



Е. Е. ПОЛОЦКАЯ

Уральская государственная консерватория (академия)

им. М. П. Мусоргского



УДК 78.071.4

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.128-136

## ПЕРЕВОД П. И. ЧАЙКОВСКИМ «TRAITÉ GÉNÉRAL D'INSTRUMENTATION» Ф. О. ГЕВАРТА В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ<sup>1</sup>

В современном вузовском учебном пособии С. В. Тюленева «Теория перевода» [16] неожиданно наталкиваемся на упоминание П. И. Чайковского как переводчика. Его перевод на русский язык «*Traité général d'instrumentation*»<sup>2</sup> бельгийского теоретика Ф. О. Геварта<sup>3</sup>, вышедший в 1866 году в издательстве П. И. Юргенсона под названием «Руководство к инструментровке»<sup>4</sup>, представлен Тюленевым отнюдь не в качестве образцового. Автор пособия пишет: «В наше время переводчик вряд ли может позволить себе даже комментарии и замечания такого рода, как те, что позволил себе известный русский композитор П. И. Чайковский, выступивший в роли переводчика с французского языка на русский «Руководства к инструментровке» проф. А. Ф. Геварта. В разделе о флажолетах, переводя французский оригинал, Чайковский даёт следующие комментарии. Заявление Геварта: “Самое древнее, нам известное, применение флажолетных звуков к оркестру встречается в опере Тома Жонса<sup>5</sup> Филидора. С той поры эффектом этим композиторы вовсе не злоупотребляли” – Чайковский комментирует следующим примечанием: “Не понимаем, как автор не вспомнил в этой статье о гениальных попытках Берлиоза; а ещё соотечественник!” Он вряд ли мог сделать такое пристыжающее автора замечание в наше время. Сейчас объективность показа точки зрения автора для переводчика – норма» [там же, с. 17]. Действительно, с позиций современной теории перевода русский текст Чайковского нельзя назвать образцовым по той причине, что переводчик помимо

прямых обязанностей переводить авторский текст в культурологическом соответствии, сохраняя стилистику и тон оригинала и не искажая позицию автора, взял на себя ещё и функцию критика<sup>6</sup>. Но так ли Чайковский был одинок среди современников в стремлении совместить перевод с анализом авторского взгляда на проблему?

Исследуя перевод как сферу гуманитарной мысли, доктор филологических наук А. В. Марков так характеризует специфику российского научного перевода в его исторической ретроспективе: «В отечественной культуре отношение к переводу никогда не было “избирательным” – выбор переводимых источников не был связан, как в Западной Европе, с нуждами богословских, правовых и позднее – моральных дисциплин. Профессиональным задачам отечественные переводчики, начиная с эпохи Средневековья, предпочитали просвещение, понятие в весьма широком смысле. Завышенные надежды, возлагавшиеся на перевод, приводили к тому, что любое реформаторское или революционное движение начиналось не с собственных деклараций, а с появления переводной книги. <...> Самостоятельное значение перевода в российской культуре, более нигде не мыслимое в Европе, создавало трудности для внешнего наблюдателя: он часто не мог понять, где кончается просвещение и начинается критическая работа мысли» [8].

Переводы с европейских языков на русский в области российской музыкальной науки последней трети XIX – начала XX веков не являлись здесь исключением, что

во многом и объясняет наличие комментариев переводчика к переводимому им тексту. Существовало (и поныне существует) два вида таких комментариев. К первому относились комментарии, располагавшиеся перед основным текстом под названием «Предисловие к русскому переводу» или «От переводчика». Здесь переводчик мог сообщать о цели перевода, давать краткую характеристику переводимой работе, излагать собственные теоретические взгляды и обосновывать позиции в переводе, а также описывать возникавшие при переводе сложности (это касалось, чаще всего, терминологического соответствия). «Руководство» Геварта / Чайковского открывается как раз таким комментарием, где сформулирована цель перевода: «Настоящий перевод сделан в видах пользы той части русского юношества, которая посвятила себя всестороннему изучению искусства в наших двух, покамест единственных консерваториях» [17, с. 13]. Поскольку работа Чайковского оказалась первым отечественным опытом перевода для нужд консерватории, то, возможно, именно она заложила традицию подобных предисловий к переводам трудов сходного назначения.

