



Д. В. БЕЛЯК, И. П. СУСИДКО

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-2823-1746, beliak.dmitrii@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2343-7726, lspriv@mail.ru

Третий фортепианный концерт П. И. Чайковского и проблема цикличности*

В статье рассматривается одно из последних сочинений Петра Чайковского – Концерт для фортепиано с оркестром № 3, его создание, осмысление и исполнение. На первый план выходят жанровые и, как следствие, циклические проблемы этого произведения, не имеющие однозначной трактовки в современной научной литературе. Находясь также на периферии исполнительской практики, Третий концерт получил репутацию «неудачного сочинения» и на долгое время исчез из репертуара пианистов. Однако обращение к его «симфоническому прототипу» – неоконченной симфонии *Es dur*, а также её редакция Семёном Богатырёвым и исполнение вновь пробудили интерес к Концерту. Существенно заострилась проблема цикличности этого сочинения: часть исполнителей склоняются к одночастному варианту, другие – к трёхчастному. В этом контексте возникла необходимость проведения анализа авторской жанровой терминологии, обращения к эпистолярному материалу (письмам П. И. и М. И. Чайковских, А. И. Зилоти, С. И. Танеева, М. П. Беляева), имевшему непосредственное отношение к судьбе Третьего концерта. Итогом работы стал вывод о правомерности существования трёхчастной версии в качестве Третьего концерта, тогда как жанровый статус одночастной должен быть пересмотрен.

Ключевые слова: Третий фортепианный концерт Чайковского, Анданте и финал, концертштюк, неоконченная симфония, Луи Дьемер, позднеромантическое искусство.

Для цитирования / For citation: Беляк Д. В., Сусидко И. П. Третий фортепианный концерт П. И. Чайковского и проблема цикличности // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 65–74. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.065-074.

DMITRI V. BELYAK, IRINA P. SUSIDKO

Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-2823-1746, beliak.dmitrii@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2343-7726, lspriv@mail.ru

Piotr Tchaikovsky's Third Piano Concerto and the Issue of Cyclicity

The article examines one of Piotr Tchaikovsky's last compositions – the Concerto for Piano and Orchestra No. 3, its creation, comprehension and performance. The genre-related and, as a result,

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-90053.

the cyclic issues of this compositions not possessing univocal interpretation in contemporary scholarly literature come out to the foreground. Having been relegated to the periphery of performance practice, the Third Piano Concerto has acquired the reputation of an “unsuccessful composition” and has disappeared from the repertoire of pianists for a lengthy period of time. However, the interest in its “symphonic prototype” – the unfinished symphony in E-flat major – as well as its edition by Semyon Bogatyryov and its performance have once again aroused interest in the concerto. The issue of cyclicity of this composition has substantially become sharpened: some performers incline towards the one-movement version, while others prefer the three-movement version. In this context the necessity arose of carrying out the analysis of the authorial genre-related terminology and the attention towards epistolary material (letters of Piotr and Modest Tchaikovsky, Alexander Siloti, Sergei Taneyev, Mitrofan Belyayev), which had direct connection to the fate of the Third Piano Concerto. The outcome of the work was the conclusion about the validity of the existence of the three-movement version as the Third Piano Concerto, while the genre status of the one-movement must be reexamined.

The reported study was funded by RFBR, project number 19-312-90053.

Keywords: Tchaikovsky’s Third Piano Concerto, Andante and Finale, Konzertstück, unfinished symphony, Louis Diémer, late romantic art.

Третий фортепианный концерт П. И. Чайковского по сей день остаётся произведением, которое вызывает неоднозначные отзывы в среде как исполнителей, так и музыковедов, что в целом привело к ощущению его «второстепенности» в ряду других фортепианных сочинений. Он был закончен осенью 1893 года, то есть наряду с Шестой симфонией завершил творческий путь композитора, однако не получил сценического признания и был надолго забыт. Примерно со второй половины XX века интерес к нему значительно возрастает, причём сосуществуют две исполнительские версии концерта: одночастная и трёхчастная. Их генезису, сопоставлению, анализу их правомерности и посвящена данная статья.

