

*Полоцька Олена Євгенівна,  
доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри теорії музики  
Уральської державної  
консерваторії ім. М.П. Мусоргського  
e-mail: [eepol@mail.ru](mailto:eepol@mail.ru)*

### **П.І. ЧАЙКОВСЬКИЙ – С.І. ТАНЕЄВ: З ІСТОРІЇ ПЕДАГОГІЧНИХ ВІДНОСИН**

*У статті представлені принципи композиторської педагогіки П.І. Чайковського, виявлені на основі аналізу його позначок в рукописах творів С.І. Танєєва і листування з Танєєвим з питань композиторської творчості. Взаємовідносини Чайковського-вчителя і Танєєва-учня розглянуті як тип педагогічних відносин "митець – майбутній митець". Тема становить інтерес з позицій історії композиторської освіти в Росії, складання наукових біографій Чайковського і Танєєва, а також може привернути увагу сьогоденних композиторів-педагогів.*

*Ключові слова: історія російських консерваторій, П.І. Чайковський, С.І. Танєєв, композиторська педагогіка.*

*Полоцкая Елена Евгеньевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского*

### **П.И. Чайковский – С.И. Танеев: из истории педагогических отношений**

*В статье представлены принципы композиторской педагогики П.И. Чайковского, выявленные на основе анализа его помет в рукописях сочинений С.И. Танеева и переписки с Танеевым по вопросам композиторского творчества. Взаимоотношения Чайковского-учителя и Танеева-ученика рассмотрены как тип педагогических отношений "художник – будущий художник". Тема представляет интерес с позиций истории композиторского образования в России, составления научных биографий Чайковского и Танеева, а также может привлечь внимание сегодняшних композиторов-педагогов.*

*Ключевые слова: история русских консерваторий, П.И. Чайковский, С.И. Танеев, композиторская педагогика.*

*Polotskaya Elena, D.Sc. in Arts, Professor, the music theory chair Mussorgsky Ural state conservatory*

### **P.I. Tchaikovsky – S.I. Taneyev: from the history of pedagogical relations**

*In this article are represented concepts of P. Tchaikovsky's composer pedagogics, which were found by analyzing of his margins marks (commentaries and text corrections) in S. Taneyev's manuscripts and in correspondence with S. Taneyev considering composer art issues. The relations between P. Tchaikovsky and S. Taneyev as the relations between a teacher and a student are regarded as "artist – future artist" pedagogic relations type. The topic is interesting from the point of view of composer education in Russia, scientific biographies of P. Tchaikovsky and S. Taneyev compiling and also can attract attention of modern teaching composers.*

*Keywords: history of Russian conservatories, P. Tchaikovsky, S. Taneyev, composer pedagogics.*

Тема "Чайковський – Танєєв" цікава можливістю осмислити постать Петра Ілліча Чайковського як викладача<sup>1</sup>. На прикладі історії виховання ним композитора Танєєва багато корисного для себе можуть почерпнути нинішні композиторі-педагоги. Саме тому актуальним видається аналіз нотних рукописів С.І. Танєєва з позначками Чайковського, а також їхніх окремих листів, де обговорюються питання композиторської майстерності, оскільки в цих документах закарбувалися принципи композиторської педагогіки Чайковського.

В центрі уваги в даній статті знаходиться ряд рукописів Танєєва, що зберігаються в Державному Домі-музеї П.І. Чайковського в Клину (далі ДДМЧ. – ред.) і датовані 70 – 80-ми роками і початком 90-х років ХІХ ст. Даний звід джерел цікавий як матеріал для аналізу принципів роботи Чайковського-педагога в класі інструментування і вільного компонування<sup>2</sup> Московської консерваторії в той час, коли Танєєв був учнем цього класу<sup>3</sup>. Водночас по рукописних матеріалах 80-х – початку 90-х років ХІХ ст. простежується шлях своєрідного учнівства Танєєва вже за межами консерваторії. Це дозволяє охарактеризувати і композиторську педагогіку Чайковського як цілісне явище, тобто не тільки в період його офіційного професорства (1866–1878 роки), але і по закінченні служби в Московській консерваторії.