В хронологической близости к открытию консерваторий в Петербурге и Москве и, соответственно, до перевода «Traité» Геварта Чайковским, известны три перевода на русский из области теории музыки, все – с немецкого: в 1861 году вышла работа Ф. Глейха «Руководство к новейшей инструментровке, или Правила к изучению всех употребляемых в оркестре инструментов»<sup>7</sup>; в 1864-м варшавским издателем Х. А. Оппелем были выпущены в свет, без указания имен переводчиков, «Музыкальный катехизис» И. К. Лобе<sup>8</sup> и «Краткое руководство к изучению генерал-баса» О. Кольбе<sup>9</sup>. Переводы трудов Лобе и Кольбе предназначались для самообразования. Труды Глейха и Кольбе каких-либо предисловий «от переводчика» не содержат, анонимный же перевод Лобе в настоящий момент найти не удалось. Что же касается переводов, следующих хронологически за «Руководством» Геварта / Чайковского, то для них предисловия переводчика весьма типичны. Вот ряд примеров. А. С. Фаминцын в переводе им «Учебника гармонии» Э. Ф. Рихтера (1-е издание в 1868) считает необходимым оправдать тяжеловесность стиля перевода:

«Я старался, для большей точности, держаться как можно ближе немецкого текста, и потому сжатый, сам по себе уже нередко тяжелый, слог подлинника не мог не отразиться и на переводе» [14, с. VI]. Напротив, подобная же тяжесть языка немецкого «Учебника музыкальных форм» Л. Бусслера рассматривается как достоинство в переводе Ю. А. Пухальской под редакцией А. И. Юскевича-Красковского: «Но эти недостатки, очень заметные при беглом чтении<sup>10</sup>, превращаются в достоинства при изучении предмета. Сухая, дубоватая фраза, для запоминания которой требуется неоднократное прочтение, наверно останется в голове на дольше, чем блестящий фейерверк изящных выражений, легко воспринимаемых, но еще легче забываемых» [3, с. VII]. С. И. Танеев в переведённом им учебнике Бусслера «Строгий стиль. Учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах» использует раздел «От переводчика» для изложения собственных взглядов на путь развития русской музыки: «Контрапунктическая обработка русских церковных напевов; введение их в сочинения, имеющие законченную художественную форму; выработка музыкального языка, неразрывно связанного с этими напевами, в котором бы отразились их характеристические черты – вот задачи, которые предстоят русским музыкантам в области церковной музыки. / Необходимым условием для выполнения этих задач является изучение контрапунктического стиля вообще, строгого в особенности» [2, с. IV].

Ко второму виду комментариев относятся вставки в авторский текст, которые, как правило, тоже оговаривались в предисловии «От переводчика». Внутритекстовые комментарии могли быть как словесными, так и нотными. Их назначением являлось введение новой информации, расширяющей и обогащающей содержание переводимого текста.

Напомним блестящий образец такого рода (уже из сферы музыкально-энциклопедической литературы), далеко выходящий за пределы комментариев и вставок, – «Музыкальный словарь» Г. Римана в переводе Б. Юргенсона под ред. Ю. Энгеля, «дополненный русским отделом, составленным при сотрудничестве П. Веймарна, В. Преображенского, Н. Финдейзена, Ю. Энгеля, Б. Юргенсона и др.» [12, титульная стр.]. В области собственно музыкально-теоретической переводной литературы ярким примером предстаёт перевод с французского «Истории учения о гармонии» Л. Шевалье. Перевод выполнен в 1932 году З. Потаповой и В. Таранущенко под редакцией М. В. Иванова-Борецкого. Ему же



принадлежат и обширные внутритекстовые вставки, необходимость введения которых Иванов-Борецкий объяснял следующими причинами: «Так как статья эта оставляет без внимания много трудов по гармонии, особенно немецких и русских, представилось необходимым дополнить её, используя богатства книгохранилища Московской консерватории, включением целого ряда почему-либо пропущенных автором статьи трудов; кроме того, оказалось в некоторых случаях нужным несколько расширить изложение автора; наконец, так как автор доводит свой труд лишь до конца XIX в., в дополнении редактором дан очерк развития учений о гармонии первой четверти XX в.» [18, с. XIII].

Подобные вставки давали также возможность заострить внимание русского адресата на проблемах музыкального искусства собственного отечества<sup>11</sup>. Данный вид комментариев представлен в переводе Чайковского текстовыми дополнениями и восьмью нотными примерами из произведений Глинки: это фрагменты из Увертюры к опере «Жизнь за царя», «Арагонской хоты», «Камаринской», музыки к трагедии «Князь Холмский», баллады Финна из «Руслана и Людмилы»<sup>12</sup>.