Создание Концерта связано с именем французского пианиста Луи Дьемера, которому оно посвящено¹. «Идея Третьего фортепианного концерта, вероятно, возникла ещё в 1888 году, когда Дьемер попросил Чайковского написать что-то для него» [18, p. 163], – пишет Дж. Нор-

рис. В качестве основного материала были использованы эскизы неоконченной симфонии «Жизнь» (*Es dur*), которые появились в 1891 году. Упоминания о работе над новым концертным сочинением в письмах и дневниках Чайковского отсутствуют вплоть до июня 1893 года. Впервые свой концерт композитор продемонстрировал С. И. Танееву. По свидетельству М. И. Чайковского, в октябре 1893 года «7-го ли вечером или 8-го Пётр Ильич показал ему только что оконченный ф[орте]п[ианный] концерт № 3, посвящённый пианисту Диемеру, сделанный из первой части предполагавшейся симфонии» [7, с. 567]. Так, собственно, и возник одночастный концерт, который исполняют и сегодня. При этом сохранились эскизы предполагаемых II и III частей, также основанные на материале симфонии. Доработанные Танеевым, они стали отдельным произведением, изданным после смерти композитора, – «Анданте и финалом» op. 79 (1897).

Одночастный Третий концерт, в отличие от Первого и Второго, долгое время



находился на периферии внимания исследователей творчества Чайковского, более того, по отношению к нему сформировалось устойчивое негативное предубеждение. Своеобразным импульсом послужила оценка Танеева. По утверждению Модеста Чайковского, «вещь не понравилась С. И. Танееву; он нашел её не виртуозной и, как всегда, откровенно высказал это» [там же]. Критически оценивали концерт и впоследствии. Так, в книге Дэвида Брауна ему уделён всего один абзац и дана весьма нелестная характеристика: «Это, конечно, не одно из лучших произведений Чайковского» [14, p. 410]. Анализируя особенности Анданте и финала, другой британский исследователь Джереми Норрис пишет: «Чётко осознавая бессмысленность пианистической доработки произведения, которое он сам справедливо признал неполноценным, Чайковский решил, что предложение Зилоти о добавлении “внешнего блеска”² в конце концов неосуществимо» [18, p. 170].

Если ориентироваться на фактор культурно-исторического «отбора», то никакой проблемы, связанной с Третьим концертом, не существует, исполнители и публика сделали свой выбор: концерт играют как одночастное сочинение, пусть и не слишком популярное, а сведениями об «Анданте и финале» располагают только немногочисленные знатоки русской музыки. Однако обстоятельства работы Чайковского над симфонией и концертом (насколько их можно реконструировать по переписке и документам), анализ партитуры заставляют вновь задаться вопросом о том, какое, собственно, произведение можно считать Третьим фортепианным концертом Чайковского.

Первое, что обращает на себя внимание, – запись на черновике концерта.

Композитор отметил следующие даты, отражающие этапы переработки симфонии³:

- 23 июня 1893 года – начало работы;
- 1 июля 1893 года – завершение работы над первой частью;
- 10 июля 1893 года – завершение эскизов ещё двух частей⁴.

Следовательно, первоначальный замысел имел трёхчастную структуру. О причинах того, почему Танееву была продемонстрирована одночастная версия, можно говорить лишь гипотетически, однако ясно, что следствием такой двойственности стала последующая судьба сочинения. Ею же продиктован вопрос, который можно отнести к теории и истории романтического концерта – о природе цикличности в рамках этого жанра.

Отправной точкой для ответа на этот вопрос может стать родство между концертом и неосуществлённой симфонией *Es dur*, его «симфоническим прототипом»⁵. Её трёх- и четырёхчастная концепция проанализированы в статье композитора П. А. Климова [3], сделавшего в 2006 году новую редакцию симфонии. В связи с этим была проведена подробная текстологическая работа, которая помогает взглянуть в том числе на судьбу Третьего концерта с новых позиций⁶.