Низка консерваторських завдань Танєєва з позначками Чайковського представлена в роботі Л. Корабельникової "С.І. Танєєв в Московській консерваторії" [8]. Це "наступні роботи Танєєва з інструментування: Гайдн – симфонія С-dur (Лондонська № 1, за виданням Петерса № 7 – всі частини); Бетховен – сонати ор. 2 № 1 (частина ІІІ), ор. 10 № 2 (частина ІV), ор. 13 (частини І і ІІ); Шуберт – соната ор. 42 (частини І і ІІІ); Шопен – мазурки ор. 56 № 2 і 3" [8, 41]. Склад названих творів вказує на ряд примітних моментів у навчанні майбутнього композитора. По-перше, це інструментування творів класиків. "Класичний матеріал, з його структурною чіткістю, з порівняльною диференційованістю окремих фактурних елементів, з ясно вираженими змінами регістрів і тембрів якнайкраще відповідає завданню виховання оркестрового мислення<sup>4</sup>. А це і було основною метою Чайковського – викладача інструментування", – пише Л.З. Корабельникова [там само, 41–42]. По-друге, це вид вправ, що являє собою оркестровку фортепіанного аранжування симфонічного твору, тобто перекладення перекладеного. Дана форма роботи, надзвичайно важлива для виховання стильового розуміння оркестровки, була поширеною в обох російських консерваторіях. В Санкт-Петербурзькій консерваторії до неї звертався А.Г. Рубінштейн, навчаючи інструментуванню, в тому числі, й Чайковського, а також М.А. Римський-Корсаков [6]; в Московській консерваторії, слідом за Чайковським, цю форму роботи застосовував Танєєв [8, 42]. По-третє, Чайковський навчав своїх учнів інструментуванню і на таких традиційних вправах, як перекладення на оркестр фортепіанних творів. Судячи з позначок, він переслідував мету навчити учня розглядати оркестровку як засіб, що підкреслює рельєф форми твору. По-четверте, пропонуючи оркеструвати твори сучасної йому романтичної епохи, Чайковський знайомив учня з новим оркестром, до якого входили хроматичні духові, а також із прийомами оркестровки, властивими самому композитору.

Шлях формування оркестрового мислення учня на уроках суміщеного курсу інструментування і вільного компонування, – це рух "від інструментовки клавiру гайдновської симфонії – до оркестровки власних творів" [8, 42]. Те, як вчив Чайковський Танєєва "вмінню висловлювати в оркестрі власні музичні думки" [там само, 44], Л. Корабельникова демонструє на зіставленні правок композитора в чорновому рукописі I частини Першої симфонії e-moll Танєєва з текстом опублікованої згодом партитури. Це дозволяє сформулювати основні принципи, яких дотримувався Чайковський у викладанні курсу. Вони такі:

- дотримання функціональної логіки при розподілі оркестрових засобів між голосами і пластами фактури;
- економний розподіл оркестрових ресурсів;
- чистота тембру;
- уникнення використання натуральних духових інструментів;
- диференціація тембрів, або, за О. Веприком, "темброво-фактурне розмежування" [2];
- функціональна рівноправність струнної та духової, головним чином дерев'яної, груп при оркеструванні;
- наближення до горизонтальної концепції оркестрового мислення, багато в чому обумовленої стильовими орієнтирами музичного романтизму.

По суті, вимоги, що висувуються Чайковським до робіт учнів, збігаються з його власними принципами оркестровки. З цього випливає, що уявлення Чайковського-викладача про зміст та логіку консерваторського курсу з інструментування багато в чому ґрунтувалися на його особистому оркестровому досвіді. При цьому Чайковський також слідував у викладанні вченню про оркестр Ф. Геварта, "Керівництво до інструментовки" якого перевів ще 1865 року (див.: [13]). Доречно припустити, що, спираючись на положення Геварта про класицистський симфонічний оркестр, Чайковський формував в учнів оркестровий стереотип, необхідний для розуміння майбутнім композитором специфіки сучасного йому романтичного оркестру.

Розглянемо тепер позначки Чайковського у післяконсерваторських рукописах Танєєва, залучаючи до аналізу також їхню переписку.

*Концерт для фортепіано з оркестром Es-dur* став першим твором, який по закінченні консерваторії Танєєв надав своєму вчителеві для перегляду та аналізу. Працювати над ним молодий композитор почав, за різними даними, або в 1875 році [9, стб. 420], або влітку 1876. Друге датування більш переконливе, що впливає з наведеної нижче цитати. Як часто бувало, дещо повільного в своїй творчості Танєєва нетерплячий Чайковський намагається підганяти – у листі від 14 червня 1876 він пише: "Сподіваюся, Сергію Івановичу, що Ви <...> багаті на музичні думки і з ретельністю викладаєте їх на папері. Як іде фортепіанний концерт? Неодмінно займіться створенням такого, а також чи не любо Вам буде написати що-небудь симфонічне? / Якщо Ви з'явитесь до Москви з порожніми руками, я Вам помщуся найнещаднішим чином" [15, 7].

Ймовірно, протягом літа 1876 року Танєєв зробив чимало, оскільки вже восени або на початку зими він повіз обидві частини Концерту до Петербурга для представлення петербурзьким музикантам. Концерт був переглянутий і прослуха-

