

**А. Л. МАКАРОВА**

*Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия
ORCID: 0000-0001-6083-0856*

«Немецкая песенка» из «Детского альбома» П.И. Чайковского в австро-немецком контексте

В статье рассматриваются некоторые аспекты диалога Чайковского с австро-немецкой музыкальной традицией, затрагивается проблема культурных стереотипов, влияющих на идентификацию «чужого» и самоидентификацию «своего». Для определения их роли в межкультурной коммуникации обозначаются несколько уровней биографического, творческого, музыкально-теоретического и социокультурного взаимодействия Чайковского с австро-немецкой традицией. Наряду с анализом лейпцигского издания «Немецкой песенки» и обзором биографических и творческих пересечений Чайковского с австро-немецкой культурой, задачей статьи является фиксация несовпадения культурных кодов. Несовпадение повлекло за собой последствия для европейской рецепции музыки Чайковского и для контакта композитора с европейскими музыкантами-современниками. Жанрово-интонационный комплекс «Немецкой песенки», а также высказывания композитора о Бахе, Генделе, Глюке, Гайдне, Моцарте, Бетховене и Шуберте показывают, что Чайковский воспринимал австрийскую и немецкую музыку в рамках единой культурно-географической общности. «Исправление» этого культурного стереотипа стало возможной причиной, по которой немецкий композитор Ф.Й. Бройер переименовал «Немецкую песенку» в «Тирольский танец» в аккордеонном переложении для лейпцигского издания 1944 года.

Другая сторона диалога – отношение австро-немецких музыкантов к творчеству Чайковского, которое эволюционировало от высокомерного отрицания (рецензия Э.Ганслика на Скрипичный концерт) к восторженному приятию (концертные проекты Чайковского 1890-х годов по приглашению венских музыкантов). Срыв участия Чайковского в Венской международной выставке 1892 года стал следствием несовпадения стереотипов социокультурного «этикета», из-за чего композитор лишился прижизненного творческого триумфа в Вене. В заключение ставится вопрос о последующем влиянии музыки Чайковского на австрийских (или австро-немецких) композиторов рубежа XIX–XX веков, а также о роли культурных стереотипов в этом процессе.

Ключевые слова: Чайковский, «Немецкая песенка», австро-немецкая культура, межкультурные взаимодействия, йодль, «моцартианство», Вена, Э. Ганслик, Э. Штраус.

Для цитирования / For citation: Макарова А.Л.. «Немецкая песенка» из «Детского альбома» П.И. Чайковского в австро-немецком контексте // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 93–102 DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.093-102

ANTONINA L. MAKAROVA

Urals State M.P. Mussorgsky Conservatoire, Ekaterinburg, Russia

ORCID: 0000-0001-6083-0856

"German Song" from Tchaikovsky's "Children's Album" in the Austro-German Context

The article analyzes some aspects of Tchaikovsky's dialogue with the Austrian and German musical tradition, touching upon the problem of those cultural stereotypes which exert their influence upon someone's identification of 'another's' and his/her self-identification as 'his/ her own'. To determine their role in the intercultural communication, it singles out several levels of the biographical, creative, musical-theoretical and socio-cultural interaction between Peter I. Tchaikovsky and the Austrian and German tradition. Along with the analysis of *The German Song's* Leipzig edition and with the digest of Tchaikovsky's biographical and creative intersection with the Austrian and German culture, the task of the article is to fix a lack of coincidence of the cultural codes. The result of this lack is a number of consequences important for the European reception of Tchaikovsky's music as well as for the composer's contacts with his contemporary European musicians. The genre and intonational complex of *The German Song*, given together with the author's appraisal of Bach, Händel, Glück, Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert, show that Tchaikovsky perceived Austrian and German music within the framework of one and the same cultural and geographical community. The "correction" of this cultural stereotype became an eventual reason because of which the German composer F.J. Bräuer renamed *The German Song* into *The Tyrolian Dance* in accordion arrangement for the version edited in Leipzig in 1944.