При всей очевидности прямого назначения вставок обращает на себя внимание некоторая, по сегодняшним представлениям, неуместность присутствия в переводе научного труда тех самых вольностей, которые С. В. Тюленев охарактеризовал как «пристыжающие автора замечания». В поисках ответа на вопрос: откуда Пётр Ильич мог заимствовать подобный стиль «вторжения» переводчика в авторский текст и почему это не вызвало протеста со стороны издателя, обратимся к сфере современной Чайковского музыкальной публицистики.

Здесь перевод оказывался подчас едва ли не полем сражения переводчика с автором, или, по крайней мере, весьма подходящим поводом изложить собственный взгляд на предмет<sup>13</sup>. Поскольку же публицистика в XIX веке была авторитетнейшим «средством массовой информации», то перевод сугубо теоретических трудов не мог, в той или иной степени, не испыты-

вать на себе её влияние. В результате перевод научной и теоретико-педагогической литературы оказывался проекцией на него свойств русской музыкальной публицистики в целом – ярко полемичной, эмоционально окрашенной, порой превышающей свои «полномочия» и приводящей едва ли не к публичным оскорблениям сторон оппозиции, что можно наблюдать в работах таких крупных фигур в сфере музыкальной критики, как А. Н. Серов, В. В. Стасов и, особенно, Ц. А. Кюи<sup>14</sup>. Пройдёт два года после выхода из печати «Руководства» Геварта / Чайковского, и сам Пётр Ильич начнет систематическую деятельность критика в прессе. Тогда в его концертных и театральных обзорах обнаружит себя стилистика, уже знакомая по вставкам «от переводчика» в русском тексте учебника Геварта.

Итак, каким же целям служили комментарии Чайковского-переводчика? Безусловно, одним из важных посылов вставок «от переводчика» была ориентация Чайковского на более глубокое раскрытие тезисов, высказанных Гевартом. Другим мотивом к внесению в перевод своих примечаний и примеров стало стремление Чайковского осовременить содержание труда Геварта. На его отставание от времени, в частности, обращал внимание А. Н. Серов: «Учебник выходит написанным будто в начале этого столетия, а не в шестидесятых его годах, – сетовал критик. – На практике, т. е. в партитурных примерах<sup>15</sup>, ... нет ни одного примера из Берлиоза, ни одного из Мендельсона, и только один (притом вовсе не замечательный) из Р. Вагнера!» [15, с. 596]. Чайковскому как переводчику ничего не оставалось, как по ходу изложения текста указывать читателю на неполноту или ошибочность сведений, предоставляемых Гевартом. Из шестнадцати примечаний переводчика восемь следует отнести к безусловно критическим. К приведённой выше цитате из С. В. Тюленева добавим ещё пару примеров такого рода [17]:

Таблица 1

Геварт	Чайковский
«Попеременное употребление открытых и закрытых звуков [трёхпистонной валторны] могло бы произвести эффекты, которыми до сих пор ещё совсем не пользовались*» (с. 136).	«*Автор ошибается. Во французских комических операх этот эффект не встречается, конечно; а в Германии мы знаем, что им пользовались с успехом» (с. 136).
«В этой книге мы сообразовались в отношении расположения партитур с системой наиболее распространённой, введённой, по-видимому, Бетховеном и состоящей в том, чтобы как можно ближе соединить на бумаге инструменты, принадлежащие одной группе. Группы расположены так, что глаз сразу схватывает самые характеристические черты каждой из них <sup>1</sup> » (с. 356).	« <sup>1</sup> Не понимаем, откуда автор взял, что эта система введена Бетховеном. Он располагал инструменты совершенно иначе и несколько не уклонялся в этом отношении от Гайдна и Моцарта» (с. 356).

Пять примечаний связаны со ссылками на музыкальные образцы из Глинки (опять-таки не без критики в сторону Геварта). Например, см. таблицу 2.

Таблица 2

Геварт	Чайковский
«Способ употребления тромбон. Ни один композитор не употреблял тромбон как соло <sup>1</sup> в оркестре» (с. 129).	« <sup>1</sup> <...> Автор обнаруживает здесь незнание многих новейших сочинений. Мы, с своей стороны, не можем не обратить внимание учащегося на гениальнейший эффект употребления тромбон для мелодии в “Арагонской хоте” Глинки» (с. 129).
«Как промежуточный инструмент, фагот соединяется также с альтами. Соединение этих трёх тембров (виолончель, альт, фагот <sup>1</sup> ) производит звучность чрезвычайно благородного характера» (с. 213).	« <sup>1</sup> Гениальный пример этого эффекта в увертюре к опере Руслан и Людмила» (с. 213).

