

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

Беляк Дмитрий Владимирович

**Концерты П. И. Чайковского в контексте позднеромантического
фортепианного искусства**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор Сусидко И. П.

Москва – 2022

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Фортепианные концерты П. И. Чайковского: исторический контекст.....	17
1.1. Хронология создания фортепианных концертов и их редакций.....	17
1.2. Отечественная и зарубежная рецепция фортепианных концертов П. И. Чайковского.....	36
Глава 2. Особенности жанра и формы концертов П. И. Чайковского.....	69
2.1. Чайковский и современники: жанр концерта в последнюю треть XIX века.....	69
2.2. Форма в концертах Чайковского в контексте западноевропейской традиции. Современные интерпретации.....	122
2.3. Концерт, симфония, сюита: о композиционной логике и тематическом развитии в инструментальной музыке Чайковского...	154
Глава 3. Фортепианный стиль Чайковского и его претворение в жанре концерта.....	174
3.1. Шопен, Лист, Шуман: о трех тенденциях в развитии европейского пианизма.....	174
3.2. Исполнительский «идеал» Чайковского.....	182
3.3. Кантилена и виртуозность в концертах (о соотношении тематических и виртуозных компонентов).....	192
3.4. Фортепианное письмо: о соотношении авторского и редакторского в версиях концертов.....	218
Заключение.....	234

Список литературы.....	242
Список иллюстраций.....	274
Приложение	278

Введение¹

Актуальность темы исследования. Статус П. И. Чайковского как классика мировой музыкальной культуры не подлежит сомнению. Он обусловлен, с одной стороны, концертной практикой: на сегодняшний день симфонические сочинения композитора входят в репертуар всех ведущих оркестров, оперы регулярно ставятся в России, странах Европы и Америки, а произведения для фортепиано исполняются как начинающими пианистами, так и зрелыми мастерами. С другой – значителен вклад ученых, деятельность которых привела к формированию обширного литературного наследия, что также подтверждает этот статус. Прежде всего, на это указывает множество справочных изданий, вышедших в период с 1920 по 2010 г.²; об этом свидетельствуют и объемы трудов, таких, как «Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского» С. А. Петуховой³ и «Pëtr Il'ich Tchaikovsky. A Research and Information Guide» Дж. Симэна⁴ – наиболее актуальных собраний сведений на сегодняшний день. Еще один электронный проект, позволяющий оценить количество научной литературы о Чайковском, – «Tchaikovsky Research»⁵, включающий более 9 000 позиций; его развитием занимается Международное Общество Чайковского (Tschaikowsky-Gesellschaft e. V.), в которое входят как отечественные, так и зарубежные ученые.

В сферу интересов ученых в большей мере попадают симфонические и оперные сочинения Чайковского, в то время как его фортепианное творчество в целом привлекает меньшее внимание. Оно изучено неравномерно. Наиболее исследованы циклы миниатюр (прежде всего, «Детский альбом» и «Времена года»), в то время как сочинения крупной формы требуют дальнейшего предметного погружения. Особенно парадоксальной кажется ситуация с Первым фортепианным

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-90053.

² Петухова С. А. Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006). М., 2014. С. 14–15.

³ Петухова С. А. Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006).

⁴ Seaman G. R. Pëtr Il'ich Tchaikovsky. A Research and Information Guide. London, 2019.

⁵ URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Project:Tchaikovsky_Research (дата обращения: 17.03.2019).

концертом – произведением, на сегодняшний день закрепившимся в статусе культурного символа России⁶, названным С. И. Танеевым первым русским концертом. Второй и Третий концерты, Концертная фантазия и вовсе остаются на периферии внимания музыковедов, не получив комплексного освещения по сей день. Однако именно эти опусы составляют основу фортепианного стиля Чайковского, позволяют говорить о базовых его качествах и истоках, в первую очередь дают возможность провести параллели с пианизмом⁷ других композиторов XIX в. В Академическом полном собрании сочинений П. И. Чайковского (научные редакторы П. Е. Вайдман и А. Г. Айнбиндер)⁸ фортепианные сочинения композитора пока представлены Первым концертом, научное издание которого стало событием в отечественной музыкальной культуре. Как отмечает П. Е. Вайдман, «основополагающей методологической позицией проекта являются объективность и документированная обоснованность»⁹. В поле зрения научных редакторов, по ее словам, входят также исследовательские работы, которые «подвергаются анализу и переосмыслению с учетом современных научных разработок»¹⁰. Таким образом, в обновлении и дополнении представлений о фортепианном наследии Чайковского существует потребность, которая исходит из логики развития самой науки: возникает необходимость комплексного исследования всех концертных сочинений композитора. Все это определяет **актуальность** темы диссертации.

В научной литературе многократно поднимался вопрос об «открытости стиля» Чайковского в его симфониях и операх (С. А. Петухова¹¹,

⁶ Фрагмент вступления I ч. Первого концерта на XXXII Олимпийских играх в Токио даже использовался в качестве замены национального гимна.

⁷ Термин «пианизм» мы используем в значении «отличительные, характерные черты фортепианной музыки» (Пианизм // Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1939. Т. 3. С. 253).

⁸ Чайковский П. И. Академическое полное собрание сочинений. Челябинск, 2015. Т. 1.

⁹ Там же. С. XV.

¹⁰ Там же.

¹¹ Петухова С. А. Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006).

Е. В. Пономарева¹², О. И. Спорыхина¹³). Говоря о фортепианных сочинениях, исследователи проводят единичные аналогии с предшественниками и современниками, а тезис о тяготении композитора к западноевропейской традиции, как правило, лишен детальной аргументации. Таким образом, возникает необходимость подробного анализа музыкально-выразительных средств и структурно-логических принципов фортепианных концертов Чайковского, их соотношения с его симфоническими, сюитными и другими инструментальными опусами, с сочинениями западноевропейских и русских композиторов. Такое исследование предполагает также изучение различных текстологических «слоев» – эскизов, автографов, изданий и редакций. Все это позволяет приблизиться к ответу о специфике преломления и синтеза в концертах Чайковского и в целом в его фортепианных опусах черт европейской и русской инструментальной традиций, что и составило *основную проблему диссертации*.

Цель исследования – определение места фортепианных концертов Чайковского в западноевропейской и русской музыке XIX в. Цель реализуется в следующих *задачах*:

1. систематизировать знания об истории создания, редактирования и исполнения фортепианных концертов Чайковского;
2. рассмотреть рецепцию концертов Чайковского в отечественной и зарубежной периодике конца XIX в.;
3. на основании изучения фортепианных концертов XIX века и научной литературы, посвященной их анализу, обобщить композиционные принципы позднеромантического фортепианного концерта;
4. выявить точки соприкосновения фортепианных концертов Чайковского с творчеством других композиторов (Бетховен, Шуман, Григ, Брамс, Рубинштейн, Сен-Санс, Литольтф и др.) и их отличительные черты;

¹² Пономарева Е. В. Мифопоэтика и интертекстуальность в позднем творчестве П. И. Чайковского: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Саратов, 2012.

¹³ Спорыхина О. И. Интекст как компонент стилевой системы П. И. Чайковского: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2000.

5. изучить фортепианный стиль композитора; сформировать «портрет виртуоза-исполнителя» в его представлении;
6. исследовать совокупность редакций концертов для выявления «авторских» и «редакторских» особенностей фортепианного письма в текстовых вариантах.

Объект исследования – инструментальное творчество П. И. Чайковского, **предмет** – специфика композиции концертов в соотношении с традицией романтических концертных жанров.

Материал исследования включает в первую очередь фортепианные сочинения Чайковского: Концерты для фортепиано с оркестром b-moll op. 23¹⁴, G-dur op. 44, Es-dur op. 75, а также «Анданте и финал» op. 79. Помимо этого, в диссертации рассматриваются Большая соната G-dur op. 37 и Концертная фантазия G-dur op. 56, а также оркестровые произведения – Симфонии c-moll op. 17, D-dur op. 29, h-moll op. 74. В исследовании мы опираемся на издания Полного собрания сочинений, а также на новейшее Академическое полное собрание сочинений¹⁵ (2015) как наиболее актуальное.

В процессе работы были изучены также эскизы и рукописи Третьего фортепианного концерта¹⁶, экземпляры партитур и переложений Первого¹⁷ и Второго концертов¹⁸ с пометками Чайковского, которые находятся в Государственном мемориальном музыкальном музее-заповеднике П. И. Чайковского (г. Клин). Фортепианные концерты Л. Бетховена, К. М. фон Вебера, Я. Дюссека, Д. Штейбельта, Дж. Фильда, И. Н. Гуммеля, Ф. Мендельсона, И. Мошелеса, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ш. А. Литольфа, Ф. Листа, А. Г. Рубинштейна, Й. Брамса, М. А. Балакирева, Э. Грига, К. Сен-Санса, А. Дворжака, Ф. Шарвенки составили необходимый контекст для исследования сочинений Чайковского.

¹⁴ В нашей работе Первый концерт рассматривается по тт. 1, 3 Академического полного собрания сочинений.

¹⁵ В дальнейшем в нашей работе будут использоваться следующие сокращения: ПСС – Полное собрание сочинений П. И. Чайковского, АПСС – Академическое полное собрание сочинений П. И. Чайковского.

¹⁶ ГМЗЧ. А1. № № 74–79.

¹⁷ ГМЗЧ. G3. № 407.

¹⁸ ГМЗЧ. А1. № 168 (154); № 265.

Материалом исследования стали также документальные источники: эпистолярное наследие Чайковского – его переписка с редакторами С. И. Танеевым и А. И. Зилоти, издателем П. И. Юргенсоном, его покровителем Н. Ф. фон Мекк, чешским музыкантом Э. Едличкой, братьями А. И. и М. И. Чайковскими, критические статьи и заметки в отечественной и зарубежной прессе 1875–1893 гг., посвященные исполнениям фортепианных концертов Чайковского.

Положения, выносимые на защиту:

1. статус фортепианных концертов Чайковского как первых в истории русской музыки образцов большого романтического концерта обусловлен органичным синтезом западноевропейской и отечественной фортепианно-инструментальных традиций;

2. сравнение с фортепианными концертами XIX века показывает, что музыкальные формы в концертах Чайковского соответствуют композиционным тенденциям позднего романтизма, однако трактованы с большой долей свободы;

3. симфонические сочинения и концерты Чайковского объединяют особенности тематической драматургии, что проявляется, прежде всего, в интонационной выводимости тем концертов из начальной интонационно-тематической идеи, в приемах оркестрового письма, в сходных композиционных решениях в концертах и симфониях, близких к ним по времени написания;

4. новаторство Чайковского заключается в сочетании в жанре фортепианного концерта черт симфонической и сюитной логики. Характерные черты последней (такие, как автономность разделов и ансамблевых партий, принцип контраста, жанровость, виртуозность как самодостаточное средство выразительности) оказали влияние на формирование концертов, в частности, на усложнение основных партий сонатного аллегро. Наиболее полно сюитность воплотилась в Концертной фантазии и Втором концерте Чайковского;

5. концертный фортепианный стиль Чайковского формировался под влиянием пианизма Листа, русских композиторов, чье фортепианное творчество

испытало его воздействие (Балакирев, Рубинштейн), а также Шопена и Шумана; эти влияния проявились в первую очередь в сфере фактуры и технических средств.

Методология исследования. В работе используется ряд подходов и методов, сформированных в отечественном и зарубежном музыковедении. Сравнение композиции и стилистических черт фортепианных концертов Чайковского с его другими инструментальными произведениями и концертами XIX в. обусловило обращение к *компаративному методу*, а также одному из его аспектов – *интертекстуальности*, представленной в работах А. И. Климовицкого, Е. В. Пономаревой, О. И. Спорыхиной¹⁹. Для изучения редакций концертов, их трансформаций в более поздних редакциях, а также для уточнения фактурных изменений в работе применяется *текстологический метод*, представленный в работах А. Г. Айнбиндер, П. Е. Вайдман и А. В. Комарова. Для анализа эпистолярного наследия Чайковского и изучения публицистических материалов конца XIX в. в исследовании применяется метод *историко-контекстной интерпретации*; в этом направлении деятельности мы ориентировались на работы А. И. Климовицкого и Л. Браун. *Структурный подход*, представленный в трудах Н. С. Гуляницкой, Ю. Н. Тюлина, Ю. Н. Холопова, Дж. Норриса, Дж. Хортон, положен в основу анализа композиционных особенностей западноевропейских и отечественных концертов и сочинений Чайковского. Наконец, метод *культурного трансфера*, базирующийся на концепциях М. Эспаня и М. Вернера, позволяет изучить реципированные качества как в исходной среде – сочинениях европейских композиторов-романтиков, так и в концертах Чайковского.

Степень изученности темы исследования. Сформированный в мировом музыковедении корпус работ позволяет говорить о наличии ряда научных направлений. Советские ученые в первую очередь изучали сочинения для крупных составов; с точки зрения методологии преобладал целостный анализ. Современная российская наука ориентирована на применение новых методов и подходов: в начале 2000-х годов возник ряд работ, посвященных интертекстуальным связям

¹⁹ См. Список литературы.

творчества Чайковского, а также исследований по проблемам текстологии его сочинений. Зарубежное музыковедение, с одной стороны, направлено на изучение биографии композитора, с другой – на исследование интертекстуальности, культурного трансфера, нарратива и формообразования.

Научную литературу, в той или иной связи затрагивающую фортепианные концерты Чайковского, можно разделить на три группы. *Первая* – работы биографического плана, в которых внимание сосредоточено на истории создания сочинений, рассмотрении творчества в контексте жизненного пути композитора. Здесь необходимо упомянуть исследования А. А. Альшванга (1970)²⁰, Н. Н. Берберовой (1937)²¹, И. Ф. Кунина (1958)²², Б. С. Никитина (1990)²³, Е. М. Орловой (1980)²⁴, Г. И. Побережной (1994)²⁵, А. Н. Познанского (2010)²⁶, Г. А. Прибегиной (1983)²⁷, Е. А. Ручьевской (Популярная монография, 1985)²⁸, Л. С. Сидельникова (1998)²⁹, Н. В. Туманиной (1962, 1968)³⁰; отдельно отметим зарубежный источник — монографию Д. Брауна «Tchaikovsky: The Man and His Music» (1978)³¹. Также не следует забывать первую биографическую работу М. И. Чайковского «Жизнь Петра Ильича Чайковского»³² – бесценный опорный материал в хронологических аспектах работы. Среди наиболее новых изданий следует отметить книгу Дж. Суше «Tchaikovsky: The Man Revealed» (2019)³³.

Работы, входящие во *вторую группу* научных источников, посвящены инструментальной музыке Чайковского. В них содержится информация о композиции произведений, а также сведения о фортепианном стиле композитора. К

²⁰ Альшванг А. А. П. И. Чайковский. М., 1970.

²¹ Берберова Н. Н. Чайковский. СПб., 1997.

²² Кунин И. Ф. Чайковский. М., 1958.

²³ Никитин Б. С. Чайковский: Старое и новое. М., 1990.

²⁴ Орлова Е. М. П. И. Чайковский. М., 1980.

²⁵ Побережная Г. И. Петр Ильич Чайковский. Киев, 1994.

²⁶ Познанский А. Н. Чайковский. М., 2010.

²⁷ Прибегина Г. А. Петр Ильич Чайковский. М., 1984.

²⁸ Ручьевская Е. А. Петр Ильич Чайковский (1840–1893): попул. моногр. Л., 1985.

²⁹ Сидельников Л. С. Чайковский. Ростов н/Д; М., 1998.

³⁰ Туманина Н. В. П. И. Чайковский: путь к мастерству, 1840–1877 гг. М., 1962; Ее же. П. И. Чайковский: великий мастер, 1878–1893 гг. М., 2019.

³¹ Brown D. Tchaikovsky: The Man and His Music. New York, 2007.

³² Чайковский М. И. Жизнь Петра Чайковского. В 3-х т. М., 1997.

³³ Suchet J. Tchaikovsky. The man revealed. New York, 2019.

этой группе относятся труды А. А. Альшванга («Опыт анализа творчества П. И. Чайковского (1864–1878)», 1951)³⁴, Б. В. Асафьева («О музыке Чайковского», 1972)³⁵, А. И. Климовицкого («Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия», 2015)³⁶, А. А. Николаева («Фортепианное наследие Чайковского», 1958)³⁷, Ю. Н. Тюлина («Произведения Чайковского. Структурный анализ», 1973)³⁸, а также четырехтомник Д. Брауна³⁹. Отдельно следует назвать труды А. В. Комарова⁴⁰, Е. В. Пономаревой⁴¹, О. И. Спорыхиной⁴², Л. Браун⁴³, посвященные вопросам текстологии и интертекстуальных связей. К этой же группе мы относим научные статьи Е. Е. Полоцкой⁴⁴ и Ю. Н. Холопова⁴⁵, формирующие представление о влиянии немецкой теории форм на композиционные принципы Чайковского. Все эти работы имеют важное значение для нашей диссертации, поскольку в них раскрываются основополагающие механизмы и закономерности творчества композитора.

Исследования фортепианных концертов Чайковского представлены рядом монографий и статей. Основные ракурсы рассмотрения концертов разнообразны:

³⁴ Альшванг А. А. Опыт анализа творчества П. И. Чайковского. М.; Л., 1951.

³⁵ Асафьев Б. В. О музыке Чайковского: избранное. Л., 1972.

³⁶ Климовицкий А. И. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. СПб., 2015.

³⁷ Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского. Л., 1949.

³⁸ Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. М., 1973.

³⁹ Brown D. Tchaikovsky: The Early Years (1840–1874). London, 1980; Idem. Tchaikovsky: The Crisis Years (1874–1878). London, 1983; Idem. Tchaikovsky: The Years of Wandering (1878–1885). London, 1986; Idem. Tchaikovsky: The Finale Years (1885–1893). London, 1991.

⁴⁰ Комаров А. В. Восстановление произведений П. И. Чайковского в истории русской музыкальной текстологии: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2007; Его же. Фортепианные переложения Чайковским собственных произведений: проблемы текста // Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве: матер. междунар. науч. конференции. СПб, 2017. С. 77–85.

⁴¹ Пономарева Е. В. Мифопоэтика и интертекстуальность в позднем творчестве П. И. Чайковского: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Саратов, 2012.

⁴² Спорыхина О. И. Интекст как компонент стилевой системы П. И. Чайковского: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2000.

⁴³ Braun L. Intertextualität in der Musik. Čajkovskijs französische Musikzitate // Dialogizität – Intertextualität – Ambiguität. Ehrensymposium für Reinhard Lauer zum 80. Geburtstag. Wiesbaden, 2017. S. 57–59.

⁴⁴ Полоцкая Е. Е. П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России: дис. ... д-ра. иск.: 17.00.02. М., 2009; Ее же. Маркс–Заремба–Чайковский: о немецких истоках теоретического образования в первых русских консерваториях (по материалам архивов) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2014. № 2 (9). С. 63–77.

⁴⁵ Холопов Ю. Н. О системе музыкальных форм в симфониях Чайковского. К проблеме классификации музыкальных форм // Музыкальные формы классической традиции. М., 2012. С. 38–45; Его же. Что же делать с музыкальными формами Чайковского? // П. И. Чайковский: к 100-летию со дня смерти (1893–1993): материалы научной конференции. М., 1995. Сб. 12. С. 54–64.

1. *Общая характеристика образного строя и тематической драматургии концертов* связана с формированием важнейших концепций в работах отечественных ученых, впоследствии развитых в зарубежном музыковедении. Например, вопросами интонационных связей вступления с основными темами цикла в Первом концерте занимался А. Д. Алексеев (1969)⁴⁶; свое продолжение его наблюдения получили в 1980–90–х гг. в трудах Брауна⁴⁷, Гардена⁴⁸ и Норриса⁴⁹. В свою очередь, утверждение Н. В. Туманиной⁵⁰ о наличии во Втором концерте Чайковского сюитной композиционной логики, находящееся в русле концепции Кунина⁵¹, не нашло своего продолжения в научной литературе. На сегодняшний день этот взгляд можно назвать альтернативным, так как основная часть исследователей предпочитает видеть во всех концертах именно симфонические закономерности. Ряд вопросов, посвященных истокам тематизма и связям сочинений Чайковского (в том числе и концертов) с французской культурой, рассматривается в монографии Л. Браун «*La terre promise*». *Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs*» (2014)⁵².

2. *История редактирования концертов.* Этот вопрос – один из животрепещущих, привлекающих внимание исследователей уже более 70 лет. Впервые тема была затронута А. А. Николаевым в 1949 г., однако в его работе рассматривался лишь Первый концерт, история редактирования которого содержит некоторые хронологические неточности⁵³. Более точная информация об этапах изменения этого сочинения появилась спустя 9 лет – в книге Г. С. Домбаева «*Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах*» (1958)⁵⁴. Дальнейшее раскрытие вопроса редакций Первого концерта связано с именами зарубежных ученых: Дж. Фрискин в своей статье «*The text of Tchaikovsky's B minor*

⁴⁶ Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX в. М., 1969.

⁴⁷ Brown D. Tchaikovsky: The Crisis Years (1874–1878).

⁴⁸ Garden E. J. C. A Note of Tchaikovsky's First Piano Concerto // *The Musical Times*. 1981. Vol. 122. № 1658. P. 238–239; Idem. Tchaikovsky's First Piano Concerto // *The Musical Times*. 1981. Vol. 122. № 1666. P. 806.

⁴⁹ Norris J. *The Russian Piano Concerto, vol. I: The Nineteenth Century*. Bloomington; Indianapolis, 1994.

⁵⁰ Туманина Н. В. П. И. Чайковский: великий мастер, 1878–1893 гг.

⁵¹ Кунин И. Ф. Идеальнейшая форма // *Советская музыка*. 1968. № 11. С. 113–116.

⁵² Braun L. «*La terre promise*» – *Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs*. Mainz, 2014.

⁵³ Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского.

⁵⁴ Домбаев Г. С. *Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах*. М., 1958.

concerto» (1969)⁵⁵ впервые обратил внимание на роль британского пианиста Э. Даннройтера и указал на текстовые изменения в фортепианной партии, внесенные во вторую редакцию произведения. Вышедшая в 2008 г. статья Б. Лэнгстона⁵⁶ позволяет уточнить ряд существенных моментов в работе над сочинением, а также раскрывает роль еще двух пианистов – К. Клиндворта и Ф. Гартвингсона, принимавших в ней активное участие. О значении еще одного известного артиста и редактора – А. И. Зилоти – писали П. Е. Вайдман и А. Г. Айнбиндер (2015)⁵⁷, А. И. Хотеев (2003)⁵⁸, а также Г. А. Моисеев в своей статье «А. И. Зилоти и П. И. Чайковский» (2016)⁵⁹, который осветил историю редакций не только Первого, но и Второго концертов Чайковского. Таким образом, этот аспект представлен в научной литературе довольно полно.

3. *Формообразование и композиционные особенности.* По данному вопросу можно проследить диалог различных музыковедческих позиций. Центральным элементом обсуждений стала рондальность и форма рондо в концертах, которым Чайковский отдавал весомую дань. С одной стороны, представлены мнения Николаева⁶⁰, Брауна⁶¹, Норриса⁶², а также китайского исследователя Й. Таня⁶³, акцентирующих внимание на рондальных принципах в Первом концерте; с другой – мнения Альшванга⁶⁴, Арутюнова⁶⁵, Охаловой⁶⁶, Тюлина⁶⁷, опирающиеся на

⁵⁵ Friskin J. The Text of Tchaikowsky's B-flat minor Concerto // Music and Letters. 1969. № 50. P. 246–251.

⁵⁶ Langston B. «I will not alter a single note». New information on the History of Tchaikovsky's First Piano Concerto // Tchaikowsky-Gesellschaft: Mitteilungen. 2008. № 15. P. 63–75.

⁵⁷ Вайдман П. Е., Айнбиндер А. Г. «...Воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений»: к истории создания Концерта № 1 для фортепиано с оркестром [Электронный ресурс] // Наше наследие. 2015. № 113. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php> (дата обращения: 02.12.2018). Говоря об этой статье, необходимо заметить, что в ней обобщается история редактирования Первого концерта.

⁵⁸ Хотеев А. И. К истории создания фортепианных концертов Чайковского // Музыкальная академия. 2003. № 3. С. 138–145.

⁵⁹ Моисеев Г. А. А. И. Зилоти и П. И. Чайковский // Вестник истории, литературы и искусства. 2016. № 11. С. 481–505.

⁶⁰ Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского.

⁶¹ Brown D. Tchaikovsky: The Crisis Years (1874–1878); Idem. Tchaikovsky: The Years of Wandering (1878–1885).

⁶² Norris J. The Russian Piano Concerto.

⁶³ Tang Y. Jingdian qushi yu minjian qushi siwei de youji jiehe: Chaikufusiji Diyi gangqin xiezouqu moyuezhang qushi siwei xinjie [Our opinions on the Form of the Last Movement of Tchaikovsky's Piano Concerto No. 1] // Huangzhong: Journal of Wuhan Conservatory of Music. 2003. № 4 (68). P. 24–28.

⁶⁴ Альшванг А. А. Опыт анализа творчества П. И. Чайковского; Его же. П. И. Чайковский.

⁶⁵ Арутюнов Д. А. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1989.

⁶⁶ Охалова И. В. Произведения П. И. Чайковского для фортепиано с оркестром. М., 2018.

⁶⁷ Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ.

принципы структурно-функционального анализа. Как следствие, возникают различные точки зрения, обусловленные как отличиями в общей теории форм, так и значительными сложностями в определении структуры в сочинениях Чайковского, о чем неоднократно говорилось музыковедами.

4. *Фортепианное письмо и его стилевые истоки.* Этот ракурс, пожалуй, наименее представлен в научной литературе и освещался преимущественно зарубежными учеными. Необходимо отметить вклад Э. Гардена⁶⁸ и У. Нибура⁶⁹: они обратили внимание на отдельные фактурные подобию в Первом концерте Чайковского с сочинениями Листа, Рубинштейна, Гензельта. В дальнейшем эти наблюдения были развиты в труде Норриса⁷⁰, получили в нем осмысление и целостную оценку.

Таким образом, фортепианное творчество и, в частности, фортепианные концерты Чайковского нельзя отнести к малоизученным феноменам. При этом все еще остается ряд позиций, требующих конкретизации и дальнейшего анализа, в первую очередь, с учетом новых методологических подходов. К ним, как нам кажется, следует отнести отношение концертов Чайковского к западноевропейской позднеромантической традиции, предложенное в диссертации.

Научная новизна диссертации определяется комплексным рассмотрением фортепианных концертов Чайковского в контексте композиционных идей позднеромантической европейской музыки, анализом музыкального тематизма и структурно-логических принципов. В работе впервые представлена уточненная хронология создания и редактирования всех трех фортепианных концертов композитора. Особое внимание уделено Третьему концерту ввиду неоднозначной трактовки его цикличности. Впервые обнаружена и описана вторая редакция Анданте Второго концерта, до сих пор представленная в гипотетическом виде в научной литературе.

⁶⁸ Garden E. J. C. Three Russian Piano Concertos // Music and Letters. 1979. № 60. P. 166–179.

⁶⁹ Niebuhr U. Der Einfluß Anton Rubinsteins auf die Klavierkonzerte Peter Tschaikowskys // Die Musikforschung. 1974. Jahrg. 27. № 4. S. 412–434.

⁷⁰ Norris J. The Russian Piano Concerto.

Новым можно считать изучение отечественной и зарубежной рецепции, выявление общего и отличительного в оценках критиков конца XIX в., что позволило ввести в научный оборот новый материал, пересмотреть некоторые устоявшиеся характеристики и дополнить представление о бытовании музыки Чайковского в исполнительской практике. В работе впервые рассмотрена сюитность во всех концертных сочинениях композитора, выявлены ее характеристики в творчестве Чайковского. Наконец, в исследовании обобщаются воззрения композитора на отечественное и западноевропейское фортепианное искусство, ранее рассматриваемые в научной литературе фрагментарно.

Теоретическое значение заключено в создании оснований для дальнейшего исследования фортепианного наследия Чайковского, особенностей пианизма, стилистических связей его творчества с западноевропейскими композиторами, а также для рассмотрения фортепианных сочинений в контексте симфонических жанров.

Практическое значение. Результаты диссертации могут быть использованы в учебных курсах истории русской музыки, истории фортепианного искусства, истории исполнительских стилей, музыкальной формы, а также в учебной и концертной практике музыкантов-исполнителей.

Степень достоверности и апробация результата исследования обусловлена опорой на широкий круг отечественных и зарубежных научных источников, детальным анализом исторических документов, в том числе рукописных эскизов Третьего концерта и его симфонического прообраза – неоконченной симфонии «Жизнь», опубликованных при жизни Чайковского партитур и клавираусцугов, в которых содержатся его пометки, а также музыкально-критического и эпистолярного наследия.

Материалы диссертации были апробированы на Всероссийской научно-практической конференции аспирантов и студентов «Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания» (Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, декабрь 2019), Международной научной

конференции «Симфонизм в пространстве и времени» (Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, октябрь 2020), Международной научной конференции «Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи» (Российская академия музыки имени Гнесиных, октябрь 2020), Международной научной онлайн-конференции «Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных» (Российская академия музыки имени Гнесиных, ноябрь 2020). Ключевые положения диссертации были положены в основу проекта «Инструментальная музыка П. И. Чайковского в контексте европейской традиции» № 19-312-90053, реализуемого при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований. Основные положения исследования отражены в 7 публикациях, из которых 4 – в изданиях, входящих в список рецензируемых журналов, рекомендованных ВАК.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, разделенных на параграфы, Заключения, Списка литературы и Приложений. Первая глава посвящена общим сведениям о фортепианных концертах Чайковского: хронологии их создания, редактирования и издания, анализу высказываний критиков об исполнении концертов в России и за рубежом.

Во второй главе рассмотрены жанровые и композиционные особенности концерта в последнюю треть XIX в. и отношение Чайковского к ним. Третья глава посвящена характеристике особенностей фортепианного стиля Чайковского.

В приложении приведена хронологическая таблица прижизненных исполнений концертов Чайковского в России и за рубежом.

Глава 1. Фортепианные концерты П. И. Чайковского: исторический контекст

1.1. Хронология создания фортепианных концертов и их редакций

Хронология создания и редактирования фортепианных концертов Чайковского неоднократно рассматривалась в научной литературе. Обращение к этому вопросу в нашем исследовании обусловлено наличием многочисленных опубликованных и эскизных (черновых) вариантов текста, претендующих на авторизацию. Следовательно, существует необходимость выявления тех редакций, которые делал сам композитор, и уточнить их датировку.