The other side of the dialogue was the Austrian and German musicians' attitude towards Tchaikovsky's creative work, which had undergone a certain evolution from an arrogant negation (Edward Hanslik's review of *The Violin Concert*) to an enthusiastic acceptance (Tchaikovsky's concert projects of the 1890-es when he was invited by the Vienna City musicians). Tchaikovsky's failure to take part in Vienna International 1892 Exhibition became the consequence of the lack of coincidence between the socio-cultural etiquette "stereotypes" because of which the composer was bereft of a life-time creative triumph in Vienna.

In conclusion the article considers the matter of subsequent influence of music by Tchaikovsky on Austrian or Austrian-German composers at the turn of the 19-20th centuries, as well as the role of cultural stereotypes in this process.

Keywords: Tchaikovsky, "The German Song", the Austrian and German culture, cross-cultural interactions, Yodel, "Mozartianism", Vienna, Eduard Hanslik, Eduard Strauss.

Музыка Чайковского обрела широкую популярность за пределами России ещё при жизни композитора. На сегодняшний день существуют исследования, подробно освещающие бытование и восприятие его произведений в различных географических точках Европы

в разные временные периоды [15, 16, 18, 19]. Несмотря на общепризнанную интернациональность интонационного словаря Чайковского, его музыка, преломляясь в «чужом» культурном контексте, в Европе воспринималась и воспринимается несколько иначе, чем в России.



Цель данной статьи – рассмотрение некоторых аспектов диалога Чайковского с австро-немецкой музыкальной традицией. Взаимное отражение австро-немецкой музыки в пьесе из «Детского альбома» – это частный случай, который затрагивает проблему культурных стереотипов, влияющих на идентификацию «чужого» и самоидентификацию «своего». Для выявления их роли целесообразно рассмотреть несколько уровней биографического, творческого, музыкально-теоретического и социокультурного взаимодействия Чайковского с австро-немецкой культурой. Поэтому, наряду с анализом лейпцигского издания «Немецкой песенки», значимой задачей является фиксация несовпадений культурных кодов, кодов, которые оказали воздействие как на рецепцию произведений Чайковского, так и на контакт самого композитора с европейскими музыкантами-современниками. Реконструкция культурных стереотипов, а также рассмотрение межкультурных взаимодействий сквозь их призму, на наш взгляд, способно стать актуальным методологическим ракурсом для развития темы «Чайковский и австро-немецкая музыка».

Начальным импульсом для размышлений на данную тему послужило знакомство с Переложением для аккордеона двух пьес из «Детского альбома» («Итальянской песенки» и «Немецкой песенки», Рис. 1).

Переложение было сделано немецким композитором Францем Йозефом Бройером, причём «Немецкая песенка» была им переименована в «Тирольский танец». Нидерландский исследователь Ronald de Vet, автор статьи об этом издании, поставил вопрос о причинах смены названия и указал, что Бройер предпослал пьесе ещё и жанровое наименование «Лендлер», в связи с чем было бы логично назвать пьесу из «Детского альбома» «австрийский танец» [20, S. 109]. Чайковский же, как известно, не выставлял никаких до-



Рис. 1. Переложение для аккордеона Ф.И. Бройера (Franz Josef Breuer, 1914–1996) 1944 года [14].

полнительных жанровых обозначений (Рис. 2).

Выскажем предположение: если Бройер посчитал необходимым подчеркнуть жанр лендлера с помощью напечатанного термина, то связь музыки с австрийским танцем представлялась ему очевидной и значимой для исполнителя-аккордеониста. Вероятно, поэтому Бройер и не мог назвать «песенкой» или «песней» музыку, которая однозначно воспринималась им как танец.

Почему всё же «тирольский», а не «австрийский» танец? Вслушиваясь в мелодию, можно обратить внимание на повторяющиеся восходящие скачки на септиму и сексту в 3, 4 и 7 тактах, из-за которых в пьесе Чайковского слышатся отголоски йодля. Наряду с этим, композитор во всей пьесе обходится повторением единственного автентического оборота $T-D_7-T$ в $Es-dur$ и простым периодом повторного