Три дополнения уточняют авторские сведения. Например, см. таблицу 3.

Таблица 3

Геварт	Чайковский
Военный оркестр. «Musique d’Harmonie <sup>1</sup> » (с. 310).	« <sup>1</sup> Под этим словом автор понимает оркестры, в которых находятся и деревянные и медные инструменты в противоположность Fanfares, оркестру из исключительно медных инструментов» (с. 310).

Внесение в текст перевода собственных дополнений было обусловлено также стремлением Чайковского приблизить «Руководство» к творческой практике композиторов России и, одновременно, вписать отечественную практику в европейский контекст. Расширяя нотными примерами из произведений Глинки число музыкальных иллюстраций, предложенных Гевартом, Чайковский вполне достигает этой благородной цели посредничества в обмене художественными ценностями между культурами.

Как примечания Чайковского к тексту Геварта, так и внесённые им нотные примеры сразу оценил по достоинству Серов: «Чувствуя капитальную неполноту книги Геварта в этом отношении, – писал критик в 1867 году, – переводчик во многих местах прибавляет примечанием: “автор обнаруживает незнание<sup>16</sup> 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» [15, с. 596]. Однако, хваля инициативы переводчика, 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» [там же, с. 596–597]. Вот и ещё одно подтверждение привычности активного внедрения



переводчика в текст переводимой им сугубо научной или учебно-методической литературы. Однако создание своего рода *парафраз* на тему «*Traité*» Геварта в планы Чайковского всё же не входило. Нимало не претендуя на большее, он добросовестно и максимально творчески выполнял поставленную перед ним задачу с той степенью допустимости собственных «вторжений» в переводимый текст, которая была «санкционирована» традициями перевода его времени. «Во всяком случае, однако, русское юношество музыкальное должно сказать г. Чайковскому большое спасибо» [там же, с. 597], – заключал Серов.

Да, безусловно, исходя из современной теории перевода как учебной дисциплины, перевод Чайковского выполнен не на «отлично». Однако он безупречен, если взглянуть на него с позиции некоего высшего смысла, согласно которой «перевод – антропологическая константа человеческого бытия и условие возможности познания в гуманитарных науках; вместе с тем это не чисто академическая материя, но сфера страстей и столкновений» [1, с. 4]. По сути, в переводе книги Геварта Чайковский действовал по формуле, которая впоследствии будет сформулирована выдающимся литературоведом М. Л. Гаспаровым: «Перевод есть равнодействующая того, что переводчик должен, может и хочет: что он должен, задаёт подлинник, что он может, определяют средства его языка; что он хочет – это его предпочтения и вкусы, по которым он отбирает что-то из этих средств» (цит. по: [1, с. 500–501]). Выбор же предпочтений и вкусов во многом определяется местом и временем жизни переводчика, неминуемо заставляя его создавать продукт своей эпохи, той или иной степени его исторической

значимости. Отсюда и специфика научно-публицистической стилистики русского текста, определённый «произвол» переводчика и прямым текстом декларируемая им позиция единомышленника и оппонента в одном лице по отношению к автору переводимого текста.

Что касается исторического места «Руководства» Геварта / Чайковского, то оно с очевидностью определяется двумя практиками: композиторской и педагогической практикой России, а также композиторской и педагогической практикой самого Чайковского, а именно:

– перевод Чайковского дал возможность практического применения сведений «*Traité*» Геварта в условиях профессионального образования и композиторской деятельности музыкантов России 1860-х годов и далее. Несколько десятилетий, до появления в 1892 и 1900 годах переводов новых книг Геварта [4; 5] и в 1913-м «Основ оркестровки» Н. А. Римского-Корсакова [13], «Руководство» служило для учеников первых русских консерваторий практически единственным на русском языке пособием по инструментовке, удовлетворяющим «образовательному стандарту» высшего музыкального образования<sup>17</sup>;

– в 25-летнем переводчике «*Traité*» Геварта и выпускнике Петербургской консерватории, безусловно, уже просматривался будущий ЧАЙКОВСКИЙ – великий композитор и, говоря словами Е. В. Назайкинского, автор не написанной, но проявившей себя в симфонических шедеврах «музыкально-теоретической концепции оркестра, сопоставимой по значимости с такими трудами, как “Трактат о современной инструментовке” Г. Берлиоза или “Основы оркестровки” Н. А. Римского-Корсакова» [9, с. 35].