На сегодняшний день наиболее изучен Первый концерт: временные рамки его создания в целом определены. Подробное исследование истории этого сочинения было связано с изданием нового АПСС Чайковского (четыре тома, содержащие два авторских варианта партитуры и клавира, вышли в 2015 году). Детали работы композитора и редактора А. И. Зилоти с текстом концерта рассматривались в статьях П. Е. Вайдман и А. Г. Айнбиндер⁷¹, В. Предлогова⁷² и А. И. Хотеева⁷³.

Иная ситуация сложилась с двумя другими сочинениями. Второй концерт, с одной стороны, неоднократно упоминался в научных трудах: процесс его написания отражен во вступительной статье к т. 28 ПСС⁷⁴, а также в третьем томе монографии Д. Брауна⁷⁵. Однако этапы работы над ним не документированы, не «привязаны» к конкретным датам. Так что сроки написания и, что наиболее важно, редактирования Второго концерта требуется уточнить. Третий фортепианный

⁷¹ Вайдман П. Е., Айнбиндер А. Г. «...Воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений»: к истории создания Концерта № 1 для фортепиано с оркестром [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php>. (дата обращения: 02.12.2018).

⁷² Предлогов В. (Журкин В. В.). Отличия редакций 1-го фортепианного концерта Чайковского [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tchaikov.ru/predlogoff-concerto1.html>. (дата обращения: 02.12.2018).

⁷³ Хотеев А. И. К истории создания фортепианных концертов Чайковского // Музыкальная академия. 2003. № 3. С. 138–145.

⁷⁴ Чайковский П. И. Сочинения для фортепиано с оркестром: партитура. Т. 28.

⁷⁵ Brown D. Tchaikovsky: The Years of Wandering (1878–1885).

концерт фигурирует в работах Д. Брауна⁷⁶ и Дж. Норриса⁷⁷, а также в статьях С. С. Богатырева⁷⁸ и П. А. Климова⁷⁹ в контексте исследования неоконченной симфонии «Жизнь». Однако центральная проблема этого опуса – проблема цикличности, тесно связанная с этапами его создания, – остается до конца нерешенной. Хронологический аспект работы Чайковского над фортепианными концертами, таким образом, требует дальнейшего изучения.

Работа над *Первым фортепианным концертом* была начата осенью 1874 г. 29 октября / 10 ноября композитор писал М. И. Чайковскому, своему брату: «Хотел было приняться за фортепианный концерт, да что-то не выходит»⁸⁰. 21 ноября / 3 декабря 1874 г. в письме к другому брату – А. И. Чайковскому, – речь уже идет об активной работе: «Я теперь весь погружен в сочинение фортепианного концерта. Хочу непременно, чтоб Рубинштейн в своем концерте сыграл его; дело идет очень туго и плохо дается. Я по принципу насилую себя и принуждаю свою голову измышлять фортепианные пассажи»⁸¹. 26 ноября / 8 декабря 1874 г. в письме к М. И. Чайковскому встречается высказывание: «Я всей душой погряз в сочинении концерта. Дело подвигается – но очень плохо»⁸². Работа над Первым концертом велась со значительными трудностями не в последнюю очередь потому, что Чайковский впервые обратился к этому жанру. Концерт был завершён 21 декабря 1874 г. / 2 января 1875 г.⁸³, а 24 декабря 1874 г. / 5-го января 1875 г.⁸⁴ Чайковский продемонстрировал его Н. Г. Рубинштейну, Н. Д. Кашкину и Н. А. Губерту; по

⁷⁶ Brown D. Tchaikovsky: The Finale Years (1885–1893).

⁷⁷ Norris J. The Russian Piano Concerto.

⁷⁸ Богатырев С. С. Некоторые особенности изложения в последних симфониях Чайковского // Богатырев С. С. Исследования, статьи, воспоминания. М., 1972. С. 53–68.

⁷⁹ Климов П. А. Неоконченная симфония Чайковского — история и современность // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2020. № 1. С. 5–20.

⁸⁰ Чайковский П. И. Письма к родным. М., 1940. Т. 1. С. 208.

⁸¹ Там же. С. 209.

⁸² Там же. С. 210.

⁸³ В письме к брату Анатолию от 9 января 1875 г. П. И. Чайковский писал: «Дело идет о фортепианном концерте, который я целые два месяца писал с большим трудом и стараниями» (Чайковский П. И. Избранные письма. М., 2002. С. 41). В свою очередь, Д. Браун пишет: «5 января 1875, спустя лишь три дня после завершения произведения, он показал его Рубинштейну» (Brown D. Tchaikovsky: The Crisis Years (1874–1878), p. 16–17). Следовательно, Первый концерт был завершён 2 января 1875 г. по новому стилю.

⁸⁴ Чайковский в письме к Н.Ф. фон Мекк от 9 / 21.01.1878 г. уточнял дату знаменитого разгрома Первого концерта Н. Г. Рубинштейном: «Это был канун Рождества 1874 г.» (Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. М., 2016. Т. 1. С. 186).

словам композитора, «это несчастное произведение не удостоилось чести понравиться гг. Рубинштейну и Губерту, которые выразили свою неапробацию очень недружеским, обидным способом»⁸⁵. Далее, по свидетельству Кашкина, «первоначальное посвящение [Н. Г. Рубинштейну] было зачеркнуто и заменено посвящением Гансу фон Бюлову, с которым Петр Ильич познакомился годом раньше в Москве»⁸⁶. Это мнение оспаривает Д. Браун: «Похоже, что утверждение о том, что изначальное посвящение должно было быть Рубинштейну, не соответствует действительности, несмотря на заявления Модеста [Чайковского] и Кашкина на этот счет. Первое посвящение было Танееву⁸⁷, вероятно потому, что он предполагался в качестве солиста на премьере. Несмотря на это, первым публично исполнил произведение именно Бюлов, которому концерт был наконец подписан»⁸⁸. Знакомство Чайковского с исполнительским искусством немецкого пианиста состоялось задолго до описанных событий: уже в 1864 г. он слышал Бюлова в Санкт-Петербурге⁸⁹ и неоднократно писал о нем в своих музыкально-критических статьях.

Работа над партитурой Первого концерта была завершена 9 / 21 февраля 1875 г.⁹⁰; еще неопубликованный вариант был отправлен за границу Бюлову в начале июня⁹¹. Несмотря на то, что премьера состоялась 13 / 25 октября 1875 г., первая публикация датируется декабрем 1875 г. В нее вошли оркестровые голоса и переложение для двух фортепиано. Заметим, что партитура первой редакции долгое время существовала лишь в рукописном варианте; опубликована она была в середине XX века в составе ПСС Чайковского⁹². В августе 1879 г. были изданы

⁸⁵ Чайковский П. И. Письма к родным. С. 214.

⁸⁶ Кашкин Н. Д. Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 2016. С. 96.

⁸⁷ О посвящении Танееву пишет и А.Н. Познанский: «Танеев помог ему и Юргенсону с корректурой его собственного Первого фортепьянного концерта и выразил желание исполнить его публично, чем тронул Чайковского до такой степени, что он написал имя Танеева на партитуре» (Познанский А. Н. Чайковский. С. 162).

⁸⁸ Brown D. Tchaikovsky: The Crisis Years (1874–1878). P. 18.

⁸⁹ Об этом пишет Д. Браун: «Чайковский был сильно впечатлен Бюловым, когда слышал его в Санкт-Петербурге в 1864 г.» (Ibid. P. 15–16).

⁹⁰ Дата указана в монографии Д. Брауна (Ibid. P. 18).

⁹¹ А.Н. Познанский по этому поводу писал следующее: «из чисто практических и даже оппортунистических соображений в первых числах июня Чайковский по совету коллеги-пианиста Карла Клиндворта и с его помощью послал свой фортепьянный концерт известному немецкому пианисту, композитору и дирижеру Гансу фон Бюлову, предварительно посвятив ему сочинение» (Познанский А. Н. Чайковский. С. 162).

⁹² См. Чайковский П. И. Сочинения для фортепиано с оркестром: партитура. Т. 28.

партитура и переложение уже во *второй редакции*. Значительный временной промежуток был обусловлен корректурой: первые пианисты-исполнители этого концерта – Бюлов, Э. Даннройтер, Ф. Гартвингсон – вносили свои предложения по изменению фортепианной партии.

О *третьей редакции* концерта и ее авторстве существуют различные мнения. Из переписки Чайковского и Зилоти следует, что их совместная работа над подготовкой сочинения к переизданию была начата 27 декабря 1888 г. / 8 января 1889 г.⁹³, а завершена 28 февраля / 12 марта 1889 г., о чем свидетельствуют слова Зилоти: «Я кончаю корректуру b-moll'ного концерта»⁹⁴. Датой отправки исправленного Первого концерта сотруднику издательства Д. Ратера – Ф. Шефферу – П. Е. Вайдман и А. Г. Айнбиндер указывают 27 марта / 8 апреля 1889 г.⁹⁵. Изменения в тексте Первого концерта затронули формообразование финала (тт. 101–126 в I и II редакциях), о чем свидетельствует письмо Чайковского к Зилоти от 27 декабря 1888 г. / 8 января 1889 г., а также фортепианное письмо. Анализ переписки композитора и редактора позволяет утверждать, что эти правки были либо непосредственно авторскими, либо поддержаны им; один из показательных эпизодов изложен в январских письмах 1889 г., в которых Зилоти предлагает изменить завершение сокращенного эпизода⁹⁶, а Чайковский это решение одобряет⁹⁷. Авторизованный статус третьей редакции Первого концерта, таким образом, подтверждается благодаря сохранившимся сведениям в эпистолярном наследии.

История публикации нового варианта сочинения интерпретируется учеными по-разному. В своей статье Вайдман и Айнбиндер пишут, что партитура вышла после 1896 г.: «Издания концерта, обозначенные как третья редакция, имеют на своих титульных листах элементы, указывающие на то, что партитура вышла после 1896 года, то есть не менее чем через три года после смерти композитора. Издание

⁹³ Зилоти А. И. 1863–1945: воспоминания и письма. Л., 1963. С. 89–90.

⁹⁴ Там же. С. 96.

⁹⁵ Чайковский П. И. АПСС. Т. 1. С. XLIX.

⁹⁶ См. письмо от 1/13 января 1889 г. (Зилоти А. И. 1863–1945: воспоминания и письма. С. 91–92).

⁹⁷ См. письмо от 5/17 января 1889 г. (Там же. С. 93).

же клавира появилось раньше партитуры, но по титульным элементам, указывающим на распространителей издательства Юргенсона, следует, что оно могло выйти не ранее 1885-го, но и не позднее 1897 года»⁹⁸. Также утверждается, что «факт выхода в свет такого издания, нового и просмотренного, все-таки не установлен»⁹⁹. Другое мнение высказывает ученик Даннройтера, пианист Дж. Фрискин, указывая точный год – 1889: «Однако Чайковский консультировался с Зилоти при подготовке третьего издания, опубликованного в 1889 г.»¹⁰⁰. Его мнение может быть подтверждено объявлением в немецком журнале *Signale für die musikalische Welt* (№ 53, октябрь 1889 г.): в нем указывается, что издательство Д. Ратера в Гамбурге продает печатные экземпляры Концерта № 1 оп. 23 Чайковского (рис. 1).

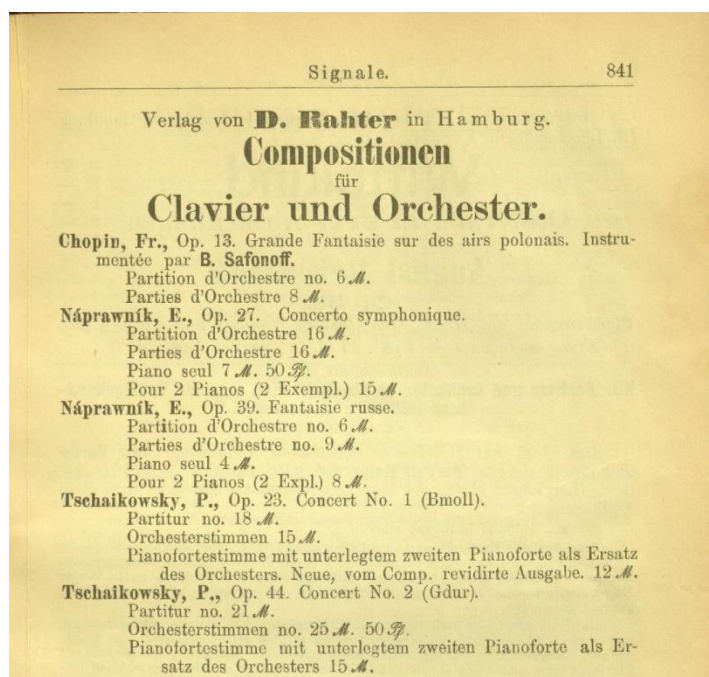


Рис. 1. Фрагмент журнала: *Signale für die musikalische Welt*, 1889, N 53, S. 841.

В каталоге Гофмейстера, который приводится во введении к т. 1 АПСС, упомянуты только 2 номера – Mk 18 и Mk 15 (соответствуют партитуре и

⁹⁸ Вайдман П. Е., Айнбиндер А. Г. «...Воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений»: к истории создания Концерта № 1 для фортепиано с оркестром [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php>. (дата обращения: 02.12.2018).

⁹⁹ Чайковский П. И. АПСС. Т. 1. С. L.

¹⁰⁰ Friskin J. The Text of Tchaikowsky's B-flat minor Concerto // *Music and Letters*. 1969. № 50. P. 250.

оркестровым голосам)¹⁰¹. В журнале, в свою очередь, еще добавлен клавир под № 12 (*рис. 1*) с указанием: «Новая, пересмотренная автором редакция»¹⁰². Номер Мк 12 встречается и в каталоге Гофмейстера: согласно ему, переложение Первого концерта для двух фортепиано вышло в августе 1889 г.¹⁰³ (*рис. 2*). Более поздние публикации, которые содержали текстовые изменения, тоже помечались как «новая редакция». Следовательно, можно предположить, что новое издание Первого концерта, по крайней мере его клавира, вышло еще при жизни Чайковского в 1889 г.¹⁰⁴

309

Tschaikowsky, P., Op. 5. Romance (As) p. Piano. Mk 1. Berlin, Schlesinger.
 — Op. 23. Concert No. 1 (Bm.) f. Pfte. (m. unterl. II. Pfte.)
 Neue revid. Ausg. Mk 12. Hamburg, Rahter.
 — Op. 48. No. 2. Walzer aus der Serenade f. Streich-Orch., f. Pfte übertr. v. Theodor Kirchner. Mk 2. Hamburg, Rahter.

Рис. 2. Фрагмент каталога Гофмейстера, с. 309. Указаны сочинения Чайковского, изданные в августе 1889 г.

Работа над *Вторым фортепианным концертом* велась в непростое для Чайковского время: вторая половина 1870-х годов в его жизни была отмечена целым рядом кризисных ситуаций. В этот период он отказывается от службы в Московской консерватории, покидает Россию, что приводит к довольно продолжительным «годам странствий»¹⁰⁵. Однако в творческом наследии Чайковского наблюдается колоссальный подъем¹⁰⁶. Вторым фортепианный концерт, написанный в 1879–

¹⁰¹ Чайковский П. И. АПСС. Т. 1. С. L.

¹⁰² Перевод с немецкого наш. Высказывание на языке оригинала: «Neue, vom Comp[onisten] revidirte Ausgabe».

¹⁰³ Hofmeister XIX [Electronic source] / Royal Holloway, University of London. 2007. P. 309. URL: https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/monatshefte/1889_08.html#hofm_1889_08_0309_02 (дата обращения: 16.10.2021).

¹⁰⁴ В дальнейшем переложение для двух фортепиано Первого концерта было опубликовано издательством Г. Ширмера (редактор Р. Джозеффи; 1905) и К. Ф. Петерса (редактор Р. Тайхмюллер; 1924). Партитура и клавир в редакциях 1875 и 1879 гг. были изданы в составе ПСС (тт. 28 и 46(A), редактор А. Б. Гольденвейзер; 1955) и АПСС (тт. 1–4, редакторы П. Е. Вайдман, А. Г. Айнбиндер; 2015).

¹⁰⁵ Так переводится название 3 тома монографии Д. Брауна: «The Years of Wandering».

¹⁰⁶ Были написаны две оперы – «Евгений Онегин» (1878) и «Орлеанская дева» (1879), балет «Лебединое озеро» (1877), Третья (1875) и Четвертая симфонии (1878), симфоническая фантазия «Франческа да Римини» (1876), Итальянское каприччио, Серенада для струнного оркестра, Торжественная увертюра «1812 год» (все — 1880). Также появляется Первая оркестровая сюита (1879) и ряд сочинений для солирующего инструмента в

1880 г., стал своеобразным итогом этого периода. Сам Чайковский очень любил это произведение и признавал, что творческий процесс был значительно легче и быстрее по сравнению с Первым концертом; он писал Н. Ф. фон Мекк: «Новое музыкальное детище мое начинает подрастать, и черты его характера мало-помалу определяются. Пишу с большой охотой, но понемножку и стараясь воздержаться от обычной лихорадочной спешности, которая всегда нехорошо отзывается на моих работах»¹⁰⁷. Следует сказать о важной роли Н. Г. Рубинштейна (в особенности – его выдающегося исполнительского стиля) в создании Второго концерта. Как пишет Н. В. Туманина: «В конце октября [1879 г.] Чайковский встретился в Москве с Рубинштейном, который сыграл ему его Большую сонату. Исполнение произвело на композитора большое впечатление и укрепило его намерение сочинить Второй фортепианный концерт для Рубинштейна»¹⁰⁸. Безусловно, многие стилистические особенности сочинения связаны именно с этим великолепным исполнителем.

Второй концерт, так же, как и Первый, неоднократно редактировался и переиздавался. Существуют две его опубликованные версии:

- 1) авторский вариант, изданный в 1880 г. (переложение) и 1881 г. (партитура),
- 2) редакторский вариант А. И. Зилоти, выпущенный в 1897 г. (партитура и переложение для двух фортепиано).

Оба варианта вышли в свет в издательстве Юргенсона, а в состав ПСС (т. 28 и 46 (А) – партитура и переложение соответственно, 1955) вошла только первая редакция Второго концерта¹⁰⁹. В этих томах редакторами перенесены некоторые исполнительские пометки и сведения о купюрах из прижизненного печатного экземпляра переложения для двух фортепиано¹¹⁰.

сопровождении оркестра: «Меланхолическая серенада» (1875), «Вальс-скерцо» для скрипки с оркестром (1877), Концерт для скрипки с оркестром (1878), «Вариации на тему рококо» для виолончели с оркестром (1878).

¹⁰⁷ Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 2. С. 253.

¹⁰⁸ Туманина Н. В. П. И. Чайковский: великий мастер: 1878–1893 гг. С. 52.

¹⁰⁹ Партитура первой редакции Второго концерта также была опубликована издательством Wiesbaden: Brucknerverlag (1949). Версия Зилоти в виде переложения для двух фортепиано была впоследствии опубликована Д. Ратером (точный год публикации неизвестен; номер доски 451) и Г. Ширмера (1915).

¹¹⁰ ГМЗЧ. А1. № 221. Данный источник также указан в: Чайковский П. И. Сочинения для фортепиано с оркестром: партитура. Т. 28. С. XVI.

Во вступительной статье А. Б. Гольденвейзера к тт. 28 и 46 (А) ПСС Чайковского утверждается, что существует еще одна, помимо известных двух, *авторская редакция* концерта, которая так и не была издана. По словам самого композитора, концерт исполнялся В. Л. Сапельниковым в 1888 г. в Санкт-Петербурге, Москве и Праге¹¹¹ именно в том варианте, который планировался к публикации в конце 1880-х – начале 1890-х годов. В качестве гипотезы в научной литературе высказано следующее предположение: основанием для пересмотра, в первую очередь, формы стало мнение о затянутости I и II частей¹¹². В частности, об этом пишет Норрис: «Чайковский прислушался к комментариям Танеева и предпринял три небольших купюры к Санкт-Петербургской премьеры 5 ноября 1888¹¹³, исполненной Василием Сапельниковым под руководством самого Чайковского»¹¹⁴. Как отмечает исследователь в комментариях, «сокращения – единственные санкционированные Чайковским – включают тт. 319–42 в первой части и тт. 247–81, 310–26 (фортепиано) и 327 (оркестр) в Анданте»¹¹⁵. Эти же такты отмечены и в издании ПСС как авторские купюры. Однако обращает внимание оттенок сомнения в словах других музыковедов. И во вступительной статье к т. 28 ПСС, и в монографии Брауна о купюрах говорится как о «вероятно намеченных» Чайковским в 1888 году¹¹⁶. Таким образом, существование второй авторской редакции требует подтверждения.

Мы обратились к переписке Чайковского и Зилоти¹¹⁷, клавираусцугу, в котором содержатся пометки композитора и редактора¹¹⁸, а также партитуре (1881 г. издания) с дарственной надписью Чайковского дирижеру В. Н. Гартевельду

¹¹¹ Зилоти А. И. 1863–1945: воспоминания и письма. С. 90. Также об этом см.: Brown D. Tchaikovsky: The Years of Wandering (1878–1885). P. 80.

¹¹² Об этом говорится, в частности, в переписке Чайковского и Танеева (Чайковский М. И. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. М., 1916. С. 81).

¹¹³ 24 октября 1888 по старому стилю

¹¹⁴ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 162.

¹¹⁵ Там же. С. 203.

¹¹⁶ Чайковский П. И. Сочинения для фортепиано с оркестром: партитура. Т. 28. С. XV; Brown D. Tchaikovsky: The Years of Wandering (1878–1885). P. 80.

¹¹⁷ Зилоти А. И. 1863–1945: воспоминания и письма.

¹¹⁸ Он принадлежал Зилоти; как отмечено в архивном описании, пометки синим и красным карандашом принадлежат Зилоти, серым – Чайковского. ГМЗЧ. А1. № 221.

(рис. 3). По этому изданию сочинение исполнялось в Киеве 15 / 27 декабря 1890 г.¹¹⁹ (солировал Н. А. Листовничий).

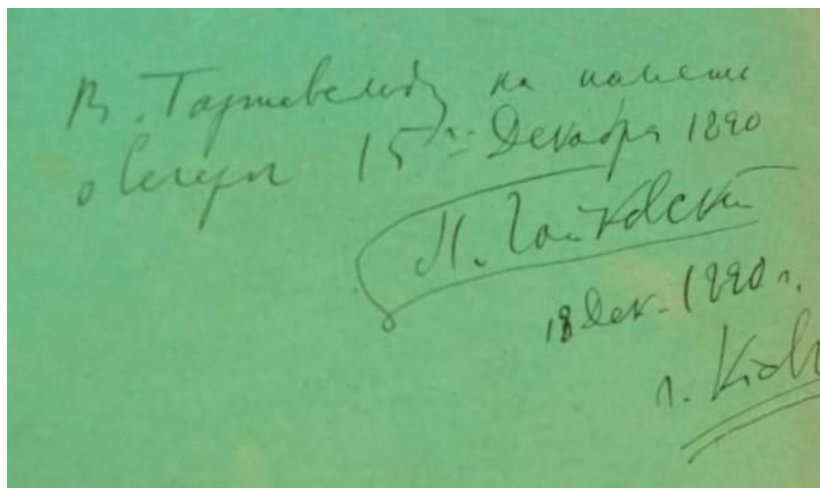


Рис. 3. Дарственная надпись П. И. Чайковского дирижеру В. Н. Гартевельду 18 / 30 декабря 1890 г. на первой странице партитуры Второго концерта.

Сопоставление этих источников показало, что наличие *купюры в первой части* (тт. 319–342) подтверждается пометками композитора в клавираусцуге из музея в Клину; другие сведения отсутствуют. *Третья купюра*¹²⁰ в коде второй части (тт. 310–326) отмечена самим композитором там же, что подтверждает ее авторизованный статус.

Вторая купюра (в Анданте), напротив, потребовала специальных разысканий. В ПСС она имеет 33 такта (тт. 248–281). Однако в клинском клавире с. 68 полностью (начиная с т. 247) перечеркнута композитором, а в нижнем левом углу содержится его пометка: «купюра 2-я»; ее продолжение – вплоть до обозначения «-de»¹²¹, то есть «конец купюры» (т. 281). Однако парадокс этой ситуации в том, что в ее начале (т. 247) не содержится отметка о начале купюры – «Vi-».

¹¹⁹ ГМЗЧ. А1. № 168 (154). Также см. Приложение диссертации.

¹²⁰ Так обозначил ее в клавираусцуге сам Чайковский.

¹²¹ Vi-de – обозначение начала и завершения купюры. В словаре Римана указано, что это «знак, который употребляется у музыкантов, когда в партитуре и голосах какого-либо сочинения надо обозначить пропуск (купюру); vi – ставится в начале, de – в конце выпускаемого места» (VI-DE // Музыкальный словарь Римана [Электронный ресурс]. М.; Лейпциг, 1904. URL: <https://riemann-music-dictionary.academic.ru/2229/VI-DE> (дата обращения 17.10.2021)).

Внимание привлекли пометки серым карандашом на с. 57: тт. 90–91 вычеркнуты композитором, перед ними стоит фермата; отмечено «Vi-», под ним приписка – «(См. стр. 69)»¹²². На с. 69, как уже говорилось, стоит ответное «-de». Таким образом, можно говорить о купюре с 90-го по 281-й такты, о которой никогда не упоминалось ранее. Это можно было бы рассматривать как один из обсуждаемых вариантов, не получивших в дальнейшем применения. Однако в переписке Чайковского и Зилоти об этом нет ни слова, равно как и сведений о дате этой перемены.

Партитура Второго концерта 1881 года издания, о которой ранее не говорилось в научной литературе, позволила уточнить эти сведения. Во второй части перед 90-м тактом стоит черта синим карандашом, над ней – круг красного цвета (очевидно, пометка дирижера). Над самим 90-м тактом синим цветом написано «Vi-» и знак ферматы; оставшаяся страница перечеркнута. Ответный знак «-de» на с. 112 (в начале т. 282) также подкреплён аналогичным красным кругом; таким образом, купюра в партитуре и клавире полностью совпадает¹²³ (рис. 4). Примечательно, что дальше ни один фрагмент текста не пропущен. Третья купюра в партитуре не отмечена.

Некоторые разъяснения можно обнаружить в переписке Чайковского и Зилоти. Выразив свое несогласие с предложениями редактора в первый раз – в письме от 27 декабря 1888 г. / 8 января 1889 г., – композитор писал: «Я желаю, чтобы 2-й концерт был в том виде, как заставлял играть Сапельникова, и я на твоём экземпляре сделал мои отметки»¹²⁴. Невозможно точно утверждать, в какой редакции исполнял концерт Сапельников в 1888 г.; однако не следует ли рассматривать перечеркнутую с. 68 как продолжение купюры, а не ее начало? Наличие указания «Vi-de» в клавираусцуге и партитуре подтверждает это предположение. В письме к Зилоти из Клина (26 июля / 7 августа 1893 г.) Чайковский замечает: «В моей купюре, по крайней мере, маленькая каденция

¹²² ГМЗЧ. А1. № 221. С. 57.

¹²³ Еще одно подтверждение – линия сгиба на бумаге партитуры (заметная уже на с. 88): все промежуточные страницы загнуты, будто дирижер делал закладку для быстрого перехода.

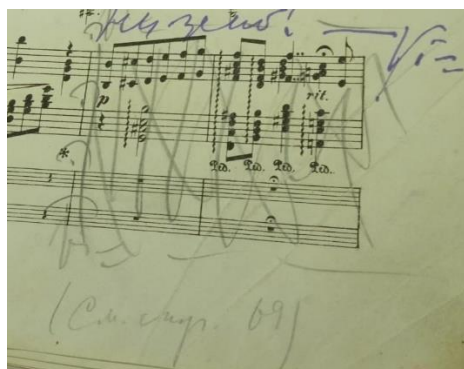
¹²⁴ Зилоти А. И. 1863–1945: воспоминания и письма. С. 90.

пианиста разделяла кургузое *andante* от коды»¹²⁵. Кургузой, то есть «усеченной», «сокращенной», он вряд ли мог назвать полномасштабную трехчастную форму продолжительностью 253 такта. Также Чайковский пишет об изменениях в коде II ч.: «Затем на стр[анице] 71 непременно купюру, как у тебя»¹²⁶. Возможно, отсутствие купюры в партитуре Гартевельда указывает на то, что ее введение мог предложить Зилоти.

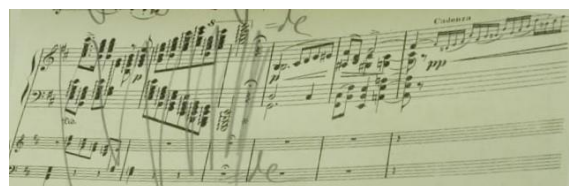
Клавир

ГМЗЧ. А1.

№ 221



С. 57



С. 69

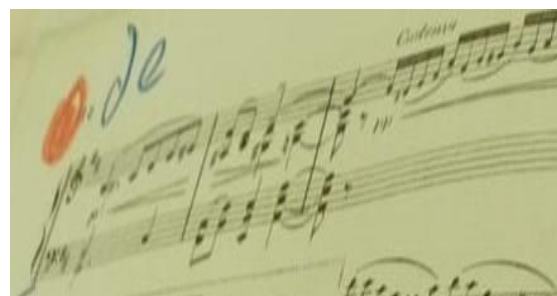
Партитур

а

ГМЗЧ. А1.
№ 168 (154)



С. 88



С. 112

Рис. 4. Сравнение купюры во II ч. Второго концерта П. И. Чайковского (тт. 90–281).

О том, что II часть в первичном виде не устраивала композитора, он писал П. И. Юргенсону 30 марта / 11 апреля 1891 г.: «Второй концерт тоже невозможен в теперешнем виде»¹²⁷. Обнаруженная нами «увеличенная» купюра в большей

¹²⁵ Там же. С. 153.

¹²⁶ Там же. С. 154.

¹²⁷ Чайковский П. И., Юргенсон П. И. Переписка. М., 2013. Т. 2. С. 371. Перед Чайковским стояла задача «перепланировки» не только одной части, но и всего цикла, о чем свидетельствуют письма Чайковского № № 127, 131 (См.: Зилоти А. И. 1863–1945: воспоминания и письма. С. 153–154; 156–157).

