdaniya fortepiannykh koncertov Chajkovskogo [Khoteev I. To the history of Tchaikovsky's piano concertos] // Muzykal'naya akademiya: Nauchno-teoreticheskij i kritiko-publicisticheskij zhurnal [Music Academy: Scientific-theoretical and critique journal]. 2003. № 3. P. 138–145.

11. Chajkovskij M.I. Zhizn' Petra Chajkovskogo [Tchaikovsky M. The life of Petr Tchaikovsky]. Moskva: Algoritm [Moscow: Algorithm], 1997. T. 1 [Vol. 1]. 513 p.

12. Chajkovskij P.I. Muzykal'nye esse i stat'i [Tchaikovsky P. Musical essays and articles]. Moskva: Izdatel'stvo «E» [Moscow: Publishing «E»], 2015. 448 p.

13. Chajkovskij P.I. Perepiska s N.F. fon Meck: v 3 t. [Tchaikovsky P. Correspondence with N. von Meck: in 3 vol]. Moskva: knizhnyj klub Knigovek [Moscow: Knigovek], 2016. T. 1 [Vol. 1]. 608 p.

14. Chajkovskij P.I. Pis'ma k rodnym [Tchaikovsky P. Letters to relatives] / red. V.A. Zhdanova [ed. V.A. Zhdanova]. Moskva: Muzgiz [Moscow: Muzgiz], 1940. T. 1 [Vol. 1]. 778 p.

15. Brown D. Tchaikovsky: the man and his music. New York: Pegasus Books, 2007. 496 p.

16. Koch J.M. Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert: Bd. 8). Sinzig: Studio [Cook J.M. The piano Concerto of the 19th century. Century, and the category of the Symphonischen (music and music perception in the 19th century. Century: Vol. 8). Sinzig: Studio], 2001. 382 s.

17. Norris J. The Russian Piano Concerto, vol. I: The Nineteenth Century. Bloomington, Indianapolis: Indiana univ. press, 1994. 228 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Настоящее имя — В.В. Журкин.