## PRIMEЧAHИЯ

<sup>1</sup> Предлагаемая статья является продолжением разработки темы, посвящённой переводу П. И. Чайковским «*Traité général d'instrumentation*» Ф. О. Геварта. Первая статья «П. И. Чайковский переводит Ф. О. Геварта» опубликована в «Журнале Общества теории музыки» в 2013 году [10]. В ней рассматриваются вопросы европейского и отечественного музыкально-теоретического и педагогического контекстов создания перевода, освещаются композиторские и педагогические позиции Ф. О. Геварта как автора «*Traité général d'instrumentation*», А. Г. Рубинштейна как заказчика перевода, а также П. И. Чайковского как переводчика.

<sup>2</sup> Gevaert François-Auguste. *Traité général d'instrumentation. Exposé méthodique des principes de cet art dans leur application à l'orchestre à la musique d'harmonie et de fanfares etc.* [Руководство к общей инструментовке. Методика применения правил этого искусства в гармонии оркестровой музыки и в духовых оркестрах и т.д.]. Gand, Liege, 1863. Далее в статье «*Traité*».

<sup>3</sup> Разные транскрипции предлагают двойное написание имени Геварта – Огюст и Август. Равно как в XIX веке принято было транскрибировать фамилию на русском Геварт и Геваерт. В автографе перевода П. И. Чайковского встречается ещё одно написание: Гёварт (Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры (ВМОНК) им. М. И. Глинки, ф. 88, № 170, л. 66 об.). Оно, однако, не принято в первом издании перевода (П. Юргенсон, 1866), где используется вариант Геваерт.

<sup>4</sup> Руководство к инструментовке, сочинение профессора А. Ф. Геваерта. Перевод с французского, с прибавлением партитурных примеров из русских сочинений, профессора П. И. Чайковского. Москва: у П. И. Юргенсона, 1866. Далее в статье «Руководство». Последующие цитаты из «Руководства» приводятся по: Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка [17].

<sup>5</sup> Так в цитате. У П. И. Чайковского: «Том Жонс Филидора». «Том Джонс» – комическая опера Ф. А. Филидора, либретто А. Пуансине по роману «История Томаса Джонса, найдёныша» Г. Филдинга.

<sup>6</sup> Заметим, что «произвол» переводчика Чайковского пошёл и дальше: Пётр Ильич опустил пятнадцать примечаний технического характера, имеющих в учебнике Геварта.

<sup>7</sup> Gleich F. *Handbuch der modernen Instrumentierung für Orchester und Militärmusikkorps*. Lpz., 1860. Переведено с немецкого В. М. Раскрыть инициалы автора перевода на данный момент не удалось.

<sup>8</sup> Lobe J. C. *Katechismus der Musik*. Weimar, 1851. Не следует путать с переводом «Музыкального кате-

хизиса» Лобе, осуществлённым П. И. Чайковским в 1869 году. Анонимный перевод 1864 года был издан в Варшаве Х. А. Оппелем, которого Ю. А. Кремлёв ошибочно счёл переводчиком [6, с. 563].

<sup>9</sup> Kolbe O. *Kurzgefasstes Handbuch der Generalbasslehre*. Lpz., 1862.

<sup>10</sup> Здесь и далее в цитатах разрядка издательская.

<sup>11</sup> Таковы, например, выполненные А. Н. Серовым переводы публицистических работ Ф. Листа, опубликованных им в «Музыкальном и театральном вестнике» в 1856 и 1858 годах. Как пишет Д. Редепеннинг, «Серов стремился в короткое время добиться двух вещей: в 1856 г. – реформы музыкальной жизни, подобной той, которая была предложена Листом в цикле статей по истории оперы и частично в статье о Мейербере; в 1858 г. – прививки вагнеровских опер в России» [11, с. 182].

<sup>12</sup> Количество же упоминаний Чайковским музыки Глинки в тексте перевода не ограничивается этими нотными примерами. Например, к перечислению Гевартом в § 345 «великолепнейших образцов» инструментальных прелюдий в операх Глюка, Люлли, Бетховена, Спонтини, Россини, Мейербера он добавляет следующее примечание: «Большинство этих образцов меркнет пред красотой Глинкинских антрактов, особенно “Руслана”» [17, с. 291].

<sup>13</sup> Эту цель преследует А. Н. Серов в названных переводах публицистических работ Ф. Листа [11].

<sup>14</sup> Справедливости ради следует заметить, что в конце жизни Кюи имел мужество признаться в ошибках, совершённых им в период молодости и активной критической деятельности. К 1916 году относится его откровение в том, что написанные им в 1864 году статьи «резки, безапелляционны и часто с неверной оценкой» [7, с. 467].