степени могла послужить этой цели. Чайковский присутствовал на концерте в Киеве, где использовалась партитура с посвящением Гартевельду. Об этом писали в газетах: «Вчера с курьерским поездом прибыл в Киев композитор П. И. Чайковский»¹²⁸; «Концерт, благодаря присутствию в нем П. И. Чайковского, носил характер музыкального торжества и на долгое время останется в памяти у киевских меломанов»¹²⁹. Все это подтверждает авторский статус второй купюры, четко обозначенной в партитуре. На основании этого мы считаем, что описанные изменения входили во вторую авторскую редакцию и должны быть отмечены в новом издании концерта.

Подготовка переиздания Второго концерта длилась около 5 лет – с конца 1888 г. по август 1893 г., и последний этап инициировал уже сам Чайковский: в письме от 20 августа / 1 сентября 1893 г. к Юргенсону он подтвердил свое согласие с принципиальными изменениями, предложенными Зилоти¹³⁰, фактически разрешив переиздание концерта. Однако из-за смерти композитора публикация была отложена, а изменения текста не получили статус авторских.

Выявление «авторского» в издании Второго концерта 1897 г. стало возможным благодаря работе с архивными материалами и анализу эпистолярного наследия. В I ч. редактор предлагал переместить каденцию на ее традиционное место – между репризой и кодой, о чем в пересылаемом экземпляре есть соответствующая пометка – «Каденція???»¹³¹; Чайковский не поддержал эту идею, зачеркнув ремарку Зилоти и написав – «Coda». Дальнейшие предложения перемен в I ч. носили более свободный характер; в частности, редактор спрашивал: «Не позволишь ли ты сделать пометку после большой каденции, что можно перейти сразу к Cod'e (tempo giusto)?»¹³², объясняя это драматургической ролью и значительным эмоциональным подъемом каденции. Чайковский не запретил эту купюру, предложив разместить ее с ремаркой *ad libitum*, однако обратил внимание

¹²⁸ ГМЗЧ. А1. № 168 (154).

¹²⁹ Там же.

¹³⁰ Чайковский П. И., Юргенсон П. И. Переписка. М., 2013. Т. 2. С. 487.

¹³¹ См. письмо Чайковского от 27 декабря 1888 г. / 8 января 1889 г. (Зилоти А. И. 1863–1945: воспоминания и письма. С. 92), согласно которому можно понять, какие именно перемены предлагал Зилоти в I ч. Второго концерта.

¹³² Там же. С. 150.

на нелогичность формы в таком случае: «Повторение главной партии после разработки, в сонатной форме – совершенно необходимо, иначе слушатель не может их усвоить и по окончании будет смущен и удивлен, что все уже кончилось»¹³³. В дальнейшем Чайковский и Зилоти возвращались к обсуждению этого вопроса¹³⁴, однако композитор отказывался от подобных перестановок. Следовательно, единственным авторизованным изменением в I ч. следует считать сокращение в разработке.

Обнаружение второй авторской редакции позволяет утверждать, что версия Зилоти основывается на ее формообразовательных принципах. Ключевое изменение – в почти полном отказе от концепции трех солистов: буквально с первых же тактов пианист занимает господствующее положение в партитуре. Как следствие, перемены затронули и фактуру фортепианной партии. В заключении II ч. (тт. 311–326) содержится купюра, которую Чайковский отметил в клавире концерта и подтвердил в письме от 26 июля / 7 августа 1893 г. В нем же подтверждается, что композитор одобрил перемены в Анданте, однако не давал согласия на фактурные правки, которые впоследствии были опубликованы в 1897 г.¹³⁵ Таким образом, третью редакцию Второго концерта вполне можно считать «редакторской», поскольку большинство текстовых изменений были предложены и введены Зилоти.

Итак, были изданы только две редакции – первоначальная авторская (1879–1880) и редакторская (1897). Вторая авторская, отдельные сведения о которой сохранились в архивных материалах, была на долгое время утрачена и не получила научной интерпретации. В дальнейшем она была положена в основу версии Зилоти, а в исполнительскую практику XX–XXI вв. так и не была введена. Очевидно, что ее публикация позволит пересмотреть некоторые оценки по отношению к этому сочинению.

¹³³ Там же. С. 154.

¹³⁴ См. письма от 1/13 августа, 7/19 августа, 8/20 августа 1893 г. (Там же).

¹³⁵ Там же. С. 153–154.

*Третий фортепианный концерт*¹³⁶ по сей день остается произведением, отношение к которому неоднозначно. Ощущение его «второстепенности» в творческом наследии Чайковского было вызвано рядом критических высказываний современников и музыковедов, а также отсутствием заинтересованности в нем исполнителей. Во многом это было обусловлено временем создания произведения: скоростижная смерть композитора привела к забвению Третьего концерта в особенности на фоне таких знаковых произведений, как Шестая симфония и Первый концерт. Велика роль и оценки ученика Чайковского – Танеева: по свидетельству М. И. Чайковского, «вещь не понравилась С. И. Танееву; он нашел ее не виртуозной и, как всегда, откровенно высказал это»¹³⁷. Критически оценивали концерт и впоследствии. Например, в книге Брауна ему уделен всего один абзац и дана весьма нелестная характеристика: «Это, конечно, не одно из лучших произведений Чайковского»¹³⁸. Анализируя особенности предполагаемых II и III чч. этого произведения – Анданте и финала, – другой британский исследователь Норрис пишет: «Четко осознавая бессмысленность пианистической доработки произведения, которое он сам справедливо признал неполноценным, Чайковский решил, что предложение Зилоти о добавлении “внешнего блеска” в конце концов неосуществимо»¹³⁹. Таким образом, произведение довольно сильно критиковалось с различных сторон, что сформировало его определенную репутацию.

Однако следует признать, что Третий концерт – не исключение: можно вспомнить целый ряд сочинений, находящихся на периферии внимания исследователей, на что указывает композитор П. А. Климов: «Количество опусов, вызывающих пренебрежительную ухмылку – от “Думки” и Большой сонаты до Второй и Третьей симфоний, – едва ли не превышает число сочинений, снисходительно одобряемых»¹⁴⁰. Третий концерт стал своеобразным итогом

¹³⁶ Данный фрагмент текста основывается на статье: Беляк Д. В., Сусидко И. П. Третий фортепианный концерт и проблема цикличности // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 65–74.

¹³⁷ Чайковский М. И. Жизнь П. И. Чайковского. Т. 3. С. 567.

¹³⁸ Brown D. Tchaikovsky: The Man and His Music. P. 410.

¹³⁹ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 170.

¹⁴⁰ Климов П. А. Неоконченная симфония Чайковского – история и современность. С. 6.

творческого пути Чайковского – это последнее произведение, которое композитор показывал своим друзьям, – что обуславливает особое внимание к нему.

Создание этого сочинения связано с именем французского пианиста Луи Дьемера, которому он и посвящен. В качестве отправной точки следует считать 1888 г., когда идея написания концерта была предложена композитору¹⁴¹; однако до 1893 г. упоминаний о работе над ним нет ни в одном источнике. Как известно, в основу будущего концерта были положены материалы неоконченной симфонии «Жизнь», первые наброски которой появились весной 1891 г.¹⁴² Далее следует обратить внимание на записи в черновике: композитор дает максимально точную хронологию своей работы. Там были указаны следующие этапы переработки материала симфонии в концерт:

1. 23 июня / 5 июля 1893 г. – начало работы¹⁴³ ;
2. 1 / 13 июля 1893 г. – завершение работы над второй частью¹⁴⁴;
3. 10 / 22 июля 1893 г. были завершены эскизы всех частей¹⁴⁵.

Демонстрация произведения состоялась в октябре 1893 г., однако под словом «концерт» скрывалась только одна первая часть. По свидетельству М. И. Чайковского, «7-го ли вечером или 8-го Петр Ильич показал ему [С. И. Танееву] только что оконченный ф[орте]п[ианный] концерт № 3, посвященный пианисту Диемеру, сделанный из первой части предполагавшейся симфонии»¹⁴⁶.

¹⁴¹ Сошлемся на слова Дж. Норриса: «Идея Третьего фортепианного концерта, вероятно, возникла еще в 1888 году, когда Дьемер попросил Чайковского написать что-то для него» (Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 163).

¹⁴² Об этом пишет П. А. Климов: «В мае 1891 года, возвращаясь домой после триумфального визита в Соединенные Штаты Америки, Чайковский <...> делает наброски нового сочинения» (Климов П. А. Неоконченная симфония Чайковского – история и современность. С. 7).

¹⁴³ На черновиках сохранилась запись: «Конец и богу слава! Начал переделку июня 23-го, кончил июля 1-го в день отъезда Боба. Гранкино 1-го июля 1893 г.» (ГМЗЧ. А1. № 76. С. [17, л. с.]).

¹⁴⁴ Необходимо обратить внимание на следующий факт. Фигурирующая во вступительной статье к т. 46 ПСС дата 1 / 13 июля относится не к первой, а ко второй части концерта, поскольку запись о завершении работы размещена в тетради с эскизами Andante. В тетради, содержащей эскизы I ч. и финала, фигурирует только одна дата – «8 июля, Уколово», позволяющая предположить, что она означала конец работы над ними. Вероятно, до 10 / 22 июля композитор продолжал работать с этим материалом (ГМЗЧ. А1. № 79 (77)).

¹⁴⁵ О чем свидетельствуют следующие слова: «Вполне окончил черновые концерта в Уколово... 10 июля 1893 г. Уколово» (ГМЗЧ. А1. № 76. С. [17, п. с.]).

¹⁴⁶ Чайковский М. И. Жизнь П. И. Чайковского. Т. 3. С. 567.

Первоначальный замысел Третьего концерта все же имел трехчастную структуру. Это подтверждается тетрадами с черновиками сочинения, в которых неоднократно все части были сведены вместе. Например, в тетради № 6¹⁴⁷ содержатся оркестровые партии *Allegro brillante*, *Andante* и финала; при этом сначала идет I ч., после нее – III, и лишь затем – средний раздел II ч. Отдельно представлены эскизы *Andante*¹⁴⁸, сделанные в июне-июле 1893 г.; там же – эскизы фортепианной пьесы «Momento lirico». Заметим, что II ч. в этой тетради представлена полностью с пометками композитора, касающимися, в первую очередь, оркестровки. В эскизах I ч. с набросками переложения для двух фортепиано (без темповых сдвигов, появившихся уже в печатном издании)¹⁴⁹, содержатся материалы III ч.; в обеих частях представлены многочисленные пометки Чайковского. В них неоднократно встречаются отсылки к партитурным наброскам симфонии «Жизнь». Например, в т. 177 I ч. указано: «NB: тут разница с партитурой (симфонии)!». После т. 185 еще одна пометка: «Piano tacet. (Это все по партит[уре] симф[онии])» (рис. 5). В этой же тетради с правой стороны с. [18] идет финал, в котором автор ссылается на «переплетенку» (т. е. тетрадь с переложениями). Таким образом, почти все оркестровые фрагменты буквально перенесены из «старой тетради» – эскизов симфонии.

Сохранившийся материал Третьего концерта содержит многочисленные пометки Чайковского, связанные с оркестровкой или отдельными фактурными решениями. Например, в финале имеется такой комментарий в первой побочной партии: «Фортепьянные терции должны быть в оркестре, но слабо»¹⁵⁰; в предыкте к коде – надпись над выписанными пассажами в партии фортепиано: «Сделать разбивными октавами, начать с левой руки»¹⁵¹. Следовательно, все части были размечены и подготовлены для дальнейшей оркестровки и подготовке к печати. Циклическая концепция сочинения на текстологическом уровне подтверждается

¹⁴⁷ ГМЗЧ. А1. № 77.

¹⁴⁸ ГМЗЧ. А1. № 76.

¹⁴⁹ ГМЗЧ. А1. № 79 (77).

¹⁵⁰ Там же.

¹⁵¹ Там же.

тем фактом, что все оркестровые эпизоды, а также быстрые части концерта композитор выписал в одну тетрадь; доказывает ее и хронология работы над произведением.

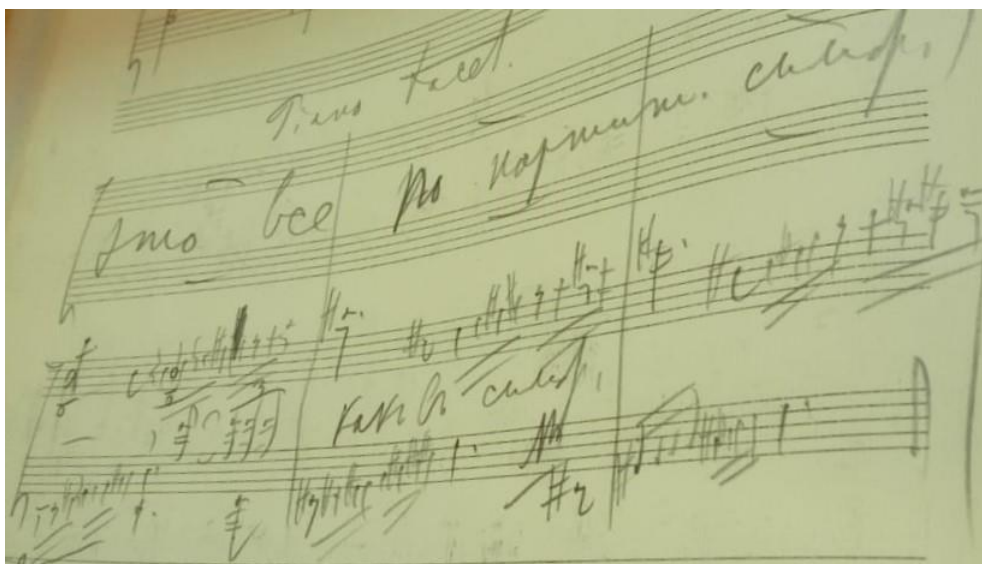


Рис. 5. Эскизы I ч. Третьего концерта П. И. Чайковского (тт. 186–188). Надпись рукой композитора: «Piano tacet. (Это все по партит[уре] симф[онии])» (ГМЗЧ. А1. № 79 (77). С. [18], левая сторона).

О трехчастности Третьего концерта писал А. Е. Будяковский. В его работе сочинение представлено как единый цикл, что объясняется формообразовательными, интонационными и текстологическими особенностями¹⁵². Совокупность этих фактов позволяет утверждать, что рассмотрение последнего произведения Чайковского как многочастного цикла правомерно. В свою очередь, о причинах, побудивших Чайковского продемонстрировать Танееву одночастную версию, не существует единого мнения.

История трансформации трехчастного цикла, план которого был зафиксирован Чайковским в черновиках, в одночастный концертштюк, связана с именами его бессменных редакторов и друзей – Танеева и Зилоти. В конце лета 1893 г. композитор вел активную переписку с последним, согласовывая целый ряд

¹⁵² Будяковский А. Е. Симфоническая музыка П. И. Чайковского. М., 2020. С. 168.

изменений во Втором концерте. Речь шла о многочисленных купюрах, на которые Чайковский не соглашался; следовательно, композитору и напрямую, и косвенно указывалось на значительную продолжительность его сочинения. Предположительно, многократные замечания побудили Чайковского сократить и новое произведение. В письме от 25 сентября / 7 октября 1893 г. композитор пишет Зилоти о Третьем концерте: «Так как он вышел безобразно длинен, то я решился ограничиться одной 1-й частью»¹⁵³. Однако, насколько это решение было принято самостоятельно?

В письме от 25 июля / 6 августа 1893 г. к Зилоти Чайковский сообщает, что к оркестровке концерта он планирует приступить лишь осенью¹⁵⁴. Отказ композитора от трехчастной концепции Третьего концерта произошел в течение двух месяцев, что видно по этим письмам. Вместе с этим обращает внимание содержание ряда писем Зилоти к Чайковскому, в которых редактор недвусмысленно говорил о том, что длинный концерт крайне нежелателен для исполнительской практики:

25 июля / 6 августа: «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»¹⁵⁵;

7 / 19 августа: говоря о придании «внешнего блеска», пианист отмечает, что «это особенно легко будет сделать, если вещь не слишком длинна»¹⁵⁶;

19 сентября / 1 октября: «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)»¹⁵⁷.

Со всей очевидностью можно утверждать, что Зилоти откровенно оказывал давление на композитора, фактически принуждая его к созданию компактного концертного сочинения. Чайковский, в свою очередь, в ответных письмах не

¹⁵³ Зилоти А. И. 1863–1945: воспоминания и письма. М., 1963. С. 158.

¹⁵⁴ Там же. С. 154.

¹⁵⁵ Там же. С. 152.

¹⁵⁶ Там же. С. 156.

¹⁵⁷ Там же. С. 157.

комментировал его высказывания о Третьем концерте¹⁵⁸, однако в конечном счете он принял одностороннюю концепцию сочинения. Следует согласиться с высказыванием Климова о том, что «судьба двух изъятых из окончательной редакции концерта частей не представляется однозначно решенной — композитор вполне мог вернуться к ним, если бы его жизнь не оборвалась столь внезапно»¹⁵⁹.

На сегодняшний день I и возможные II и III части Третьего концерта изданы отдельно и существуют под разными опусами. Во многом это обусловлено стечением обстоятельств публикации этих сочинений: *Allegro brillante* издавалось Юргенсоном с ноября 1894 по март 1895 гг.¹⁶⁰, в то время как две другие части — *Анданте и финал* — были завершены и отредактированы Танеевым и опубликованы у М. П. Беляева¹⁶¹. Неоднозначность ситуации наглядно представлена в словах последнего издателя в письме к Танееву: «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?»¹⁶². Возможно, именно из-за того, что за посмертную публикацию сочинений Чайковского взялись разные издатели, возникла колоссальная путаница. Танеев не решился взять на себя ответственность за соединение трех частей в один цикл, сохранив авторские названия и советуя Беляеву издавать их отдельно. Публикация этого двухчастного концертштюка состоялась в 1897 г. в редакции Танеева — частично изменению подверглась фортепианная партия. Обособленное издание частей одного произведения повлекло за собой и отдельное их исполнение: премьеры *Allegro brillante* в статусе

¹⁵⁸ Возможно, из-за активного обсуждения намечающейся гастрольной поездки Германию и редакции Второго концерта.

¹⁵⁹ Климов П. А. Неоконченная симфония Чайковского — история и современность. С. 17.

¹⁶⁰ Во вступительной статье к т. 29 ПСС говорится, что «в ноябре 1894 г. вышло из печати авторское переложение для двух фортепиано, в декабре — партитура, а в марте 1895 г. оркестровые голоса» (Чайковский П. И. Сочинения для фортепиано с оркестром: партитура. С. IX). В 1895 г. также было опубликовано переложение для двух фортепиано в издательстве Д. Ратера.

¹⁶¹ Две части Второго концерта впоследствии были переизданы уже в составе т. 62 ПСС «Сочинения законченные С. И. Танеевым» (1948).

¹⁶² Чайковский П. И. Сочинения законченные С. И. Танеевым. Т. 62. С. X.

Третьего концерта прошла 7 / 19 января 1895 г., а «Анданте и финала» – 8 / 20 февраля 1897 г.¹⁶³.

Однако во второй половине XX века в исполнительской практике произошло воссоединение цикла. Впервые аудиозапись Третьего концерта как трехчастного цикла была сделана немецким пианистом В. Хаасом (1970). Возможным импульсом к этому стало появление в 1950-е годы редакции С. С. Богатырева неоконченной симфонии Чайковского: знакомство с этим сочинением в циклическом формате могло пробудить интерес у исполнителей. При этом следует признать, что большинство пианистов все же предпочитали и продолжают предпочитать одночастную версию – среди них Э. Г. Гилельс, И. М. Жуков, П. Донохоу, М. В. Плетнев; однако целый ряд исполнителей – Б. Э. Блох, А. И. Хотеев, К. А. Щербаков – записали этот концерт в трех частях. В XXI веке, благодаря новой редакции симфонии «Жизнь» Климова, требуется переосмысление Третьего фортепианного концерта с позиции его цикличности, а также признания авторского статуса трехчастной версии.

Представленная хронология создания, редактирования и издания фортепианных концертов Чайковского, таким образом, дала возможность уточнить ряд положений: о соотношении авторского и редакторского в партитурах Первого и Второго концертов, о циклическом замысле Третьего концерта. Также была уточнена история переизданий, позволяющая сделать вывод об «авторском» и «редакторском» в последних версиях Первого и Второго концертов.

1.2. Отечественная и зарубежная рецепция фортепианных концертов П. И. Чайковского¹⁶⁴

Фортепианные концерты Чайковского еще при жизни композитора входили в сферу интересов многих отечественных и зарубежных исполнителей. В свой

¹⁶³ В обоих случаях солировал С. И. Танеев.

¹⁶⁴ Данный параграф основывается на статье: Беляк Д. В. «К проблеме рецепции фортепианных концертов П. И. Чайковского за рубежом» // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 2. С. 182–192.

репертуар их включали как именитые виртуозы XIX в., так и менее известные, начинающие артисты¹⁶⁵. При жизни композитора они многократно исполнялись как в России, странах Европы – Германии, Франции, Великобритании, Чехии, Бельгии, – так и Соединенных Штатах Америки. Н. Д. Кашкин писал в *Русских Ведомостях*, что ряд сочинений, в том числе концертных, «исполняются во всем цивилизованном мире, и слава нашего композитора гремит всюду, где только есть какие-либо музыкальные учреждения. Первейшие музыкальные авторитеты Европы относятся к нему с полным уважением, и из русских композиторов, кроме А. Г. Рубинштейна, никто до сих пор не достигал такой широкой мировой известности»¹⁶⁶. О том, что в Европе Первый концерт Чайковского считался одним из «главнейших произведений» вспоминал Н. Ле-Ким: «Гвоздем концерта было первое исполнение в Бельгии Первого, си-бемоль-минорного концерта для фортепиано с оркестром»¹⁶⁷; далее критик *Le Guide Musical* утверждал, что произведения Чайковского «завоевали публику как на генеральной репетиции, так и на концерте, который имел беспримерный успех»¹⁶⁸.

Особое значение в истории концертных произведений Чайковского приобретают Соединенные Штаты Америки, поскольку премьеры Первого и Второго концертов состоялись именно там, опережая исполнения в других странах. После премьеры Первого концерта 13 / 25 октября 1875 г. в «Music Hall» г. Бостона в исполнении Г. фон Бюлова с оркестром Гарвардской музыкальной ассоциации под управлением Б. Дж. Ланга¹⁶⁹ американские журналисты подчеркивали тот факт, что сочинение «никогда не исполнялось в Европе, сам композитор не наслаждался звучанием своего шедевра. За этой страной закреплена честь первого прослушивания и возможность вынесения первого вердикта произведению,

¹⁶⁵ Среди них Н. Г. Рубинштейн, С. И. Танеев, В. Л. Сапельников, Н. Н. Листовничий, Г. фон Бюлов, Э. фон Зауэр, Л. Дьмер, С. Менгер, А. Аус дер Оэ, М. Шиллер, Ч. Халле, Э. Даннройтер, Ф. Гартвингсон, Л. Брейтнер, Р. Джозеффи, С. Зильберберг, Г. Гуляс, М.-Э. Роже-Микло, Ю. Сливинский, Дж. Рив-Кинг (см. Приложение). Заметим, что С. И. Танеев и Ф. Лэммонд имели в репертуаре все концерты Чайковского.

¹⁶⁶ Кашкин Н. Д. Музыкальная хроника // Русские ведомости. 1887. № 321. С. 2.

¹⁶⁷ Воспоминания о П. И. Чайковском: сборник / общ. ред. В. В. Протопопова. М., 1980. С. 368.

¹⁶⁸ Там же.

¹⁶⁹ См. Приложение диссертации.

вызывающему исключительный музыкальный интерес»¹⁷⁰. Премьера Второго концерта состоялась 31 октября / 12 ноября 1881 г. в зале Академии Музыки в Нью-Йорке; солировала М. Шиллер в сопровождении оркестра Филармонического общества Нью-Йорка (дирижер – Т. Томас).

Фортепианные концерты при жизни Чайковского исполнялись неоднократно, пианисты обращались не только к популярному Первому концерту, но также ко Второму и к Концертной фантазии — сочинению, впоследствии забытому, получившему репутацию «неудавшегося». Одним из известных зарубежных интерпретаторов Второго концерта был британский пианист Ч. Халле; Концертная фантазия стала известной во Франции благодаря исполнению Л. Дьемера. Во второй половине 80-х годов XIX в. наблюдался настоящий всплеск внимания к концертным сочинениям Чайковского. Изучение периодики позволило подсчитать: с 1875 по 1893 гг. они исполнялись более 25 раз в городах Европы и США. Особо следует выделить 1888 г., когда Первый концерт был исполнен 6 раз (в Нью-Йорке, Гамбурге, Берлине, Праге), Второй концерт – 1 раз (Прага), а Концертная фантазия – 3 раза (Париж, Берлин). Со всей очевидностью можно сказать, что эти сочинения вызывали интерес артистов и представляли ценность для пианистов – современников Чайковского.

Частые исполнения концертов привели к формированию значительного корпуса критических материалов. Для анализа были выбраны публикации 1875–1893 гг., которые позволяют рассмотреть прижизненную рецепцию фортепианных концертов Чайковского. Третий концерт впервые был исполнен после смерти композитора, поэтому в ареал исследования попадают Первый и Второй концерты, а также Концертная фантазия.

Первый концерт получал положительные отзывы уже с премьеры: журналист бостонской *New-York Herald* писал «о новой композиции, произведшей общее и

¹⁷⁰Amusements // *New York Daily Herald*. 1875. № 14336. P. 2. Подобные мнения высказывали и другие журналисты США; в частности, репортер *The Boston Globe* писал: «Пятый концерт доктора фон Бюлова в Мюзик-холле, прошедший вчера вечером, стал поводом для исполнения русского концерта Чайковского, никогда ранее не представленного ни одной публике в мире» (*Music and the Stage. The Von Bulow Concert // Boston Globe*. 1875. Vol. VIII. № 100. P. 4).

самое выгодное впечатление — о фортепьянном концерте П. И. Чайковского. <...> сам концерт 25-го октября имел блистательный успех»¹⁷¹; ему вторил корреспондент газеты *Athenaeum*¹⁷². Успех концерта у публики был настолько велик, что Бюлов после исполнения цикла повторял его финал; об этом писал сам Чайковский: «Представьте, какой у американцев аппетит: при каждом исполнении моего концерта, Бюлов должен был повторять – финал!»¹⁷³.

После исполнения Первого концерта в Лондоне (1876) рецензент *The Examiner* писал: «Он [Концерт № 1] энергичен и полон жизни от начала до конца и дает отчетливое представление о художественной индивидуальности его автора. При этом он сочетает ярко выраженный национальный характер, и поэтому он достоин особенно пристального внимания английских композиторов»¹⁷⁴. Это мнение не изменилось и 13 лет спустя, в 1889 г.: в газете *Morning post* было написано, что концерт «был встречен с величайшим энтузиазмом его слушателей»¹⁷⁵. Также в рецензиях отмечалось, что в финале «именно эта дикость ритма и несколько варварское великолепие оркестровки придает музыке г. Чайковского особый шарм»¹⁷⁶. Уже в этом высказывании намечена главная линия в оценке — поиск отличий от западноевропейской традиции. В целом Первый концерт позитивно принимался британской публикой и, как писал журналист *The Graphic* в 1889 г., «концерт уже более или менее известен»¹⁷⁷.

На материковой части Европы — во Франции и Германии — сочинение было принято столь же хорошо. В 1878 г. французские слушатели впервые познакомились с современной русской музыкой, о чем пишет Л. Браун: «Для парижской публики концерты впервые дали представление о российской композиторской школе. Ожидалось чего-то необычного и экзотического. Судя по всему, на мероприятиях всегда было много людей»¹⁷⁸. Репортеры отмечали

¹⁷¹ Заграничные известия // Музыкальный листок. 1875. № 6. С. 94.

¹⁷² Цит. по: Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости. 1875. № 311. С. 3.

¹⁷³ Чайковский М. И. Жизнь Петра Чайковского. Т. 1. С. 445.

¹⁷⁴ Music. A New Symphony by Franz Schubert // *The Examiner*. 1876. № 3555. P. 328.

¹⁷⁵ Recent Concerts // *The Morning Post*. 1889. № 36451. P. 2.

¹⁷⁶ Music. A New Symphony by Franz Schubert. P. 328.

¹⁷⁷ Philharmonic Society // *Graphic: An Illustrated Weekly Newspaper*. 1889. Vol. XXXIX. № 1012. P. 415.

¹⁷⁸ Braun L. «La terre promise» – Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs. S. 64.

уникальность «единственного в своем роде» концерта Чайковского и мастерство композитора (*Le Ménestrel*)¹⁷⁹. После исполнения Рубинштейном Первого концерта на Всемирной выставке в Париже, критик *La Liberté* отмечал, что «этот замечательный концерт звучит немного сурово для такой публики, как та, которая втиснулась в зал Трокадеро»¹⁸⁰. В Германии реакция так же была положительной: журналист газеты *Signale für die musikalische Welt* в 1878 г. охарактеризовал Первый концерт как «интересное и благодарное сочинение»¹⁸¹. Таким образом, оригинальность нового русского концерта и мастерство композитора – те качества, которые привлекали критиков в первую очередь.

Положительные характеристики и общий хвалебный тон рецензий – настоящий прорыв отечественной музыки в европейском и североамериканском культурном пространстве. Уже в 1877 г. (заметим, после успешного исполнения Первого концерта в США, Великобритании и Германии) Чайковский писал: «Если б знали, с каким оскорбительно покровительственным тоном они [европейцы] относятся к русскому музыканту! Так и читаешь в их глазах: “Хоть ты и русский, но я так добр и снисходителен, что достаиваю тебя своим вниманием”»¹⁸²; в качестве примера композитор приводит прием у Ф. Листа. Следовательно, ни о каком признании национальной школы не было и речи. То, что Чайковскому (во многом, благодаря Всемирной выставке в Париже) удалось выйти на международный уровень, обусловлено чертами его стиля, которые были, с одной стороны, близки европейцам, а с другой – позволяли ассоциировать его с отечественной традицией.

В России Первый концерт также получил множественные положительные отзывы. Хвалили, в основном, за жизнерадостный характер и оригинальность тематизма. Н. Ф. Соловьев в 1875 г. в газете *Новое время* писал: «Концерт

¹⁷⁹ [V. W.]. Concert et soirées // *Le Ménestrel*. 1878. № 42. P. 342.

¹⁸⁰ [Jennius]. Théâtres // *La Liberté*. 11.09.1878. P. 3. В особом прибавлении к № 219 *Московских ведомостей* указывалось: «Дворец Трокадеро был переполнен публикой; пришлось отказывать в местах. Все пьесы имели огромный успех. Концерт Чайковского, исполненный Н. Г. Рубинштейном, возбудил восторг» (Телеграммы. Париж, 9 сентября (28 августа) // *Московские ведомости*. Особое прибавление. 1878. № 219. С. 1).