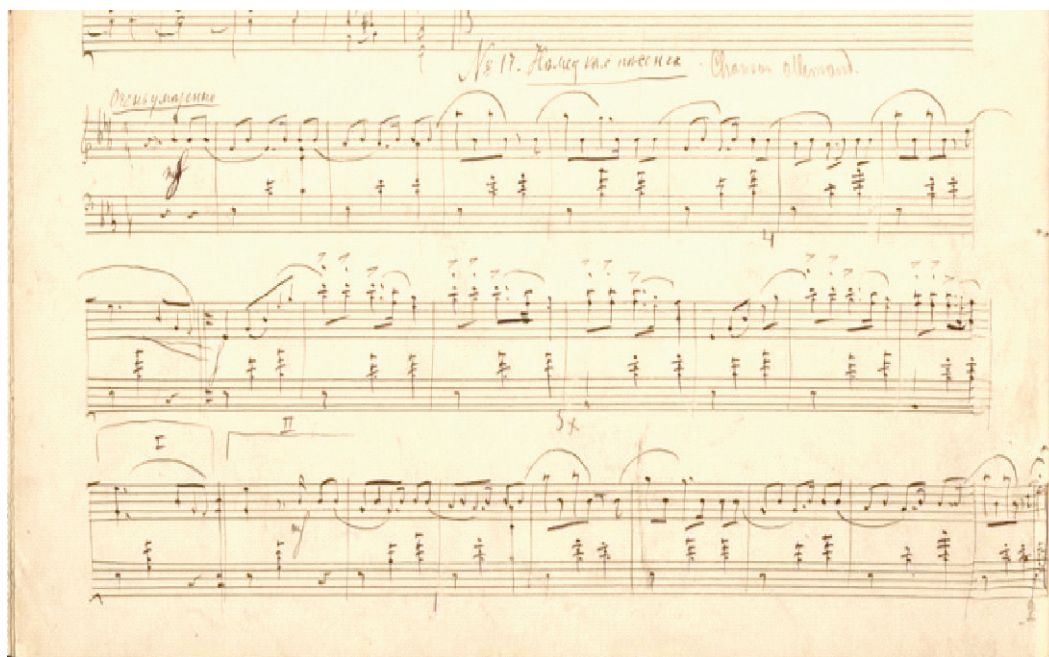


Рис. 2. «Немецкая песенка» (чистовая рукопись) [9].

строения в качестве структурной единицы формы. Такой экономный набор гармонических и формообразующих средств в сочетании с жанровыми признаками лендлера и йодля, вероятно, должны были представить юному пианисту звуковой облик немецкой культуры, какой она виделась Чайковскому – уравновешенно-добродушной, упорядоченной, рациональной, традиционно-классической. В фортепианном звучании эта рациональность и даже некоторое однообразие словно приглушают и энергетику лендлера, и аллюзии на ликование йодля в мелодии. Но исполнение пьесы на аккордеоне неожиданно усиливает колорит йодля, т. к. для этого вокального жанра, помимо повторения широких скачков из грудного в головной регистр, характерно преобладание автентических оборотов в мажоре и тембра аккордеона в инструментальном сопровождении – как единственного аккомпаниатора или в составе ансамбля¹.

Немецкая музыкальная энциклопедия [17, S. 74–79] рассматривает йодль (Jodeln) скорее не как жанр, а как вокальную манеру с довольно широкой географией. По-

нятия, обозначающие «йодль» на других языках, существенно сужают территорию данного музыкального явления, локализуя его в пределах альпийской Швейцарии и Тироля: по-немецки «Jodeln»; по-английски «to yodel», «to sing in Swiss or Tyrolese style»; по-французски «jodler», «chanter à la tyrolienne» [17, S. 74].

Так интонационные аллюзии на йодль, высвеченные тембром аккордеона, приводят нас (как, вероятно, привели и Франца Бройера) в Тироль – регион в Альпах, включающий в себя федеральную землю Тироль в Австрии и провинцию Южный Тироль (или Больцано) в Италии [7, ст. 234], причем большая часть Тироля находится в Австрии.

Таким образом, те музыкальные черты, которые для Чайковского олицетворяли немецкую культуру, для Бройера оказались признаками австрийской. Возможно, поэтому немецкий композитор не смог назвать «Немецкой песенкой» музыку, которая звучит как австрийский танец с чертами тирольской – тоже австрийской! – фольклорной манеры пения. Культурный стереотип стал причиной расхождений



между **образом** немецкой музыки в пьесе Чайковского и *самоидентификацией* немецкой культуры в сознании её носителя.