История превращения трёхчастного цикла, план которого был зафиксирован Чайковским на черновике в одночастный, связана, в первую очередь, с именами С. И. Танеева и А. И. Зилоти, с которыми он неоднократно сотрудничал как с редакторами. В конце лета – начале осени 1893 года Чайковский вёл активную переписку с Зилоти, согласовывая коррективы Второго фортепианного концерта, который готовил к переизданию. В целом, замечания Зилоти касались чрезмерной протяжённости концерта, были сделаны

фактурные исправления в фортепианной партии. Купюры и перестановки, которые предлагал Зилоти, шли вразрез с воззрениями композитора, что чувствуется в тоне их переписки. Возможно, многократные замечания побудили Чайковского сократить и новое сочинение. В письме от 25 сентября 1893 года⁷ композитор пишет Зилоти о Третьем концерте: «Так как он вышел безобразно длинен, то я решился ограничиться одной 1-й частью» [2, с. 158]. Насколько это решение было принято самостоятельно?

В письме от 25 июля 1893 года к Зилоти Чайковский сообщает, что к оркестровке концерта он планирует приступить лишь осенью [там же, с. 154]. То есть между двумя письмами прошло два месяца, и в этот срок композитор отказался от трёхчастной концепции. Зилоти постоянно напоминал Чайковскому о том, что длинный концерт крайне нежелателен:

25 июля: «Ух, как интересно увидеть! Только бы не очень длинный был, а то беда здесь за границей: в каждом концерте требуют, чтоб *solo* играть, и на ф-п. концерт дают 20–25 минут» [там же, с. 152];

7 августа: говоря о придании «внешнего блеска», пианист отмечает, что «это особенно легко будет сделать, если вещь не слишком длинна» [там же, с. 156];

19 сентября: «Жду присылки твоего 3-го концерта, боюсь, что получу его в изданном виде, и тогда мои возражения (как это глупо!) будут бесполезны, как это случилось с твоим Скерцо (ор. 72)» [там же, с. 157].

Итак, Зилоти откровенно оказывал давление на Чайковского, стремясь подчинить его композиторский замысел своей исполнительской воле. Заметим, что в ответных письмах Чайковский не комментирует его высказывания, касающиеся Третьего концерта⁸; однако

в конечном счёте он принял одночастную концепцию сочинения, поскольку он «безобразно длинен». Заметим, что в это же время Чайковский согласился на ряд изменений во Втором концерте после длительных обсуждений и споров с Зилоти (письмо № 2980а к П. И. Юргенсону от 20 августа 1893 года) [9, с. 210]. Нельзя исключать, что эти события взаимосвязаны, и Третий концерт в одночастном варианте можно рассматривать как одну из редакций, наподобие редакций Первого и Второго концертов, сделанных Зилоти. На этом основании осмелимся предположить, что выбор в пользу одночастной композиции – результат внешнего воздействия на Чайковского, а не его собственное решение.

Существует и противоположное мнение. Дж. Норрис считает, что основной импульс исходил от самого Чайковского, который невысоко оценивал материал самого концерта: «В любом случае, разочарование и апатия начались задолго до того, как работа была завершена, судя по очевидно незаконченной партии солиста в коде Анданте» [18, р. 170]. Также учёный неоднократно обращался к высказываниям композитора об излишней продолжительности Третьего концерта. Эти аргументы Норриса не кажутся убедительными в силу ряда причин.

Во-первых, Чайковский работал над материалом второй и третьей частей концерта, что было бессмысленно, если он решил ограничиться одной частью. Во-вторых, постоянные напоминания о длине Третьего концерта не имеют под собой объективной основы. Если соединить первую часть с «Анданте и финалом», то звучат они около 35–36 минут, в то время как Второй концерт – 42, а Первый – 35. Следовательно, упреки о чрезмерной длине Концерта – не более чем заблуждение. Если даже допустить,



что Чайковский заблуждался искренне, уничижительная характеристика «безобразно длинен» вряд ли возникла бы, если бы об этом неоднократно не напоминал Зилоти. Ещё одна косвенная причина возразить Норрису – существование «модели» одночастного фортепианного концерта как моноцикла, совмещающего признаки сонатной и циклической форм. Разработанная Листом, творчество которого Чайковский знал и очень ценил⁹, она была бы уместна в одночастном произведении концертного жанра. Однако сочинение, которое сегодня известно как Третий концерт Чайковского, написано в сонатной форме с кодой, какие-либо признаки моноцикла в нём отсутствуют, следовательно, и с точки зрения общих тенденций развития музыкальной формы второй половины XIX века её автономное существование проблематично.