¹⁸¹ Dur und Moll. St. Petersburg, 27 April // *Signale für die musikalische Welt*. 1878. № 42. S. 662.

¹⁸² Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 109.

г. Чайковского, в общем, мил, слушается легко, и в последней своей части заинтересовывает тщательной разработкой темы»¹⁸³. А. С. Фаминцын в *Музыкальном листке* отмечал, что «новое сочинение Чайковского поражает слушателя ясностью и веселостью настроения с начала и до конца»¹⁸⁴. В 1878 г. в газете *Русские ведомости* вышла рецензия О. Я. Левенсона, уверенно писавшего о том, что концерт стал частью репертуара видных пианистов, имеет успех у публики и даже склонил на свою сторону критиков: «Мы слышали от лиц, относящихся вообще несочувственно к композициям г. Чайковского, что это сочинение заставило и их уверовать в его талант»¹⁸⁵. Подвел итог Ц. А. Кюи в 1886 г. (*Музыкальное обозрение*): «Первый фортепианный концерт г. Чайковского – одно из самых удачных произведений симпатичного и талантливого автора»¹⁸⁶, обращая внимание на свежесть тематизма, красочность гармонии, а также целостное благоприятное впечатление. Таким образом, Первый концерт стал важной вехой в творческой жизни Чайковского, и это понимали уже его современники.

Были и негативные отзывы. На следующий день после премьеры концерта в Бостоне (14/ 26 октября 1875 г.) журналист *Boston post* высказался осторожно, посчитав концерт вызывающим определенный интерес, «но недостаточный для того, чтобы вызвать большую сенсацию в музыкальном мире»¹⁸⁷. Репортер *New York Daily Herald* был более категоричен: несмотря на признание в Первом концерте ряда фрагментов успешными, общую концепцию он назвал слабой, отметив «отсутствие вдохновения и однородности мысли» у композитора, которому недостает опыта¹⁸⁸. Упреки вызывала техническая сложность (британская *Pall Mall Gazette*)¹⁸⁹, отсутствие «высших музыкальных качеств, <...> силы мысли, <...> глубины чувства»¹⁹⁰, поверхностность – рецензии Кюи 1875 года¹⁹¹. Причиной

¹⁸³ Соловьев Н. Ф. Музыкальное обозрение // Новое время. 1875. № 287. С. 3

¹⁸⁴ Фаминцын А. С. Петербургская хроника // Музыкальный листок. 1875. № 7. С. 108.

¹⁸⁵ Левенсон О. Я. Искусства и литература // Русские ведомости. 1878. № 285. С. 3.

¹⁸⁶ Кюи Ц. А. Симфонические собрания Русского музыкального общества // Музыкальное обозрение. 1886. № 23. С. 177.

¹⁸⁷ Hans von Bulow // Boston post. 1875. Vol. LXXXIX. № 101. P. 3.

¹⁸⁸ Hans von Bulow // New York Daily Herald. 1875. № 14337. P. 7.

¹⁸⁹ At the Philharmonic // Pall Mall Gazette. 1889. Vol. XLIX. № 7510. P. 6.

¹⁹⁰ Кюи Ц. А. Симфонические собрания Русского музыкального общества. С. 177.

¹⁹¹ Кюи Ц. А. Музыкальные заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1875. № 298. С. 1.

такого отношения Кюи, который в принципе отличался негативным настроением по отношению ко многим событиям и явлениям музыкальной жизни¹⁹², стало несоответствие Первого концерта представлениям об этом жанре критиков: «Концерт я прослушал с несомненным удовольствием, но в то же время и с досадою; я был рад тому, что есть, но досадовал, представляя себе то, что могло бы быть»¹⁹³. Не исключено, что ключевую роль сыграла оригинальность Первого концерта, его отличие от западноевропейских сочинений. Наиболее яркое высказывание на этот счет принадлежит Соловьеву: «Как концерт для фортепиано, назвать его удавшимся нельзя. Фортепиано в нем не играет той самостоятельной роли, какую оно играет в концертах Бетховена, Шумана, Листа, Литольфа, Рубинштейна»¹⁹⁴.

После успешного исполнения Танеевым в 1875 г.¹⁹⁵ и Рубинштейном в 1878 г. в Париже, Москве и Санкт-Петербурге, Первый концерт стал жанровым ориентиром, с которым впоследствии сравнивались другие концертные опусы Чайковского. С. Н. Кругликов (псевдоним «Старый музыкант»), например, в газете *Современные известия* писал о Втором концерте: «Обращаясь снова к исполненному 21 мая [1882 г.]¹⁹⁶ концерту Чайковского, достаточно будет сказать, что его просто даже невозможно сравнивать с “первым”, посвященным Бюлову»¹⁹⁷. Действительно, Второй Концерт сложно сопоставить с Первым и по количеству рецензий и отзывов в отечественной и зарубежной прессе. В первой биографии

¹⁹² В целом отношение Кюи к творчеству Чайковского было неоднозначным, на что указывает Г. В. Ковалевский: «Кюи становится одним из самых “сердитых” по отношению к Чайковскому рецензентов, нередко совершенно незаслуженно пуская ядовитые стрелы в адрес произведений, которые в наше время давно и прочно стали классикой» (Ковалевский Г. В. Из прошлого к веку нынешнему: к проблеме восприятия личности и творчества П. И. Чайковского. Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2018. Т. 19. № 1. С. 302).

¹⁹³ Кюи Ц. А. Музыкальные заметки. С. 1.

¹⁹⁴ Соловьев Н. Ф. Музыкальное обозрение. С. 3.

¹⁹⁵ После премьеры Первого концерта в Москве Н. А. Губерт писал: «вообще концерт этот <...> останется надолго в памяти присутствовавших: приходилось делиться между мелодичностью, крайней элегантностью музыки концерта, художественным исполнением г. Танеева и сопровождением оркестра, входившего за капельмейстером своим, Н. Рубинштейном, в мельчайшие намерения автора» (Цит. по: Чайковский М. И. Жизнь Петра Чайковского. Т. 1. С. 446).

¹⁹⁶ 2 июня 1882 г. по новому стилю.

¹⁹⁷ Кругликов С. Н. (Старый музыкант). Музыкальная хроника // *Современные известия*. 1882. № 143. С. 1. С Первым концертом критики также сравнивали Концертную фантазию, опять же отдавая предпочтение более раннему опусу. Например, Ц. А. Кюи писал: «Во всяком случае эта фантазия не выдерживает сравнения с первым концертом г. Чайковского» (Кюи Ц. А. Симфонические собрания Императорского русского музыкального общества // Музыкальное обозрение. 1886. № 26. С. 202).

Чайковского, составленной его братом М. И. Чайковским, вообще нет упоминания о реакции музыкальной критики на это сочинение. Простые сообщения об исполнении концерта соседствовали с критическими откликами. Кругликов, например, упрекал композитора и хвалил пианиста: «Скучный, безмерно длинный, но во всяком случае приличный и умело написанный концерт, очень солидно и музыкально сыгранный г. Танеевым»¹⁹⁸. Мировая премьера в Нью-Йорке также прошла без ярких эмоциональных отзывов: «Помимо привлекательности новизны, нельзя сказать, что концерт обладает какими-либо большими достоинствами» (*New-York Times*)¹⁹⁹. С большей симпатией рецензенты отнеслись ко Второму концерту в петербургской и британской прессе, отметив техническую сложность и интересные детали (*Петербургский листок*, 1888)²⁰⁰, оригинальность композиции (*The Leeds Mercury*, 1886)²⁰¹, мелодичность, выразительность оркестровки средней части (*The Times (London)*, 1890)²⁰².

Вторая часть произвела впечатление и на российских критиков: «Особенно выдается вторая часть (Andante), с крайне симпатичной, певучей темой скрипки и виолончели, переходящей в фортепиано», – писал критик *Театрального курьера*²⁰³. Общие оценки Второго концерта в большей степени нейтральны и умеренны по сравнению с высказываниями о Первом концерте – ни ярко выраженных похвал, ни острых критических замечаний, что, пусть и косвенно, позволяет судить об общем впечатлении не только рецензентов, но и публики.

Еще одно сочинение, звучавшее при жизни композитора – Концертная фантазия (1884), – тепло принималось публикой во многих странах и позитивно оценивалось критиками. Немецкие журналисты писали следующее о первом исполнении Э. фон Зауэром этого произведения в Германии: пианист «впервые исполнил “Концертную фантазию” П. Чайковского, в которой, помимо специфически русских, есть еще и другие удивительно красивые вещи, и которая

¹⁹⁸ Кругликов С. Н. Музыкальная хроника. С. 1.

¹⁹⁹ The Philharmonic Society // *The New York Times*. 1881. Vol. XXXI. № 9417. P. 9.

²⁰⁰ Театральный курьер // *Петербургский листок*. 1888. № 312. С. 3.

²⁰¹ Bradford Full-Dress Subscription Concert // *The Leeds Mercury*. 1886. Vol. 123. № 15152. P. 3.

²⁰² Mr. Mann's Benefit Concert // *The Times (London)*. 1890. № 32997. P. 9.

²⁰³ Театральный курьер // *Петербургский листок*. С. 3.

принесла исполнителю огромный успех»²⁰⁴. Национальные черты подчеркивает также рецензент газеты *Signale für die musikalische Welt*, позитивно оценивая опус в целом: «Последнее сочинение (Концертная фантазия), исполненное впервые, завораживает своим духом и жизнерадостностью, искрящейся национально вдохновленной первой частью, в то время как во второй только в первой половине есть что-то поистине невероятное»²⁰⁵. Единодушен с ним рецензент французской газеты *Le Temps*²⁰⁶.

Критики в России также в основном высоко оценивали Концертную фантазию. После премьеры в 1885 г. *Русские ведомости* разместили рецензию, в которой говорилось: «В общем “фантазия” слушается с интересом, и занимательность ее второй части выкупает общие места первой. Исполнитель и автор имели большой успех»²⁰⁷. Успех сопутствовал и другим исполнениям – в 1887 и 1893 гг.²⁰⁸

Однако другие комментарии в большей мере носят негативный характер. По мнению журналиста *Le Journal*, солистка Софи Ментер представила «неблагодарную композицию, к тому же холодно принятую публикой, очень небольшая часть которой, казалось, пришла нарочно в знак протеста против фортепиано и пианистов!»²⁰⁹. Еще более радикальную оценку дал Концертной фантазии критик *Le Monde*: «Концертная фантазия с оркестром Чайковского (он, всегда он!) – нулевое произведение»²¹⁰. В США этот опус совершенно не нашел сочувствия; в газете *Chicago Tribune* была дана предельно краткая характеристика: «Фантазия Чайковского исполнялась мадам Рив-Кинг. Как произведение она не нашла благосклонности ни у публики, ни у критиков»²¹¹.

²⁰⁴ Tagesgeschichte. Musikbrief. Berlin, 3. November // Musikalisches Wochenblatt. 1888. № 47. S. 559.

²⁰⁵ Berliner Nachrichten // Signale für die musikalische Welt. 1888. № 54. S. 854.

²⁰⁶ Spectacles et concerts // Le Temps. 1888. № 9808. P. 3.

²⁰⁷ Театр и музыка // Русские ведомости. 1885. № 56. С. 3.

²⁰⁸ Кашкин Н. Д. Музыкальная хроника. С. 2; Театральные и музыкальные известия // Московские ведомости. 1893. № 46. С. 5.

²⁰⁹ Gresse A. Les Grands Concerts // Le Journal. 1893. № 168. P. 6.

²¹⁰ [Judex]. III. – Concerts // Le Monde Artiste. 1893. № 12. P. 205–206.

²¹¹ Musicians of Notable Worth // Chicago Tribune. 1892. Vol. LI. № 17. P. 35.

Несмотря на общую положительную оценку Фантазии в России, журналисты все же отмечали, что «нельзя назвать новое сочинение Чайковского лучшим его сочинением, но тем не менее великое мастерство нашего талантливой композитора не покинуло его и здесь»²¹². Кюи в первую очередь критиковал вторую часть – «Contrastes»: в ее тематизме он отмечал «наивность этой музыкальной мысли», а танцевальный элемент называл «бессодержательным» и «мало музыкальным». Обобщая, он все же говорил: «Что же касается звукового эффекта, то он полный, равным образом как и ловкость фактуры, до некоторой степени даже скрадывающая разжиженную бессодержательность “контрастов”»²¹³.

Итак, все три рассматриваемых сочинения получили как положительные отзывы, так и негативные оценки. Очевидно, что и Второй концерт (в меньшей степени), и Концертная фантазия (в большей) были приняты публикой и критиками как в России, так и за рубежом.

Внимание критиков привлекали также отдельные стороны концертов Чайковского: *специфика формы, музыкального тематизма и его развития, роли оркестра и солиста, соотношения с европейскими инструментальными традициями.*

Форма. Начиная с премьеры в Бостоне Первого концерта рецензенты обращали внимание на нетипичное строение произведений русского композитора. При этом реакция чаще всего имела негативный характер, так как, по мнению журналистов, композиционные решения Чайковского выходят за пределы существующих, окончательно установившихся к последней четверти XIX в., традиций.

Первый концерт привлек внимание прежде всего развернутым, невиданным по масштабам для того времени вступлением к I части. После первого исполнения в 1875 г. в Санкт-Петербурге Г. А. Ларош, известный своей критической позицией по отношению к этому сочинению²¹⁴, определил вступление как лучший раздел

²¹² Театр и музыка // Русские ведомости. С. 2–3.

²¹³ Кюи Ц. А. Симфонические собрания Императорского русского музыкального общества. С. 202.

²¹⁴ Об этом пишет М. И. Чайковский в своей книге: «в прессе только один голос высказался в пользу произведения: г. Фаминцын в “Музыкальном листке” признал его блестящим, благодарным, хотя и трудным для виртуоза. Все

всего концерта: «Между сочинениями самого г. Чайковского, новый концерт занимает весьма и весьма второстепенное место: ни одна из трех последующих его частей не держится на уровне прекрасной интродукции, ни один из мотивов (кроме первой темы той же интродукции) не представляет той мелодической красоты, которую мы привыкли ожидать от автора “Ромео” и “Опричника”»²¹⁵. Яркость тематизма, самостоятельность формы вступления стала поводом для особой интерпретации композиции Первого концерта. В американской газете *Rutland Daily Herald* был дан анонс концерта (рис. 6), в котором сочинение было представлено как *четырёхчастное*: «Allegro non troppo e molto maestoso, D flat; Allegro con spirito, B flat minor; Andantino semplice, D flat; Allegro con fuoco, B flat minor»²¹⁶.

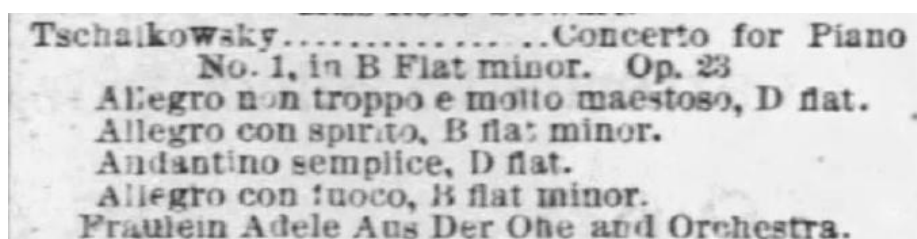


Рис. 6. Фрагмент газеты *Rutland Daily Herald* от 29 мая 1891 г. (с. 3).

Такой же подход к толкованию формы Первого концерта демонстрирует и журналист газеты *The Sun*: «Первая часть из всех четырех – самая прекрасная: она начинается в грандиозной манере с полных мощных аккордов для фортепиано и сопровождается широкой мелодией, исполняемой оркестром»²¹⁷. Сходную интерпретацию находим в газете *Le Pays* от 16 сентября 1878 г.: «Первая часть очень красивая – это трехчастное анданте, элегантное и довольно красочное»²¹⁸. Необходимо признать, что четырехчастная трактовка концерта зарубежными критиками не должна рассматриваться как частный случай: это развернутое

остальные, с Ларошем во главе, остались более или менее недовольны им. Похвалив интродукцию концерта “характера светлого, торжественного, пышного”, все остальное Ларош признал занимающим второстепенное место между другими произведениями того же автора» (Чайковский М. И. Жизнь Петра Чайковского. Т. 1. С. 443).

²¹⁵ Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей М.; Петроград, 1924. Т. II, ч. 2. С. 34.

²¹⁶ Two Brilliant Concerts. Big Audiences on Second Day of the Festival // *Rutland Daily Herald*. 1891. Vol. 30. № 120. P. 3.

²¹⁷ The Third Philharmonic Concert // *The Sun*. 1888. Vol. LV. № 137. P. 2.

²¹⁸ Maillard G. Causerie Musicale. Concert russe au Trocadéro // *Le Pays*. 1878. № 259. P. 1.

вступление на самом деле обладает рядом характеристик, позволяющих воспринимать его как автономную часть цикла. Оно написано в трехчастной форме, а также основано на ярком тематическом материале, который разрабатывается и варьируется. То есть налицо самостоятельность, замкнутость этого раздела даже на композиционном уровне, которая подкрепляется также отсутствием буквального повторения тематизма вступления в других разделах I части и в цикле в целом. Не следует также забывать и об особенностях тонального плана: модуляция с самых первых нот утверждает *Des-dur* в качестве тоники, отодвигая тональность *b-moll* – основную не только в самой первой части, но и во всем концерте, – на второй план. Лишенная очевидных связей с последующими изложениями материала, интродукция была воспринята как абсолютно автономная единица, и мнение (ошибочное) музыкальных журналистов было обусловлено отступлением Чайковского от уже сложившихся в романтической практике композиционных традиций, его новаторством в этой области.

В целом к форме фортепианных концертов у критиков было немало претензий. О Первом концерте писали:

- он «нерегулярен по форме, равно как эксцентричен и размыт»²¹⁹ (британская газета *Observer*);
- для концерта характерно «полное отсутствие формы и непрерывной мысли, что должно сделать ее неприятной для музыкального мышления»²²⁰ (*New York Daily Herald*);
- «первая часть фортепианного концерта – ужасная пьеса, расхлябанная и громоздкая по форме»²²¹ (немецкая *Musikalischen Wochenblatt*).

Сам Чайковский, после премьеры в Бостоне Первого концерта, писал: «Я получил на днях от Бюлова письмо с целой кучей вырезок американских газет о моем концерте. В ней говорится, что “первая часть страдает от отсутствия

²¹⁹ Philharmonic Society // *Observer*. 1889. № 5108. P. 2.

²²⁰ Hans von Bulow // *New York Daily Herald*. 1875. № 14337. P. 7.

²²¹ *Musikbrief*. Hamburg, 1. Februar // *Musikalischen Wochenblatt*. 1888. № 8. S. 90.

центральной мысли, около которой должны создаваться те рои музыкальных фантазий, которые составляют эфирную, воздушную часть целого»²²².

Ряд замечаний касался и продолжительности сочинения в целом. О масштабности Первого концерта писали зарубежные журналисты всех стран, где он звучал:

- «концерт длинный, с утомительными пассажами, где мысль, кажется, блуждает или теряется в избытке беглости»²²³ (филадельфийская *The Times*);
- «концерт г. Чайковского для фортепиано с оркестром – интересное произведение, но слишком большого размера, чтобы его можно было внимательно слушать на музыкальном концерте»²²⁴ (*La Liberté*);
- «русский пианист исполнил концерт г. Чайковского; первая часть начинается хорошо, но какое буйство в продолжении! Я с ужасом подумал, будут ли другие части такими многословными; к счастью, их не было»²²⁵ (*Le Temps*);
- «из трех частей фортепианного концерта первая нравится нам больше всего. Эта и последняя части наиболее своеобразны. Иногда они задуманы немного широко, но всегда интересно»²²⁶ (*Signale für die musikalische Welt*).

Как следствие, Первый концерт Чайковского журналисты даже называли «большим концертом» («großes Concert für Klavier»), о чем свидетельствует анонс концертов Бостонского оркестра в «Lyceum-Theater» г. Балтимор (США) (рис. 7).

²²² Цит. по: Чайковский М. И. Жизнь Петра Чайковского. Т. 1. С. 445.

²²³ The Tschaiakowsky Concert. The Russian Composer Conducts His Concerto with Great Effect // *The Times* (Philadelphia). 1891. № 5717. P. 4.

²²⁴ Loncières V. *Revue Musicale* // *La Liberté*. 23.09.1878. P. 1.

²²⁵ Weber J. *Critique Musicale* // *Le Temps*. 1890. № 10532. P. 3.

²²⁶ [Sz-B]. *Die Musik auf der Weltausstellung zu Paris 1878. Die Aufführungen* // *Signale für die musikalische Welt*. 1878. № 46. S.722–723.

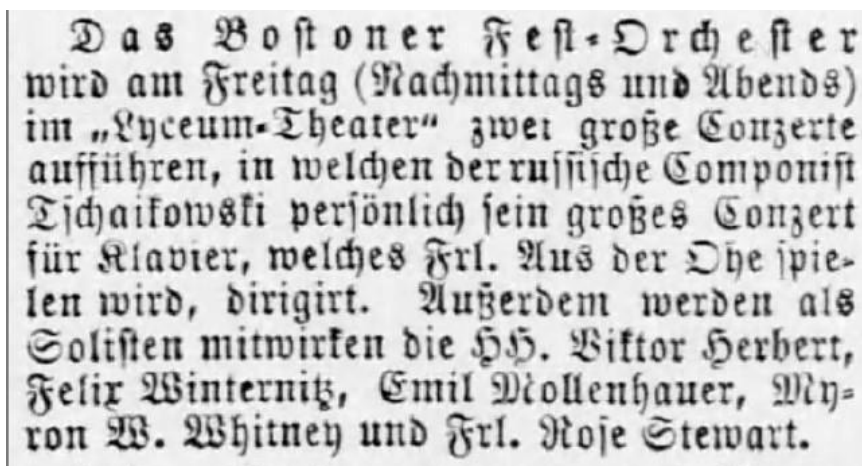


Рис. 7. Анонс концертов Бостонского оркестра в газете «Der Deutsche Correspondent (Baltimore, Maryland, USA)» от 12.05.1891 (с. 4).

Не обошла критика вниманием и два других опуса. О Втором концерте корреспондент *Le Figaro* высказался критически, отметив опять-таки длительность сочинения: «Композиция в первой части показалась чрезмерно развернутой»²²⁷. Созвучно этому мнению Кругликова, писавшему в 1882 г. в газете *Современные известия*: «Первая часть нового концерта невозможно длинна; начало недурно; но затем эти чересчур гаммообразные темы и бесконечные фортепьянные каденции, состоящие большей частью из одних рутинных рамплиссажей – надоедают страшно»²²⁸.

О затянутости Концертной фантазии тоже говорилось достаточно много, прежде всего, во французских газетах:

- «эти работы, подробно описывать которые у меня нет времени, однако, в целом, грешат своей чрезмерной длиной»²²⁹ (*Le petit journal*);
- «все произведения, которые исполнял г. Чайковский в воскресенье, слишком длинны»²³⁰ (*Le Figaro*);

²²⁷ Darcours Ch. Notes de Musique // *Le Figaro*. 1891. № 98. P. 6.

²²⁸ Кругликов С. Н. Музыкальная хроника. С. 1.

²²⁹ Kerst L. Les Grands Concerts // *Le petit journal*. 1888. № 9202. P. 3.

²³⁰ Darcours Ch. Notes de Musique // *Le Figaro*. 1888. № 67. P. 6.

- «Концертная фантазия для фортепиано – это действительно фантазия; самой ужасной частью остается финал, который удлиняется, все больше ускоряется»²³¹ (*Le Temps*);
- «если мы представим себе первую часть концерта, каденция которого была бы бесконечной и стиль чрезмерно фамильярным, то мы получим представление о том, как странно выглядит эта композиция»²³² (*Le Ménestrel*).

В отечественной публицистике о масштабности Концертной фантазии в двухчастном варианте косвенно говорит Кашкин; услышав произведение в новой, одночастной авторской редакции, он писал: «Фантазия для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского, исполненная С. И. Танеевым, в своем теперешнем виде представляет сочинение гораздо более сжатое по форме, нежели прежде, и хотя утратились некоторые очень интересные частности, но в общем сочинение выиграло»²³³.

В этой связи особого внимания заслуживает комментарий журналиста *Le Figaro*, объясняющего этот недостаток – избыточную продолжительность сочинений – особенностями русской композиторской школы: опусы Чайковского «длинные не по недостатку фактуры, которая ясна и проста, а как результат частых полных повторов и бесконечного развития коды и каденций. Это, дескать, русская мода: повторять таким образом мотивы целиком и часто»²³⁴. Таким образом, критик указал на качество, которое действительно характерно для всей русской школы – вариационность, которая была воспринята Чайковским от М. И. Глинки и представителей «Могучей кучки». Ее проявления обнаруживаются в разных сочинениях: например, в I, III и IV чч. Первой симфонии композитор неоднократно повторяет темы с вариационным преобразованием, а в финале Второй симфонии вариации на тему народной песни «Журавель» представлены буквально в каждом

²³¹ Weber J. Critique Musicale // *Le Temps*. 1888. № 9814. P. 3.

²³² Boutarel A. Revue des Grands Concerts. Concerts Lamoureux // *Le Ménestrel*. 1893. № 12. P. 93.

²³³ Кашкин Н. Д. Театр и музыка // *Русские ведомости*. 1893. № 45. С. 2.

²³⁴ Darcours Ch. Notes de Musique // *Le Figaro*. 1888. № 67. P. 6.

разделе формы²³⁵. Этот принцип претворился и в других жанрах – симфонических поэмах, сюитах, увертюрах, а также в фортепианных концертах. В частности, в сонатных аллегро Первого и Третьего концертов после экспозиции основных тем проводятся их фактурные варианты; соединяются эти изложения развивающими ходами. Как следствие, происходит значительное увеличение отдельных разделов и формы в целом.

Другое объяснение этого феномена дает критик газеты *The Era*: «Как почти каждый новый концерт для фортепиано с оркестром, он [Первый концерт] несколько длинноват»²³⁶. Трактовка чрезмерной масштабности как общей тенденции музыки конца XIX в. нашла отражение и в высказывании Лароша в газете *Голос*: «Недостаток формы свойственен отнюдь не одному г. Чайковскому, а многим талантливым музыкантам нашего времени, но большинство талантливых музыкантов с этим пороком так и уйдут в могилу»²³⁷.

Следовательно, Чайковский оказался в русле тех тенденций, которые были характерны как для русской, так и для европейской традиции.

Музыкальный тематизм и работа с ним также вызывал неоднозначные оценки. Критиковали в первую очередь отход композитора от принципов развития, свойственных симфоническим жанрам, которые воспринимались как высшее достижение в эволюции музыкальной логики. Кюи отмечал, что в Первом концерте Чайковский «не дает мысли созреть, он ее не рассматривает, не подвергает разностороннему анализу, он ее не развивает. Вследствие того концерт его произведение талантливое, но легенькое; много в нем милого и приятного, но глубины и силы никакой»²³⁸; «отлично начинается средняя часть, без фортепиано, совершенно симфонически; гораздо слабее длинная фортепианная каденция»²³⁹.

В зарубежной прессе реакция на это отступление от «нормы» большой симфонической композиции также было отмечено. В *The Standard* содержится

²³⁵ См. схему: Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. М., 1973. С. 39.

²³⁶ Crystal palace Saturday concerts // *The Era*. 1876. Vol. 38. № 1956. P. 3.

²³⁷ Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. С. 44.

²³⁸ Кюи Ц. А. Музыкальные заметки. С. 1.

²³⁹ Кюи Ц. А. Симфонические собрания Русского музыкального общества. С. 177.

следующее высказывание о Первом концерте: Чайковский, «очевидно, не может развивать темы концерта в соответствии с правилами симфонии, и даже его ключевые тональные соотношения неортодоксальны и сбивают с толку музыкантов»²⁴⁰. Наиболее полно характеризует эту «ненормативность» журналист *La Liberté*: «Общий стиль произведения носит скорее театральный характер, чем тот, который подходит чисто инструментальной композиции. Это балетная музыка. Идеи следуют одна за другой без музыкальной связи, как бы описывая действие»²⁴¹. Сходное мнение высказывает корреспондент *Le Temps* по отношению к Концертной фантазии; о второй части – «Contrastes» – он пишет: «Интересно, должно ли это представлять собой неистовый танец казаков, потому что такой способ сжатия быстрого движения вряд ли пригодится, за исключением некоторых балетов или финалов оперетт»²⁴². На жанровость тематизма²⁴³, также характерную для театральной музыки, указывал Фаминцын в своем отзыве о Первом концерте: «Вторая часть – род баркаролы, в середине которой всплывает в оркестре вальсообразная тема с имитациями, вторая тема эта уже слишком плясового характера, и как-то мало вяжется с весьма красивым, поэтическим началом и концом *Andantino*»²⁴⁴. Сходные качества отметил Кюи: «Вступление – род вальса певучего, горячего, инструментованного чудесно»²⁴⁵. Итак, критики подчеркивали связь инструментальных сочинений Чайковского с театральной, балетной музыкой, что, безусловно, было нетипично для жанра концерта. Иными словами, не устраивали черты, свойственные, скорее, сюите, а не концерту, в котором рецензенты видели ответвление симфонического жанра.

О тематизме Первого концерта в отечественной прессе говорилось неоднократно. Соловьев писал, что самая слабая сторона произведения –

²⁴⁰ Philharmonic Society // Standard. 1889. № 20205. P. 5.

²⁴¹ Loncières V. Revue Musicale. P. 1.

²⁴² Weber J. Critique Musicale // Le Temps. 1888. № 9814. P. 3.

²⁴³ В целом жанровость в инструментальной музыке Чайковского подвергалась критике со стороны журналистов. В качестве примера приведем высказывание о Пятой симфонии из газеты *День*: «Симфония с тремя вальсами и при том с инструментовкой, рассчитанной на самый пошлый эффект! Не характеризует ли это г. Чайковского, как истощенного и выдохшегося композитора? Не показывает ли это полный упадок таланта?» ([К. М.]. Театр и музыка // День. 1888. № 191. С. 4).

²⁴⁴ Фаминцын А. С. Петербургская хроника. С. 108.

²⁴⁵ Кюи Ц. А. Музыкальные заметки. С. 1.