ний А. Рубінштейном, К. Давидовим, Ц. Кюї і М. Римським-Корсаковим. Про це Танєєв писав Чайковському: Рубінштейн "прослухав обидві частини концерту, розглянув їх дуже докладно і зробив багато зауважень, за які я йому дуже вдячний і якими неодмінно скористаюся. <...> Давидов, Кюї і Римський-Корсаков <...> абсолютно зійшлися з Антоном Григоровичем, хоча я їм не говорив його зауважень" [там само, с. 8]. У відповіді Чайковського від 2 грудня 1876 простежується найважливіше положення його педагогіки, що полягає у тому, аби не втручатися до авторського змісту твору, а допомагати лише технічними порадами: "<...> якщо Ви будете не тільки брати до відома для майбутніх творів, а й застосовувати до теперішніх все, що Вам радять і зауважують, то Ваш концерт ніколи не буде завершено. Ось чому я запропонував би Вам скористатися тільки тими порадами А. Рубінштейна, що стосуються зовнішнього боку твору. <...> Заради бога, не відкладайте і пишіть фінал якнайскоріше" [там само, 10–11]. Фінал, однак, так і не був написаний<sup>5</sup>. Між тим, концерт обіцяв бути в музичному відношенні "прегарним" – саме цією якістю наділяє його музику Чайковський в листі до Танєєва [там само, 10], а в автографі танєєвської партитури I частини концерту пише: "Якщо я занадто вимогливо поставився до цієї партитури, то це тому, що дуже захоплений музикою і хотів би, щоб її (тобто музики) інструментовка була гідною ..." <sup>6</sup>.

Примітно, що всі зауваження Чайковського – а вони зроблені на 28 сторінках партитури (на деяких по декілька разів) – стосуються здебільшого випадків інструментовки. Так само, як в консерваторській Першій симфонії, зауваження свідчать про Чайковського як про сформованого майстра інструментування і у власній композиторській творчості, і у викладанні. Так само, як і в попередньому аналізі, проглядаються принципи оркестровки самого Чайковського, спроектовані на твір учня. Наприкінці партитури Петро Ілліч підбиває підсумок:

"Загальні зауваження:

- 1) Занадто багато pizz[icato] у квартеті.
- 2) В трубах зовсім немає фанфарного елемента; а тим часом мідь грає дуже багато.
- 3) Партія туби занадто низька, і я взагалі знаходжу її зайвою. Місцями вона зовсім не потрібна, – місцями її прекрасно може замінити контрабас або фагот.
- 4) Литаври занадто безцеремонно грають не в лад з оркестром.
- 5) Потрібно переглянути партію фаготів; вона дуже недосконала.
- 6) Нюанси позначені недостатньо тонко.
- 7) Як мало фп. [фортепіано], грає один!!! У всій величезній партитурі тільки 3 стор[інки], в яких оркестр зовсім не грає. Це недолік серйозний!
- 8) Взагалі мені здається, що інструментовка не цілком відповідає першокласним красотам, щедро розсипаним у творі. Вона зроблена не без недбалості і важка! Втім, вона страждає тільки на необробленість подробиць, а не на загальну невмілість" [там само].

Як бачимо, "загальні зауваження" Чайковського – це зауваження і композитора, і педагога. *Композитора*, до того часу вже автора Першого фортепіанного концерту, видно, насамперед, в пункті 7. У пункті 2, де Чайковський

нарікає на відсутність фанфарного елемента у звучанні труб, можна углядіти автора фіналу Третьої симфонії, майбутнього автора фуги з I-ої частини першої оркестрової сюїти, фіналів Четвертої і П'ятої симфоній ... Про подібний принцип оркестровки, але вже в партитурі Другої симфонії Танєєва, Чайковський скаже: "Тут такий випадок, коли інструментовка не тільки засіб, а й мета" [15, 36]. Педагог проглядається в зауваженнях про темброві надмірності або повторюваності прийомів, недбалості в оформленні партитури. А в останньому пункті загальних зауважень це не просто педагог, але саме педагог Чайковський, шанобливий до свого учня, який незмінно підтримує і підбадьорює свого учня після вельми критичного розбору його твору.

У грудні 1877 року розпочинається наступна "педагогічна історія", пов'язана зі створенням Танєєвим Другої симфонії. Цей твір також залишився незакінченим<sup>7</sup>. У передісторії наступне: перші ескізи симфонії належать до осені 1875 року, Танєєв тоді ж показує їх Чайковському<sup>8</sup>. Ймовірно, теми сподобалися композитору, і почалася розмова про майбутню роботу Танєєва над Інтродукцією до симфонії. Знову-таки Петро Ілліч намагався прискорити творчий процес Сергія Івановича і в осінньому листі<sup>9</sup> 1875 року підганяв його питанням: "Коли я дізнаюся про прекрасну Інтродукцію?" [16, 415]. Однак справжня робота над симфонією почалася лише за два роки. У листі від 4 грудня 1877 Танєєв пише Чайковському: "Влітку <...> написав першу частину симфонії" [15, 21]. Тоді ж він повідомляє Петру Іллічу, що вже почув I-у частину симфонії в оркестровому виконанні: М. Рубінштейн "був такий люб'язний, що зіграв мені моє Allegro на репетиції першого симфонічного концерту" [там само]. Далі Танєєв піддає самокритиці і теми, і гармонійний розвиток, і інструментовку свого твору, виносячи вердикт, що I-а частина симфонії в цілому невдала. У відповідь Чайковський, нібито не бажаючи слухати думку автора, пише йому: "Як би мені хотілося знати, що Ви там натворили! Уявляю, яких чудес сповнена симфонія! <...> Чи не знайдете Ви можливості надіслати мені хоча б чорновий ескіз <...>. Дуже цікаво знати, чи далеко Ви пішли з минулого року" [там само, 20]. Як потім побачимо, це було, швидше за все, умисне ігнорування думки Танєєва до складання Чайковським власного враження.

