

*Е.Е. Полоцкая*

## П.И. ЧАЙКОВСКИЙ ПЕРЕВОДИТ Ф.О. ГЕВАРТА

В архиве Чайковского-теоретика, помимо оригинальных работ<sup>1</sup>, находятся и его переводы на русский язык музыкально-теоретических трудов европейских мастеров. Это «*Traité général d'instrumentation*»<sup>2</sup> Франсуа Огюста Геварта, получивший в переводе Чайковского название «Руководство к инструментровке» (далее «Руководство»)<sup>3</sup>, а также «*Katechismus der Musik*» Иоганна Кристиана Лобе, в переводе Чайковского — «Музыкальный катехизис»<sup>4</sup>. Чайковский не просто переводил тексты Геварта и Лобе, но еще и дополнял их собственными примечаниями. Особенно интересен в этом отношении предмет настоящей статьи — перевод Чайковским учебника по инструментровке Геварта. Помимо примечаний к музыкальным иллюстрациям, предложенным автором, Чайковский позволил себе внести в «Руководство» еще и нотные примеры из сочинений М.И. Глинки. И то, и другое было обусловлено стремлением переводчика соотнести труд своего старшего современника с требованиями времени и места назначения — перевод был адресован именно российским читателям. Таким образом, анализ истории создания, бытования и особенностей перевода Чайковским учебника Геварта мог бы дополнить характеристику состояния музыкально-теоретической науки и педагогики

---

<sup>1</sup> Руководство к практическому изучению гармонии (1871), Краткий учебник гармонии, приспособленный к чтению духовно-музыкальных сочинений в России (1874–75).

<sup>2</sup> Полные выходные данные первого издания труда Геварта: *Gevaert F.A. Traité général d'instrumentation. Exposé méthodique des principes de cet art dans leur application a l'orchestre a la musique d'harmonie et de fanfares, etc.* [Общее руководство к инструментровке. Методика применения правил этого искусства в гармонии оркестровой музыки и в духовых оркестрах.] Gand; Liège, 1863.

<sup>3</sup> *Геварт А.Ф.* Руководство к инструментровке / соч. проф. А.Ф. Геварта, пер. с фр., с прибавлением партитурных примеров из рус. соч., проф. П.И. Чайковского. М., 1866.

<sup>4</sup> *Лобе И.К.* Музыкальный катехизис / соч. И.Х. Лобе; новый пер. с 8-го нем. изд. П.И. Чайковского. М., 1870.

середины — 2-й половины XIX века как в Европе, так и в России. Помимо этого, анализ переводов Чайковского в целом интересен и в плане расширения представлений о музыкально-теоретической деятельности композитора.

У истоков перевода «Руководства» стоят три фигуры: сам автор — бельгийский теоретик Геварт, инициатор перевода Антон Григорьевич Рубинштейн и Петр Ильич Чайковский в качестве переводчика. Рассмотрим интересующий нас предмет с позиций каждого из них.

«*Traité général d'instrumentation*» (1863) — это первая работа Геварта, посвященная оркестру. На ее основе в 1885 году им будет создан учебник «*Nouveau traité d'instrumentation*»<sup>5</sup>, вторая часть которого «*Cours méthodique d'orchestration*»<sup>6</sup> получит сугубо практическое назначение. «Первый труд мой указывает ученику, что он должен *знать* [здесь и далее выделено автором цитаты. — *Е. П.*] для инструментовки, — писал Геварт в предисловии к методическому курсу, — этот же берет на себя задачу научить его, что ему надо *делать*»<sup>7</sup>. Такая учебно-методическая ориентация работ Геварта свидетельствует о принадлежности его трудов *традиционной школе теоретического музыкознания XIX века*<sup>8</sup>, представленной массивом работ, инициированных потребностями педагогической практики.