«непоследовательность в выборе тем. Что означает во второй, пасторальной части, внезапное появление вальса, напоминающего самые приторные английские и французские вальсы?»²⁴⁶. Кюи отмечал, что «легкость, но, вместе с тем, и небрежность сочинения замечательны: музыкальные мысли и звуки так и льются неиссякаемой струей, но г. Чайковский не заботлив в их выборе»²⁴⁷. Критиковалось также множество виртуозных элементов, лишенных развития: в том же очерке Кюи писал о «небрежности сочинения, которое дошло до того, что в начале концерта г. Чайковский не уберется даже от самых дюжинных, избитых, бессодержательных пассажей и каденций»²⁴⁸. Также об этом писал и Соловьев: «Особенно неприятны насильственно бурные фортепианные соло, написанные как будто только для того, чтобы доставить исполнителю возможность выказаться»²⁴⁹. Об этом же писал и Фаминцын, однако менее критично: «Первая часть состоит из интродукции и Allegro, испещренного пассажами, ходами в октавах, и снабженного большой блестящей каденцией»²⁵⁰. В свою очередь, противоположного мнения придерживался Левенсон, отмечая, что в концерте нет «филигранных пассажей, превращавших фортепиано в музыкальную игрушку»²⁵¹. При этом виртуозные вставки – одна из важнейших черт инструментального концерта; подобная критика указывает на определенный скепсис по отношению к самому жанру. Необходимо вспомнить высказывание М. П. Мусоргского: «Музыкальное общество намерено кое-чем хорошим угостить, <...> но зачем фортепьянный концерт!»²⁵². В свою очередь, осуждение Чайковского в выборе тем связано, опять же, с переплетением традиций инструментальной и театральной музыки.

Пожалуй, наибольшее одобрение у критиков получило другое решение Чайковского – введение трех солистов в медленной части Второго концерта. Этот элемент тройного концерта, в котором «используются фортепиано, скрипка и

²⁴⁶ Соловьев Н. Ф. Музыкальное обозрение. С. 3.

²⁴⁷ Кюи Ц. А. Музыкальные заметки. С. 1.

²⁴⁸ Там же.

²⁴⁹ Соловьев Н. Ф. Музыкальное обозрение. С. 3.

²⁵⁰ Фаминцын А. С. Петербургская хроника. С. 108.

²⁵¹ Левенсон О. Я. Искусства и литература. С. 3.

²⁵² Цит. по: Кунин И. Ф. Чайковский. С. 183.

виолончель в равной степени важности»²⁵³, был признан главной ценностью этого сочинения, вытесняя на задний план достоинства быстрых частей. Критик британской газеты *The Graphic* писал, что «чрезвычайно сложные, хотя, несомненно, блестящие первая и третья части были менее оценены, чем более простое и даже более эффектное *Andante* ре мажор, которое, помимо соло фортепиано, содержит соло скрипки и виолончели»²⁵⁴. Примечательно, что при первом исполнении в Великобритании Ч. Галле прозвучали только II–III чч. Второго концерта; критики писали, что «в финале есть блестящие пассажи фортепиано, но он не идеально уравнивает другую часть концерта»²⁵⁵, подчеркивая тем самым особую значимость II части. Введение трех солистов в жанре концерта непосредственно связано с западноевропейской традицией (безусловно, его можно рассматривать как отсылку к тройному концерту Бетховена), и именно поэтому *Анданте*, более традиционное для европейского слуха, чем быстрые части цикла, привлекло внимание и получило одобрение критиков.

Таким образом, на композиционном и тематическом уровнях отмечались следующие особенности:

- концертные сочинения Чайковского по мнению критиков страдают избыточной продолжительностью, которая, с одной стороны, трактуется как особенность русской композиторской школы, с другой – как общеевропейская тенденция;
- композиционная логика этих произведений содержит черты сюитности, что выходит за пределы существующей жанровой традиции;
- Чайковский отступает от сложившихся в западноевропейской практике норм формообразования, что, в частности, выражается во вступлении Первого концерта, а также во Втором концерте;

²⁵³ The Halle Concerts. С. 6.

²⁵⁴ Music. Crystal Palace // *The Graphic: An Illustrated Weekly Newspaper*. 1890. № 1066. P. 511.

²⁵⁵ Bradford Full-Dress Subscription Concert. P. 3.

- тематический материал произведений имеет яркое жанровое наклонение. В свою очередь, множество виртуозных эпизодов в полной мере соответствует нормам жанра;
- введение трех солистов во Втором концерте необходимо рассматривать как следование западноевропейской традиции, так как очевидны связи с творчеством Бетховена.

Оркестровка и фортепианная партия. Ряд критиков признавал безусловное мастерство Чайковского в оркестровом письме во всех концертных сочинениях. Привлекал в первую очередь удачный баланс фортепианной и оркестровой партий, «полная инструментовка, не перекрывающая фортепиано» (*Boston Post*)²⁵⁶, «мастерство оркестровки» (*The Era*)²⁵⁷, удачные звуковые эффекты (*L'Intransigent*)²⁵⁸.

Яркость оркестровых решений – главное качество, которое отмечали и русские критики. Соловьев писал о Первом концерте, что «лучшая сторона концерта – оркестровка, отличающаяся большим вкусом и изяществом»²⁵⁹, Кюи – «привлекательная сторона концерта состоит <...> и в эффектной, прекрасной инструментовке, за исключением заурядного и не всегда удачного употребления фортепиано с оркестром»²⁶⁰. Об оркестровке Концертной фантазии писал журналист *Русских ведомостей*: «Сопоставлены эти темы превосходно, сплетаются и звучат одновременно с ловкостью неподражаемой, оркестрованы оригинально и до эффектности ярко»²⁶¹.

Однако далеко не все решения Чайковского нашли у журналистов (преимущественно зарубежных) однозначное одобрение. Довольно общие замечания были высказаны в *New York Daily Herald*: «Начальная часть, *Andante non troppo e molto maestoso*, имеет причудливую оркестровку и довольно красивую

²⁵⁶ Hans von Bulow // *Boston post*. P. 3.

²⁵⁷ Crystal palace Saturday concerts. P. 3.

²⁵⁸ [Ph. D]. *Les Concerts // L'Intransigent*. 1891. № 3919. P. 3.

²⁵⁹ Соловьев Н. Ф. Музыкальное обозрение. С. 3.

²⁶⁰ Кюи Ц. А. Музыкальные заметки. С. 1.

²⁶¹ Театр и музыка // *Русские ведомости*. С. 2.

основную тему, которую сначала проводят скрипки и виолончели в то время, когда длинные аккорды фортепиано *en arpeggio* бросают особый свет»²⁶². В свою очередь, журналист *The Boston Globe* в большей мере указал на нетрадиционность оркестровых приемов: он отмечал, что «последовательность скрипок, виолончелей, валторн и флейт является, мягко говоря, новинкой»²⁶³. Помимо общих наблюдений, встречаются конкретные указания даже на погрешности. Во французской газете *La Liberté* высказано следующее мнение: «Иногда оркестровка казалась ошибочной. Нам не нравится, например, звук фортепиано в сочетании со звуком духовых инструментов»²⁶⁴. О роли духовой группы в партитуре, о ее технической и ансамблевой сложности писалось и в американской публицистике – в *New York Daily Herald*: «Композитор написал отрывки для духовых инструментов, которые в фортепианном концерте, несомненно, не только чрезвычайно сложны, но и весьма абсурдны»²⁶⁵. Следовательно, зарубежные критики восприняли оркестровые решения Чайковского как отклонения от западноевропейских традиций. Неординарность тембровых сочетаний указывает на усиление колористической стороны музыкального языка, что в целом свойственно для русской композиторской школы.

Проблемы инструментовки непосредственно связаны со спецификой жанра, то есть с использованием солирующего фортепиано, роль которого в концертах Чайковского требует особого рассмотрения. В *Rutland Daily Herald* критик сравнивает оркестровые и сольные эпизоды Первого концерта: «В отрывках, написанных только для фортепиано, он [П. И. Чайковский] не говорит так непосредственно и ясно, как если бы он использовал весь оркестр»²⁶⁶. Идея вторичности фортепианного стиля Чайковского была впоследствии развита Э. Гарденом: «Успех Первого фортепианного концерта можно объяснить тем, что он мыслил не в рамках фортепиано, а оркестра. Все темы задуманы в оркестровом

²⁶² Hans von Bulow // *New York Daily Herald*. P. 7.

²⁶³ *Music and the Stage. The Von Bulow Concert*. P. 4.

²⁶⁴ Loncières V. *Revue Musicale*. P. 1.

²⁶⁵ Hans von Bulow // *New York Daily Herald*. P. 7.

²⁶⁶ Fraulein Aus Der Ohe. *A New York Opinion of the Tschaikowsky Concerto* // *Rutland Daily Herald*. 1891. Vol. 30. № 108. P. 4.

виде (Чайковский писал Мадам фон Мекк, что всегда сочинял с ощущением инструментального тембра), а фортепиано, даже если оно впервые проводит тему, исполняет лишь хорошее переложение оркестровой концепции»²⁶⁷. Сходное мнение высказывает журналист *The Philadelphia Inquirer*, указывая на второстепенную роль солиста в Первом концерте²⁶⁸, а также Ларош, отмечая «роскошную оркестровку», из-за которой «фортепиано даже при самом искусном письме, бессильно соперничать с таким оркестром; оно ступшевывается и становится инструментом аккомпанирующим»²⁶⁹. Соловьев и вовсе считает, что «концерт г. Чайковского скорее фантазия для оркестра с фортепиано *obligato*»²⁷⁰; ему вторит Левенсон: «Фортепиано здесь только первенствующий инструмент в остальном оркестре; это симфония для оркестра при участии фортепиано-соло»²⁷¹. Однако далее следует существенное замечание: «Фортепиано вращается у Чайковского главным образом в аккордных массах и окружает главные темы целым фейерверком пассажей, вполне истекающих из теперешнего характера инструмента»²⁷². Критик подчеркивает, что такая трактовка солирующего фортепиано и особенность фактурного изложения соответствуют жанровой традиции. Таким образом, в суждениях критиков была обозначена явная тенденция: фортепианная партия представляет собой дополнение к оркестровой, которая играет главную роль.

Существовали, напротив, и другие мнения: авторы статей обращали внимание на самостоятельность и равноправие партий оркестра и солиста. Неоднократно говорилось о продолжительных каденциях в Первом и во Втором концертах, во время которых оркестр не играет. Схожее явление обнаруживалось и в среднем разделе I ч. Концертной фантазии – «*Quasi Rondo*»: весь эпизод солирует фортепиано. Журналист *Le Ménestrel* утверждает, что в этом произведении «фортепиано и оркестр не сочетаются друг с другом, а чередуются»²⁷³.

²⁶⁷ Цит. по: Norris J. *The Russian Piano Concerto*. P. 156.

²⁶⁸ *At the Play Houses. Tchaikowski Appears at the Academy of Music // The Philadelphia Inquirer*. 1891. Vol. 124. № 139. P. 5.

²⁶⁹ Ларош Г. А. *Собрание музыкально-критических статей*. С. 34.

²⁷⁰ Соловьев Н. Ф. *Музыкальное обозрение*. С. 3.

²⁷¹ Левенсон О. Я. *Искусства и литература*. С. 3.

²⁷² Там же.

²⁷³ Boutarel A. *Concerts et Soirées. Concerts du Chatelet // Le Ménestrel*. 1888. № 11. P. 88.

Масштабность каденций оценивалась как смелое и даже новаторское решение Чайковского, которое, впрочем, далеко не всегда оценивалось позитивно.

В отзывах об исполнении концертных сочинений Чайковского критики неоднократно обращали внимание на их повышенную техническую сложность. В британской газете *The Examiner* говорится о том, что в Первом концерте фортепианная партия «обработана с большим блеском и требует для адекватного воспроизведения такого исполнителя, как сам фон Бюлов»²⁷⁴; о неординарных исполнительских способностях пианиста писали и другие издания (*The Era*, *The Observer*, *The Sun* и пр.)²⁷⁵.

В России виртуозное письмо Первого концерта получило более полную характеристику. Соловьев в своем отзыве указывал, что это сочинение «можно считать достоянием не всех хороших пианистов, а только очень немногих. Г. Кросс, исполнявший фортепианную партию и которому пришлось, так сказать, создавать ее, вышел победителем из очень нелегкой задачи, придать интерес партии, поглощаемой более выдающейся и занимательной оркестровкой»²⁷⁶. Очевидно, что он считал Первый концерт «уделом избранных», говоря это в эпоху расцвета виртуозности. Также критик отмечал, что фортепианная партия в нем «неблагодарная», то есть требующая значительно больших усилий для достижения малого эффекта. Иными словами, для Соловьева техническая сложность не была синонимом виртуозности. Фаминцын, напротив, как и зарубежные критики, считал партию виртуозной: «Партия фортепиано блестящая, изобилует разнообразными, изобличающими знание инструмента пассажами, симфонически поддерживаемыми и сопровождаемыми оркестром»²⁷⁷. Левенсон также дает положительную характеристику сольной партии в концерте²⁷⁸, отмечая, что «мы не

²⁷⁴ Music. A New Symphony by Franz Schubert. P. 328.

²⁷⁵ Crystal palace Saturday concerts. P. 3; Philharmonic Society // Observer. P. 2; The Third Philharmonic Concert. P. 2.; A New York Opinion of the Tchaikowsky Concerto. P. 4.

²⁷⁶ Соловьев Н. Ф. Музыкальное обозрение. С. 4.

²⁷⁷ Фаминцын А. С. Петербургская хроника. С. 108

²⁷⁸ «Концерт Чайковского не только для должного исполнения, но даже для приблизительного ознакомления с ним требует громадной техники», – считает О. Я. Левенсон (Левенсон О. Я. Искусства и литература. С. 3).

знаем сочинения в фортепианной литературе, которое, при всей доступности музыкального содержания, было бы так трудно для исполнения»²⁷⁹.

Второй концерт в зарубежной прессе наиболее ярко представлен в высказываниях британских и немецких журналистов. Критик лондонской газеты *The Times* об исполнении концерта Сапельниковым в 1890 г. пишет «о его блеске как бравурной пьесы»²⁸⁰. Схожее мнение высказал критик немецкого журнала *Signale für die musikalische Welt*: Сапельников «сыграл сложнейший фортепианный концерт с блестящей техникой и очень значительной виртуозной уверенностью»²⁸¹. В России журналисты также отмечали виртуозность Второго концерта; в частности, об этом писалось в *Петербургском листке*²⁸².

Таким образом, критики однозначно сходились во мнении, что Первый и Второй концерты представляют значительную сложность для солиста. Но оценивалась эта сложность по-разному. Одни авторы делали акцент на технических трудностях, которые в конечном счете не были оправданы характером образного строя концертов и не создавали эффекта блестящей виртуозной игры солиста. Другие признавали высокую степень виртуозности фортепианной партии, очевидно связанную с западноевропейской исполнительской практикой. Сложность сольной партии отмечалась и в скрипичном концерте Чайковского, из-за чего он долгое время не исполнялся. Как писал Левенсон, «причина этого кроется, как нам кажется, не столько в колоссальных технических трудностях этого концерта, сколько в совершенной оригинальности его. Для исполнения таких вещей требуется почти такая же творческая сила, как для создания их»²⁸³. В любом случае виртуозность – важный компонент исполнительского искусства XIX в. – можно считать одной из характерных стилевых черт концертных опусов Чайковского, и именно с ней, на наш взгляд, связана популярность этих сочинений у российских, европейских и американских пианистов в конце столетия.

²⁷⁹ Левенсон О. Я. Искусства и литература. С. 3.

²⁸⁰ Mr. Mann's Benefit Concert. P. 9.

²⁸¹ [G. E.]. Musikleben in St. Petersburg // *Signale für die musikalische Welt*. 1888. № 65. S. 1026.

²⁸² Театральный курьер // *Петербургский листок*. С. 3.

²⁸³ Левенсон О. Я. Музыкальная хроника // *Русские ведомости*. 1882. № 222. С. 1–2.

Отношение к европейским традициям. Особое место в рецепции концертов Чайковского занимает вопрос их стилевых истоков, соотношения со стилем ведущих европейских композиторских школ. Первым обратил на него внимание Ларош. Как пишет С. А. Петухова, «можно совершенно точно установить время появления важнейшего тезиса о сознательной незамкнутости, открытости системы музыкального языка Чайковского для влияний иных (национальных и индивидуальных) стилей»²⁸⁴. Этой датой можно считать 2 / 14 декабря 1876 г. – появление рецензии Лароша на оперу «Кузнец Вакула» в газете *Голос*. В ней утверждается, что композитор ближе к «итальяно-французскому роду письма», при этом признается влияние Шумана; критик приходит к выводу о синтезе разных стилевых качеств в творчестве Чайковского²⁸⁵.

Об открытости его стилевой системы неоднократно говорили и зарубежные критики. В 1889 г. журналист *The Pall Mall Gazette*, желая, по-видимому, сделать Чайковскому комплимент, заметил, что композитор «оригинален, и критики не могут навесить на него ярлык, поэтому они называют его “эклектичным”, “нерешительным” и т. д.»²⁸⁶. Эклектичность стиля трактовалась при этом как особенность русской школы в целом. Во Франции также отмечалось, что Чайковского невозможно отнести к какой-либо традиции: в газете *Paris* указывается, что «в лице Чайковского мы встречаем одного из тех независимых талантов, которые не умещаются в тесных рамках какой-нибудь школы»²⁸⁷.

*Le Gaulois*²⁸⁸, давая масштабный обзор современного состояния музыкальной культуры России, выделяла в ней два направления: национальное, идущее от традиций М. И. Глинки, и немецкое, представленное А. Г. Рубинштейном и П. И. Чайковским. Одной из характерных черт стиля последнего был назван «космополитизм»²⁸⁹, то есть адаптация стилевых компонентов других композиторов

²⁸⁴ Петухова С. А. Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006). М., 2014. С. 32.

²⁸⁵ Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. Т. II, ч. 1. С. 132–133.

²⁸⁶ At the Philharmonic // *Pall Mall Gazette*. P. 6.

²⁸⁷ Цит. по: Театральные и музыкальные известия // Московские ведомости. 1889. № 158. С. 5.

²⁸⁸ [F...]. *Musique. Les Concerts Symphoniques // Le Gaulois*. 1888. № 2015. P. 3.

²⁸⁹ Ibid.

– упоминаются Г. Берлиоз, Р. Шуман, а в сюитных сочинениях обнаруживается влияние Ж. Массне. С этой точкой зрения можно согласиться, поскольку сам композитор дистанцировался от идей поисков «Могучей кучки». Об этом неоднократно писали и зарубежные критики. В *Le Ménestrel* встречается такое мнение: «Мы не видим в его произведениях того характерного отражения национальности, которое частично встречается у некоторых его соотечественников, например, у Бородина»²⁹⁰. Об этом писал и сам Чайковский: «Что такое так называемая новая русская школа, как не культ разных пряных гармонизаций, оригинальных оркестровых комбинаций и всякого рода чисто внешних эффектов»²⁹¹.

Русские критики, отечественная публика также ощущала это качество в сочинениях Чайковского. Кюи, критикуя выбор главной темы финала Первого концерта, в 1875 г. отмечал, что она «составляет неприятный и нехудожественный контраст с общеевропейской музыкой всего концерта»²⁹². 11 лет спустя, в 1886 г., он опять повторяет эту мысль: «Первая тема с резким, определенным русским колоритом, остальная музыка – западно-европейская»²⁹³. В очерках других критиков встречаются более конкретные аналогии с композиторскими школами. Приведем некоторые высказывания из зарубежной и отечественной прессы.

Черты немецкой школы неоднократно отмечали в Первом концерте. В британской газете *The Examiner* говорится, что Чайковский «принадлежит к школе Листа, и с этой школой он разделяет безупречное владение средствами оркестра и фортепиано»; «обработка тем отчетливо указывает на влияние современной немецкой музыки»²⁹⁴. Влияние Листа отмечают также в фортепианном письме и оркестровке. Говоря о сдвиге в побочной партии I ч. Первого концерта, журналист *New York Daily Herald* писал, что в нем «возникают листовские октавы и модуляции»²⁹⁵. Другой критик из *St. Alban's Daily Messenger* отмечал, что Первый

²⁹⁰ Boutarel A. Revue des Grands Concerts. Concerts du Châtelet // *Le Ménestrel*. 1891. № 15. P. 117.

²⁹¹ Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 2. С. 423.

²⁹² Кюи Ц. А. Музыкальные заметки. С. 1.

²⁹³ Кюи Ц. А. Симфонические собрания Русского музыкального общества. С. 178.

²⁹⁴ Music. A New Symphony by Franz Schubert. P. 328.

²⁹⁵ Hans von Bulow // *New York Daily Herald*. P. 7.

концерт – «очень любопытная композиция, демонстрирующая такую же сложную оркестровку, как некоторые из поздних произведений Листа»²⁹⁶.

Однако более частое сравнение, встречающееся на страницах газет, – с Шуманом. В журнале *L'Année musicale*, например, указывается, что «Г-н Чайковский меньше похож на Шопена, чем на Шумана. У него форма, как и содержание, немецкие»²⁹⁷. Принципы Шумана обнаруживаются и в главной партии I ч. Первого концерта: «Тема, представленная здесь, не интересна, хотя в ней есть оттенок Шумана»²⁹⁸. В России «шумановское» отмечалось в Концертной фантазии: средний раздел I ч. отдан «весьма длинному фортепианному соло слегка в шумановском роде, недурному в сущности, но слишком уснащенному обычными фортепианными рамплиссажами»²⁹⁹. Тот факт, что в музыке Чайковского обнаруживались влияния Шумана и других немецких композиторов не удивителен; как верно отметил Ларош, «он образовался на музыке шумановской и после шумановской, которую он действительно знает»³⁰⁰.

Помимо влияния Листа и Шумана зарубежные критики обнаруживали сходство II ч. Первого концерта со II ч. Концерта op. 16 А. фон Гензельта; журналист *The Philadelphia Inquirer* писал: «Вторая часть, *andantino semplice*, имеет немного духа Гензельта, как это представлено в Ларгетто знаменитого концерта этого автора. Здесь встречается много безошибочных отрывков Гензельта»³⁰¹. В свою очередь, Кюи указывал в этой части на то, что вальс в одном из эпизодов написан «в штраусовском роде»³⁰².

Сам Чайковский с уважением относился к немецкой музыке, однако критически оценивал ее современное – позднеромантическое состояние. Говоря о симфоническом творчестве Й. Брамса, он писал: «Я не понимаю его прелести. По моему, темно, холодно и полно претензий на глубину без истинной глубины»³⁰³. Его

²⁹⁶ Letter from New York // *St. Alban's Daily Messenger*. 1875. Vol. XII. № 373. P. 2.

²⁹⁷ Bellaigue C. *L'Année musicale*. Octobre 1887 à Octobre 1888. Paris, 1889. P. 230.

²⁹⁸ Hans von Bulow // *New York Daily Herald*. P. 7.

²⁹⁹ Театр и музыка // *Русские ведомости*. С. 2.

³⁰⁰ Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. С. 41.

³⁰¹ At the Play Houses. *Tschaikowski Appears at the Academy of Music*. P. 5.

³⁰² Кюи Ц. А. Симфонические собрания Русского музыкального общества. С. 177.

³⁰³ Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 108.

вывод однозначно определяет стилевые приоритеты: «Вообще, мне кажется, что Германия падает музыкально. Мне кажется, что теперь на сцену выступают французы»³⁰⁴. Таким образом, утверждение об опоре на немецкую традицию может быть принято с оговоркой – на конкретные стили представителей раннего и зрелого романтизма³⁰⁵.

Другой взгляд (преимущественно американский) на стилевые истоки концертов Чайковского утверждает опору на французские традиции. После премьеры Первого концерта в 1875 г. *The Boston post* писала: «Что нас в первую очередь поражает, так это явная склонность к французскому стилю»³⁰⁶. Вступление, по его мнению, «начинается с красивой французской темы»³⁰⁷, а вторая часть заставляет вспомнить Ф. Шопена и А. Тома. Влияние Шопена слышали во II ч. Первого концерта³⁰⁸, во Втором концерте. Кругликов писал о большой фортепианной каденции в разработке I ч.: «Как несколько освежающий эпизод, отметим последнее и самое длинное из многочисленных solo для фортепьяно; в нем очень благозвучно одно место — какое-то подобие шопеновского ноктюрна»³⁰⁹.

Указывали и на связь сочинений Чайковского с новой французской школой. В России (в газете *Современные известия*³¹⁰) и в Великобритании (*The Leeds Mercury*³¹¹) критики называли в качестве интонационного первоисточника главной темы II ч. Второго концерта «Ave Maria» Ш. Гуно. Также в критической заметке в газете *День* в 1888 г. отмечалось, что музыка Чайковского – «нечто среднее между прогрессивными французами и русской новой школой»³¹². Очевидно, это обусловлено симпатией композитора к французской культуре: в частности, он

³⁰⁴ Там же.

³⁰⁵ Отдельные положительные отзывы о немецкой позднеромантической музыке все же встречаются: например, говоря о Первом концерте (1874) Ф. К. Шарвенки Чайковский писал: «Просмотрел эту вещь с интересом. Она выступает из серого фона немецкой ремесленной посредственности» (Там же. С. 169).

³⁰⁶ Hans von Bulow // *Boston post*. P. 3.

³⁰⁷ Ibid. В российской прессе Н. Ф. Соловьев также отмечал, что II ч. Первого концерта отличается «изысканным, чисто французским характером» (Соловьев Н. Ф. Музыкальное обозрение. С. 3).

³⁰⁸ At the Play Houses. Tchaikowski Appears at the Academy of Music. P. 5

³⁰⁹ Кругликов С. Н. Музыкальная хроника. С. 1.

³¹⁰ Там же.

³¹¹ Bradford Full-Dress Subscription Concert. P. 3.

³¹² [К. М.]. Театр и музыка. С. 4.

называл своими «любимцами» Ж. Бизе и Л. Делиба³¹³. Отмечалась умеренность, сбалансированность их музыки («в своих новаторских стремлениях французы не так смелы, <...> но зато они не переходят за границу возможного»³¹⁴), а также легкость, живость и простота – характерные черты национальной эстетики. Восторженные отзывы Чайковского о балете «Сильвия» Делиба³¹⁵ во многом объясняют происхождение жанровых черт в его фортепианных концертах, о которых писали критики. Влияние французской школы, таким образом, было безусловным.

В США схожее мнение высказывал журналист *The Times (Philadelphia)*: «Его музыка, хотя и не без влияния немцев, показывает более сильное влияние французов, а определенная легкость фантазии, учтивость и грация, преобладающие над ее чувствительной серьезностью, предполагают его союз с современной парижской школой»³¹⁶. Пожалуй, эти слова можно назвать наиболее важными и точными: в них признается наличие в стиле Чайковского элементов разных композиторских школ Западной Европы. Как пишет Л. Браун, «в целом, творчество Чайковского оказывается большим резонансным пространством, в котором музыкальная практика того времени присутствует либо непосредственно, либо в преломлении»³¹⁷. Именно поэтому в его сочинениях (в частности – фортепианных концертах) не представляется возможным утверждать влияние исключительно немецкой или французской традиции. Множественность стилевых аллюзий, на наш взгляд, как раз и обусловила популярность Чайковского в европейских странах и США. И это подтверждается мнением критиков того времени: «После Рубинштейна он, вероятно, самый широко известный из всех, поскольку, хотя он не представляет именно славянскую школу, его космополитизм дал ему более широкое распространение, чем до сих пор достигли многие русские, которые в большей мере следуют за своим великим учителем – Глинкой»³¹⁸.

³¹³ Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 148.

³¹⁴ Там же.

³¹⁵ Там же. С. 105.

³¹⁶ The Tschaikowsky Concert. The Russian Composer Conducts His Concerto with Great Effect. P. 4.

³¹⁷ Braun L. «La terre promise» – Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs. S. 486.

³¹⁸ The Tschaikowsky Concert. The Russian Composer Conducts His Concerto with Great Effect. P. 4.

Если под космополитизмом – словом, которым охотно пользовались современники Чайковского, – понимать сплав разнонациональных стилевых компонентов, то, по-видимому, такое суждение можно считать верным. С тезисом о космополитизме тесно связан вопрос о восприятии Чайковского как русского композитора.

Из-за укорененности в западноевропейской традиции музыка Чайковского не производила «экзотического впечатления»³¹⁹, которого в ней ожидала зарубежная критика. *Le Gaulois* писала: «Чайковский не такой русский композитор, как вам хотелось бы слышать»³²⁰; *L'Année musicale*: «В сочинениях для фортепиано и оркестра г-н Чайковский, пожалуй, не такой русский, как можно было бы ожидать»³²¹. Когда же национальная характерность была очевидна, критики, порой, оценивали ее крайне негативно. Э. Ганслик со своим отрицанием ценности любых программных, внемузыкальных ассоциаций в музыке, как писал Левенсон, «позволил себе употребить про финал этого [скрипичного] концерта выражение: “от него пахнет сивухой”, выражение, какое едва ли кто встречал когда-либо в художественной критике»³²². В какой-то степени оправдывая Ганслика, Левенсон замечает, что «есть вещи, которые проникнуты таким национальным колоритом, что делаются почти что недоступными иностранцам»³²³. Такая резкая критика миновала фортепианные концерты Чайковского: в рецензиях композитора не раз называли ведущим представителем славянской школы³²⁴, а критик *Paris* и вовсе утверждал, что Чайковский – предвестник русской музыки во Франции³²⁵.

В отечественной периодике настолько однозначных высказываний не было обнаружено. Напротив, рецензент газеты *День* утверждал, что «Чайковским семья русских композиторов не исчерпывается, что у нас есть Балакирев, Римский-

³¹⁹ Возвращаясь к обзору в газете *Le Gaulois*, обратим внимание на следующее высказывание: «В любом случае будет хорошо, если я точно укажу, какое место он [Чайковский] занимает среди музыкантов своей страны. Это объяснение важно, потому что некоторые задаются вопросом, почему в его работах создается такое слабое экзотическое впечатление» ([F...]. *Musique. Les Concerts Symphoniques*. P. 3).

³²⁰ [F...]. *Musique. Les Concerts Symphoniques*. P. 3.

³²¹ Bellaigue C. *L'Année musicale*. Octobre 1887 à Octobre 1888. P. 230.

³²² Левенсон О. Я. Музыкальная хроника. С. 2.

³²³ Там же.

³²⁴ At the Play Houses. Tschaikowski Appears at the Academy of Music. P. 5.

³²⁵ Цит. по: Театральные и музыкальные известия // Московские ведомости. 1889. № 158. С. 5.