<sup>15</sup> Здесь и далее в цитате курсив издательский.

<sup>16</sup> Здесь и далее в цитатах выделено в издании.

<sup>17</sup> Примечательно, что до переводов на русский язык новых трудов Геварта в России появился лишь один перевод в области инструментовки, а именно: 1873. Берлиоз Г. Дирижёр оркестра [*Le chef d'orchestre: théorie de son art*. 1856] / пер. с фр. П. А. Щуровского. При этом за период с 1866 (перевод Чайковского) по 1892 (перевод Арса) в Европе, не считая названных работ Геварта, вышли в свет, но не были переведены на русский язык такие труды авторитетных теоретиков, как: 1880. Bussler L. *Praktische musikalische Kompositionslehre* (III. Instrumentation und Orchestersatz); 1888. Riemann H. *Katechismus der Musikinstrumente* (Instrumentationslehre); 1888–1889. Prout E. *The orchestra*. Т. 1–2; 1889. Jadassohn S. *Die Lehre von der freien Komposition*, II: *Lehrbuch der Instrumentation*.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Автономова Н. С. Познание и перевод: опыты философии языка. М.: Российская политическая энциклопедия, 2008. 704 с.
2. Бусслер Л. Строгий стиль: учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах / пер. С. И. Танеева. 2-е изд. М.: П. Юргенсон, 1909. 191 с.
3. Бусслер Л. Учебник музыкальных форм в тридцати задачах / пер. Ю. А. Пухальской, под ред. А. И. Юскевича-Красковского. СПб., 1883. 214 с.
4. Геварт Ф. О. Методический курс оркестровки / пер. с фр. В. Ребикова. М., 1900. 351 с.
5. Геварт Ф. О. Новый курс инструментовки [Nouveau traite d'instrumentation. 1885] / пер. с фр. Н. Арса. М., 1892. 364 с.
6. Кремлёв Ю. А. Русская мысль о музыке: очерк истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке. В 3 т. Т. 2: 1861–1880. Л.: Музгиз, 1958. 614 с.
7. Кюи Ц. А. Избранные письма. Л.: Музгиз, 1955. 754 с.
8. Марков А. В. Трудности познания и перевода // Вопросы литературы. 2009. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/2/index-pr.html> (дата обращения: 11.06.2015).
9. Назайкинский Е. В. Оркестр П. И. Чайковского // Оркестр. Инструменты. Партитура: сб. ст. / отв. ред. Е. В. Назайкинский. М., 2003. Вып. 1. Памяти Юрия Александровича Фортунатова. С. 16–35.
10. Полоцкая Е. Е. П. И. Чайковский переводит Ф. О. Геварта // Журнал Общества теории музыки. 2013/2. URL: [http://journal-otmroo.ru/sites/journal-](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Polotskaya%20E.E..pdf)

[otmroo.ru/files/Polotskaya%20E.E..pdf](http://journal-otmroo.ru/files/Polotskaya%20E.E..pdf) (дата обращения: 17.06.2015).

11. Редепеннинг Д. Оперная критика Ф. Листа в переводах А. Н. Серова (к вопросу о ранней рецепции Р. Вагнера в России) // Россия – Европа. Контакты музыкальных культур: сб. науч. тр. / ред. Е. Ходорковская. СПб., 1994. С. 168–185.
12. Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с 5 нем. изд. Б. Юргенсона; пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля. М., 1901. 1531 [2] с.
13. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. С партитурными образцами из собственных сочинений / под ред. [и с предисл.] М. Штейнберга. Ч. 1. Берлин; М.; СПб.: Рос. муз. изд-во, 1913. XIV, 180 с.
14. Рихтер Э. Ф. Учебник гармонии. Практическое руководство к её изучению / пер. А. Фаминцына. 2-е изд. СПб., 1876. 207 с.
15. Серов А. Н. Руководство к инструментовке. Сочинение профессора А. Ф. Геварта // Серов А. Н. Избранные статьи: в 2 т. / под общ. ред. со вступит. ст. и примеч. Г. Н. Хубова. М., 1957. Т. 2. С. 592–597.
16. Тюленев С. В. Теория перевода: учеб. пособие. М.: Гардарики, 2004. 336 с.
17. Чайковский П. И. ПСС. Литературные произведения и переписка. Т. 3-6 [Переводы музыкально-педагогических трудов и статья «Бетховен и его время»] / подгот. В. Протопоповым. М.: Музгиз, 1961. 524 с.
18. Шевалье Л. История учений о гармонии / пер. с фр. З. Потаповой и В. Таранущенко; под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М.: Музгиз, 1932. XVI, 188 с.