Учебник «*Traité général d'instrumentation*» также состоит из двух частей. Первая часть содержит в себе технические характеристики инструментов классицистского оркестра в «бетховенском» его варианте и ряда инструментов, встречающихся в составе театрального оркестра до середины XIX столетия, описание способов игры, рекомендации по применению инструмента в том или ином жанре, краткие сведения о семантике тембров. Вторая часть характеризует «главнейшие группировки [инструментов], предоставляемые оркестром в распоряжение композитора»<sup>9</sup>. Именно эта, вторая часть «Руководства» особенно привлекала внимание композиторов своей дидактической скрупулезностью, полнотой представления вариантов оркестровых группировок, характери-

<sup>5</sup> В переводе на русский язык: *Геварт Ф.А.* Новый курс инструментовки / соч. Ф.А. Геварта, дир. Королев. консерватории в Брюсселе; пер. и предисл. Н. Арса. М., 1892.

<sup>6</sup> В переводе на русский язык: *Геварт Ф.А.* Методический курс оркестровки / пер. В. Ребикова. М., 1898.

<sup>7</sup> Там же. С. 5.

<sup>8</sup> См. об этом: *Рыжкин И.* Традиционная школа // Очерки по истории теоретического музыкознания / Л. Мазель, И. Рыжкин. М., 1934. Вып. 1. С. 79–121.

<sup>9</sup> *Геварт А.Ф.* Руководство к инструментовке. С. 82.

кой эстетики их звучания и ценными рекомендациями в области композиторской оркестровой практики. История сохранила свидетельства высокой оценки учебника Геварта его современниками: А.Н. Серовым, Н.А. Римским-Корсаковым, Р. Штраусом<sup>10</sup>. Уместно предположить, что именно *практическая значимость* учебника Геварта стала одной из причин его выбора Рубинштейном в качестве объекта для перевода.

Другие причины обращения Рубинштейна и Чайковского к труду Геварта станут очевидными, если рассмотрим «Руководство», во-первых, в сравнении с предшествующим ему «Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes» Г. Берлиоза (далее «Большой трактат»)<sup>11</sup>; во-вторых, в условиях России, имеющей уже к этому времени некоторые работы в области инструментовки; в-третьих, сквозь призму особенностей оркестровых стилей Рубинштейна и Чайковского.

Итак, почему Геварт, а не Берлиоз? Казалось бы, Берлиозу, как признанному корифею современной инструментальной музыки и основателю романтического оркестра, должна принадлежать в этом пальма первенства. Тем более что «Большой трактат» был создан Берлиозом раньше труда Геварта на 20 лет, был хорошо известен музыкантам России во французском оригинале и в немецком переводе<sup>12</sup>. Обратимся к Чайковскому. В предисловии к «Руководству» Геварта «От переводчика» он писал, что усматривает в учебнике Геварта преимущества «даже в сравнении с знаменитым Трактатом об инструментовке Берлиоза, состоящим из ряда великолепных монографий о *инструментах* [здесь и далее в цитате выделено автором цитаты. — Е. П.], но упускающим из вида (что однако всего важнее) учение о самом *оркестре*, т. е. о *значении*, которое имеет в нем каждая группа в отношении к другим, *его составляющим*»<sup>13</sup>. Справедливости ради следует заметить, что раздел под названием «Оркестр» в «Большом трактате» все же имеется, хотя и занимает лишь чуть более одного процента от всего его объема. В данном разделе автор дает волю фантазии и пускается в рассуждения о монументальном

---

<sup>10</sup> Серов А.Н. Руководство к инструментовке. Сочинение профессора А.Ф. Геварта // Избр. ст.: в 2 т. / А.Н. Серов; под общ. ред. Г.Н. Хубова М., 1957. Т. 2. С. 596; Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки: с партитурными образцами из собственных сочинений. В 2 ч. Ч. 1. 2-е изд. М.; Л., 1946. С. 11; Горчаков С.П. [Вступительная статья] // Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке / Г. Берлиоз; пер., ред., вступ. ст. и коммент. С.П. Горчакова. М., 1972. С. 9.