Наконец, важнейшим аргументом в вопросе о статусе одночастного Третьего концерта может служить жанровая терминология. Вопрос жанра и его названия был всегда для Чайковского исключительно важен, он относился к таким обозначениям очень ответственно, о чём пишет Е. М. Двоскина: «Композитор декларирует свою принадлежность к системе традиционных классических автономных жанров. Он избегает определений, прошедших апробацию слишком недавно, не говорящих ему ничего с точки зрения жанра и формы» [1, с. 158].

Таким образом, в случае с сочинениями Чайковского обязательно следует учитывать авторские жанровые названия. В рукописи одночастной версии Третьего концерта отсутствует какая-либо жанровая «маркировка». Откуда взялось определение «Третий концерт»? В предисловии к тому произведению для фортепиано с оркестром (Полное собрание сочинений, 1954) указано, что «в автографе

сочинение не имеет ни названия, ни посвящения. Неизвестной рукой написано “A Louis Diémer. Concerto № 3”. По-видимому, это название, не авторское, было дано при издании и тем самым закреплено за этим сочинением» [10, с. XIV]. Подтверждение этому находится в письме к Зилоти от 25 сентября 1893: в нём Чайковский упоминает о переименовании законченного одночастного сочинения в «Allegro de Concert» или «Concertstück» [2, с. 158]. Это замечание очень ценно, так как чётко выявляет намерения композитора. Выбор жанрового обозначения «концерштюк» – пусть и высказанное только в качестве намерения – не могло быть случайным. Как известно, концертштюк – это «произведение для солирующего инструмента с оркестром, короче, чем концерт, и, чаще всего, одночастное» [17]. Так называли свои сочинения французские композиторы [Ibid.], так что несмотря на немецкое происхождение термина (Konzertstück) жанр мог быть воспринят Чайковским из французской культуры, которую он высоко ценил¹⁰. Не следует забывать, что сочинение было написано по просьбе французского пианиста. «Allegro de Concert» Чайковского отличается высоким уровнем технической сложности, что было обязательно для концертштюка. Особого внимания заслуживает большая каденция солиста, представляющая собой «...потрясающее достижение виртуозного фортепианного письма, которое соперничает с главной каденцией Первого концерта по музыкальному содержанию и превосходит его по пианистической эффектности» [18, р. 166].

Таким образом, одночастную версию своего Концерта Чайковский мыслил как концертную пьесу, именно такую трактовку находим и в работе Джона Суше, по мнению которого Третий фортепианный

концерт «...в конечном итоге стал концертной пьесой для фортепиано и оркестра» [19, р. 239]. Именно такое название и такой статус должна, как нам кажется, приобрести одночастная версия в современной филармонической практике.

Вопросы жанровой терминологии возникли и во время подготовки М. П. Беляевым «Анданте и финала» к печати уже после смерти композитора. В письме к Танееву он, в частности, спрашивал: «Как издавать 2 неизданные части фортепианного концерта Петра Ильича в виду того, что 1-я часть уже издана Юргенсоном? Вряд ли удобно назвать их 2-мя остальными частями того же концерта? А если самостоятельное сочинение, то будет ли это 4-й концерт в 2-х частях, или 2 концертштюка? И не лучше ли издать их только в оркестровой форме, как две части неоконченной симфонии?» (цит. по: [11, с. X]). С одной стороны, издатель называет их частями концерта, с другой, – сомневается в уместности такого определения.