Партитура Другої симфонії дісталася до Чайковського тільки в березні 1878 року. 27 березня / 8 квітня 1878 року Петро Ілліч повідомляє Сергію Івановичу з Кларана: "Я кілька разів вже грав Вашу симфонію, але не наважуюся ще висловити Вам рішучу думку про неї" [15, 33]. Основним змістом цього відомого листа Чайковського є його відповідь на не менш відомий відгук Танєєва про Четверту симфонію Чайковського: тут і міркування композитора щодо того, як він розуміє програмність в музиці, і про "балетні місця" своєї симфонії, про процес композиторської творчості і про відмінність цього процесу у Чайковського і Танєєва: "Ви, здається, незважаючи на всю Вашу любов до музики, не вірите, що можна компонувати музику мірою внутрішньої потреби висловитися" [там само, 34]. Тим показовіше, що серед усіх цих питань Чайковський знову повертається до симфонії Танєєва – таке сильне його бажання висловитися і з приводу неї: "Дивні є подробиці у Вашій партитурі, але бракує ... втім, я знову забігаю вперед. Хочу в наступному листі говорити виключно про Вас

"[там само]. Лист послідував 4/16 квітня 1878 року: "Тепер я можу без перебільшення сказати, що знаю Вашу симфонію цілком ґрунтовно. Я її багато разів грав, багато розглядав партитуру і скажу Вам, що це одна з тих речей, які дуже багато виграють від найближчого знайомства" [там само, 35], – починає цей лист Чайковський. Далі йде докладний аналіз тематизму, гармонії, форми, де відзначаються як позитивні, так і негативні моменти. Найбільше ж претензій залишається у Петра Ілліча до танеєвської інструментовки: "Ви зробили безсумнівні успіхи в інструментуванні, хоча це все-таки Ваша слабка сторона" [там само, 37].

А далі Чайковський відповідає на критику Танеєвим свого твору, яку начебто проігнорував колись, і це не що інше, як мова вчителя: "Не дивуйтеся тим, що при виконанні на репетиції вона нікому не сподобалася. Якщо є річ, яку одразу не можна добре зіграти, то це саме вона. <...> Для того, щоб музикант знав, що має першорядне значення і що не повинно виділятися з фону, – потрібно кілька репетицій" [там само, 37]. Намагаючись розібратися в складності сприйняття музики Танеєва, Чайковський знову виходить на питання творчого процесу: "Вона [I частина Другої симфонії] ніколи не буде особливо захоплююче діяти на слухача, тому що вона була і написана без особливого захоплення. Ви її зготували з різних старих тем, що штучно приладнані одна до одної. Тільки те може захоплювати, що скомпоновано. Ви ж, за Вашим власним висловом, вигадуете. У Вас є багатий ґрунт для творчості, але насіння ще дещо незрілі. Це прийде само собою. А поки що достатньо і того, що є" [там само].

Час, коли Чайковський міг переглядати партитуру *Третього квартету Танеєва A-dur, без op.*, точно не встановлений. У листуванні Чайковського і Танеєва відомостей про цю подію немає<sup>10</sup>. Третій квартет A-dur Танеєв почав писати в 1881 році, а закінчив у серпні 1883 року в Селищі, про що є записи Танеєва в автографі партитури по закінченні кожної частини квартету<sup>11</sup>. У цій партитурі Чайковський залишив позначки такого змісту:

- Загальне враження від музики. Про першу частину: "Вся ця частина дуже витончена, але злегка ще відгукується схильністю до наслідування класичних зразків"<sup>12</sup>. Про другу і третю частини: "Вельми симпатично, напевно, добре звучати буде!"<sup>13</sup>; "Це скерцо надзвичайно вдала і чарівна річ"<sup>14</sup>. Про фінал: "Хоча не мені б казати, бо більшість моїх фіналів не кращі цього, – але все-таки повинен зізнатися, що бажав би тут чогось більш цікавого. Вже краще навіть що-небудь в нудному роді з цікавими контрапунктичними фокусами, ніж це досить безбарвне рондо"<sup>15</sup>.

- Вказівка на технічні моменти. На с. 6 I-ї частини Квартету Чайковський пише: "Я не зовсім згоден з Вашими смичками. Поговоріть про це з Гржималі"<sup>16</sup>". На с.14, де перша скрипка виконує мелодію, позначену автором *dolce*, а друга скрипка і альт повинні грати фігури шістнадцятих *sul ponticello*, Петро Ілліч зауважує: "Мені здається, що *sul ponticello* грати зовсім недоречно", – вказуючи тим самим на протиріччя, що виникає через невідповідність прийому різкого звуковидобування ніжному звучанню мелодії у високому регістрі у першої скрипки. Над партитурою Скерцо – незгода з надмірно дрібним тремоло у першої скрипки, в напівжартівливій манері: "Не розумію, навіщо *тридцять другі*, а не *шістнадцяті*. Здається б досить шістнадцятих!"<sup>17</sup>.