<sup>11</sup> См. сноску 10.

<sup>12</sup> На русский язык монументальный труд Берлиоза в его полном виде, издания 1856 года, был переведен впервые лишь в 1972 году С.П. Горчаковым.

<sup>13</sup> Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 3-б. М., 1961. С. 13.

оркестре, который можно было бы собрать в Париже, объединив, в частности, для специально написанного сочинения все музыкальные силы города в количестве восьмисот двадцати пяти исполнителей (465 инструменталистов и 360 хористов)<sup>14</sup>. Берлиоз заключает раздел об оркестре следующим романтически-пафосным высказыванием: «В тысячах сочетаний, доступных только что описанному нами монументальному оркестру, заключалось бы <...> такое множество контрастов, с которыми невозможно сравнить что-либо сделанное до сегодняшнего дня в искусстве <...> Его покой был бы величественен, как дрема океана; его волнения напоминали бы тропический ураган <...> в нем можно было бы слышать стенания и ропот, таинственные шумы девственных лесов, вопли, мольбы, песни торжества или скорби народа с широкой душой, пылким сердцем и горячими страстями <...> и самые упорные натуры затрепетали бы, услышав его *crescendo*, разрастающееся и ревущее, подобно пламени грандиозного, величественного пожара!...»<sup>15</sup>. В данном описании слышны едва ли не пророчества скрябинской мистериальности, но при этом также становится очевидным намерение Берлиоза не столько научить начинающего композитора мастерству владения оркестром<sup>16</sup>, сколько раскрыть перед ним художественные возможности современного оркестра как таковые. Иными словами, «Большой трактат» Берлиоза отнюдь не претендовал на жанр учебно-методического пособия. В этом, вероятно, и заключалась объективная причина предпочтительности «Руководства» Геварта в качестве переводного учебника перед «Большим трактатом» Берлиоза<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Берлиоз все-таки дожил до осуществления своей мечты о монументальном оркестре, исполняющем его собственные произведения. Случилось это в Москве 31 декабря 1867 года в общедоступном концерте в Манеже, когда Берлиоз по приглашению дирекции Русского музыкального общества (РМО) выступал в Петербурге и Москве в качестве дирижера. «Нас было пятьсот исполнителей, — писал он своему другу Бертольду Дамке в Париж в тот же день, — а слушателей, по подсчетам полиции — двенадцать с половиной тысяч» (*Берлиоз Г. Избранные письма. В 2 кн. Кн. 2. 1853–1868 / сост., пер. и коммент. В.Н. Александровой, Е.Ф. Бронфин. Л., 1982. С. 223*). По Отчету Московского отделения РМО «публики, вместе с исполнителями и распоряжавшимися лицами, [было] до 8500 человек», что тоже немало (Отчет Русского музыкального общества в Москве за 1867–68 год. М., 1868. С. 1).

<sup>15</sup> *Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. С. 509.*

<sup>16</sup> Хотя, безусловно, появление «Большого трактата» было вызвано, в том числе, и осознанием Берлиозом насущной необходимости оркестрового воспитания молодых композиторов. См. об этом: *Шабунова И. Г. Берлиоз и Ф. Геварт в теории оркестровки // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: сб. ст. / ред.-сост. А.М. Цукер; Ростовская гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. М., 2010. С. 314–327.*

<sup>17</sup> Сравнительный анализ других позиций трудов Геварта и Берлиоза см.: Там же.