Вместе с тем, высказывания Чайковского в дневнике 20 сентября 1886 года [2, с. 212–213] и в музыкально-критических статьях свидетельствуют о *маловероятности* разграничения им немецкой и австрийской традиций. Чайковский проводит линию преемственности между европейскими композиторами, а именно: Бах, Гендель, Глюк, Гайдн – это предшественники Моцарта, идеала красоты в музыке; рядом с Моцартом – великий Бетховен, субъективно менее близкий Чайковскому. Моцарт и Бетховен, в свою очередь, – это предшественники Шуберта [4, с. 437]. Мы видим, что в этой генеалогической цепочке австрийские композиторы идут в одном ряду с немецкими как представители единой культурно-исторической общности. Видимо, по этой причине Чайковский – в отличие от Бройера – не находил противоречия между названием «Немецкая песенка»

и признаками австрийских лендлера и йодля в музыке пьесы.

Вместе с тем, по одному произведению и приведённым теоретическим размышлениям Чайковского трудно судить о многообразии его творческого взаимодействия с австрийской музыкой. Рассмотрим факты, подтверждающие устойчивый интерес композитора к указанной культурной традиции.

Наряду с отзывами Чайковского на концерты, о степени его знакомства с творчеством австрийских композиторов прошлого говорит и состав нотных изданий в клинской библиотеке композитора. (Табл. 1).

Восторженное преклонение Чайковского перед Моцартом целенаправленно выражено и в его творчестве. А. Климовицкий анализирует случаи «намеренного подражания» [3, с. 173] манере Моцарта, которые относятся к 1880–1890-м годам². Кроме того, в 1875 году Чайковский осуществил эквиритмичный перевод и редакцию речитативов в «Свадьбе Фигаро», а в

Таблица 1. Музыка австрийских композиторов в личной библиотеке Чайковского (по каталогу библиотеки Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П.И. Чайковского в Клину [1, с. 215–278]).

Композитор	Произведения
Й. Гайдн	Детская симфония, Симфонии № 7–12, 16 струнных квартетов в серии Payne's Kleine Partitur–Ausgabe
В.А. Моцарт	Celebre Fantaisie en Fa mineur 9 дивертисментов для разных инстр. составов Оперы «Cosi fan tutte», «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта» Квартеты и квинтеты 10 квартетов, 1 трио и 6 квинтетов, 2 секстета в серии Payne's Kleine Partitur–Ausgabe Клавирные пьесы (менуэты, рондо и т.д.) Сонаты 72 тома Полного собрания сочинений Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe)
Ф. Шуберт	4 квартета, квинтет и октет в серии Payne's Kleine Partitur–Ausgabe Большая фантазия для оркестра Фантазия, анданте, менуэт и аллегретто для фп. «Лебединая песня» в переложении для фп.

1880-е годы, параллельно с «Моцартианой», писал о замысле сделать новый перевод «Дон Жуана» [3, с. 173–174].

Ещё один стилиевой след австрийской культуры в творчестве Чайковского связан с областью бытового музицирования и атмосферой аристократического салона. Многочисленные вальсы – самостоятельные пьесы, части циклов фортепианных миниатюр, сюит и симфоний – предстают как многоликий символ праздника, беззаботного счастья или ностальгии по безмятежному поэтизированному быту. В этом же русле находится и «Немецкая песенка» из «Детского альбома» с её опосредованными народно-танцевальными истоками, предназначенная для домашнего детского музицирования.

Была ли симпатия Чайковского к австрийской культуре взаимной? Для ответа на этот вопрос обратимся к диалогу *австрийских музыкантов* с Чайковским и его творчеством.

С 1855 по 1865 год постоянным дирижёром летних концертов в зале Павловского вокзала был Иоганн Штраус-сын, «король вальсов» [5, с. 28–29, 32]. В одном из павловских концертов в августе 1865 года Иоганн Штраус продирижировал «Характерными танцами» Чайковского, о чём последний сообщает в письме: «В первый раз играли в Павловске мои танцы, но афиши я увидел только вечером, когда ехать уже было поздно. Ларош был и остался ими очень доволен» [12, с. 66–67].