- Вказівка на інтонаційний збіг теми з I-ї частини Квартету з темою з музики Шумана до драматичної поеми Байрона "Манфред". У відповідному місці на с. 6 партитури Чайковський виставляє "ліхтарик" і внизу сторінки виписує такти з Шумана.

- Зрештою, чисто педагогічне повчання. Наприкінці першої частини Квартету, оформленої Танєєвим кучерявим віньєтковим малюнком, Чайковський пише: "Краще б замість марнування часу на ці витончені арабески уважніше виставити знаки і смички. Неприємно читати партитуру, в якій смички залишені без уваги"<sup>18</sup>.

26 серпня 1884 року Чайковський відвідує в Москві Сергія Івановича, слухає в його виконанні *Третю симфонію, d-moll, без op. і*, швидше за все, цього ж вечора отримує рукописну партитуру I-ї частини [5, 323]. Ймовірно, тоді ж йшлося про можливе виконання симфонії під керуванням М. Ердмансдерфера в майбутньому симфонічному сезоні Московського відділення Імператорського російського музичного товариства, оскільки Чайковський в листі до Танєєва від 20 вересня переживає, що довго тримає партитуру у себе [15, 114]. З майбутнім виконанням пов'язаний і зміст листа Чайковського від 25 вересня 1884 року: "Я уважно прочитав Вашу партитуру і міг би багато чого помітити, але суджу по собі: ненавиджу, коли критикують мій твір до його появи на світ, і тому не краще б утриматися від зауважень?" [там само]. У відповідному листі від 27 вересня Танєєв наполягає, щоб Петро Ілліч вказав на всі погрішності в партитурі, не відкладаючи [там само, 114–115]. 28 вересня Чайковський посилає лист з докладним аналізом I-ї частини твору.

Абсолютна більшість його зауважень стосується оркестровки. На думку Чайковського, найголовніша, визначальна для всіх інших, помилка Танєєва полягає в тому, що "симфонія не задумана для оркестру, а є тільки перекладенням на оркестр музики, що з'явилася у Вашій голові, так би мовити, абстрактно, або ж <...> у вигляді фортепіанного тріо" [там само, 115]. Аналізуючи першу тему, він пише: "Мені здається, що тут чується і що в голові Вашій носилася віолончельна тема з тріольною фігурацією фортепіан" [там само]. Так само і друга тема: "По суті ж, тут звучить фортепіано і знову з віолончелем"<sup>19</sup>, внаслідок чого немає контрасту між двома темами" [там само, 116]. Серед інших претензій Чайковського до оркестровки – відсутність належної диференціації тембрів, що тягне за собою порушення функціональної логіки: "Оркестрові групи недостатньо контрастують: всі разом беруть участь і у темі, і в акомпанементі" [там само]. Далі майже половина листа Чайковського – це похвали Танєєву. Петро Ілліч вказує на вподобані місця в партитурі, де:

- диференційовані тембри: "унісон струнних з витриманою октавою у міді";
- витримана оркестрова драматургічна лінія: "поява першої теми в трубах перед побічною партією";
- проглядаються початки горизонтальної концепції оркестрового мислення: "валторна співає першу тему, і т. д. до самого кінця".

Як удачі, не тільки з боку оркестровки, Чайковський зазначає в партитурі гармонійні "фокуси" із затриманнями і використанням дисонансів, привабливість тем самих по собі, "про форму і говорити годі" [там само, 117]. Завершу-

ючи аналіз, Петро Ілліч із властивою йому делікатністю поспішає вибачитися за суворість критики: "Боюся, що граю роль стаканчика холодної води на Ваше авторське захоплення до щойно написаної речі. / Вибачте, голубчику" [там само, 118].

Відповідь Танєєва послідувала 6 жовтня того таки 1884 року: "Я хотів було Вам заперечити приблизно наступне: <...> що до складу оркестрової музики можуть входити такі речі, які можна собі уявити виконаними у вигляді, наприклад, соло для співу з акомпанементом, у вигляді струнного квартету, фортепіанного тріо і т. п. <...> Але не можна стверджувати, що ці місця були задумані автором у вигляді дуету для скрипки з фортепіано або у вигляді фортепіанного етюдю і потім перекладені на оркестр. <...> Але, роблячи ці заперечення, я все-таки в глибині душі думаю, що Ви праві і що я в кінці кінців створив п'єсу нудну, важку і безбарвну" [там само, 118–119].