Обратимся теперь к трудам по инструментровке на русском языке, созданным ранее перевода Чайковским «Руководства» Геварта. Еще в 1852 году Глинка продиктовал Серову свои «Заметки об инструментровке», опубликованные последним в 1856 году. «Заметки» Глинки и «Руководство» Геварта имели даже определенное сходство. Так, в обоих сочинениях состав классицистского оркестра представлен в качестве оркестрового эталона; оба двухчастны, а вторые части содержат рекомендации по работе с группами инструментов в оркестре. Однако на этом сходство и заканчивается. Если «Руководство» Геварта претендует на создание некоей *школы инструментровки*, то Глинка декларирует прямо противоположное, неоднократно повторяя мысль о том, что научить инструментровке невозможно. Вот некоторые характерные в этом смысле высказывания: «Употребление оркестра в *tutti* и *ff*, т. е. распределение аккорда между всею массою струнных и духовых инструментов, дело нелегкое и требует большой опытности; но правила тут, как и вообще при эстетической стороне инструментровки, передать невозможно. Все это зависит от мысли, от намерения автора»; «<...> ясно, что выбор инструмента в том или другом случае имеет чрезвычайную важность, чрезвычайное влияние на эффект музыки; но тайна этого выбора подсказывается только талантом — теория тут бессильна»<sup>18</sup>. Разумеется, «Заметки об инструментровке» Глинки педагогического назначения не имели.

До переводного труда Геварта в отечественную практику инструментровки был введен еще один перевод — работа немецкого композитора и капельмейстера Фердинанда Глейха (F. Gleich) «Handbuch der moderner Instrumentierung für Orchester und Militärmusikkorps» (Leipzig, 1853). Перевод на русский язык под названием «Руководство к новейшей инструментровке, или Правила к изучению всех употребляемых в оркестре инструментов» был осуществлен в 1861 году неким В. М. Небольшая книга Глейха являлась сугубо практическим пособием преимущественно для капельмейстеров, в котором излагались не более как технические характеристики инструментов<sup>19</sup>.

Таким образом, из всех работ по инструментровке, находившихся в поле зрения русских музыкантов в начале 1860-х годов, «Руководство» Геварта оказалось объективно наиболее ориентированным на учебно-творческую практику своего времени.

---

<sup>18</sup> Глинка М.И. Автобиография. Заметки об инструментровке. Л., 1937. С. 26–27, 31.

<sup>19</sup> См. о работе Ф. Глейха: Беленов Л.Д. Партия валторны в контексте эволюции симфонической партитуры XVIII–XX веков: дис. ... д. иск.: 17.00.02. М., 2005. С. 155.

Рассмотрим теперь причины выбора «Руководства» Геварта в качестве основного учебного пособия для первых русских консерваторий, обусловленного участием Рубинштейна в инициировании перевода. Они связаны не только с его педагогическими, но, прежде всего, с оркестровыми и, шире, стилевыми приоритетами. Характеризуя эпоху «нового времени в музыке», Рубинштейн писал: «Берлиоза, Вагнера и Листа я назвал бы *виртуозами оркестрового сочинительства* [выделено автором цитаты. — Е. П.] и согласен допустить, что их манера “рубить сплеча” сможет содействовать появлению будущего гения. Но в смысле специально музыкального творчества я ни одного из них не могу признать сочинителем: уже по одному тому, что <...> у всех троих совершенно отсутствует одна из главных прелестей в творчестве — наивность, эта печать гениальности <...> Их влияние на нынешних сочинителей значительно, но, по моему мнению, не благотворно»<sup>20</sup>. Данным убеждениям Рубинштейн оставался верен фактически на протяжении всей своей творческой жизни. В созданных им за три года до кончины «Разговорах о музыке» он утверждал: «Я нахожу, что со смертью Шумана и Шопена — “finis musicae”»<sup>21</sup>. Возможно, именно эти художественные приоритеты составили скрытую драму Рубинштейна, как композитора, вступившего в противоречие со временем и принципиально остававшегося в своих сочинениях в стилистике, свойственной середине XIX века. Так или иначе, но оркестровый стиль Рубинштейна с его технической стороны был ориентирован также на классицизм, лишь с известной долей романтических допущений в оперировании оркестровыми группами<sup>22</sup>. В то же время Рубинштейн, как дирижер симфонических собраний Петербургского отделения РМО и профессор консерватории, считал нужным знакомить своих учеников с новейшим оркестром. «Он прекрасно знал этот оркестр, — вспоминал Г.А. Ларош занятия инструментовкой в классе Рубинштейна, — и на лекциях добросовестно сообщал его ресурсы, неизменно полагая, что узнавшие их ученики отложат их в сторону с тем, чтобы уже более ими никогда не пользоваться»<sup>23</sup>.