Танеев советует издавать всё без каких-либо новых заглавий, сохранив авторские названия частей. Название «Анданте и финал», закрепившееся с тех пор за сочинением, предполагает его автономное существование. Именно так его оценивал и Танеев, неоднократно эту двухчастную пьесу исполнявший. В предисловии к 62 тому Полного собрания сочинений Чайковского (1948) приведены сведения из переписки Танеева – его сообщения о концертах в Петербурге и Москве, в которых ему довелось играть эту пьесу (именно так он предпочитал именовать это сочинение своего учителя): 8 февраля 1897 года и 16 октября 1898-го. 3 октября 1898 года он сообщает М. И. Чайковскому о том, что сделал редакцию фортепианной партии, добавив ей пианистического блеска, и по его расчёту сочинение будет иметь большой успех [11, с. XI]. В этом

же письме он называет Анданте и финал «концертом» (как известно, эта версия впоследствии не получила распространения). По-видимому, в отличие от Чайковского, который был крайне осмотрителен и даже щепетилен в вопросах жанрового обозначения, Танеев порою мог и пренебречь точностью, имея в виду в данном случае самую общую жанровую характеристику – сочинение для солирующего инструмента с оркестром.

Сам Чайковский всем своим концертным пьесам (концертштюкам, как назвал их Беляев) давал названия, отражающие или жанровую, или программную принадлежность¹¹. Следовательно, либо композитор не успел решить судьбу этих частей из-за скорой кончины, либо не считал необходимым разъединять их с первой частью концерта. Этому же мнению придерживается и Климов: «Судьба двух изъятых из окончательной редакции концерта частей не представляется однозначно решённой – композитор вполне мог вернуться к ним, если бы его жизнь не оборвалась столь внезапно» [3, с. 17]. Несмотря на это, большее число аргументов говорит именно в пользу правомерности первоначального авторского замысла, то есть за трёхчастную, циклическую трактовку Третьего концерта.

Ещё один аргумент, который следует учитывать в связи с проблемой трёхчастного цикла – композиционная логика. Вопрос может быть поставлен таким образом: в какой степени соединение сонатного Allegro («концертштюка») и Анданте с финалом выглядит естественным и органичным? Ответ на него напрашивается сам собой. В трёх частях концерта, равно как и в симфонии, из материала которой он вырос, реализуется типичный для Чайковского принцип интонационной «выводимости», прорастания разных тем из одного ядра. Этот принцип



блестяще реализован в Первом фортепианном концерте, присутствует, пусть и в несколько меньшей степени, во Втором, ярко заявляет и в Третьем. Возникают «арки», соединяющие побочную тему I части и тему середины Анданте, главные темы Первого Аллегро и финала.

Впервые аудиозапись Третьего концерта как трёхчастного цикла была сделана немецким пианистом Вернером Хаасом (1970)¹². Возможным импульсом стало появление в 50-е годы XX века редакции С. С. Богатырёва неоконченной симфонии Чайковского: знакомство с этим сочинением в циклическом формате могло пробудить интерес у исполнителей¹³. В XXI веке, благодаря новой редакции П. А. Климова, требуется новое осмысление Третьего фортепианного концерта с позиции его цикличности. Особо актуальны эти рассуждения в контексте подготовки Академического полного собрания сочинения Чайковского, в котором достоверность текста и замысла композитора выведены на первый план [6]. Следовательно, Третий концерт

в трёх частях – *Allegro brillante*, *Andante* и финал – должен получить полноценную жизнь на концертной сцене, а также признание как авторского варианта.

Итак, если исполнять Третий концерт в его одночастной версии, то тогда, по-видимому, следует отказаться от жанрового наименования «концерт», используя предложенные Чайковским определения «*Concertstück*» или «*Allegro de Concert*» (концертное аллегро). Такая версия длится 16–17 минут и прекрасно вписывается в филармоническую программу, составляя пару небольшой 20-минутной симфонической пьесе, например, Увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского. Однако, учитывая историю создания концерта, а также то, что при жизни композитора он издан не был, следует признать: у Чайковского есть Третий фортепианный концерт, имевший свой циклический прототип. Именно такая, трёхчастная трактовка Третьего фортепианного концерта не только правомерна, но и наиболее убедительна.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Роль Луи Дъемера в качестве популяризатора творчества Чайковского во Франции безусловно велика. Французской традиции исполнения сочинений Чайковского посвящена статья Л. Браун [12].