У Відділі рукописів Російської Національної бібліотеки (РНБ) зберігається ще один рукопис Танєєва, відмічений позначками Чайковського. Це партитура II-ї частини музичної трилогії "Орестея" "Ті, що несуть узливання ("Хоефори)". Партитура створювалася з серпня 1893 по січень 1894 року<sup>20</sup>. Чайковський міг переглянути твір не раніше 18 вересня 1893 року, коли в Москві на квартирі у Танєєва була влаштована його зустріч з Сергієм Рахманіновим [17, 184], і не пізніше 9 жовтня, коли Петро Ілліч відвідав Московську консерваторію перед від'їздом до Петербурга [3, 261; 3, 426]<sup>21</sup>. Охарактеризуємо позначки, залишені Чайковським на семи аркушах рукопису Танєєва:

- Незгода з темпом: на початку розділу, що відкривається словами Електри "Милі риси мені боги дали бачити знову", Танєєвим позначений темп *Adagio espressivo*. Запис рукою Чайковського: "Мені здається, що це ніяк не *adagio*"<sup>22</sup>.

- Схвалення оркестровки і, разом з тим, вказівка на можливе порушення балансу між звучанням оркестру і голосів. На арк. 54 сцену Ореста з хором супроводжує оркестр *tutti*, під партитурою Чайковським записано: "Чи не занадто густа тут інструментовка ??? Хоча воно дуже красива". Аналогічне зауваження, що стосується сцени Електри з хором, також у супроводі оркестрового *tutti*: "Дуже красиво! Але й тут оркестр, боюся, задавить голоси"<sup>23</sup>.

- Загальне схвалення твору Танєєва. За своєю традицією, на останньому аркуші 2-ї картини "Хоефори" в партитурі, на порожніх рядках партій солістів і хору Петро Ілліч записав: "Вельми схвалюю!"<sup>24</sup>.

\*\*\*

Розпочавши службу в Московській консерваторії в 1866 році, П.І. Чайковський став викладати курс інструментування та композиції з 1870 року. За сім років викладання через його класи спеціального та обов'язкового інструментування пройшло 67 учнів [4, 228]. По виході зі служби з консерваторії Чайковський не припинив занять композиторської педагогікою – до кінця днів він консультував музикантів самих різних рангів, які зверталися до нього за допомогою в питаннях компонування музики [12].

Аналіз рукописів Танєєва з позначками Чайковського, а також ряду їхніх листів призвів до наступних результатів. Очевидним є висновок, що Петра Ілліча як вчителя, з одного боку, цікавив процес формування технічної майстерності



учня, і тут він приділяв увагу практично всім компонентам музичної мови народжуваного твору. Критерієм вірності керівництва цим процесом для Чайковського було його власне композиторське відчуття і його власний творчий досвід. З іншого боку, надзвичайно важливим був для Чайковського особистісний компонент педагогіки. Тому, спочатку шанобливо ставлячись до автора, він не втручався у змістовну складову його творчості, навчав майбутнього композитора<sup>25</sup>, насамперед, технічного професіоналізму, перед винесенням оцінки – завжди відвертої – уважно знайомився із твором учня. Ймовірно, це і є зразок найбільш плідних творчих взаємин між учителем і учнем як двома митцями.

### *Примітки*

<sup>1</sup> Серед перших історіографів, що торкнулися тему взаємин П.І. Чайковського та С.І. Танєєва як вчителя і учня, був М.Д. Кашкін. У нарисі "Сергій Іванович Танєєв і Московська консерваторія" [7], виданому наступного року після смерті Сергія Івановича, він вперше проаналізував педагогічні відносини між Чайковським і Танєєвим та вказав на значимість їх листування, що було опубліковано невдовзі до появи статті. У 1974 році в монографії Л.З. Корабельникової "С.І. Танєєв в Московській консерваторії" [8] розглядалися роботи Танєєва-учня в класах гармонії та інструментовки професора Чайковського. У праці Г.Б. Бернандта "С.І. Танєєв" [1] ретельно прохронографовано сюжет педагогічних подій життя Танєєва, вплетений в усі інші сюжети, пов'язані з Чайковським. Психологічний аспект педагогічних відносин між Чайковським і Танєєвим розкривається в монографії "Петро Ілліч Чайковський як учитель" автора цієї статті [14, 270–330].

<sup>2</sup> Мається на увазі суміщений у 60 – 70-х роках XIX ст. в Петербурзькій і Московській консерваторіях курс інструментування та композиції, що часто іменувався в документації просто "Інструментування". Цей курс призначався для учнів спеціальності "Теорія музики" і був спеціальним, курс обов'язкового інструментування проходили учні виконавських спеціальностей (див.: [11]).

<sup>3</sup> Танєєв навчався у Чайковського в класі інструментування з 1872/73 учбового року по I-е півріччя 1874/75 (див.: [10]).

<sup>4</sup> Тут і далі в подібних випадках збережена редакторська розрядка в текстах цитат, яка замінює авторське підкреслення в рукописному оригіналі. У наведених текстах з архівних джерел збережено авторське підкреслення.

<sup>5</sup> Фортепіанний концерт Танєєва (у двох частинах) був завершений П.О. Ламмом у 1957 році.

<sup>6</sup> ДДМЧ, в1, 348, с. 155 (пагінація посторінкова).

<sup>7</sup> Друга симфонія Танєєва (у трьох частинах) завершена В. Блоком у 1974 році.