История непростых взаимоотношений Чайковского с Веной – столицей Австрии – началась с премьеры Скрипичного концерта в 1881 году и резко негативной рецензии Э. Ганслика, которую композитор цитирует в письме к фон Мекк от 15/27 декабря 1881 года: «Что касается Скрипичного концерта, то начало его сносно, но чем далее, тем хуже. В конце первой ча-

сти, говорит он, скрипка не играет, а ревёт, кричит, рыкает. Andante тоже начинается удачно, но скоро переходит в изображение какого-то дикого русского праздника, где все пьяны, у всех лица грубые, отвратительные. “Какой-то писатель, – продолжает Ганслик, – выразился про одну картину, что она так реально отвратительна, что от неё воняет; слушая музыку г. Чайковского, мне пришло в голову, что бывает и вонючая музыка”» [11, с. 625]. Несмотря на это публичное оскорбление, Пётр Ильич намеревался включить Вену в своё концертное турне по Европе в декабре 1887–январе 1888 года, но из-за непрактичности своего концертного агента ему не пришлось знакомить венскую публику со своей музыкой, так как дата концерта в Вене совпала с концертом в Париже [10, с. 336–337].

Австрийский исследователь Л. Сундквист в своей статье показывает, что, наряду с недоброжелателями, композитор имел в Вене почитателей и пропагандистов своего творчества в лице пианиста Антона Доора (с 1869 года) [8, с. 95] и Альберта Гутмана – «владельца музыкального магазина, издателя симфоний Брукнера и концертного агента» [8, с. 97]. Последний сыграл заметную роль в организации музыкальной части Венской международной музыкально-театральной выставки 1892 года. Для неё Гутман сформировал специальный оркестр и от имени Выставочной комиссии направил приглашения выдающимся композиторам того времени³, в том числе и П.И. Чайковскому [8, с. 97]. Однако после генеральной репетиции за день до концерта, назначенного на 22 сентября 1892 года, Чайковский неожиданно покинул Вену [8, с. 102]. Мотивируя свой шаг, он писал Гутману: «Приехав сюда, я думал, что буду дирижировать оркестром в большом зале, предназначенном для музыкального торжества. Оказалось, что это – ресторанное помещение



для потребления пива и вина, а не музыки. Я на репетициях слишком страдал от этой мысли и не могу примириться с этим»⁴. (В письме брату Модесту от 7/19–10/22 сентября 1892 года Чайковский выражается жёстче: «в кабаке» [13, с. 164–165]).

Последний сюжет в романе Чайковского с Веной наметился 20 сентября/2 октября 1893 года, когда композитор получил письмо от директора Королевского венского оркестра Эдуарда Штрауса (брата Иоганна):

«Милостивый государь,

Как поклонник Ваших творений, из которых некоторые постоянно блистают в моей концертной программе, я беру на себя смелость спросить Вас, не будете ли Вы так добры продирижировать каким-либо из Ваших произведений для оркестра в одном из моих концертов ...; я убеждён, что это доставило бы великое удовольствие моей публике, а сами Вы имели бы большой успех» [6, с. 19]. После положительного ответа Чайковского Э. Штраус выразил свою горячую признательность в следующем – ещё более эмоциональном – письме от 29/17 октября 1893 года:

«Милостивый государь,

Шлю Вам тысячу благодарностей за согласие, которое доставляет мне истинное удовольствие. Прошу Вас выбрать число: это 18/6 февраля, или 25/13 февраля, или же 4 марта/ 20 февраля – как Вам удобнее.

Вы меня обяжете, если вышлете то произведение, которым желаете дирижировать, за две недели до своего приезда, чтобы я мог разучить его со своим оркестром и тем облегчить Вам репетиции.

Я в восторге от того, что смогу доставить своей аудитории такое удовольствие; не могу достаточно отблагодарить Вас за высказанное мне расположение.

Примите, сударь, уверение в моём совершенном уважении и сердечный привет преданного Вам

Эдуарда Штрауса» [6, с. 19–20].

К сожалению, венскому проекту не суждено было осуществиться из-за смерти композитора через 8 дней после второго письма Штрауса, но сам факт такого статусного приглашения, а также его возторженная и учтивая форма показывают, что музыкальная столица Европы в тот момент была готова отдать должное гениальной музыке Чайковского.