## REFERENCES

1. Avtonomova N. S. *Poznanie i perevod: opyty filosofii yazyka* [Intellection and Translation: Experiments of the Philosophy of Language]. Moscow: Russian Political Encyclopedia, 2008. 704 p.
2. Bussler L. *Strogiy stil': uchebnyy prostogo i slozhnogo kontrapunkta, imitatsii, fugi i kanona v tserkovnykh ladakh* [Bussler Ludwig. A Textbook of Simple and Complex Counterpoint, Imitation, Fugues and Canons in Church Modes]. Translated by S. I. Taneyev. 2nd Edition. Moscow: P. Jurgenson, 1909. 191 p.
3. Bussler L. *Uchebnyy muzykal'nykh form v tridtsati zadachakh* [Bussler Ludwig. A Textbook of Musical Forms in Thirty Exercises]. Translated by Yu. A. Puhalskaya, Ed. A. I. Yuskevich-Kraskovsky. St. Petersburg, 1883. 214 p.

4. Gevaert F. O. *Metodicheskiy kurs orkestrrovki* [Gevaert François-Auguste. A Methodic Course of Orchestration]. Translated by V. Rebikov. Moscow, 1900. 351 p.
5. Gevaert F. O. *Novy kurs instrumentovki* [A New Course of Orchestration] [Gevaert François-Auguste. Nouveau Traite d'instrumentation. 1885]. Translated by N. Ars. Moscow, 1892. 364 p.
6. Kremlev Yu. A. *Russkaya mysl' o muzyke: ocherk istorii russkoy muzykal'noy kritiki i estetiki v XIX veke* [Russian Thought about Music. Essay on the History of Russian Music Criticism and Aesthetics in the 19th Century]. In 3 Volumes. Volume 2: 1861–1880. Leningrad: Muzgiz, 1958. 614 p.
7. Kyui Ts. A. *Izbrannyye pis'ma* [Cui, Cesar. Selected Letters]. Leningrad: Muzgiz, 1955. 754 p.

8. Markov A. V. Trudnosti poznaniya i perevoda [The Difficulties of Learning and Translation]. *Voprosy literatury* [Questions of Literature]. 2009, No. 2. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/2/index-pr.html> (11.06.2015).
9. Nazaykinskiy E. V. Orkestr P. I. Tchaikovskogo [The Orchestra of Tchaikovsky]. *Orkestr. Instrumenty. Partitura: sb. st.* [Orchestra. Instruments. Score: Compilation of Articles]. Ed. E. V. Nazaykinskiy. Moscow, 2003, pp. 16–35.
10. Polotskaya E. E. P. I. Tchaikovsky perevodit F. O. Gevarta [Tchaikovsky Translates F. O. Gevaert]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2013/2, No. 2. URL: <http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Polotskaya%20E.E..pdf> (17.06.2015).
11. Redepenning D. Opernaya kritika F. Lista v perevodah A. N. Serova (k voprosu o rannej recepcii R. Vagnera v Rossii) [Opera Criticism by Franz Liszt in Translations by A. N. Serov (Concerning the Issue of the Early Reception of Wagner in Russia)]. *Rossiya – Evropa. Kontakty muzykal'nykh kul'tur: sb. nauch. tr.* [Russia – Europe. Contacts of Musical Cultures: Collection of Scholarly Articles]. Edited by E. Hodorkovskaya. St. Petersburg, 1994, pp. 168–185.
12. Riman G. *Muzykal'nyy slovar'* [Riemann, Hugo. Musical Dictionary]. Translation from the Fifth German Edition by B. Jurgenson; Translation and all Supplementary Additions under the supervision of J. Engel. Moscow, 1901. 1531, [2] p.
13. Rimsky-Korsakov N. A. *Osnovy orkestrivki. S partiturnymi obraztsami iz sobstvennykh sochineniy* [Fundamentals of Orchestration. With Examples of Scores of His Own Compositions]. Ed. M. Schteynberg. Part 1. Berlin; Moscow; St. Petersburg: Russian music publishing, 1946. 122 p.
14. Rikhter Ye. F. *Uchebnik garmonii. Prakticheskoe rukovodstvo k ee izucheniyu* [Richter, Ernst Friedrich. A Textbook on Harmony. A Practical Guide to its Study]. Translated by A. Famintsyn. 2nd Edition. St. Petersburg, 1876. 207 p.
15. Serov A. N. *Rukovodstvo k instrumentovke. Sochinenie professora A. F. Gevarta* [A Guide to Instrumentation. A Manual by Professor A. F. Gevaert]. Serov A. N. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles: In 2 Volumes. Volume 2. Edited and with introduction and notes by G. N. Hubov. Moscow, 1957, pp. 592–597.
16. Tyulenev S. V. *Teoriya perevoda: uchebnoe posobie* [The Theory of Translation: a Tutorial Manual]. Moscow: Gardariki, 2004. 336 p.
17. Tchaikovsky P. I. *PSS. Literaturnye proizvedeniya i perepiska. T. III-b* (Perevody muzykal'no-pedagogicheskikh trudov i stat'ya «Bethoven i ego vremena») [Complete Edition of Works. Literary Works and Correspondence. Volume 3-B (Translations of Musical Pedagogical Works and the Article “Beethoven and His Time”). Prepared by V. Protopopov. Moscow: Muzgiz, 1961. 524 p.
18. Shevalye L. *Istoriya ucheniy o garmonii* [Chevalier, Charles. A History of the Teaching of Harmony]. Translated by Z. Potapova and V. Taranuschenko; Edited by M. V. Ivanov-Boretskiy. Moscow: Muzgiz, 1932. XVI, 188 p.