Все сказанное наводит на размышления, что из двух трудов — Берлиоза и Геварта — профессор Рубинштейн остановил свой выбор на «Руководстве» Геварта, вероят-

<sup>20</sup> Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3 т. Т. 1. М., 1983. С. 148.

<sup>21</sup> Там же. С. 142.

<sup>22</sup> См. характеристику оркестрового стиля Рубинштейна: Русская симфоническая музыка XIX — начала XX вв.: хрестоматия по истории оркестровых стилей. В 2 т. Т. 1. СПб., 2000. С. 15–16.

<sup>23</sup> Ларош Г.А. Избранные статьи. В 5 вып. Вып. 2. П.И. Чайковский. Л., 1975. С. 286.

но, не только в силу большей дидактической строгости этого труда, но и потому, что Геварт своим учебником в большей степени отвечал стилевым и педагогическим запросам Рубинштейна.

Остается выяснить, почему с просьбой о переводе работы Геварта Рубинштейн обратился именно к своему ученику. Как известно, Чайковский делал перевод по поручению Рубинштейна летом 1865 года, будучи к этому времени уже два года его учеником по классу инструментовки. В первые годы существования первых русских консерваторий «Инструментовка» представляла собой дисциплину, объединявшую в себе курс собственно инструментовки с курсом практического сочинения<sup>24</sup>. В ученическом багаже Чайковского к лету 1865 года было уже свыше тридцати работ, значительную долю которых составляли разнообразные оркестровые пробы. Среди них — оркестровки фортепианных произведений Бетховена, Вебера, Шумана, а также собственные ученические сочинения для различных инструментальных составов, в ряде которых уже начали складываться черты его стиля, как, например, в увертюре «Гроза» по одноименной драме А.Н. Островского, выполненной Петром Ильичом в качестве летней задачи 1864 года по классу Рубинштейна.

Следует назвать и еще один немаловажный источник формирования оркестрового мышления Чайковского — симфонические собрания Петербургского отделения РМО, которые Чайковский систематически посещал, что активно пополняло его профессиональный багаж. В результате, к моменту работы над переводом Чайковский предстал уже вполне состоявшимся практическим «оркестратором», что, безусловно, давало ему потенциальное преимущество и в осознании теоретических основ оркестровки. По видимому, Рубинштейн это понимал и ценил — о том, что он выделял Чайковского из всех учащихся своего класса, свидетельствуют воспоминания соучеников Петра Ильича В.В. Бесселя и А.Л. Спасской<sup>25</sup>. Вероятнее всего, в удовлетворенности учителя профессиональной подготовленностью своего ученика к работе такого рода и заключалась причина поручения Чайковскому перевести на русский язык «Руководство» Геварта.

---

<sup>24</sup> См. об этом: Полоцкая Е.Е. П.И. Чайковский и становление композиторского образования в России: дис. ... д. иск. М., 2009. Ч. 1, гл. 3.3. С. 85–90.

<sup>25</sup> Бессель В.В. Мои воспоминания о П.И. Чайковском // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1896–1897 гг.: (седьмой год изд.): Приложения. Кн. 1 / ред. А.Е. Молчанов. СПб., [б. г.]. С. 19–43; Воспоминания о П.И. Чайковском: сб. / Гос. центр. музей муз. культуры им. М.И. Глинки, Гос. дом-музей П.И. Чайковского в Клину; сост. Е.Е. Бортникова и др. 3-е изд., испр. М., 1979. С. 438.