² Потребность в адаптации некоторых фрагментов партии фортепиано, безусловно, существовала. В целом, её фактурное изложение напоминает многие клавиры, сделанные самим автором. Основные приёмы переложения, характерные для Чайковского, изложены в статье А. В. Комарова [5, с. 81].

³ На черновиках сохранилась запись: «Конец и Богу слава! Начал переделку июня 23-го, кончил июля 1-го в день отъезда Боба. Гран-

кино 1-го июля 1893 г.» цит. по [10, с. XIII].

⁴ О чём свидетельствуют следующие слова: «Вполне окончил черновые концерта в Уколове. 10 июля 1893 г. Уколово» [11, с. IX].

⁵ Первый редактор этого сочинения – С. С. Богатырёв говорил о том, что «хотя между Симфонией и Третьим концертом имеются значительные различия, тем не менее он находит возможным объединить тексты двух произведений, а в ряде случаев отдавать предпочтение варианту Концерта» [4, с. 30].

⁶ Кроме того, в статье затрагиваются проблемы инструментовки Чайковского в связи с реконструкцией неоконченной симфонии

Es-dur. В этом контексте следует упомянуть также статью В. Бюттемейера [15], посвященную этой же проблеме.

⁷ Вся датировка даётся по старому стилю.

⁸ Возможно, из-за активного обсуждения намечающейся гастрольной поездки Германию и редакции Второго концерта.

⁹ Чайковский неоднократно положительно отзывался о сочинениях Ф. Листа, в том числе, в музыкально-критических эссе «Второе симфоническое собрание. – Бенефис г-жи Патти», «Шестое собрание Русского музыкального общества. – Итальянская опера. – Квартетный сеанс», «Восьмое собрание Русского музыкального общества. – Итальянская опера» [8].

¹⁰ Интертекстуальные связи творчества Чайковского с западноевропейскими традициями наглядно отображены, в частности, в статьях зарубежных исследователей

Л. Браун [13] и И. М. Грооте [16].

¹¹ В качестве примера можно привести «Меланхолическую серенаду», «Вариации на тему Рококо», «Концертную фантазию», «Rezzo capriccioso».

¹² Норрис высказывал следующее мнение: «Современные исполнения версии Танеева довольно редки, хотя в Советском Союзе её иногда исполняли Л. Лукомский и А. Иохелес (оба – профессора Московской консерватории)» [18, р. 171]. Возможно, эти исполнения были до 1970 года, однако документальных подтверждений этому нет.

¹³ Следует сказать, что большинство пианистов всё же предпочитают одночастную версию – среди них Э. Г. Гилельс, И. М. Жуков, П. Донохоу, М. В. Плетнёв; однако целый ряд исполнителей – Б. Э. Блох, А. И. Хотеев, К. А. Щербаков записали этот концерт в трёх частях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Двоскина Е. М. Баллада, фантазия, поэма: литературная метафора или теоретическая дефиниция // Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве: материалы междунар. науч. конф. СПб.: Композитор, 2017. С. 155–167.
2. Зилоти А. И. 1863–1945: Воспоминания и письма. Л.: Музгиз, 1963. 467 с.
3. Климов П. А. Неоконченная симфония Чайковского – история и современность // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2020. № 1. С. 5–20.
4. Комаров А. В. Восстановление произведений П. И. Чайковского в истории русской музыкальной текстологии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006. 37 с.
5. Комаров А. В. Фортепианные переложения Чайковским собственных произведений: проблемы текста // Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве: материалы междунар. науч. конф. / ред.-сост. А. В. Комаров. СПб., 2017. С. 77–85.
6. Пётр Ильич Чайковский. Академическое полное собрание сочинений: проспект / научно-ред. совет проекта: В. И. Федосеев, М. В. Плетнёв, А. И. Рудин, П. Е. Вайдман, Д. Р. Петров, Т. З. Сквирская. Челябинск: МРІ, 2014. 16 с.
7. Чайковский М. И. Жизнь П. И. Чайковского: в 3 т. М.: Алгоритм, 1997. Т. 3. 618 с.
8. Чайковский П. И. Музыкальные эссе и статьи. М.: Э, 2015. 448 с.
9. Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2. 1884–1893 / отв. ред. М. А. Гринберг. М.: Музгиз, 1952. 343 с.
10. Чайковский П. И. Сочинения для фортепиано с оркестром: партитура / общ. ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1954. XIV; 256 с.
11. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. 62. Сочинения законченные С. И. Танеевым / общ. ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1948. XIII; 306 с.