<sup>8</sup> Танєєв нагадує Чайковському про цей епізод у листі від 4 грудня 1877 [15, 21].

<sup>9</sup> Точну дату листа не встановлено.

<sup>10</sup> Про свій Третій квартет С.І. Танєєв згадує в листах лише двічі: перший раз в листі до Чайковського від 6 квітня 1884 року, де підбиває підсумок своєї композиторської діяльності за 1883 рік [15, 102-103], другий раз – в листі від 5 грудня цього ж року, де описує неприємності, пов'язані з відмовою у виконанні його творів з тих чи інших причин. У тому числі він пише і про Третій квартет: "Наприкінці року Ерדмансдерфер почув цей квартет (Ви при цьому були присутні) і сказав, що в тому сезоні його виконати не можна, а що він поставить його на програму в наступному, тобто нинішньому. Звичайно, цей квартет не був зіграний і в нинішньому році і, напевно, ніколи зіграним не буде" [там само, 122].

<sup>11</sup> ДДМЧ, в1, 78.

<sup>12</sup> Там само, с. 15 (пагінація посторінкова).

<sup>13</sup> Там само, с. 22.

<sup>14</sup> Там само, с. 30.

<sup>15</sup> Там само, с. 45.

<sup>16</sup> Гржималі Ян (Іван) Войтехович (Войцехович) (1844-1915) – скрипаль, професор Московської консерваторії.

<sup>17</sup> ДДМЧ, в1, 78, 23.

<sup>18</sup> Там само, с. 20. Ймовірно, Танєєв не любив "возитися зі смичками". Претензії Чайковського до нього з приводу скрипкових штрихів зустрічаються не один раз: "Ви занадто недбало ставите штрихи смичковим інструментам", – пише він з приводу Другої симфонії [15, с. 37]. А в партитурі I-й частині цієї ж симфонії залишає єдиний запис, який ледь не збігається з подібною претензією до Квартету: "Краще було більше подбати про смички та знаки, ніж про розмальовування заголовного аркуша" (ДДМЧ, в1, 114, 1).

<sup>19</sup> Слово "віолончель" в позаминулому столітті вживалося в чоловічому роді.

<sup>20</sup> Відділ рукописів РНБ, ф. 761, № 6. На титульному аркуші: "Танеєв Сергей Иванович. "Орестея". Муз. трилогія в 8 картинах. Часть II. "Несущие возлияния" ("Хозфоры"), в 3-х картинах. Сюжет заимствован из трилогии Эсхила того же названия. Слова А. Венкстерна. Партитура. 22 авг. 1893 – 10 янв. 1894 г. Черниговский скит".

<sup>21</sup> Між цими датами був і Клин – з 26-го вересня по 7 жовтня, однак, судячи з невеликої кількості позначок Чайковського в рукописі і з об'ємності його самого, навряд чи композитор забирав партитуру з собою, логічніше припустити, що вона була переглянута ним у Москві.

<sup>22</sup> Відділ рукописів РНБ, ф. 761, № 6, арк. 63.

<sup>23</sup> Там само, арк. 58 об.

<sup>24</sup> Там само, арк. 94.

<sup>25</sup> А згодом, вже на правах колеги, друга і назавжди Вчителя, радив вже сформованому композитору.

### *Література*

1. Бернандт Г.Б. С.И. Танеєв / Г.Б. Бернандт; под ред. Н. Юденич.– М. : Музыка, 1983. – 288 с.
2. Веприк А.М. Оркестровая фактура произведений Чайковского / А.М. Веприк // Очерки по вопросам оркестровых стилей. – М., 1978. – С. 22–74.
3. Воспоминания о П.И. Чайковском: [сборник] / [Гос. центр. музей муз. культуры им. М.И. Глинки, Гос. дом-музей П.И. Чайковского в Клину; сост. Е.Е. Бортникова и др.].– М. : Музыка, 1979. – 572 с.
4. Говорухина М.А. Ученики теоретических классов П.И. Чайковского в Московской консерватории: из истории отечественного музыкально-теоретического образования: дипл. работа / Говорухина Марина Александровна. – Екатеринбург, 2013. – 232 с.
5. Дни и годы П.И. Чайковского : Летопись жизни и творчества / П.И. Чайковский; сост. Э. Зайденшур, В. Киселев и др. – М.-Л. : Музгиз, 1940. – 744 с.
6. Из истории Ленинградской консерватории: Материалы и документы, 1862–1917 / сост. А.Л. Биркенгоф, С.М. Вильскер и др. – Л. : Музыка, 1964. – 328 с.
7. Кашкин Н.Д. Сергей Иванович Танеєв и Московская консерватория / Н.Д. Кашкин. – Петроград : Тип. "Сириус", 1916. – 24 с. – (Муз. современник. Апрель; кн. 8).
8. Корабельникова Л.З. С.И. Танеєв в Московской консерватории. Из истории русского музыкального образования / Л.З. Корабельникова. – М. : Музыка, 1974. – 149 с.
9. Корабельникова Л.З. Танеєв Сергей Иванович / Л.З. Корабельникова // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш.– М., 1981. – Т. 5 : Стб. 412–423.
10. Отчеты Русского музыкального общества в Москве за 1869/70 – 1874/75 годы. – М., 1870–1876.
11. Полоцкая Е.Е. О специальности "Теория музыки" в первых русских консерваториях (по материалам архивов) / Е.Е. Полоцкая // Из истории отечественной музыкальной культуры: неизвестные страницы: Сб. статей / РАМ им. Гнесиных. – М., 2011. – С. 47–63.
12. Полоцкая Е.Е. О феномене эпистолярной композиторской педагогики П.И. Чайковского / Е.Е. Полоцкая // Процессы музыкального творчества. – Вып.11: сб. трудов РАМ им. Гнесиных. – Вып. № 178. – М., 2010. – С. 149–166.