Возвращаясь к несостоявшемуся концерту композитора в Вене, отметим, что эпизод предполагаемого выступления Чайковского в ресторанном зале может восприниматься как очередное (после Ганслика) унижение композитора со стороны венских музыкальных кругов. Именно так увидел ситуацию и сам Чайковский. Но Альберт Гутман, приславший русскому композитору «лестное» и «убедительное» приглашение, принятое Чайковским «с благодарностью» [8, с. 99, 97], вероятно, не предвидел такой реакции. Л. Сундквист приводит сведения, что И. Брамс и Г. Бюлов, дирижируя подобными популярными концертами в Берлине, вполне мирились с такими порядками и в Вене. Кроме того, отчёт Гутмана свидетельствовал, что «сидящие за столами слушатели всегда вели себя образцово, и во время исполнения музыки в зале царил благоговейная тишина» [8, с. 103], а генеральную репетицию перед несостоявшимся концертом Чайковского публика вспоминала с восхищением⁵.

Таким образом, ситуация, вполне приемлемая для европейского музыканта, вызвала резкое неприятие у русского композитора, привыкшего к другой модели коммуникации между композитором, исполнителем и слушателем. Стереотипы социокультурного «этикета» – несовпадение в концертных нормах – помешали венским музыкантам ответить сердечной взаимностью на давнюю любовь Чайков-

ского к австро-немецкой музыкальной культуре.

Тем не менее письма Э. Штрауса и отзывы в венской прессе (см. Прим. 5) убедительно показывают: несмотря на аберрации Чайковского в представлениях об австрийском и немецком в пьесе из «Детского альбома», несмотря на казус отмены концерта в 1892 году по причинам ментального плана, венские музыканты и публика к 1890-м годам прониклись искренней симпатией

к творчеству русского композитора. Учитывая инициативные запросы венцев на музыку Чайковского незадолго до его смерти, возможно ли говорить о последующем влиянии его творчества на австрийских (или австро-немецких) композиторов рубежа XIX–XX веков? Какова роль культурных стереотипов в этом процессе? В поиске ответов на эти вопросы нам видятся дальнейшие перспективы в теме «Чайковский и австро-немецкая музыка».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В этом можно убедиться, прослушав видео- и аудиозаписи современных мастеров йодля: Franzl Lang <https://www.youtube.com/watch?v=vQhqikWnQCU>; Тирольский йодль <https://www.youtube.com/watch?v=pgKvK-3-tpY>.

² 1880 – Серенада для струнного оркестра 1 часть; 1887 – Оркестровая сюита «Моцартиана»; 1890 – III картина «Пиковой дамы»; 1892 – «Щелкунчик» [3, с. 158–188].

³ Наряду с Чайковским, были приглашены И. Брамс, М. Брух, А. Брукнер, Ж. Массне, А. Рубинштейн, К. Сен-Санс, П. Масканьи [8, с. 99].

⁴ Цит. по [8, с. 102].

⁵ Об этом свидетельствуют эпитеты из некрологов на смерть Чайковского в венской прессе: «чудесная сюита», «прекрасный» и «великий» фортепианный концерт [8, с. 102].

ЛИТЕРАТУРА

1. Айнбиндер А.Г. Личная библиотека П.И. Чайковского как источник изучения его творческой биографии: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 389 с.
2. Дневники П.И. Чайковского. 1873–1891. М.; Л.: Музгиз, 1923. 294 с.
3. Климовицкий А.И. Пётр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. СПб.: Петрополис; РИИИ, 2015. 424 с.
4. Кремлёв Ю. Русская мысль о музыке. Очерки истории русской муз. критики и эстетики в XIX в. В 3 т. Т. 2: 1861–1880. Л.: Музгиз, 1958. 614 с.
5. Майлер Ф. Иоганн Штраус / перев. с нем. В.Г. Шнитке. М.: Музыка, 1980. 104 с.
6. П.И. Чайковский и зарубежные музыканты. Избранные письма иностранных корреспондентов / сост. И. Алексеев. Л.: Музыка, 1970. 239 с.
7. Советская историческая энциклопедия. В 16 т. Т. 14. М.: Сов. энциклопедия, 1973. 1040 с.
8. Сундквист Л. Участие П.И. Чайковского в Венской международной музыкальной и театральной выставке: Новые факты о фортепианной пьесе «Страстное признание» и несостоявшемся концерте композитора в Вене // П.И. Чайковский. Забытое и новое: альманах. Вып. 3 / сост. П.Е. Вайдман, А.Г. Айнбиндер. М.: Театралис, 2015. С. 95–103.
9. Чайковский П.И. Детский альбом. 24 легких пьесы. Рукопись // Культура РФ. Чайковский: Открытый мир. – URL: <https://www.culture.ru/catalog/tchaikovsky/ru/item/archiv/detskiy-albom-24-legkih-pesy> (05.09.2021).
10. Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. М: Музгиз, 1953. 438 с.
11. Чайковский П.И. – Н.Ф. фон Мекк. Переписка. В 4 т.: 1876–1890. Т. 3: 1879–1881 / сост., науч.-текстол. ред., коммент. П.Е. Вайдман. Челябинск: МРІ, 2010. 830 с.