Корсаков и Кюи, значение которых бесконечно выше значения г. Чайковского»³²⁶. За этим, очевидно, стоит порицание всего «европейского», что составляло основу стиля композитора. Однако и национальные черты вызывали разногласия. Использование фольклорных тем или близких к ним по интонационному строю и ритму было поддержано Левенсоном – «в самом деле, мы не знаем в этом [Первом] концерте ни одного мотива, который бы не вылился из души, и притом русского человека, – так они все окрашены в национальный колорит»³²⁷, однако критиковалось Кюи³²⁸. Положительно отечественными рецензентами воспринималась только колористичность инструментовки Чайковского, которая позволяла провести аналогии со стилем петербургской школы. Таким образом, по мнению российских критиков его позиции были достаточно далеки от ведущих.

Чайковский, часто называвший себя «русским человеком» и утверждавший свою любовь к России³²⁹, никогда не изменял принципу, описанному в письме к Танееву: «Но как бы мы ни старались, из европейского сада мы не уйдем, ибо наше зерно, волею судеб, попало на почву, возделанную прежде нас европейцами»³³⁰. При сохранении своей индивидуальности он оказался частью западноевропейского культурного пространства, что, на наш взгляд, ярко отражено в следующем высказывании: «Чайковский – один из тех русских, из которых получаются такие блестящие парижане»³³¹.

Обобщая анализ рецепции концертов Чайковского в русской и зарубежной критике, можно сделать ряд выводов.

³²⁶ [К. М.]. Театр и музыка. С. 4

³²⁷ Левенсон О. Я. Искусства и литература. С. 3.

³²⁸ Кюи Ц. А. Музыкальные заметки. С. 1.

³²⁹ Чайковский писал фон Мекк: «Знаете, дорогой мой друг, что я еще не встречал человека, более меня влюбленного в матушку–Русь вообще и в ее великорусские части в особенности. <...> Я страстно люблю русского человека, русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лиц, русские обычаи. <...> Я думаю, что мои симпатии к православию <...> находятся в прямой зависимости от врожденной в меня влюбленности в русский элемент вообще» (Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 218). В этом же письме композитор критикует радикальную «западническую» позицию некоторых отечественных музыкантов: «Меня глубоко возмущают те господа, которые готовы умирать с голоду в каком-нибудь уголку Парижа, которые с каким-то сладострастием ругают все русское и могут, не испытывая ни малейшего сожаления, прожить всю жизнь за границей на том основании, что в России удобств и комфорта меньше» (Там же. С. 219). Таким образом, Чайковский всегда ассоциировал себя с русской культурой, несмотря на опору на западноевропейские традиции.

³³⁰ Чайковский М. И. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. С. 60.

³³¹ The Tschaikowsky Concert. The Russian Composer Conducts His Concerto with Great Effect. P. 4.

Оценки музыки Чайковского в России, европейских странах и США не были принципиально различными: позитивные характеристики и критические упреки нередко совпадали. К таким совпадениям можно отнести и тезис о космополитизме композитора, об опоре на западноевропейскую традицию, и ощущение оригинальности его композиционных решений, и оркестровое мастерство, и двойственное отношение к виртуозности и технической сложности концертных сочинений. Очень важной при этом представляется близость аспектов, по которым оценивались концерты у нас и в других странах. Все критики, как правило, исходили из восприятия, возникающего на концерте, впечатлений от «живого» исполнения. Именно поэтому нередко мнения о музыке Чайковского не отделялись от характеристики солиста или оркестра: например, критика излишней технической сложности во многом могла быть продиктована желанием похвалить мастерство пианиста, с этой техникой блестяще совладавшего.

Успех фортепианных концертов был во многом обусловлен стилевым синтезом западноевропейских школ и отечественной традиции. Немецкая манера письма в первую очередь проявилась в фактурных решениях, частично – в инструментовке. Французские черты обнаруживались на уровне общих ассоциаций (характера музыки и интонаций); сюда же относится и «балетность» ряда тем, позволяющая провести параллели с музыкой Делиба. Национальные качества, которые позволили избежать буквального следования по западноевропейскому пути, заключаются в вариационности, колористичности оркестрового письма и выборе фольклорного или «квази»-фольклорного тематизма, содержащего характерные народные интонации и ритмы. Сюда же относится и сюитность, нетипичная для жанра концерта, однако в целом свойственная русской музыке. Наиболее полно стилевое смешение проявилось в композиционных решениях, что наблюдается во всех сочинениях. Таким образом, в периодике конца XIX в. уже сформировалось представление о многокомпонентности стиля фортепианных концертов Чайковского.

Рецензенты, репортеры не ставили обычно перед собой цели дать всестороннюю характеристику сочинения или тем более углубиться в теоретические вопросы. Иногда их могла увлечь какая-то деталь, в контексте целого не такая уж существенная. Порой (как в случае с Кюи или Гансликом) собственные «политические» или эстетические убеждения оказывались чрезмерно сильными, вызывая нелицеприятные высказывания. Однако намеченные в публицистике XIX века проблемы в дальнейшем получили свое развитие в научной литературе. Рассмотрение рецепции фортепианных концертов композитора позволяет не только оценить реакцию современников, но также более подробно погрузиться в историю изучения целого ряда теоретических аспектов.

Глава 2. Особенности жанра и формы концертов П. И. Чайковского

2.1. Чайковский и современники:

жанр концерта в последнюю треть XIX века

Инструментальное искусство романтической эпохи тесно связано с таким исполнительским феноменом, как виртуозность. А. Д. Алексеев пишет, что «характерной фигурой для того времени является уже не композитор-импровизатор, а композитор-виртуоз, даже виртуоз-композитор (этот оттенок существен, так как у многих музыкантов виртуозное начало становится преобладающим и оказывает решающее воздействие на их творчество)»³³². Благодаря таким артистам, как Н. Паганини, Ф. Лист, Ф. Шопен, он стал едва ли не ведущим стилевым качеством, которое развивалось и совершенствовалось³³³. Значительную роль в этом процессе, по мнению С. В. Грохотова, сыграла форма публичного концерта, которая давала импульс к созданию сочинений в «блестящих концертных жанрах»³³⁴, то есть фантазий на оперные темы, вариаций, рондо. Появился новый жанр этюда «в период расцвета виртуозного пианизма в европейских школах (1830–1840 гг.)» и «впервые стал жанром авангардным, выразившим самые актуальные исполнительские устремления времени», как утверждает А. В. Малинковская³³⁵. Этот «дух эпохи» претворился и в фортепианных концертах, в которых виртуозность считается едва ли не главной жанровой чертой³³⁶. При этом, как отмечает Д. А. Шумилин, концерт длительное

³³² Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 2. М., 1988 С. 114–115.

³³³ О чем пишет Л. Н. Раабен: Романтическое искусство первой половины XIX века выработало особый тип красочно-декоративной виртуозности. В эту эпоху эффекты инструментальной техники были исключительно популярны. Виртуозность приобрела так сказать принципиальное значение, превратившись буквально в некое стилевое качество целой линии романтизма, которую можно назвать «виртуозно-романтической» (Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. Л., 1967. С. 6).

³³⁴ Грохотов С. В. Музыкальный Бидермейер: эпоха – стиль – география // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. М., 2010. Вып. 2. С. 97.

³³⁵ Малинковская А. В. Две художественные концепции романтического пианизма // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2012. № 2. С. 86.

³³⁶ В частности, об этом писал Д. Браун: «Главная особенность любого концерта – это, безусловно, блеск и многогранность показа возможностей солиста» (Brown D. Tchaikovsky: The Man and His Music. P. 96).

время оставался «наиболее содержательным из популярных жанров»³³⁷; все это позволяет рассматривать его как один из символов искусства XIX в. в целом.

Разделение романтического концерта на два типа – виртуозный и симфонизированный³³⁸ – представлено как в научной литературе³³⁹, так и в периодике XIX в. В частности, об этом писал Й. Ф. Рохлиц, при этом уточняя, что «многое может быть перенесено от одного к другому для их взаимного обогащения»³⁴⁰. В XX в. теория симфонизма Б. В. Асафьева в значительной мере повлияла на мнение об их разделенности и даже противоположности³⁴¹. В качестве аргументации приводились формообразовательные, драматургические, фактурные и иные аспекты³⁴²; в диссертации Б. Г. Гнилова отмечается, что они не дают целостной и объективной характеристики, допуская многочисленные исключения³⁴³.

Виртуозный концерт (или «лирико-виртуозный концерт» по Грохотову), расцвет которого пришелся на начало XIX в., был ориентирован на демонстрацию технических возможностей солиста. Чаще всего им был сам композитор. По словам Норриса, «для многих, в частности для композиторов-виртуозов так называемого периода бидермейера (ок. 1810–1835 гг.), в том числе Герца, Мошелеса, Хюнтена и Калькбреннера, концерт представлял собой идеальный инструмент для демонстрации их технического мастерства»³⁴⁴, что логично вписывается в контекст развития публичной концертной деятельности. Виртуозный концерт – реакция на

³³⁷ Шумилин Д. А. Фортепианные вариации и фантазии на оперные темы в Петербургских концертах 1830-х годов // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. М., 2019. Т. 1. С. 372.

³³⁸ Данный термин использовался в трудах отечественных музыковедов Г. А. Орлова, Л. Н. Раабена, М. С. Друскина, И. К. Кузнецова, М. Е. Тараканова.

³³⁹ Об этом пишут Л. Н. Раабен, В. В. Солнцев, Я. Э. Торган, И. К. Кузнецов, Б. Г. Гнилов, а также С. Линдеман, Дж. Хортон и другие исследователи.

³⁴⁰ Цит. по: J. M. Koch. Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen. Sinzig, 2001. S. 46.

³⁴¹ Одним из первых декларировал это противопоставление Раабен: «Значительно противостоит виртуозному концерту симфонизированный концерт» (Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. С. 7).

³⁴² Рассматривалось это разделение и с других – исполнительских – позиций. В частности, Дж. Сэмсон объяснял это так: «культура виртуозной трактовки музыкального текста как основы исполнения уступает место толкованию исполнения как проводника музыкального текста» (Samson J. Virtuosity and the Musical Work. The Transcendental Studies of Liszt. Cambridge, 2003. P. 101).

³⁴³ Об этом см. раздел 1.2. «Концерт и симфония: проблемы сравнительного анализа» (Гнилов Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (Классико-романтическая эпоха) : дис. ... д-ра. иск. М., 2008. С. 20–39).

³⁴⁴ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 1.

существующий запрос со стороны слушателей, а также на тенденцию к демократизации искусства.

В этих сочинениях обнаруживались параллели с камерной музыкой. С одной стороны, это было обусловлено небольшой продолжительностью их звучания, с другой – особенностями образно-содержательного плана. Я. Э. Торган утверждает, что «для него [виртуозного концерта] характерна интимность выражения, детализация образов – это словно душевная исповедь, что роднит концерт с романтической камерной музыкой»³⁴⁵. Лиризм, сочетающийся с блестящей виртуозностью, глубокий психологизм материала – все это предопределило успех этих сочинений у публики начала XIX в.

В виртуозном концерте выделяются следующие особенности (в соответствии со С. Линдеманом³⁴⁶):

- 1) партия фортепиано в большей степени обособляется от оркестра для того, чтобы подчеркнуть личность солиста, его индивидуальность;
- 2) тональный план изменяется в трех ключевых точках первых частей (соотношение главной и побочной партий в оркестровой вступлении, в сольной экспозиции и репризе);
- 3) в большинстве сочинений отсутствует каденция, при этом в остальных (преимущественно ходообразных) разделах значение виртуозности усиливается;
- 4) в сонатном аллегро фортепиано вступает в первом ригурнеле (возможны аналогии с концертами Моцарта KV 271 и Бетховена op. 58), либо оркестровая часть экспозиции вовсе отсутствует.

Итак, романтическая виртуозность обусловила ряд изменений по сравнению с классическими произведениями, а также главенство принципа концертности, для которого характерно преобладание экспозиционности над развитием³⁴⁷.

³⁴⁵ Торган Я. Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX в.: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Л., 1976. С. 30.

³⁴⁶ Подробнее об этом см. Lindeman S. D. Structural Novelty and Tradition in the Early Romantic Piano Concerto, С. 22–26.

³⁴⁷ Об этом пишет М. А. Егорова: «Особенность жанра концерта <...> предполагает сольное высказывание и, соответственно, большую значимость экспонирования, тогда как в симфонии, например, экспонирование и

Следовательно, к характерным чертам виртуозного концерта можно также отнести бóльшую статичность развертывания материала.

Второй тип романтического концерта – *симфонизированный* – своими корнями уходит в классический период. Сама идея синтеза двух начал существовала еще в XVIII в., претворилась в жанре концертной симфонии, которая, «занимая промежуточное положение между симфонией и концертом, представляла собой “облегченный” вариант их обоих», – пишет П. Б. Подмазова³⁴⁸. Пропорция концертного и симфонического в этих сочинениях во многом зависела от региональных особенностей: по мнению Д. А. Нагиной, во французско-немецкой традиции преобладала концертность³⁴⁹, выраженная в том числе в виртуозности, технической сложности сольных партий; для австрийской была более характерна симфоничность, которая проявилась, в частности, в тематических связях цикла³⁵⁰. Необходимо учитывать значительную роль инструментального концерта во второй половине XVIII в., в то время как симфония, по утверждению П. В. Луцкера и И. П. Сусидко, до середины 1780-х годов «еще никак не претендовала на самое высокое положение, была жанром скорее вспомогательным»³⁵¹. Следовательно, влияние было со стороны концерта.

В свою очередь, его симфонизация – новый этап синтеза, однако происходящий уже под знаменем концерта. Несмотря на значительное развитие жанра на рубеже столетий, господствующее положение в инструментальной музыке в конце XVIII в. заняла симфония благодаря тем прорывам, которые совершили Й. Гайдн, В. А. Моцарт и Л. Бетховен в своем творчестве. Таким образом, фортепианный концерт с характерной для него чертой виртуозности

развитие чаще всего уравновешивают друг друга» (Егорова М. А. Проблема сонатно-циклической драматургии в произведениях Шопена: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1990. С. 53).

³⁴⁸ Подмазова П. Б. Жанр концертной симфонии во Франции во второй половине XVIII века // Музыка и время. 2017. № 12. С. 21.

³⁴⁹ Нагина Д. А. Жанр концертной симфонии в творчестве Гайдна и Моцарта // Современные проблемы музыковедения. 2019. № 3. С. 10.

³⁵⁰ Там же. С. 16.

³⁵¹ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М., 2015. С. 296.

испытал влияние симфонических принципов³⁵², прежде всего, в аспектах драматургии и формообразования.

О соотношении драматургических принципов в этом жанровом типе В. В. Солнцев писал: «Концертность <...> не отменялась симфонизмом, а достигала его как своего нового качества, сохраняя все ценное из предыдущего»³⁵³. Преемственность традиций подтверждается сохранением главного качества – виртуозности, без которой утрачивалась бы идентичность жанра. По словам Х. М. Коха, она не только «не была проблемой» в симфонизированном типе, но и по технической сложности превосходила сочинения Моцарта и Бетховена³⁵⁴, что не мешало новым, «реформаторским» опусам сохранять тесную связь с классическими шедеврами. История симфонизированного концерта в XIX в. рассматривается исследователями с 1830-х (Хортон) и даже с 1840-х годов (Кох), однако она уходит корнями в конец XVIII – начало XIX вв.: жанровый синтез уже отразился в ряде концертов Моцарта и Бетховена³⁵⁵, которые стали «отправной точкой» для творческих поисков композиторов-романтиков.

Непосредственно симфонические качества в концертах выражены не в частных аспектах (фактуры, ансамблевых пропорций и других), которые могут рассматриваться как вторичные признаки процесса симфонизации. На первом плане все же оказывается специфический принцип развития материала, характерный именно для жанра симфонии, который взаимодействует с типичными концертными признаками. Таким образом достигается синтез симфонического

³⁵² Приведем в подтверждение слова Б. Г. Гнилова: «Внутри самого академического музыкального искусства таким субъектом тотального, всеохватного влияния в конце концов стала симфония и присущее ей симфоническое музыкальное мышление, передавшееся наряду с оперой, балетом и даже инструментальной миниатюрой инструментальному концерту» (Гнилов Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (Классико-романтическая эпоха). С. 21).

³⁵³ Солнцев В. В. Эволюция австро-немецкого скрипичного концерта от Бетховена до Брамса: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 1994. С. 4.

³⁵⁴ Koch J. M. Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert: Bd.8). Sinzig, 2001. S. 108.

³⁵⁵ О процессе симфонизации некоторых концертов Моцарта и, в особенности, Бетховена говорилось неоднократно. В пример приведем высказывание Алексева: «Следуя проложенному Моцартом пути, он в еще большей мере, чем его предшественник, симфонизировал концертный жанр» (Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. С. 136). О продолжении традиций Бетховена в симфонизированных концертах писал Торган: «В продолжение бетховенской традиции утверждаются характерные для симфонических концепций черты действительности, драматизма, ораторской речи» (Торган Я. Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX в. С. 30).

размаха формы с романтической виртуозностью, что и составляет сущность симфонизированного фортепианного концерта.

В западноевропейском наследии одним из первых сочинений этого направления считается «Симфония с фортепиано *obligato*» Д. Штейбельта (1818); по предположению критика *Akademische musikalische Zeitung*, название произведения было обусловлено его чрезмерной длиной³⁵⁶. В свою очередь, вошедшее в практику благодаря Ш. А. Литольфу (в первой половине 1840-х годов)³⁵⁷ понятие *Concerto symphonique* (или его немецкий аналог *Symphonische Konzert*) ознаменовало новый этап развития жанра. Термин «симфонический концерт» отражает основную суть исторического процесса сближения концертных и симфонических сочинений во второй трети XIX в. В дальнейшем это название не прижилось в романтической практике.

Яркими образцами симфонизированного типа считаются концерты Р. Шумана и Э. Грига, близкие на композиционном уровне. В них проявляются как симфонические принципы развития материала, так и виртуозность, однако их пропорция отличается: очевидно, что сочинение Грига в большей степени концертно, чем симфонично. То же можно сказать и о двух концертных опусах Ф. Шопена, в которых разработка тематизма уступает фигуративной вариационности и контрастности; в равной степени это применимо и к представителям французской традиции, в частности – К. Сен-Сансу. Паритетное соотношение симфонизма и концертности представлено в сочинениях Ф. Листа; это же употребимо и по отношению к концертам Ф. Мендельсона. Преобладание симфонизма – очевидное следование немецким традициям Бетховена и Шумана – признается в Первом концерте Й. Брамса, в то время как во Втором устанавливается определенный баланс двух начал. Таким образом, европейская традиция следовала по пути развития симфонизированного концерта, однако в вопросах соотношения

³⁵⁶ Цит. по: Koch J. M. Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen. S. 31.

³⁵⁷ Уточнение датировки на сегодняшний день не представляется возможным, поскольку Первый симфонический концерт Литольфа утерян; Второй был написан в 1844 г.

концертности и симфонизма единого, «общеевропейского» направления не существовало.

В России, которая вступила в этот процесс несколько позже, преимущественно представлена симфонизированная ветвь фортепианного концерта, поскольку первые виртуозные концерты Дж. Фильда не вполне соотносятся с отечественной традицией³⁵⁸. Первый концерт русского композитора – А. И. Виллуана – не имеет датировки, однако известно, что А. Г. Рубинштейн исполнял его во время гастролей 1840–43 гг.³⁵⁹ В нем безусловно влияние виртуозной традиции, однако черты симфонизации все же присутствуют, что позволяет причислить его к симфонизированному направлению. Преобладание концертного начала очевидно и в Концерте *fis–moll* М. А. Балакирева (1855–56). Его формообразование и интонационный строй тематизма вызывает аналогии с сочинениями Ф. Шопена и А. фон Гензельта³⁶⁰, в которых главенствующая романтическая виртуозность сочетается с некоторыми симфоническими принципами.

Их паритетное соотношение представлено в концертах Рубинштейна. Уже в Первом (1850) очевидно влияние как виртуозной традиции (в качестве примеров можно упомянуть Вебера и Гуммеля), так и симфонической (Бетховен, Лист, Литольф). Во Втором концерте (1851) введение двойной разнотемной экспозиции позволяет провести аналогии с концертами Моцарта (в частности, KV 466). В дальнейшем, начиная с Третьего концерта (1853–54), Рубинштейн более склонялся в сторону симфонизации, что выразилось на композиционном уровне; при этом блестящая виртуозность сохраняла свой статус неотъемлемой жанровой черты. Таким образом, в России к последней трети XIX в. господствовала

³⁵⁸ При этом отечественная (прежде всего – петербургская) публика была хорошо знакома с различными образцами виртуозного концерта, о чем можно судить по хронографу Д. А. Шумилина. В частности, неоднократно звучали сочинения Ф. Риса, К. Мейера, И. Н. Гуммеля и др. См.: Шумилин Д. А. Фортепианная музыка в концертной жизни Петербурга в 1830-е годы. Хронограф // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование / отв. ред. и сост.: Н. А. Огаркова. СПб., 2014. Т. 13: XIX век: 1801–1861. С. 234–291.

³⁵⁹ Об этом пишет Дж. Норрис: это был «первый фортепианный концерт, написанный в России и исполнявшийся за рубежом, и Рубинштейн часто играл его во время европейских гастролей в 1840–43 гг.» (Norris J. *The Russian Piano Concerto: The Nineteenth Century*. Bloomington; Indianapolis, 1994. P. 13).

³⁶⁰ Вновь сошлемся на мнение Норриса: «Сами тематические идеи не являются ни самобытными, ни особенно оригинальными, напоминая темы главных партий концертов Гензельта и Шопена» (Ibid. P. 57).

симфонизированная ветвь фортепианного концерта, внутри которой можно выделить две тенденции: у Виллуана и Балакирева преобладало виртуозное начало, у Рубинштейна был представлен паритет симфонизма и концертности.

Чайковский в своем творчестве соединил эти тенденции. Это было обусловлено спецификой бытования жанра: концерты создавались в первую очередь композиторами, которые профессионально владели фортепианной техникой, предназначая их для собственных выступлений. Чайковский, как известно, не был пианистом-виртуозом. «Два лучших русских фортепианных концерта XIX века – заслуженно популярный Концерт b-moll Чайковского и несправедливо забытый Концерт cis-moll Римского-Корсакова, – замечает Норрис, – написаны композиторами, которые не были искусными исполнителями и мало интересовались фортепиано как выразительным инструментом»³⁶¹. Уже в Первом концерте Чайковского отчетливо проявляется стиль композитора-симфониста и одновременно – качества виртуозного письма – сочетание, которое удивило его коллег и критиков, не сразу оценивших все достоинства этого произведения; в нем очевидно влияние традиций Листа и Рубинштейна. Во втором концерте ощутимы французские черты, о которых говорили современники. Бóльшая раскрепощенность сольной партии, многочисленные виртуозные ходы и каденции – все это сближает его с концертами Шопена и Сен-Санса; при этом размах формы и методы развития материала подчеркивают его симфонические черты, компенсируя развернутые технические показы. В Третьем концерте Чайковский выводит на первый план свойства, которые были бы уместны для прототипа этого произведения – симфонии; развитые фигурации, а также масштабная и в высшей степени виртуозная каденция в сонатном аллегро лишь частично их умеряют. Следовательно, в последнем сочинении композитор приблизился к более симфоническому прочтению фортепианного концерта, которое до этого не было представлено в России.

³⁶¹ Ibid. P. 4.

Из этого можно сделать следующие выводы. В трактовке жанра Чайковский изначально предстает наследником традиций Листа с характерной для него паритетностью симфонизма и концертности. Virtuозность в его сочинениях – это специфическая черта подачи материала, направленная на достижение яркого эффекта, определенной «парадности» звучания. При этом решения Чайковского не типичны, а индивидуальны: возникает ощущение поиска новых путей, новых возможностей выражения в каждом произведении, что воплощается в разных интерпретациях жанровой традиции. Таким образом, концертное творчество Чайковского не монолитно. Этот вывод можно распространить и в целом на его инструментальную музыку: если в фортепианных концертах композитор следует за Листом, то в симфоническом, например, его влияние не отмечалось. Налицо все признаки позднеромантического стиля, в основе которого лежит синтез свободно избираемых традиций и их претворение сквозь призму индивидуального восприятия.

Вследствие этого процесса возникают новаторские черты. В частности, в концертах неоднократно отмечалась нетипичность, оригинальность композиции; это было обусловлено тем, что Чайковский использовал знакомую европейцам разновидность формы и видоизменял ее, опираясь на достижения русской школы (например, посредством вариационности). Соединение западноевропейских и отечественных черт привело к формированию национального концертного стиля и в этом несомненна заслуга Чайковского³⁶². Восприятие интродукции Первого концерта как самостоятельной части цикла тоже было не случайным: ее автономизация (формальная, тональная и тематическая), масштабность и общий торжественный тон повествования, который отличался от дальнейшего характера произведения, – все это было впервые применено в жанре концерта. Также в новинку были и оркестровые решения, нехарактерные для западноевропейских

³⁶² Заметим, что сочинения предшественников не связывали именно с национальным стилем, а рассматривали их в общеевропейском контексте. Обратимся к словам И. Ф. Кунина: «Фортепианные концерты А. Рубинштейна и даже лучший из них, Четвертый, несомненно облегчивший труд Чайковского, не носят признаков русской школы» (Кунин И. Ф. Чайковский. С. 184). Как уже говорилось, концерт Балакирева так же воспринимается в научной литературе.

сочинений. При этом проявления виртуозности, которые критиковал Кюи буквально с первых разделов, и ряд других знаковых качеств позволяет однозначно утверждать, что это – безусловно концерт, а не симфония с обязательным фортепиано. Однако, в чем же заключается симфоничность произведений Чайковского и в чем ее особенности?

Наиболее логично и всеобъемлюще проявления симфонического метода в жанре концерта определил британский ученый Джулиан Хортон. Согласно его концепции³⁶³, симфонизм предстает в композиции сочинения в разных качествах. Первое заключается в перенесении симфонических принципов на «макроуровне»; чаще всего это выражается во включении в концерт скерцо как самостоятельной части цикла. По утверждению исследователя, такая практика возникла в 1840-е годы в творчестве Литоляфа, однако первые примеры обнаруживаются уже в 1830-х годах (И. Мошелес. Концерт для фортепиано с оркестром № 6 «Фантастический», оп. 90, 1834). Второе качество, отличающее симфонический концерт от виртуозного, – бóльшая насыщенность тематического развития и рельефность драматургии³⁶⁴. В этом смысле наиболее яркий пример – фортепианные концерты Листа, в которых музыкальная драматургия основана на контрастном противопоставлении и одновременно трансформации тем. Третий способ реализации симфонического метода в концерте Хортон определяет как «стремление устранить или минимизировать различие между симфоническим и концертным вариантами формы первой части»³⁶⁵. Первым, кто обратился к такой форме, был Ф. Мендельсон в своих концертах 1831–32 и 1837 гг. Как пишут Дж. Хепокоски и У. Дэрси, «начиная с Мендельсона, начальный ритурнель концерта 5-го типа³⁶⁶ стал казаться излишним, старомодным, чем-то, что изжило свой первоначальный *raison*

³⁶³ Horton J. Brahms's Piano Concerto No. 2, Op. 83: Analytical and Contextual Studies. P. 102–104.

³⁶⁴ Ibid. P. 102.

³⁶⁵ Ibid.

³⁶⁶ Type 5 (форма 5-го типа) в данном случае должна пониматься как *сонатная форма* с двойной экспозицией, синонимом которой в зарубежном музыковедении также выступает термин *hybrid first-movement form*. В частности, этим термином пользуется Дж. Хортон в своей работе (Brahms's Piano Concerto No. 2, Op. 83: Analytical and Contextual Studies).

*d'être*³⁶⁷»³⁶⁸. Последняя – четвертая возможность реализации симфонизма в концертах предполагает последовательный диалог солиста и оркестра. Ее классические примеры – венские клавирные концерты Моцарта, фортепианные концерты Бетховена. Ярким представителем этой тенденции в XIX в. стал Шуман с его Концертом а–moll, в котором взаимодействие солиста и оркестра чрезвычайно активное.

В научной литературе ансамблевый аспект рассматривается как один из признаков симфонизации жанра концерта³⁶⁹. Соотношение партий претерпело изменения уже в раннеромантических опусах, что выразилось в появлении многочисленных виртуозных вставок (особенно в первых частях циклов). Простой подсчет сольных и ансамблевых эпизодов показывает такие результаты: в концертах Гуммеля (№ 2) и Калькбреннера (№ 1) фортепиано играет без оркестра 40 % и 47 % тактов соответственно³⁷⁰. Для сравнения сопоставим эти цифры с классическими образцами: в Концерте KV 467 Моцарта соло занимает 28 %, в Концерте № 3 Бетховена – 21 %. Ансамблевое «перераспределение» в пользу фортепианной партии было очевидно обусловлено возросшей ролью виртуозности. В симфонизированных произведениях баланс приближен к значениям классических концертов.

Безусловно, простое увеличение количества тактов не показывает всех изменений, которые происходили в ансамблевом взаимодействии. Целостная картина складывается вместе с анализом содержимого сольных вставок: если в раннеромантических концертах в них преобладает фигуративное письмо, нередко лишенное связей с основным тематизмом, то в более поздних примерах – изложение материала и его развитие. Наглядно это представлено в связующих и

³⁶⁷ «Смысл существования» (фр.)

³⁶⁸ Нерокоски J., Дарси W. Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata. Oxford, 2006. P. 432.

³⁶⁹ В частности, сошлемся на диссертации И. К. Кузнецова (Кузнецов И. К. Фортепианный концерт: к истории и теории жанра: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1980) и В. В. Солнцева (Солнцев В. В. Эволюция австро-немецкого скрипичного концерта от Бетховена до Брамса. СПб., 1994).

³⁷⁰ Для достижения объективного результата были исключены те эпизоды, которые не предполагают ансамблевого взаимодействия солиста и оркестра, а именно оркестровые ригурнели и фортепианные каденции, которые могли отличаться продолжительностью в классических концертах.

разработочных разделах формы: в концертах Гуммеля, Калькбреннера, Мошелеса, Риса демонстрируется технический арсенал пианиста, в то время как в симфонизированных сочинениях Мендельсона, Шумана, Шопена, Рубинштейна, Сен-Санса в виртуозных фигурациях мотивы основных тем все же присутствуют и участвуют в развивающем процессе.