Возможно, что инициатива перевода исходила не только от Рубинштейна, но была обоюдной. Работа Геварта могла привлечь Чайковского не только наличием в ней учения об оркестре, но и некоторыми «романтическими прогнозами», скрытыми в декларациях таких принципов оркестровки, как *чистые тембры* и *функциональное равноправие струнных и духовых инструментов*. Анализ этих позиций Геварта автором современного учебника «Законы функциональной оркестровки» композитором Г.И. Банщиковым, привели его к выводу, что у Геварта, «пожалуй, первого из авторов подобных книг, проскальзывает мысль, что главная цель оркестровки — не создание очаровательных вертикалей, а горизонтальный процесс, где вертикали являются лишь следствием происходящего»<sup>26</sup>. Таким образом, в труде Геварта, подытоживающем опыт классической инструментовки, отдаленно просматривалась будущая, характеризующая тип музыкального мышления эпохи романтизма *горизонтальная концепция оркестрового мышления*. Вряд ли Чайковский в свои студенческие годы смог прочувствовать токи будущего в «Руководстве» Геварта. Вернее всего то, что подобные положения этого труда оказались близки Чайковскому в силу всеобъемлющего мелодизма его композиторского мышления, определившего собой, в том числе, и тип его зрелого оркестрового стиля, характеризуемого исследователями как «горизонтальная оркестровка»<sup>27</sup> (Ф. Витачек), «горизонтально-функциональное строение и развитие оркестровой ткани»<sup>28</sup> (А. Веприк).

Если бы Чайковский писал собственный труд по инструментовке, то, возможно, горизонтальная концепция оркестровки нашла бы в нем более полное отражение. Но он был лишь автором перевода чужого труда, что накладывало на его работу обусловленные жанром ограничения. И потому свое слово он мог сказать лишь в примечаниях и в добавлении музыкальных примеров, которые, на его взгляд, могли бы способствовать более глубокому раскрытию положений, сформулированных Гевартом. Это было одним из важных посылов вставок «от переводчика». Другим посылом к внесению в перевод своих примечаний и примеров можно считать стремление Чайковского сделать более востребованным содержание труда Геварта. На его отставание от времени указывал, в частности, Серов: «Учебник выходит написанным будто в начале этого столетия,

<sup>26</sup> Банщиков Г. Законы функциональной инструментовки: учеб. пособие. СПб., 1999. С. 4.

<sup>27</sup> Витачек Ф.Е. Очерки по искусству оркестровки XIX века: историко-стилистический анализ партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова: учеб. пособие для муз. вузов. М., 1979. С. 60.

<sup>28</sup> Веприк А.М. Оркестровая фактура произведений Чайковского // Очерки по вопросам оркестровых стилей / А.М. Веприк. 2-е изд., испр. М., 1978. С. 22–74.



а не в шестидесятых его годах, — сетовал критик. — На практике, т. е. в партитурных примерах [здесь и далее в цитатах из Серова выделено автором цитат. — Е. П.] <...> нет ни одного примера из Берлиоза, ни одного из Мендельсона, и только один (притом вовсе не замечательный) из Р. Вагнера!»<sup>29</sup>. Чайковскому ничего не оставалось, как по ходу текста указывать читателю на встречающуюся неполноту, ошибочность или устарелость сведений, предоставляемых Гевартом. Вот четыре из 14-ти примечаний такого рода:

Геварт	Чайковский
«Способ употребления тромбонов. Ни один композитор не употреблял тромбонов как соло (1) в оркестре» <sup>30</sup> .	(1) «Автор обнаруживает здесь незнание многих новейших сочинений. Мы со своей стороны не можем не обратить внимание учащегося на гениальнейший эффект употребления тромбонов для мелодии в Арагонской хоте Глинки» <sup>31</sup> .
Труба обыкновенная. «Способ употребления. <...> Этот превосходный инструмент в наше время почти оставлен. В театральном оркестре он часто заменяется корнетом с пистонами (2); в военном — трубой с цилиндрами» <sup>32</sup> .	(2) «Этот варварский обычай существует, кажется, только в одной Франции, в Германии едва ли бы нашелся капельмейстер, способный допустить такое ужасное поношение искусства. Заменять трубы корнетами так же непозволительно, как скрипку кларнетом» <sup>33</sup> .
«Самое древнее, нам известное, применение флажолетных звуков к оркестру встречается в опере Том Жонс Филидора (3). С той поры эффектом этим композиторы вовсе не злоупотребляли (4)» <sup>34</sup> .	(3) «По правде попытка Филидора не очень удачна». (4) «Не понимаем, как автор не вспомнил в этой статье о гениальных попытках Берлиоза, а еще соотечественник!» <sup>35</sup>

Внесение в текст перевода собственных дополнений было обусловлено также стремлением Чайковского, с одной стороны, приблизить учебник к творческой практике композиторов России, с другой же — вписать отечественную практику в европейский контекст. Он делает это, расширяя число музыкальных иллюстраций, предложенных Гевартом, примерами из произведений Глинки — Увертюры из оперы «Жизнь за царя»,

<sup>29</sup> Серов А.Н. Руководство к инструментовке. Сочинение профессора А.Ф. Геварта. С. 596.

<sup>30</sup> Геварт А.Ф. Руководство к инструментовке. С. 63.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Там же. С. 58.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Там же. С. 144.

<sup>35</sup> Там же.

«Арагонской хоты», «Камаринской», музыки к трагедии «Князь Холмский», баллады Финна из «Руслана и Людмилы».

Как примечания Чайковского к тексту Геварта, так и внесенные им примеры сразу оценил по достоинству Серов<sup>36</sup>. Однако, хваля инициативы Чайковского, критик, в то же время, пенял ему: «В отношении же общеевропейского курса инструментовки *непременно* следовало пополнить книгу Геварта образцами из *Берлиоза, Мендельсона и Вагнера* <...>. Да и из *Глинки* <...> необходимо было *побольше* примеров, характеристичных»<sup>37</sup>. Серов, в пылу борьбы за глубину оркестровых познаний, не брал во внимание, что перевод литературного сочинения по определению может включать в себя минимум вмешательств переводчика, в противном случае «транскрипция» рискует превратиться в «парафразу», что не входило ни в планы Рубинштейна, ни в планы Чайковского. Не претендуя на что-то большее, Петр Ильич добросовестно и в максимальной степени творчески решил поставленную перед ним задачу. «Во всяком случае, однако, русское юношество музыкальное должно сказать г. Чайковскому большое спасибо»<sup>38</sup>, — заключал Серов.

Перевод Чайковского был востребован не одно десятилетие: вплоть до появления в 1890-х годах других переводов трудов Геварта<sup>39</sup> и в 1913-м «Основ оркестровки» Н.А. Римского-Корсакова он служил основным пособием для учеников Петербургской и Московской консерваторий в освоении оркестрового искусства. Интересен он и сейчас — как исторический документ, дающий представление о состоянии теории и практики инструментовки в Европе и России середины — второй половины XIX века, а также как свидетельство профессионализма 25-летнего ученика консерватории Чайковского, в переводе которого уже тогда просматривался художник.

<sup>36</sup> «Чувствуя капитальную неполноту книги Геварта в этом отношении, — писал критик в 1867 году, — переводчик во многих местах прибавляет примечанием: “автор обнаруживает *незнание* многих новейших сочинений”. — Но этого *мало*. Это — не больше как полумера. Ведь прибавил же г. Чайковский несколько примеров из нашего *Глинки* и, как русский, поступил превосходно». См.: Серов А.Н. Руководство к инструментовке. Сочинение профессора А.Ф. Геварта. С. 596.

<sup>37</sup> Там же. С. 596–597.

<sup>38</sup> Там же. С. 597.

<sup>39</sup> См. сноски 5–6.