12. Braun L. «Diémer m'a offert son concours». Čajkovskij und seine Interpreten in Frankreich // Russische Musik in Westeuropa bis 1917. Ideen – Funktionen – Transfers. Munich, 2018, pp. 267–284.

13. Braun L. Intertextualität in der Musik. Čajkovskijs französische Musikzitate // Dialogizität – Intertextualität – Ambiguität. Ehrensymposium für Reinhard Lauer zum 80. Geburtstag. Wiesbaden: Harrassowitz, 2017, pp. 57–59.

14. Brown D. Tchaikovsky: The Man and his Music. London: Faber a. Faber, 2007. 460 p.

15. Büttemeyer W. Zur Instrumentierung der Orchesterwerke Čajkovskijs // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. 2016. 23, S. 19–38. URL: http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/019-038%20Mitt%202016%20Buettmeyer.pdf (27.04.2020).

16. Groote I.M. Blicke über die Grenzen. Tschaikowsky in Europa // Kontrapunkte. Lübeck: Brahms-Institut an der Musikhochschule. Lübeck, 2016, S. 30–36.

17. Konzertstück [Conzertstück] // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015355?rskey=HTVgY2&result=1> (27.04.2020).

18. Norris J. The Russian Piano Concerto. Vol. 1. The Nineteenth Century. Bloomington, Indianapolis: Indiana univ. press, 1994. 228 p.

19. Suchet J. Tchaikovsky. The Man Revealed. New York: Pegasus Books, 2019. 275 p.

Об авторах:

Беляк Дмитрий Владимирович, аспирант кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-2823-1746**, beliak.dmitrii@gmail.com

Сусидко Ирина Петровна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-2343-7726**, lspriv@mail.ru

REFERENCES

1. Dvoskina E. M. Ballada, fantaziya, poema: literaturnaya metafora ili teoreticheskaya definitsiya [The Ballad, the Fantasy and the Poem: A Literary Metaphor or A Theoretical Definition]. *Čajkovskiy i XXI vek: dialogi vo vremeni i prostranstve: materialy mezhdunar. nauch. konf.* [Tchaikovsky and the 21st Century: Dialogues in Time and Space: Materials of the International Scholarly Conference]. St. Petersburg: Kompozitor, 2017, pp. 155–167.

2. Siloti A. I. 1863–1945: *Vospominaniya i pis'ma* [1863–1945: Memories and Letters]. Leningrad: Muzgiz, 1963. 467 p.

3. Klimov P. A. Neokonchennaya simfoniya Čaykovskogo – istoriya i sovremennost' [Tchaikovsky's Unfinished Symphony – History and Modernity]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scholarly Essays of Russian Gnesins' Academy of Music]. 2020. No.1, pp. 5–20.

4. Komarov A. V. *Vosstanovlenie proizvedeniy P. I. Čaykovskogo v istorii russkoy muzykal'noy tekstologii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Restoration of Musical Compositions of P. I. Tchaikovsky in the History of Russian Musical Textology: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2006. 37 p.