13. Полоцкая Е.Е. П.И. Чайковский переводит Ф.О. Геварта // Журнал Общества теории музыки. – Выпуск 2.2013/2 (11 декабря 2013 года). – С. 132–141 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://journal-otmroo.ru/node/6>.
14. Полоцкая Е.Е. Петр Ильич Чайковский как учитель / Е.Е. Полоцкая. – Екатеринбург : Изд-во АМБ, 2007. – 388 с.
15. Чайковский и Танеев. Письма / П.И. Чайковский, С.И. Танеев ; сост. и ред. В.А. Жданов. – М. : Госкультпросветиздат, 1951. – 557 с.
16. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. – Т. V : [Письма] / П. Чайковский; подгот. Е.Д. Гершовским [и др.]. – М. : Музгиз, 1959. – 518 с.
17. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. XVII / П. Чайковский; подгот. К.Ю. Давыдовой, Г.И. Лабутиной. – М. : Музыка, 1981. – 358 с.

### *References*

1. Bernandt G.B. (1983). S.I. Taneev. Yudenich (Ed.). Moscow : Music [in Russian].
2. Veprik A. M. (1978). Tchaikovsky's works' orchestral texture. Essays in questions of orchestral styles. Moscow [in Russian].
3. Memories about P. I. Tchaikovsky: [collection]. [National Central M.I.Glinka Museum of musical culture, St. Museum P.I. Tchaikovsky House in Klin; Comp. by E. E. Bortnikova et al.]. (1979). Moscow : Music [in Russian].
4. Govoruchina M. A. (2013). P.I.Tchaikovsky's students of musical theory at the Moscow Conservatoire; from national musical-theoretical education history; grat. work. Ekaterinburg [in Russian].
5. Tchaikovsky's days and years: Life and art chronicle (1940). (E. Zaidenshnur, V. Kiselev et al.). Moscow-Leningrad : Musgis [in Russian].
6. From Leningrad Conservatoire history: Materials and documents. 1862-1917. (1964). (A. L. Birkenhof, S. M. Wilsker, P. A. Wulfius, G. R. Freindling). Leningrad : Music [in Russian].
7. Kashkin N. D. (1916). Sergey Ivanovich Taneev and Moscow Conservatoire. Petrograd : Sirius [in Russian].
8. Korabelnikova L. Z. (1974). S.I. Taneev at the Moscow Conservatoire. From russian musical education history. Moscow : Music [in Russian].
9. Korabelnikova L. Z. (1981). Taneev Sergey Ivanovich. Musical Encyclopedia: in 6 v. Y. V. Keldysh (Ed.). Moscow [in Russian].
10. Moscow Russian Musical Society in 1869/70 – 1874/75. (1870–1876). Moscow [in Russian].
11. Polotskaya E.E. (2011). To the question of "Theory of music" as a study subject at the first russian conservatoires (based on archive materials). From national musical-theoretical education history: unknown pages. Gnesins' RAM. Moscow [in Russian].
12. Polotskaya E.E. (2010). To the phenomenon of Tchaikovsky's epistolary composer pedagogics. Processes of music creation. Gnesins' RAM. Moscow [in Russian].
13. Polotskaya E.E. (2013). Tchaikovsky translates F. O. Gevaert. Music Theory Society journal. Retrieved from <http://journal-otmroo.ru/node/6> [in Russian].
14. Polotskaya E.E. (2007). Petr Ilyich Tchaikovsky as a teacher. Yekaterinburg: publ-ing house AMB [in Russian].
15. Tchaikovsky and Taneev. Letters. V. A. Zhdanov (Ed.). (1951). Moscow : Goscultprosvetisdat.
16. Tchaikovsky P. I. (1959). Complete works. Works of literature and correspondence. (E. D. Gershovsky, et al.). Moscow: Musgis.
17. Tchaikovsky P. I. (1981). Complete works. Works of literature and correspondence. (K. Y. Davydova, G. I. Labutina). Moscow : Music [in Russian].

*Висловлюємо вдячність члену редколегії,  
доктору мистецтвознавства Ю.І. Чекану  
за стилістично відповідний переклад листів  
П.І. Чайковського та С.І. Танеева*