Еще одна особенность этих концертов – меньший объем сольных фрагментов, которые могут составлять несколько тактов. Это обусловлено диалогичностью, которую И. К. Кузнецов считает важнейшим качеством классических концертов³⁷¹. Тенденцию к снижению роли этого принципа описывает И. М. Тайманов: он отмечает, что развитие фортепианного концерта «шло в направлении индивидуализации сольной партии и выдвигения солиста на ведущее место в концертном ансамбле <...>, диалогическая трактовка инструментального концерта вытесняется безраздельным господством сольного начала»³⁷². Это применимо в первую очередь к виртуозным концертам начала XIX в. В них отчетливо прослеживается разграничение оркестровых (первая экспозиция, ригурнель перед разработкой, начало репризы, заключительный ригурнель) и сольных разделов (вторая экспозиция за исключением побочной партии, где взаимодействие все же довольно активное; разработка, реприза); следовательно, образуются продолжительные чередующиеся высказывания. В сольных разделах оркестр выполняет функцию гармонической и динамической поддержки солиста; также можно отметить моменты дублировки (преимущественно басовой линии). Виртуозные пассажи в партии фортепиано служат аккомпанементом для проведения темы в оркестре в разработках концертов Калькбреннера и Мошелеса; в сочинениях Гуммеля – преимущественно в побочных партиях. Имитации и переключки используются Гуммелем довольно редко; напротив, Калькбреннер и особенно Мошелес вводят элементы диалогичности. В них встречается следующая «формула»: на оркестровую реплику, исполненную тутти, солист отвечает

³⁷¹ Кузнецов И. К. Фортепианный концерт: к истории и теории жанра. М., 1980. С. 149.

³⁷² Тайманов И. М. Концерт для двух фортепиано с оркестром. История жанра: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Л., 1982. С. 173

развернутым виртуозным пассажем. Однако используются эти приемы довольно редко, что не позволяет рассматривать их как ключевую черту раннеромантических концертов. Таким образом, ансамблевое взаимодействие в них отходит на второй план, высвобождая виртуозное начало как главное средство выражения.

В симфонизированных концертах ситуация совершенно иная: диалог солиста и оркестра представлен с первых тактов сонатного аллегро. Имитации становятся одним из главных приемов, посредством которого осуществляется развитие тематизма. Особенно важен ритм чередования фортепианных и оркестровых высказываний: как пишет Л. А. Мазель, «нарастание напряжения в развитии концерта часто проявляется и в том, что этот обмен основным тематическим материалом между солистом и оркестром в общем учащается»³⁷³; в симфонизированных концертах имитации становятся средством интенсификации мотивного развития. Это ярко представлено в фортепианных концертах Мендельсона, Шумана и Сен-Санса (концерты № № 1, 3): партии буквально «сплетаются» в едином развивающемся движении.

Ансамблевая диалогичность как взаимодействие разных тембров³⁷⁴ была одной из характерных черт жанра концерта уже в конце XVIII в.; особая роль в этом принадлежит Моцарту³⁷⁵. П. В. Луцкер и И. П. Сусидко отмечают основные оркестровые идеи, которые композитор воплотил в своих клавирных концертах. Прежде всего – это увеличение группы духовых инструментов, более активное ее использование и более самостоятельная трактовка в партитуре³⁷⁶. Развитие этой идеи наблюдается и в XIX в.: начиная с концертов Гуммеля побочные партии сонатных аллегро исполнялись преимущественно деревянными духовыми инструментами; чаще всего – кларнетами и флейтами. Пример использования этих

³⁷³ Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 421.

³⁷⁴ Применительно к концертам XIX в. об этом писал Б. Г. Гнилов: «Главным фактором выявления диалогичности выступает тембр, которые по общему мнению в этот период [XIX в.] еще не становятся ведущим средством музыкальной выразительности» (Гнилов Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (Классико-романтическая эпоха): дис. ... д-ра. иск: 17.00.02. М., 2008. С. 54).

³⁷⁵ Тенденция к развитию и усложнению ансамблевых отношений солиста и оркестра наблюдается в целом в инструментальных концертах Моцарта, о чем можно судить по работам П. В. Луцкера и И. П. Сусидко, а также О. В. Подколзиной.

³⁷⁶ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 315.

тембров в главной партии – концерт Шумана. Они часто принимают участие в переключках с фортепианной партией даже в раннеромантических концертах (в побочной партии Второго концерта Гуммеля, разработках сонатных аллегро Первого концерта Калькбреннера и Третьего концерта Мошелеса); в симфонизированных сочинениях они задействуются буквально во всех разделах формы. Как и в концертах Моцарта³⁷⁷, духовые в романтических концертах взаимодействуют не только с партией фортепиано, но и со струнной группой. Например, в побочной партии I ч. Третьего концерта Мошелеса возникает диалог струнных и кларнетов, к которым впоследствии присоединяются флейты; аналогичная ситуация в заключительной партии, где в имитационное развитие включаются струнные, кларнеты и гобои, а несколько тактов спустя – фаготы и валторны. Другой пример – концерт Шумана: в побочной партии сонатного аллегро тематизм передается от гобоев к солисту, далее – первым скрипкам; этот сравнительный ряд можно продолжать и далее. Так воплощается еще один принцип моцартовской диалогичности – «тембровая перекраска, имеющая не только колористическое, но и смысловое значение»³⁷⁸.

Обратим внимание на то, что уже у Моцарта было развитие «от диалога (клавир – оркестр) к “полилогу” (клавир – струнные – духовые)»³⁷⁹. Пример такого «трехстороннего» ансамбля – в предыктовой зоне разработки концерта Шумана: к взаимодействию альтов и виолончелей с фортепиано примыкают первые и вторые скрипки; после этого возникает еще один «пласт» – вступают флейты, гобои и кларнеты. Переключка между ними продолжается 11 тактов (тт. 247–258), после чего наступает реприза. Таким образом, ансамблевая диалогичность используется в функционально напряженных разделах.

Еще одна «тембровая идея», как пишут П. В. Луцкер и И. П. Сусидко, – «своеобразная игра в “свое / чужое”, “настоящее / имитация”»³⁸⁰ – тоже развивалась у Шумана: например, тема главной партии I ч. проводится в характерной для

³⁷⁷ Об этом см.: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 316.

³⁷⁸ Там же. С. 319.

³⁷⁹ Там же. С. 311.

³⁸⁰ Там же. С. 320.

духовой группы аккордовой фактуре дважды – сначала в «оригинальном» тембре, затем – в партии фортепиано. Этот же прием встречается и в главной партии Первого концерта Сен-Санса: ход валторн по тоническому трезвучию в дальнейшем повторяет фортепиано, а в разработке – и другие инструменты оркестра. Среди многочисленных тембровых находок Моцарта также можно отметить работу со «светотенью». Ее использовал Мендельсон в репризном проведении побочной партии Первого концерта, где мажорное проведение темы поручено кларнетам и фаготам, минорное – струнной группе.

Особенностью концертов XIX в. можно считать развитие медной духовой группы: уже у Калькбреннера трубы получают сольные реплики, на которые оркестр отвечает массивным тутти³⁸¹. Преобладание валторн наблюдается во второй части Третьего концерта Гуммеля: как отмечает С. В. Грохотов, «в ней молчат струнные, при этом главную роль в сопровождении играют валторны, придающие музыке романтический “лесной” колорит»³⁸². В дальнейшем – в произведениях Литольфа, Рубинштейна, Брамса, Сен-Санса, Шарвенки – они также принимают участие в диалогическом процессе. «Автономизация» еще одной тембровой группы бесспорно расширило колористические возможности оркестра; как следствие, стало возможным воплощение более масштабных драматургических замыслов.

Подытоживая, обратим внимание на сохранение и развитие оркестровых приемов Моцарта в концертах XIX в. Тенденция к укрупнению состава продолжалась, равно как и дифференциация групп и отдельных инструментов в их составе. Все это указывает на возрастающую роль оркестра в жанре концерта. Формировались ансамблевые связи не только между солистом и оркестром, но сложнее – между оркестровыми группами и фортепиано, что обусловило бóльший

³⁸¹ В этом прослеживается развитие оркестровых идей Моцарта, у которого трубы и литавры, начиная с Концерта KV 466, «непременный атрибут оркестра вне зависимости от характера сочинения и его тональности» (Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 315).

³⁸² Грохотов С. В. Иоганн Непомук Гуммель – композитор, пианист, педагог // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. М., 2012. Вып. 3. С. 134. Возникает аллюзия ко второй части Четвертого концерта Бетховена, в которой фортепиано взаимодействует только со струнной группой. Как пишет Г. Д. Дмитриев, «индивидуализация оркестровых средств отражает особенности музыкальной драматургии» (Дмитриев Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма. М., 1981. С. 11). Таким образом, тембровые решения находятся не только во взаимосвязи с понятием диалогичности, но и с драматургическими особенностями сочинения.

выбор вариантов взаимодействия и тембровых сочетаний. Возник двухсторонний процесс: усиливалась диалогичность как одна из характерных черт концерта, а также контрастность, которая положена в основу сонатно-симфонической композиционной логики. Это указывает на синтез двух жанровых начал в романтических концертах XIX в.

Поскольку одним из важных показателей симфонизации жанра концерта выступила трансформация формообразования, рассмотрим некоторые его особенности.

Трактовка цикла. На общекомпозиционном уровне можно отметить две тенденции. Фортепианный концерт сохранил свою многочастную структуру, однако цикл из трех частей, типичный для классического стиля, был дополнен другими решениями. Сближение с симфонией привело к добавлению скерцо и образованию четырехчастной структуры³⁸³. Таковы, к примеру, концерты И. Мошелеса, Ш. А. Литольфа, Й. Брамса, М. Мошковского, Ф. Шарвенки³⁸⁴.

Противоположная тенденция – к сокращению цикла – наметилась значительно раньше: уже в конце XVIII в. можно найти примеры двухчастных концертов. Первыми были сочинения Я. Дюссека (Концерты С. 158; ор. 1 № № 2, 3; ор. 40) и Д. Штейбельта (Концерт № № 1, 6); в XIX в. такое же строение имеют Концерты № № 3 и 7 Дж. Фильда. В большинстве случаев опускалась медленная часть, так что после сонатного аллегро сразу следовал рондо-финал, что позволяет провести параллели с циклом сонатины³⁸⁵. Седьмой концерт Фильда имеет смешанную форму: лирический раздел присоединяется к первой части цикла. Ярким примером двухчастного концерта в последней трети XIX в. можно считать Концерт № 4 Сен-Санса (1875), структура которого усложнена по сравнению с раннеромантическими произведениями Дюссека, Штейбельта и Фильда. Согласно концепции Хортон³⁸⁶, на макроуровне обнаруживаются черты четырехчастного

³⁸³ Беспрецедентный пример пятичастного цикла – «Пасторальный» концерт Мошелеса (ор. 96). Его следует рассматривать, скорее, как исключение: и строение, и драматургия близки сюите.

³⁸⁴ Франц Ксавьер Шарвенка (1850–1924) – младший современник П. И. Чайковского.

³⁸⁵ Об этом см.: Аренский А. С. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М., 2021. С. 81.

³⁸⁶ Horton J. Brahms's Piano Concerto No. 2, Op. 83: Analytical and Contextual Studies. P. 132–133.

цикла: в первой части концерта вариации соединяются с лирическим центром, а во второй – скерцо с рондо-финалом. Также на общекомпозиционном плане исследователь отмечает черты сонатной формы. Следовательно, двухчастная концепция фортепианного концерта продолжала развиваться, но уже в контексте симфонизированного типа, на что указывает внутренняя цикличность и тематические связи частей.

Наконец, создание единого сочинения – моноцикла, не имеющего внешнего деления на части, – принадлежит Мендельсону и Листу. В фортепианных концертах Мендельсона (1831–32; 1837) части соединены модулирующими ходами. При этом внутренняя структура сонатного аллегро – условной первой части – сохранена, равно как и тональные отношения главной и побочной партий. Возникает противоречие: по утверждению В. П. Бобровского, сонатно-симфонический цикл предполагает «разделение единого произведения на ряд подчиненных целому отдельных произведений»³⁸⁷. Мендельсон, в свою очередь, сохраняя функции частей «воссоединяет» их в целостную структуру. Связующие разделы между ними обеспечивают не только плавность тонального перехода, но и образную «модуляцию»: в обоих концертах энергичное, с чертами патетики сонатное аллегро завершается постепенным разряжением фактуры, динамическим затиханием, замедлением темпа, что подготавливает вступление лирического тематизма второй части. Все это, безусловно, обеспечивает слитность композиции. На этом основании форму концертов Мендельсона можно определить как контрастно-составную³⁸⁸.

Это же применимо и по отношению к концертам Листа, который, в свою очередь, основывает моноцикл на сочетании циклической и сонатной формы. Контраст разделов возникает на основе тематической трансформации, присущей принципу монотематизма. В своих концертах он отступает от традиционных норм

³⁸⁷ Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1977. С. 181.

³⁸⁸ Л. А. Мазель дает следующее определение: контрастно-составная форма состоит из «нескольких контрастирующих частей, во многом подобных частям циклической формы, но менее самостоятельных, идущих без перерывов и по степени своего слияния в одно целое образующих форму, близкую к одночастной» (Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. С. 466).

сонатно-симфонического цикла, склоняясь к поэмной трактовке жанра. В дальнейшем одностая концепция концерта была претворена в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, а в XX в. – С. С. Прокофьева, М. Равеля и Р. Штрауса.

Становится очевидным, что трактовки концертных циклов в XIX в. довольно многочисленны. Внутри каждого направления существовали различные варианты одной и той же структурной схемы, которые видоизменялись с ходом времени. Это было связано с пересмотром ряда формальных принципов внутри самих циклов, в частности, с переосмыслением I ч. и ее внутренних разделов – каденции и коды, роли драматургии в жанре концерта, а также концепции финала. Подробно рассмотрим каждый из этих элементов в циклических концертах.

Форма первой части. Анализ более полусотни концертов показал, что сонатная форма с двойной экспозицией, наследие классической жанровой традиции, в первой части цикла в XIX веке использовалась на протяжении долгого времени – вплоть до начала 1880-х гг. Одни из последних примеров – первые части в Концертах № 2 Й. Брамса и Ф. Шарвенки, завершенных в один год (1881). Ранее к этому композиционному принципу обращались, помимо Бетховена, Дюссек, Штейбельт, Фильд, Гензельт, Вебер, Гуммель, Шопен, Рубинштейн (только в концертах № № 1 и 2), Литольф³⁸⁹. Обычно оркестровая и сольная экспозиция основана на одном и том же тематическом материале и имеет разную тональную организацию – принцип, ведущий свою родословную от ригурнелей большой итальянской арии *da capo*³⁹⁰; по утверждению П. В. Луцкера и И. П. Сусидко, «клавирный концерт как бы принял эстафету у итальянской монументальной арии»³⁹¹.

³⁸⁹ Отдельно стоит отметить Концерт А. Дворжака, в котором двойная экспозиция видоизменена, в первую очередь, в области тематической диспозиции, однако сама концепция такой экспозиции сохранена.

³⁹⁰ Об этом, в частности, писал Л. Ратнер: «Арию и концерт объединяет общая структурная особенность, а именно – вступительное *tutti* или ригурнель, который предворяет вступление солиста» (Ratner L. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York, 1980. P. 283). О «глубокой, органичной и разносторонней связи» с оперными ариями в первых частях концертов Моцарта писали П. В. Луцкер и И. П. Сусидко (Луцкер П. В., Сусидко И. П. *Моцарт и его время*. М., 2008. С. 299–302); о «генетической связи» формы первой части классического концерта и формы оперной арии также писала О. В. Подколзина (Подколзина О. В. *Скрипичные концерты В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации*: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2010. С. 61).

³⁹¹ Луцкер П. В., Сусидко И. П. *Моцарт и его время*. С. 305.

Такое строение было типично для классического концерта, правда, имелись и исключения. Одним из вариантов следует считать двойную разнотемную экспозицию, в которой солист и оркестр излагают разные элементы главной партии; примеры встречаются в Концертах Моцарта, в Первом и Втором концертах Бетховена. Наличие разнотемной экспозиции ставило перед композитором дополнительную задачу – координации тематизма в репризе. В эпоху романтизма такой принцип культивировали Вебер, Фильд, Брамс (Концерт № 1), Гуммель (Концерты № № 1–3), Рубинштейн (Концерт № 2), Литольф (Концерты № № 4, 5). Можно утверждать, что идея разнотемной экспозиции оставалась весьма популярной. Причина, по-видимому, заключалась в большем образном и музыкально-тематическом разнообразии таких форм, в возможности создания более гибких в драматургическом плане решений.

Начиная с 1830-х годов в первой части начинает использоваться сонатная форма с единой – сольно-оркестровой экспозицией. Впервые она была введена в концертах Мендельсона *g–moll* и *d–moll*, затем – опусах Шумана, Грига, Сен-Санса, Рубинштейна (в Концертах № № 3–5), а в конце XIX в. – Шарвенки, Чайковского, А. К. Глазунова, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина. Изменения в композиции первой частей были обусловлены усилением развития и возрастанием роли разработки. В концертах с двойной экспозицией Т. С. Кюрегян отмечает преобладание статичности в этом разделе, что может быть выражено во введении нового тематизма, целостном проведении тем или в использовании виртуозных фигураций; также обращается внимание на небольшие объемы разработок³⁹². Это применимо как к классическим, так и к раннеромантическим концертам, например, Гуммеля и Калькбреннера; как отмечает С. В. Грохотов, «все большее значение приобретает поэтическая смена настроений, показ материала, а не интенсивная мотивная работа <...>. Об этом можно судить по сокращению масштабов разработки в сонатных формах Гуммеля»³⁹³.

³⁹² Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998. С. 116–117.

³⁹³ Грохотов С. В. И. Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1990. С. 30.

В сочинениях с совместной экспозицией разработка укрупняется. В частности, во Втором концерте Мендельсона она составляет 127 тт., в концерте Шумана – 103 тт., в концертах Рубинштейна (№ № 3–5) – от 135 до 151 тт.; для сравнения, в виртуозных концертах разработка не превышала 80-ти тактов. Как следствие – изменение пропорций всей первой части: на смену двухфазности (две экспозиции противопоставлены разработке и репризе³⁹⁴) приходит трехфазность, обусловленная самодостаточностью каждого из разделов сонатного аллегро. Это подтверждается их количественным соотношением: например, если в Первом концерте Калькбреннера двойная экспозиция занимает 210 т., разработка и реприза – 215 т., то во Втором концерте Мендельсона – 103 т. (экспозиция), 127 т. (разработка), 103 т. (реприза). Таким образом, первый формообразовательный показатель симфонизации жанра концерта – увеличение объемов разработки и изменение композиционных пропорций, сближающих концерт с симфонией.

Помимо количественных изменений наблюдаются качественные преобразования. В ряде классических и раннеромантических концертов раскрывается функция «тематической разрядки» (по Бобровскому), то есть «на основе тематизма экспозиции возникают фигуры общих форм движения»³⁹⁵; таковы, например, концерты Моцарта (например, KV 267, 450), Первый и Второй концерты Бетховена; к ним можно отнести и концерты Гуммеля³⁹⁶. Встречаются примеры, в которых разработка содержит новый тематизм или интонационные формулы (например, Концерт № 3 Мошелеса, Концерт № 1 Калькбреннера). В симфонизированных концертах со смешанной экспозицией в этом разделе представлено мотивное развитие. Активно оно использовалось уже Бетховеном в Третьем и Пятом концертах, в дальнейшем – Мендельсоном (прежде всего – во Втором концерте), Шуманом, Рубинштейном (особо выделим Четвертый концерт),

³⁹⁴ Наиболее яркий пример двухфазного деления сонатного аллегро у Моцарта приводят П. В. Луцкер и И. П. Сусидко – первая часть Концерта KV 450, в которой две экспозиции, с одной стороны, а также разработка, реприза и заключительный ригурнель с другой равны по объемам: каждая из них занимает 154 т. (См.: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 314).

³⁹⁵ Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. С. 174.

³⁹⁶ Как указывает С. В. Грохотов, разработка Второго концерта «основывается на нескольких фигурациях главной партии приводя к сильно сжатой репризе, лишенной виртуозного блеска» (Грохотов С. В. И. Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1990. С. 88).

Сен-Сансом (Первый концерт). Фортепианная партия в них вступает в диалог с оркестром или аккомпанирует ему, различными фигурациями поддерживая симфоническое развитие основных тем. Таким образом, несмотря на интенсивную работу с тематизмом, в разработках симфонизированных сочинений сохраняется виртуозность³⁹⁷.

Разработочность проникала и в другие разделы формы. Роль «второй разработки» в симфонизированном концерте на себя приняла кода: в этом отразилось «переосмысление роли коды, по существу превращение ее из раздела второстепенного в раздел чрезвычайной важности, без которого архитектоника формы будет не только нарушена, но разрушена», – по утверждению Кюрегян³⁹⁸. В концертах Моцарта, ранних концертах Бетховена, а также раннеромантических сочинениях она обычно поручалась оркестру, то есть в ней сохранялась функция ритурнеля, туттийного отыгрыша. Один из первых примеров включения фортепиано в традиционно оркестровую коду – Концерт KV 491 Моцарта: на протяжении 15-ти последних тактов солист исполняет фигуративно разложенную аккордовую последовательность, аккомпанируя оркестру. Всего кода занимает 37 тактов, что для времени написания концерта (1786) было довольно масштабно. Объемная кода-ритурнель (33 т.) представлена и в Концерте KV 466, однако в ней сохранена оркестровая природа этого раздела.

Процесс симфонизации коды продолжался в концертах Бетховена. Первые существенные изменения в ней содержатся в Третьем концерте (1800): она увеличивается и приобретает развивающий характер, на что указывает П. Мис³⁹⁹. Заметим, что в Третьем и Четвертом концертах Бетховена ее объем меньше, чем в концертах Моцарта – 27 и 24 такта, однако в Пятом – 66 тактов – она сопоставима с другими разделами формы. Ключевое отличие бетховенских код от моцартовских заключается в усилении мотивной работы и возрастании роли фортепиано, которое

³⁹⁷ Об этом писал Л. Н. Раабен: «Классики XIX века великолепно понимали, что пренебрежение виртуозными средствами и отказ от концертности привели бы к потере специфики жанра» (Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. С. 9).

³⁹⁸ Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. С. 111.

³⁹⁹ Mies P. Die Krise der Konzertkadenz bei Beethoven. Bonn, 1970. S. 27. Очевидно, что слово «впервые» относится к концертному творчеству Бетховена.

не только аккомпанирует оркестру, но и вступает с ним в ансамблевое взаимодействие. Эта тенденция была продолжена в романтических концертах; в частности, следует упомянуть масштабные развивающиеся коды в Концерте № 1 Мендельсона (35 т.), № 4 Рубинштейна (57 т.), Шумана (86 т.). При этом также можно обнаружить примеры довольно компактного изложения коды, например, в концертах ор. 70 Дюссека, ор. 21 Шопена, Грига (все – 11 т.), Штейбельта [№ 7] (19 т.). Очевидно, это было обусловлено преобладанием виртуозности и концертности над мотивным развитием.

Симфонизация жанра концерта затронула также один из «знаковых» разделов – каденцию. Как отмечает А. М. Меркулов, «значение каденции в XVIII веке, особенно во второй его половине, было достаточно велико. Как своего рода итог части каденция нередко была соизмерима с самой частью по важности и силе воздействия»⁴⁰⁰. Она располагалась между репризой и заключительным оркестровым ригурнелем; ее позиция в форме была унаследована от арии, где импровизированная каденция певца находилась как раз перед оркестровым ригурнелем, завершающим крайние части большой арии *da capo*. Была перенесена и смысловая функция каденции в фортепианный концерт: как утверждают П. В. Луцкер и И. П. Сусидко, «подобно каденциям в итальянских ариях они создавали в произведении акцент особого рода – не образно-содержательный, а, скорее, выразительный»⁴⁰¹.

Импровизационность сохранила и в инструментальном концерте положение ключевой характеристики: каденция представляла собой свободное высказывание солиста, «виртуозный итог», как определял ее П. Мис⁴⁰². В трактате «An Essay on Practical Musical Composition» (1799) А. Ф. К. Колман писал, что введение «фантазии» между квартсекстаккордом и тоникой – непримечательное событие, однако далее он уточнял: «Всем тем, у кого нет подлинных знаний в области

⁴⁰⁰ Меркулов А. М. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века: теория и практика. Часть первая // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: сборник статей. М., 2011. Вып. 1. С. 183.

⁴⁰¹ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 305.

⁴⁰² Mies P. Die Krise der Konzertkadenz bei Beethoven. Bonn, 1970. S. 9.

гармонии и композиции, не следует вовсе писать или импровизировать какие-либо каденции, ибо ничто не может так оскорбить музыкальное ухо или испортить впечатление от концерта и так скомпрометировать автора или исполнителя, как плохая каденция»⁴⁰³. Более современное мнение по этому поводу принадлежит Дж. Суэйну, который начинает свое рассуждение о форме и функции каденции с вопроса: «Сколько из нас когда-либо нравилось слушать потрясающе и чутко сыгранный концерт Моцарта или Бетховена только для того, чтобы в конце части каденция испортила этот опыт? К сожалению, это происходит слишком часто. Возможно, показ пустой виртуозности, или несоответствие стилю концерта в целом, или – самая частая проблема – каденция, которая просто слишком длинна»⁴⁰⁴.

Очевидно, стремление избежать описанной «компрометации» обусловило пересмотр этого раздела формы в творчестве Бетховена. Существующие эскизы его каденций указывают на то, что идея фиксации этого раздела, своеобразной спланированной импровизации имела место уже в первых концертах. «Знаменательно, что Бетховен эскизно изложил такие, вероятно, определяющие импровизации хотя бы основными пластами. Таким образом, первоначальное высказывание о том, что и импровизация должна действовать как написанное произведение, становится понятным», – пишет Мис⁴⁰⁵. Следовательно, процесс претворения каденции из сугубо импровизационного раздела в фиксированную часть композиции был начат еще в последние десятилетия XVIII в., о чем говорит и Е. С. Фоменко⁴⁰⁶.

⁴⁰³ Цит. по: Меркулов А. М. История исполнительского искусства: каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма. М., 2020. С. 29.

⁴⁰⁴ Swain J. P. Form and Function of the Classical Cadenza // The Journal of Musicology. 1988. Vol. 6. № 1. P. 27.

⁴⁰⁵ Mies P. Die Krise der Konzertkadenz bei Beethoven. S. 10.

⁴⁰⁶ «Развитие импровизации в восемнадцатом столетии одновременно находилось и на своей высшей точке развития, и одновременно с этим в нем появляются характерные черты, предвосхищающие предстоящее смешение импровизационной и письменной культур с последующим тяготением к полному господству строго фиксированной в нотном отношении музыки над сугубо импровизационной» (Фоменко Е. С. Каденция в фортепианном концерте эпохи классицизма: историко-источниковедческий анализ: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2005. С. 29).

Первым предвестником «кризиса концертной каденции»⁴⁰⁷ стало появление обозначения *Cadenza (ma senza cadere)*⁴⁰⁸ в эскизах этого раздела⁴⁰⁹ к I ч. Четвертого концерта Бетховена (1806). Налицо своеобразная игра: этим указанием композитор подчеркнул, что прежний характер каденции – свободно-импровизационный – утрачивается. Далее, уже в Пятом концерте (1810), каденция была выписана в основном тексте с недвусмысленной ремаркой автора: *non si fa una cadenza, ma s'attacca subito il sequente*. Как отмечает Е. С. Фоменко, ее следует играть строго, и она «перешагивает рамки каденционного построения и становится неотъемлемой частью формы, не позволяющей подмены себя на другую»⁴¹⁰. Расположенная следом за фермой, ремарка указывает на отсутствие «фантазийного» раздела, который широко использовался самим Бетховеном. Об этом вспоминал его ученик – Ф. Рис: в финале фортепианного квинтета «есть несколько остановок, прежде чем тема начинается снова; в одном из них Бетховен начал фантазировать, взял рондо в качестве темы и развлекал себя и других продолжительное время, чего, однако, нельзя сказать об ансамблистах. Они были недовольны... Наконец, Бетховен был удовлетворен и снова погрузился в рондо. Вся компания была в восторге»⁴¹¹. В I ч. Пятого концерта композитор уже отказался от импровизационных элементов, четко регламентируя действия солиста. Своим решением Бетховен положил начало новому виду каденций – выписанных, которые впоследствии применялись Гуммелем (Концерт № 4, 1814), Мендельсоном (оба концерта – 1830–31, 1837), Шуманом (1841–45), Григом (1868), Дворжаком (1874) и другими. Следовательно, «фиксированная классическая форма», в которую интегрировался каденционный

⁴⁰⁷ В данном случае мы обращаемся к названию труда Пауля Миса *Krise der Konzertkadenz bei Beethoven* («Кризис концертной каденции в творчестве Бетховена»).

⁴⁰⁸ О значении этой ремарки пишет Меркулов: «Обыгрывая происхождение слова каденция (от ит. *cadere* – падать), Бетховен в противовес изначальному смыслу демонстрирует в ней невероятный творческий подъем, высочайший композиторский потенциал и захватывающие дух возможности жанра» (Меркулов А. М. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века: теория и практика. Часть вторая // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. М., 2012. Вып. 3. С. 63–64).

⁴⁰⁹ Согласно нумерации, приводимой Мисом в его работе, эта каденция обозначена NGA Nr. 7, Mh. 15. Об этом см.: Mies P. *Die Krise der Konzertkadenz bei Beethoven*. S. 11.

⁴¹⁰ Фоменко Е. С. Каденция в фортепианном концерте эпохи классицизма: историко-источниковедческий анализ. С. 136.

⁴¹¹ Mies P. *Die Krise der Konzertkadenz bei Beethoven*. S. 18.

раздел, подчинила его своим закономерностям⁴¹²: импровизационная традиция⁴¹³ уступила новому представлению о форме и драматургии сочинения. Безусловно, отсутствие композиционно статического раздела делает концертный цикл более целостным и, как отмечает Мазель, «каденция солиста нередко становится более органической составной частью самой сонатной формы»⁴¹⁴. Это обусловлено тем, что она, как и кода, в симфонизированном концерте приняла черты разработки, что повлияло и на значительное увеличение ее объемов. Наиболее ярко это проявилось в концертах Шумана и Грига, а также в Четвертом концерте Рубинштейна. В последнем случае наметилась принципиально важная «перестановка» – первая из двух каденций была помещена в конец разработки⁴¹⁵. Таким образом, пересмотру подверглась не только сама сущность этого раздела, но и его функция в форме сонатного аллегро. При этом каденции симфонизированных концертов не уступают по сложности и виртуозности классическим образцам.