5. Komarov A. V. Fortepiannye perelozheniya Chaykovskim sobstvennykh proizvedeniy: problemy teksta [Tchaikovsky's Piano Arrangements of His Own Works: Issues of the Musical Text]. *Chaykovskiy i XXI vek: dialogi vo vremeni i prostranstve: materialy mezhdunarodnoy nauch. konf.* [Tchaikovsky and the 21st Century: Dialogues in Time and Space: Proceedings of the International Scholarly. Conferences]. Ed. by A.V. Komarov. St. Petersburg, 2017, pp. 77–85.
6. *Petr Il'ich Chaykovskiy. Akademicheskoe polnoe sobranie sochineniy: prospekt* [Piotr Ilyich Tchaikovsky. Academic Edition of Complete Works: Prospect]. Scholarly and Editorial Board project: V. I. Fedoseev, M. V. Pletnev, A. I. Rudin, P. E. Weidman, D. R. Petrov, T. Z. Skvirskaya. Chelyabinsk: MPI, 2014. 16 p.
7. Chaykovskiy M. I. *Zhizn' P. I. Chaykovskogo: v 3 t.* [Tchaikovsky M. I. The Life of P. I. Tchaikovsky: In 3 Volumes]. Vol. 3. Moscow: Algoritm, 1997. 618 p.
8. Chaykovskiy P. I. *Muzykal'nye esse i stat'i* [Tchaikovsky P. I. Musical Essays and Articles]. Moscow: E, 2015. 448 p.
9. Chaykovskiy P. I. *Perepiska s P. I. Yurgensonom. T. 2. 1884–1893* [Tchaikovsky P. I. Correspondence with P. I. Jurgenson. Vol. 2. 1884–1893]. Ed. by M. A. Grinberg. Moscow: Muzgiz, 1952. 343 p.
10. Chaykovskiy P. I. *Sochineniya dlya fortepiano s orkestrom: partitura* [Tchaikovsky P. I. Compositions for Piano and Orchestra: Score]. Ed. by B. V. Asaf'ev. Moscow: Muzgiz, 1954. 256 p.
11. Chaykovskiy P. I. *Poln. sobr. soch. T. 62. Sochineniya zakonchennyye S. I. Taneevym* [Tchaikovsky P. I. Complete Works Edition. Vol. 62. Works Completed by Sergei Taneyev]. Ed. by B.V. Asaf'ev. Moscow: Muzgiz, 1948. 306 p.
12. Braun L. «Diémer m'a offert son concours». Čajkovskij und seine Interpreten in Frankreich. *Russische Musik in Westeuropa bis 1917. Ideen – Funktionen – Transfers*. Munich, 2018, pp. 267–284.
13. Braun L. Intertextualität in der Musik. Čajkovskijs französische Musikzitate. *Dialogizität – Intertextualität – Ambiguität. Ehrensymposium für Reinhard Lauer zum 80. Geburtstag*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2017, pp. 57–59.
14. Brown D. *Tchaikovsky: The Man and his Music*. London: Faber a. Faber, 2007. 460 p.
15. Büttemeyer W. Zur Instrumentierung der Orchesterwerke Čajkovskijs. *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen*. 2016. 23, S. 19–38. URL: http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/019-038%20Mitt%202016%20Buetttemeyer.pdf (27.04.2020).
16. Groote I. M. Blicke über die Grenzen. Tschaikowsky in Europa. *Kontrapunkte*. Lübeck: Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, 2016, S. 30–36.
17. Konzertstück [Konzertstück]. *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015355?rskey=HTVgY2&result=1> (27.04.2020).
18. Norris J. *The Russian Piano Concerto. Vol. 1. The Nineteenth Century*. Bloomington, Indianapolis: Indiana univ. press, 1994. 228 p.
19. Suchet J. *Tchaikovsky. The Man Revealed*. New York: Pegasus Books, 2019. 275 p.

About the authors:

Dmitri V. Belyak, Post-graduate Student at the Department of Analytical Musicology, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0002-2823-1746, beliak.dmitrii@gmail.com

Irina P. Susidko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Department of Analytical Musicology, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0003-2343-7726, lspriv@mail.ru