12. Чайковский П.И. Письма к родным. Т. 1: 1850–1879. М.: Музгиз, 1940. 768 с.
13. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. XVI–Б. Письма 1892. М.: Музыка, 1979. 279 с.
14. Akkordeonmusik. Eine Auswahl beliebter Kompositionen zur Unterhaltung und für den Unterricht bearbeitet von Franz Josef Breuer. Heft 10. Leipzig: W. Ehrler, 1944. URL: <http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/selteneausgaben.htm> (05.09.2021).
15. Braun L. La Terre promise. Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs. Čajkovskij Studien. Band 15. Mainz: Schott, 2014. 520 s.
16. Braun L. Mögen diese hübschen Lieder doch auch mit deutschen Worten erscheinen. Hans Schmidt und die Anfänge der Čajkovskij–Rezeption in Deutschland // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. 2012. No. 19. URL: http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/Mitt19Braun2.pdf (05.09.2021).
17. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 7. München: Deutschen Taschenbuch Verlag; Kassel, Basel, London: Bärenreiter–Verlag, 1989. 1946 sp., XXIV s.
18. Feddersen P. Tschaikowsky in Hamburg. Eine Dokumentation. Mainz. London: Schott, 2006. 307 s.
19. Glaab W. Peter Tschaikowsky. Der Komponist in Berlin. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2020. 232 s.
20. Vet R. de. Čajkovskijs «Tiroler Tanz» // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. 2016. No. 23. S. 109. URL: http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/082128%20Mitt%202016%20Besprechungen%20Mitteilungen.pdf (05.09.2021).

Об авторе:

Макарова Антонина Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского (620075, Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0001-6083-0856**, antonim1984@mail.ru

REFERENCES

1. Aynbinder A.G. *Lichnaya biblioteka P.I. Čaykovskogo kak istochnik izučeniya ego tvorcheskoy biografii: dissertatsiya ... kand. Iskusstvovedeniya* [Personal Library of P.I. Tchaikovsky as a Source for the Study of His Creative Biography: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2010. 389 p.
2. *Dnevniky P.I. Čaykovskogo. 1873–1891* [Diaries of P.I. Tchaikovsky. 1873–1891]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1923. 294 p.
3. Klimovitskiy A.I. *Petr Il'ich Čaykovskiy. Kul'turnye predchuvstviya. Kul'turnaya pamyat'. Kul'turnye vzaimodeystviya* [Peter Ilyich Tchaikovsky. Cultural Premonitions. Cultural Memory. Cultural Interactions]. St. Petersburg: Petropolis; RIII, 2015. 424 p.
4. Kremlev Yu. *Russkaya mysl' o muzyke. Oчерki istorii russkoy muz. Kritiki i estetiki v XIX v. V 3 tomakh. Tom 2: 1861–1880* [Russian Thought About Music. Essays on the History of Russian Muses. Criticism and Aesthetics in the 19th Century. In 3 volumes. Volume 2: 1861–1880]. Leningrad: Muzgiz, 1958. 614 p.
5. Mayler F. *Iogann Shtraust* [Johann Straust]. Translated from German by V.G. Schnittke. Moscow: Muzyka, 1980. 104 p.
6. *P.I. Čaykovskiy i zarubezhnye muzykanty. Izbrannye pis'ma inostrannykh korrespondentov* [P.I. Tchaikovsky and Foreign Musicians. Selected Letters of Foreign Correspondents]. Compiled by I. Alekseev. Leningrad: Muzyka, 1970. 239 p.
7. *Sovetskaya istoricheskaya entsiklopediya. V 16 tomakh. Tom 14* [Soviet Historical Encyclopedia. In 16 volumesю Volume 14]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1973. 1040 columns.