### Перевод П. И. Чайковским «Traité général d'instrumentation» Ф. О. Геварта в контексте времени

Объектом исследования в статье является выполненный П. И. Чайковским перевод с французского языка на русский «Traité général d'instrumentation» Ф. О. Геварта. Данный труд был опубликован издательством П. Юргенсона под названием «Руководство к инструментовке» в 1866 году. Перевод представлен как продукт своей эпохи и, одновременно, как памятник музыкально-теоретической мысли второй половины XIX века. Автор статьи рассматривает такие особенности перевода, как соединение научной и публицистической стилистики в тексте на русском языке, внедрение переводчика в оригинальный текст в форме словесных комментариев и дополнительных нотных примеров (фрагменты произведений М. И. Глинки), сочетание перевода с критикой ряда позиций автора. Подобные допущения анализируются с учётом: 1) типичного для России XIX века воздействия публицистики на научный перевод; 2) характерного подхода к переводу как к просветительской деятельности; 3) возможности высказывания переводчиком собственного взгляда на предмет, не всегда совпадающего с позицией автора переводимого текста. Предложен ракурс подхода к переводу Чайковского как форме творческого посредничества между культурами.

**Ключевые слова:** П. И. Чайковский, Ф. О. Геварт, инструментовка, перевод музыкально-теоретических трудов в XIX столетии, диалог культур





**Piotr Tchaikovsky's Translation of François-Auguste Goevart's  
"Traité général d'instrumentation" in the Context of Its Time**

The object of research in this article is Piotr Tchaikovsky's translation from French into Russian of François-Auguste Goevart's "Traité général d'instrumentation." This work was published by the P. Jurgenson Press under the title of "Guidebook for Orchestration" in 1866. The translation is presented as a product of its age and, at the same time, as a monument to the musical theoretical thought of the second half of the 19th century. The author of the article examines such peculiarities of translation as the unification of the scholarly and journalistic stylistics in the text in Russian, the translator's involvement in the original text in the form of verbal commentaries and additional music examples (fragments of musical compositions by Mikhail Glinka), the combination of translation with criticism of a set of the author's position. Such admissions are analyzed with the consideration of: 1) the influence of journalism on scholarly translation, typical for 19<sup>th</sup> century; 2) the characteristic approach to translation as social and educational activities; 3) the possibilities of utterance by the translation of his own views on the subject, not always concurrent with the positions of the author of the translated text. A perspective of the approach towards the translation of Tchaikovsky is suggested as a form of artistic mediation between cultures.

**Keywords:** Piotr Tchaikovsky, François-Auguste Goevart, orchestration, translations of music theory works in the 19<sup>th</sup> century, dialogue of cultures

**Полоцкая Елена Евгеньевна**

ORCID ID: 0000-0003-1473-8367

профессор кафедры теории музыки

*E-mail: eepol@mail.ru*

Уральская государственная консерватория

(академия) им. М. П. Мусоргского

Екатеринбург 620014, Российская Федерация

**Elena E. Polotskaya**

ORCID ID: 0000-0003-1473-8367

Dr. Sci. (Arts),

Professor of the Music Theory Department

*E-mail: eepol@mail.ru*

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

(akademiya) im. M. P. Musorgskogo

Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory

(Academy)

Ekaterinburg 620014, Russian Federation