8. Sundkvist L. Uchastie P.I. Chaykovskogo v Venskoj mezhdunarodnoy muzykal'noy i teatral'noy vystavke: Novye fakty o fortepiannoy p'ese «Strastnoe priznanie» i nesostoyavshemsya kontserte kompozitora v Vene [Participation of P.I. Tchaikovsky at the Vienna International Music and Theater Exhibition: New Facts about the Piano Piece “Passionate Confession” and the composer’s failed concert in Vienna]. *P.I. Chaykovskiy. Zabytoe i novoe: al'manakh. Vypusk 3* [P.I. Tchaikovsky. Forgotten and New: Almanac. Issue 3]. Compiled by P.E. Weidman, A.G. Einbinder. Moscow: Teatralis, 2015, pp. 95–103.
9. Chaykovskiy P.I. Detskiy al'bom. 24 legkikh p'esy. Rukopis' [Children’s Album. 24 Easy Pieces. Manuscript]. *Kul'tura RF. Chaykovskiy: Otkrytyy mir* [Culture of the Russian Federation. Tchaikovsky: Open World]. – URL: <https://www.culture.ru/catalog/tchaikovsky/ru/item/archiv/detskiy-albom-24-legkih-pesy> (05.09.2021).
10. Chaykovskiy P.I. *Muzykal'no-kriticheskie stat'i* [Musical Critical Articles]. Moscow: Muzgiz, 1953. 438 p.
11. *Chaykovskiy P.I. – N.F. von Meck. Perepiska. V 4 tomakh: 1876–1890. Tom 3: 1879–1881* [Tchaikovsky P.I. – N.F. von Meck. Correspondence. In 4 volumes: 1876-1890. Volume 3: 1879–1881]. Compilation, scientific and textual edition, comments by P.Ye. Weidman. Chelyabinsk: MPI, 2010. 830 p.
12. Chaykovskiy P.I. *Pis'ma k rodnym. Tom 1: 1850–1879* [Letters to Relatives. Volume 1: 1850–1879]. Moscow: Muzgiz, 1940. 768 p.
13. Chaykovskiy P.I. *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska. Tom XVI–B. Pis'ma 1892* [Full composition of writings. Literary works and correspondence. Volume XVI–B. Letters 1892]. Moscow: Muzyka, 1979. 279 s.
14. *Akkordeonmusik. Eine Auswahl beliebter Kompositionen zur Unterhaltung und für den Unterricht bearbeitet von Franz Josef Breuer. Heft 10.* Leipzig: W. Ehrler, 1944. URL: <http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/selteneausgaben.htm> (05.09.2021).
15. Braun L. *La Terre promise. Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs. Čajkovskij Studien. Band 15.* Mainz: Schott, 2014. 520 s.
16. Braun L. Mögen diese hübschen Lieder doch auch mit deutschen Worten erscheinen. Hans Schmidt und die Anfänge der Čajkovskij–Rezeption in Deutschland. *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen.* 2012. No. 19. URL: http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/Mitt19Braun2.pdf (05.09.2021).
17. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 7.* München: Deutschen Taschenbuch Verlag; Kassel, Basel, London: Värenreiter–Verlag, 1989. 1946 sp., XXIV s.
18. Feddersen P. *Tschaikowsky in Hamburg. Eine Dokumentation.* Mainz. London: Schott, 2006. 307 s.
19. Glaab W. *Peter Tschaikowsky. Der Komponist in Berlin.* Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2020. 232 s.
20. Vet R. de. Čajkovskijs «Tiroler Tanz». *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen.* 2016. No. 23. S. 109. URL: http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/082–128%20Mitt%202016%20Besprechungen%20Mitteilungen.pdf (05.09.2021).

About the author:

Antonina L. Makarova, Associate Professor of Music History Department, Urals State M.P. Mussorgsky Conservatoire (620075, Ekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-6083-0856**, antonim.1984@mail.ru