Однако трансформация жанра концерта привела к еще одной тенденции – полному отказу от каденционного раздела в ряде сочинений. Впервые такой композиционный прием применил Дюссек, на что указывает Линдемман⁴¹⁶. В дальнейшем Гуммель (№ № 1–3, 5), Калькбреннер, Рис и другие раннеромантические композиторы вывели этот раздел из сонатного аллегро, что объясняется усилением виртуозности других разделов формы, в частности, связующей и заключительной партий, а также разработки. Сохранили каденцию Вебер (Концерт № 1) и Мошелес (Концерт № 3), однако ее объем значительно уменьшился; также изменилась ее функция: она стала скорее связующим

⁴¹² Т. С. Кюрегян отмечает, что каденция – «уникальный для классического формообразования феномен – через нее в строго фиксированную классическую форму проникал элемент импровизационности» (Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. С. 117).

⁴¹³ Одним из последних концертов, в котором встречается импровизированная каденция, был Концерт для фортепиано с оркестром № 2 К. М. фон Вебера, написанный в 1811 г.

⁴¹⁴ Мазель Л. А. Строеие музыкальных произведений. С. 422.

⁴¹⁵ Впервые перемещение каденции в разработку осуществил Мендельсон в скрипичном концерте, на что указывает Раабен: «В XIX веке ее начали включать в раздел разработки, где она стала выполнять функцию перехода к репризе (скрипичные концерты Мендельсона, Чайковского)» (Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. С. 10).

⁴¹⁶ «Импровизированные каденции были исключены, возможно, первоначально Дюссеком и большинством других композиторов после 1810 года», – пишет Линдемман (Lindeman S. D. Structural Novelty and Tradition in the Early Romantic Piano Concerto. P. 25).

элементом, чем показом технических возможностей солиста. Таким образом, в раннеромантическом концерте каденция изжила себя, а сосредоточенная в ней виртуозность была распределена по другим разделам формы. В дальнейшем это композиционное решение претворилось в симфонизированных концертах Мендельсона, Рубинштейна (№ № 1, 3, 5), Гензельта, Шопена, Сен-Санса (№ № 1, 3–5), которые также не включали каденцию в первые части своих сочинений. Причиной отсутствия в них этого раздела можно считать сохранение виртуозности как самодостаточного средства выразительности в сочетании с более интенсивным ансамблевым взаимодействием солиста и оркестра; бóльшая самостоятельность фортепиано в таком случае нарушала бы логику драматургического развития.

Одним из новых атрибутов сонатного аллегро с совместной экспозицией стало вступление. Как отмечает Л. А. Мазель, «менее развернутое оркестровое вступление» заменило собой первую экспозицию⁴¹⁷. Впервые этот раздел появился в фортепианных концертах Мендельсона, а в дальнейшем использовался Шуманом, Григом, Сен-Сансом, Рубинштейном (Концерты № № 3, 5). Вступление в этих сочинениях представляло собой лаконичную преамбулу, подготавливающую главную партию⁴¹⁸. В этих примерах нет ярко выраженного тематизма, однако присутствуют фигурационные элементы. Вступления в этих концертах можно рассматривать как развитые *entrées*⁴¹⁹ – виртуозные сольные реплики, используемые внутри оркестровой экспозиции Моцартом (в концертах KV 450, 467, 503) и Бетховеном (Концерт № 5)⁴²⁰. Следовательно, этот элемент симфонизированного концерта также был унаследован от классической традиции. Первые вступления не были самостоятельными, логическими завершенными построениями, как это было в симфонических произведениях, однако в последней трети XIX в. ситуация изменилась: в частности, появилась более развернутая интродукция ко Второму

⁴¹⁷ Мазель Л. А. Строеие музыкальных произведений. С. 421.

⁴¹⁸ Функцию вступления в этих сочинениях можно охарактеризовать, обратившись к словам В. П. Бобровского: «Одна из специфических функций вступления – создание психологической подготовки действия: либо путем непосредственной настройки на его характер, либо посредством контрастного сопоставления, создающего “эффект обмана”» (Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. С. 150).

⁴¹⁹ *Entrée* – вступление (фр.). Данное понятие встречается в трудах Л. Ратнера, П. В. Луцкера и И. П. Сусидко, а также О. В. Подколзиной.

⁴²⁰ Схожий пример – *entrée* в первой экспозиции – обнаруживается в первой части Второго концерта Рубинштейна.

концерту Сен-Санса, вызывающая ассоциацию с барочной прелюдией. Однако отсутствие тактового деления, импровизационный характер этого раздела – все это было характерно и для *entrée* в концертах Моцарта и Бетховена. Таким образом, вплоть до появления Первого концерта Чайковского вступление было в бóльшей мере второстепенным и несамостоятельным разделом формы первой части.

Утверждение единой совместной экспозиции в западноевропейских концертах было во многом обусловлено пересмотром внутренних структурных принципов. Исследователи отмечают общее усиление контрастности тематизма главной и побочной партий⁴²¹, что, в частности, выразилось в тональных планах. Этот процесс наблюдается уже в сонатно-симфонических циклах Бетховена: как отмечает Л. С. Дьячкова, «классические тональные отношения между главной и побочной партиями, основанные на соотношении главной и доминантовой тональностей, были дополнены Бетховеном целым рядом нововведений: использованием субдоминант, медиант и мажоро-минорной системы»⁴²². Первый пример новаторского соотношения главной и побочной партий в изучаемом жанре – в Пятом концерте (тональный план в сольной экспозиции *Es-dur* – *h-moll*). Л. В. Кириллина считает, что «сольная экспозиция оказывается крайней точкой поляризации контрастных начал», следовательно, усиление контраста в концертах началось с этого сочинения. Дальнейшие изменения в тональных планах связаны с творчеством композиторов зрелого и позднего романтизма. В частности, Рубинштейн во Втором концерте (*F-dur*) использовал субдоминантовый *g-moll* в оркестровой экспозиции и медиантовый *a-moll* в сольной. В Третьем концерте (*G-dur*) с сольно-оркестровым первым разделом в тональности медианты написана вводная тема первой побочной партии (*h-moll*), а в тональности нижней мажорной медианты (*E-dur*) – вторая побочная партия. Не миновала эта тенденция и творчество Сен-Санса: в Третьем концерте (*Es-dur*) он использует нижнесекундовое соотношение и проводит побочную партию в *D-dur*. Изменения

⁴²¹ В частности, об этом пишет Мазель, выделяя это как особую черту формы XIX века: «Одна из существенных тенденций в развитии сонатной экспозиции в XIX веке заключается в усилении контраста между главной и побочной партиями» (Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. С. 424).

⁴²² Дьячкова Л. С. Гармония в западноевропейской музыке (IX – начало XX века). М., 2009. С. 154.

затронули и репризу, в которой принцип транспонирования побочной партии в основную тональность мог не соблюдаться. Например, в Четвертом концерте Рубинштейна (d-moll) и Первом концерте Шарвенки (b-moll) побочная партия в репризе звучит в тональности нижней медианты (B-dur и Ges-dur соответственно). Таким образом, в сонатных аллегро усиливаются терцовые (медиантовые) и секундовые связи тональностей, что в целом было характерно для романтического музыкального языка⁴²³. Они же заставляют пересмотреть и принципы формообразования, о чем говорит Ю. Н. Холопов: «все это [изменения в гармонии XIX в.] изнутри преобразует классическую систему гармонии и создает новые взаимоотношения с классическими музыкальными формами»⁴²⁴.

Разграничение образных сфер как одно из проявлений этого пересмотра привело к переосмыслению функций формирующих экспозицию элементов: Ю. Н. Тюлин отмечает, что экспозиция состоит из двух партий, а связующая и заключительная – подчиненные им разделы, которые точнее называть частями, а не партиями⁴²⁵. Вследствие этих процессов происходила трансформация более частных разделов формы.

И главная, и побочная партии в романтических концертных циклах были усложнены по структуре. В концертах Мендельсона (№ 2), Шумана, Грига, Сен-Санса (№ № 1, 3) главная партия написана в двухчастной форме, то есть тематизм проводится поочередно у солиста и оркестра. Трехчастность характерна для сочинений Мендельсона (Концерт № 1), Рубинштейна (Концерты № № 4, 5), Шарвенки (Концерт № 1): в них развитие тематизма начинается уже в среднем разделе главной партии⁴²⁶. Побочные партии видоизменялись схоже: в концертах Грига, Сен-Санса (№ 3), Рубинштейна (№ 5) были представлены двухчастные

⁴²³ Об этом пишет Мазель, отмечая введение тональностей параллельного минора и тональности VI низкой ступени в мажорных произведениях, а также мажорной тональности VII низкой ступени в миноре; были возможны и более далекие сочетания. Таким образом, происходило дальнейшее расширение тональных планов сонатных аллегро (Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. С. 384).

⁴²⁴ Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 457.

⁴²⁵ Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского: структурный анализ. М., 1973. С. 8. Также об этом писал Мазель: исследователь отмечает «тенденцию к распаду экспозиции на два больших, резко контрастирующих и относительно самостоятельных раздела» (Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. С. 424).

⁴²⁶ Об этом пишет Т. С. Кюрегян: «Разрастание главной партии иногда приводит к тому, что внутри нее возникает большой разработочный ход» (Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. С. 86).

формы; отдельно выделим двухтемные разделы в концертах Шумана, Сен-Санса (№ 1), Рубинштейна (№ 3). Трехчастная побочная партия реализована в двух фортепианных концертах Мендельсона; также обратим внимание на то, что первая тема побочной партии в концерте Шумана содержит три части с развивающей серединой. Таким образом, соотношение двух- и трехчастности в главных и побочных партиях было примерно паритетным, композиторы не отдавали предпочтения одному из этих решений. Очевидно, что парное проведение тем обусловлено концертной логикой: возникает диалог солиста и оркестра, после чего следует совместное развитие. В свою очередь, наличие трех разделов более симфонично и привносит разработочность буквально с первых тактов сонатного аллегро.

Симфоническая логика влияет и на связующую часть, которая при трехчастной главной партии значительно упрощается, примыкает к ней и становится ее продолжением⁴²⁷. В этом разделе развиваются интонации первой темы, сохраняется характерная для нее образность; это вполне типично для сонатной формы XIX в., о чем пишет Л. А. Мазель: «Связующая же партия по темпу и по всему своему характеру стала целиком относиться к образной сфере главной партии»⁴²⁸. Эта тенденция в жанре концерта наметилась в 30-е годы – в Концерте № 1 Мендельсона и в дальнейшем была развита Рубинштейном в Концертах № № 3–5, а также Шарвенкой (Концерт № 1).

Другая тенденция – напротив, к укрупнению и большей самостоятельности связующей части – связана с экспозиционными по своей сути главными партиями. По утверждению Т. С. Кюрегян, «сложные связующие партии, традиционно концентрирующие развитие в себе, бывают при традиционно компактной главной партии в виде большого предложения или периода, развивающие возможности которых ограничены»⁴²⁹; под это определение подпадают и двухчастные формы в

⁴²⁷ Об этом пишет Т. С. Кюрегян: «Простые связующие партии бывают тогда, когда развитие сосредоточено внутри разросшейся главной партии, представляющей простую трехчастную форму или даже малое рондо» (Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. С. 89).

⁴²⁸ Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. С. 424.

⁴²⁹ Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. С. 89.

фортепианных концертах, поскольку в них тематизм излагается дважды без существенных изменений. Образуется масштабный развивающий раздел, который по объему может превышать саму главную партию⁴³⁰. Еще одна разновидность связующей части – более контрастная по отношению к главной партии – представлена в концертах Грига и Сен-Санса (№ № 1, 3), что в целом соотносится с принципами классических сонатных аллегро.

В заключительных частях, с одной стороны, намечена тенденция к их слиянию со сферой побочной партии: такие разделы представлены в концертах Мендельсона (№ 1), Сен-Санса (№ 1), Рубинштейна (№ № 3–5). Яркий пример – Третий концерт Рубинштейна, в котором роль заключительной выполняет вторая тема побочной партии – «кода побочной на материале середины», как определяет ее Л. А. Мазель⁴³¹. С другой стороны, происходит возвращение элементов главной партии и утверждение ее образной сферы: примерами выступают сонатные аллегро Мендельсона (Концерт № 2), Сен-Санса (Концерт № 3) и Шарвенки (Концерт № 1). Наконец, использование тем других разделов – в сочинениях Шумана (заключительная строится на мотивах связующей части) и Грига (утверждение первого мотива темы вступления). Таким образом, введение в романтических концертах совместной сольно-оркестровой экспозиции привело к ряду изменений по сравнению с классическими образцами сонатного аллегро. Обратимся к словам Э. Курта, которые наиболее точно характеризуют данную ситуацию: «Характерные черты романтического искусства возникают внутри классических форм и лишь очень постепенно высвобождаются из них, разлагая и раздвигая их изнутри»⁴³². Увеличение экспозиционных разделов, а также усиление в них развивающего начала обусловили постепенный отказ от отдельной экспозиции как несоответствующей новым композиционным принципам.

Наконец, симфонизация сонатного аллегро привела к изменениям в репризной части. В ней происходит значительная динамизация, связанная с

⁴³⁰ Например, в концерте Шумана главная партия составляет 16 т., в то время как связующая часть – 39 т.

⁴³¹ Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. С. 390.

⁴³² Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975. С. 29.

возрастающей ролью разработки и, как следствие, преодолением статичности⁴³³. «Функция продолжающегося действия» репризы (по Бобровскому) воплотилась в структурных изменениях главных и побочных партий⁴³⁴, которые сокращаются и размыкаются, создавая единую линию развития до конца сонатного аллегро. Сжатие этого раздела с сохранением основного тематического материала – в концертах Мендельсона (обе партии значительно сокращаются), Сен-Санса и Шарвенки (Концерты № 1), Грига, а также Рубинштейна (Концерт № 4; везде сокращена только главная партия). В последнем сочинении следует обратить внимание на использование зеркальной репризы – тема главной партии вступает после побочной и располагается между большой фортепианной каденцией и кодой. Еще одна разновидность репризы – в Концерте № 3 Рубинштейна: в ней пропущена главная партия, что обусловлено преобладанием ее мотивов в разработке⁴³⁵.

Однако существовала и другая тенденция – к сохранению всех разделов. Таковы, например, репризы первых частей концертов Шумана, Сен-Санса (№ 3) и Рубинштейна (№ 5). Преодоление статичности происходит за счет интенсивного развития в связующих частях, а также внутренних разделах главных и побочных партий. Таким образом, возникает тенденция к увеличению формы за счет укрупнения ее внутренней структуры.

Описанные процессы, происходящие в первых частях с совместной экспозицией симфонизированных фортепианных концертов, привели к образованию двух тенденций внутри этого направления. Первая – к большей камерности первых частей концертных циклов, к которой можно отнести сочинения Мендельсона, Сен-Санса, Грига, Шарвенки. Отказ от двойной экспозиции в них обусловлен бóльшей монолитностью формы и активным

⁴³³ Об этом пишет Т. С. Кюрегян: она отмечает тенденцию «к преодолению того статического начала, которое входит в природу репризы, даже если это реприза сонатной формы» (Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. С. 104).

⁴³⁴ На это указывает Л. А. Мазель: «Главная партия репризы испытывает при этом то или иное влияние разработки (иногда служит как бы ее непосредственным продолжением) и обычно сжимается. Нередко переосмысливается и сжимается, по сравнению с экспозицией, и побочная партия репризы» (Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. С. 424–425).

⁴³⁵ Об этом пишет Мазель: «В подобных случаях нередко разработка, построенная преимущественно на мотивах главной темы, как бы поглощает главную партию репризы» (Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. С. 413).

мотивным развитием, которое вытеснило большинство статичных элементов. Компактное изложение тем, разработочный характер связующих и заключительных частей, наконец, сокращение репризы – все это сочетается с выведением из формы продолжительных виртуозных вставок, а в ряде случаев – и каденций. В этих концертах ансамблевое взаимодействие солиста и оркестра, диалогичность выведены на первый план, обеспечивая активную мотивную работу. В целом они могут рассматриваться как крайняя оппозиция к виртуозным концертам, что выразилось, в частности, в объемах первых частей циклов: если раннеромантические сонатные аллегро могли достигать 612 т., то самый продолжительный из камерных симфонизированных опусов – Концерт № 2 Мендельсона – составляет всего 333 т.⁴³⁶

Другая тенденция связана с увеличением масштабов первых частей, которое доходило до того, что сонатное аллегро с совместной сольно-оркестровой экспозицией оказывалось больше аллегро с двойной экспозицией. Примеры этого – в симфонизированных концертах Шумана, Рубинштейна (№ № 3–5), Сен-Санса (№ 1); отдельно отметим Пятый концерт Рубинштейна, первая часть которого составляет 834 т. Очевидно, отправной точкой развития этой тенденции следует считать Пятый концерт Бетховена, который значительно выделялся своими масштабами из жанрового контекста на протяжении долгого времени⁴³⁷. В разрастании формы сонатного аллегро фортепианный концерт следовал по пути сближения с симфониями: можно провести параллели между концертом Шумана (544 т.) и его Третьей симфонией (585 т.), Четвертым концертом Рубинштейна (504 т.) и Третьей симфонией (471 т.), написанных в один временной промежуток. Таким образом, масштабность может рассматриваться как один из признаков симфонизации концерта. На это же обращает внимание и Хортон, говоря о

⁴³⁶ Объемы сонатных аллегро в некоторых концертах виртуозного и симфонизированного направления действительно удивляют: Концерт № 1 Калькбреннера – 425 т., Концерт № 2 Гуммеля – 472 т., Концерт № 3 Мошелеса – 612 т.; в свою очередь Концерты Мендельсона – 250 и 333 тт., Концерт Грига – 222 т., Концерты № № 2, 3 Сен-Санса – 133, 330 тт., Концерт № 1 Шарвенки – 285 т.

⁴³⁷ Для сравнения приведем некоторые количественные значения. Первая часть Концерта KV 267 Моцарта составляет 417 т., Концертов № № 1 и 3 Бетховена – 478 и 443 т. соответственно; сонатное аллегро Концерта № 5 Бетховена – 582 т.

концертах Брамса: «Формальное нововведение [совместная экспозиция] Шумана симфонично, так как оно редуکتивно; формальный атавизм [двойная экспозиция] Брамса симфоничен, потому что он монументален»⁴³⁸. Сопоставление двух противоположных по композиционным принципам сочинений справедливо указывает на то, что симфонизм, сочетаясь с концертностью, мог воплощаться и в сонатных формах с двойной экспозицией. В концертах Шопена, Литоляфа, Брамса и первых опусах Рубинштейна можно наблюдать те же тенденции, что были характерны и для описанных симфонизированных концертов: усиление роли разработки и разработочности, сокращение виртуозных разделов (в том числе и каденций, что представлено у Шопена, а также в Первых концертах Брамса и Рубинштейна), укрупнение разделов формы (Литоляф, Брамс) и другие. Таким образом, масштабность стала тем качеством симфонизма, которое предполагало использование сонатного аллегро как с двойной, так и с одинарной экспозицией. Это следует рассматривать как проявление синтеза классического и раннеромантического концерта с принципами симфонизма XIX в. Одним из показательных сочинений этого направления Хортон считает Второй концерт Брамса, в котором представлено «не просто продвижение традиции, завещанной Моцартом, Бетховеном и Шуманом, но и предложение сводного ответа как на симфоническое, так и на виртуозное наследие»⁴³⁹. Следовательно, масштабные симфонизированные концерты могут рассматриваться как некая «середина» между двумя противоположными направлениями – виртуозными сочинениями Калькбреннера и диалогичными опусами Мендельсона.

Итак, композиционный план первых частей фортепианных концертов подвергся значительным изменениям. Пересмотр сонатной формы, введение совместной сольно-оркестровой экспозиции, ее укрупнение за счет вступления – все эти новаторские решения опирались на достижения Моцарта и Бетховена. Однако большую роль сыграли и раннеромантические концерты: их виртуозность,

⁴³⁸ Horton J. Brahms's Piano Concerto No. 2, Op. 83: Analytical and Contextual Studies. P. 149.

⁴³⁹ Ibid. P. 147.

которая достигла беспрецедентных масштабов, сохранилась и в симфонизированных произведениях как одно из важнейших жанровых качеств. Каденция также претерпела изменения: в виртуозных концертах она отсутствует, а ее функцию выполняют связующие эпизоды; в симфонических, из-за усиления роли драматургии и стремления к единству цикла, она выписывалась в основном тексте, утратив свой импровизационный характер. Наконец, изменения затронули коду, в которой симфонизация проявилась в новой функции развития и, как следствие, укрупнении раздела. Таким образом, масштабные претворения в сонатных аллегро концертов XIX в. обусловили многообразие трактовок формы и вариантов сочетания концертности и симфонизма в творчестве композиторов.

Вторая и третья части. Композиционные трансформации наблюдаются и в других частях цикла. Одна из существенных – соединение II и III чч. посредством модулирующих ходов и авторских указаний *attacca* (или, как впоследствии писал Чайковский во Втором концерте, – *никаких антрактов*). Первые примеры встречаются в Концертах № № 4, 5 Бетховена; очевидно, что этот прием использовался для достижения большей целостности цикла. В дальнейшем он был использован Гуммелем (Концерты № № 2, 3, 5), Шуманом и Григом. Можно предположить, что решения Бетховена и Гуммеля могли повлиять на концепцию моноцикла Мендельсона: в этом отражается стремление композиторов XIX в. преодолеть формальные границы частей и драматургически объединить цикл, тем самым привнося новые характеристики в жанровую традицию.

Изменения касались не только «пограничного» раздела II ч., но и в целом формы лирического центра цикла. Его анализ в концертах XIX в. показывает, что большинство примеров соответствуют I и II разновидностям рондо (по немецкой классификации) – наиболее типичной их форме, о чем пишет А. С. Аренский: «В первой и во второй форме рондо пишутся обыкновенно сочинения в медленном темпе; в третьей, четвертой и пятой – в быстром»⁴⁴⁰. Л. В. Кириллина отмечает, что это «одна из принятых форм арии, которая в классификации А. Б. Маркса

⁴⁴⁰ Аренский А. С. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. С. 78.

определялась как вторая форма рондо»⁴⁴¹; как и в первых частях циклов возникают параллели с вокальным искусством. Очевидно, что существовала сформировавшаяся традиция, своеобразное правило; однако все ли композиторы следовали ему?

В полной мере под описанные «нормы» подходят вторые части концертов Бетховена (№ № 3, 5), Вебера, Гуммеля (№ № 1, 3–5), Брамса (№ 1), Мендельсона, Шумана, Грига, Рубинштейна (№ № 1–3, 5); перечень традиционных трактовок можно продолжить и далее. Однако в ряде концертов встречаются оригинальные композиционные решения. Одно из наиболее неординарных – в Четвертом концерте Бетховена: определение формы II ч. с точки зрения традиционной классификации не представляется возможным, поскольку композитор экстраполирует иную вокальную форму в инструментальный жанр. Параллели со сценическим действием неоднократно проводились исследователями: Г. Д. Дмитриев писал о том, что «конкретность образов настолько велика, что позволяет объективно воспринимать их как персонажей музыкального действия»⁴⁴². Присоединяется к этому мнению и Л. В. Кириллина, характеризуя вторую часть как «оперную сцену, состоящую из ряда речитативов и ариозо»⁴⁴³.

Однако Бетховен не был оригинален: до него этот принцип использовал Моцарт в своих инструментальных концертах. На «оперный сюжет» обращают внимание П. В. Луцкер и И. П. Сусидко в клавирном Концерте KV 271⁴⁴⁴; образное и содержательное сходство вторых частей скрипичных концертов и вокальной музыки Моцарта обнаруживает О. В. Подколзина⁴⁴⁵. С позиции формообразования параллели тоже очевидны: в клавирном Концерте KV 453 претворена форма арии с девизом, анализ которой с точки зрения инструментальных форм не дает однозначного и верного результата⁴⁴⁶. Однако эта экстраполяция не происходила

⁴⁴¹ Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. М., 2009. Т. 1. С. 447.

⁴⁴² Дмитриев Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма. С. 14.

⁴⁴³ Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. Т. 1. С. 451.

⁴⁴⁴ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 303.

⁴⁴⁵ Подколзина О. В. Скрипичные концерты В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. С. 65–66.

⁴⁴⁶ Об этом см.: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 303.

буквально, о чем говорят исследователи: П. В. Луцкер и И. П. Сусидко определяют такие случаи как «инструментальные варианты», например, арии с девизом⁴⁴⁷; этого же мнения придерживается и Подколзина, утверждая, что «как правило, беря за основу формы арий, композитор видоизменяет их в соответствии с законами инструментальной музыки»⁴⁴⁸. Во вторых частях романтических концертов этот синтез сохраняется, однако баланс может изменяться: уже у Бетховена Л. В. Кириллина подчеркивает «два жанровых прототипа, причем первым из них становится оркестровый хорал, и лишь вторым – ария»⁴⁴⁹. Преобладание инструментального начала очевидно в концертах Шумана, Брамса (№ 1), Сен-Санса (№ 1, 3), Рубинштейна; в свою очередь, вокальная природа господствует во вторых частях концертов Вебера, Гуммеля (№ № 1, 3–5), Мендельсона, Грига. Ее влияние очевидно и в лирическом центре Концерта № 2 Гуммеля, который выделяется из жанровой традиции – он написан в сложной двухчастной форме. Представляется возможным провести аналогию с арией Церлины «Vedrai, caro» из оперы «Дон Жуан» Моцарта: основной тематический материал излагается в первой части, из-за чего вторая воспринимается как подчиненная; начальное построение заканчивается на половинной каденции, а следующее за ним содержит отклонения⁴⁵⁰. Можно отметить, что у Гуммеля вторая часть формы в целом тонально неустойчива и не содержит ярко выраженного тематизма: по словам Грохотова, «очертания мелодии почти исчезают в переливах орнаментации»⁴⁵¹. Итак, влияние арии⁴⁵² сохраняется и в романтических концертах, хотя формы могут избираться различные.

В дальнейшем отступления от традиционных I и II форм рондо встречались у Рубинштейна, Сен-Санса, Шарвенки, однако, в отличие от Бетховена и Гуммеля,

⁴⁴⁷ Там же. С. 302.

⁴⁴⁸ Подколзина О. В. Скрипичные концерты В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. С. 70.

⁴⁴⁹ Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. Т. 1. С. 440.

⁴⁵⁰ Об этих особенностях сложной двухчастной формы пишет Т. С. Кюрегян. См.: Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. С. 68.

⁴⁵¹ Грохотов С. В. И. Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1990. С. 89.

⁴⁵² По утверждению Т. С. Кюрегян, «сложная двухчастная форма более всего распространена в вокальной музыке – в романсах, ариях» (Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. С. 67).

они в меньшей степени связаны с вокальной музыкой. В Концерте № 4 Рубинштейна вторая часть написана в III разновидности рондо – форме, характерной для финалов⁴⁵³ и не предполагающей созерцательного или философского характера⁴⁵⁴, который более свойственен лирическим центрам сонатно-симфонического цикла. Рондальное начало выдвигает на первый план чередование тематизма, некоторую «калейдоскопичность», что в корне меняет драматургическую функцию второй части. Схожий процесс наблюдается и во Втором концерте Сен-Санса: композитор выбирает IV форму рондо, которая также содержит черты сонатности⁴⁵⁵. Это же влечет и отказ от лирического характера средней части, который заменяется на скерцозный. Такое решение может быть связано с усилением симфонических тенденций, то есть введением части *скерцо* в концертный цикл⁴⁵⁶.

Линия симфонизации вторых частей наблюдается и у Шарвенки в Концерте № 1: он выбирает сложную трехчастную форму, довольно масштабную и тематически насыщенную. Как и у Сен-Санса, она написана в быстром темпе и имеет черты скерцо, однако ее середина содержит как новый материал, так и развитие тем первого раздела. Сложная двухчастная форма и новый тематизм в центральном разделе указывают на то, что его можно трактовать как трио⁴⁵⁷, в которое также вводятся элементы разработочности. Следовательно, вторая часть Концерта № 1 Шарвенки соотносится с представлениями о части скерцо в сонатно-симфоническом цикле.

Наконец, сонатную форму без разработки избирает Шопен в Концерте № 1. Как отмечает Мазель, тематизм в подобных случаях «располагает скорее к

⁴⁵³ На это, в частности, указывает В. П. Бобровский. См.: Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. С. 164.

⁴⁵⁴ См.: Мазель Л. А. Строеие музыкальных произведений. С. 273.

⁴⁵⁵ Сходство 4-й и 5-й форм рондо с формой сонатного аллегро отмечал А. С. Аренский. См.: Аренский А. С. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. С. 78.

⁴⁵⁶ Безусловно, в сонатно-симфонических циклах скерцо предполагает определенную форму – сложную трехчастную. Примеры использования ее в концертах – в творчестве Литоляфа, который буквально переносит симфонические принципы формообразования. В данном случае мы говорим об общем характере музыки, который отличается скерцозностью.

⁴⁵⁷ Как пишет Мазель, средняя часть в сложной трехчастной форме может определяться как трио в том случае, если в ней есть и самостоятельная форма, и самостоятельная тема (Мазель Л. А. Строеие музыкальных произведений. С. 250).

вариационному, нежели разработочному развитию»⁴⁵⁸. Этот метод развития был в целом свойственен сочинениям Шопена, что, конечно же, обусловлено его связью с раннеромантическими традициями⁴⁵⁹. С другой стороны, сонатная форма во вторых частях использовалась и в фортепианных сонатах Бетховена, и даже в его Второй симфонии⁴⁶⁰, что позволяет говорить о симфонизации концерта Шопена.

Очевидно, что все эти изменения были связаны с переосмыслением концепции цикла и его драматургии. Отход в ряде случаев от вокальных «первоистоков» связан с процессом симфонизации концерта, прежде всего, с введением сугубо инструментальных форм. Многообразие вариантов трактовки второй части указывает на то, что она становится своеобразным экспериментальным пространством в жанре концерта XIX в. и находилась в зависимости от общекомпозиционного плана.

Для финальных частей, начиная с классических образцов – концертов Моцарта, – наиболее характерна рондальность. Анализ позволяет утверждать, что в романтическом концерте наиболее распространена IV форма рондо или рондо-соната⁴⁶¹. Ее примерами выступают финалы концертов Бетховена (№ № 3–5), Вебера (№ 2), Брамса, Гуммеля (№ № 1, 4), Мендельсона (№ 2), Рубинштейна (№ 5). Из приведенных примеров следует, что IV форма рондо – наиболее «устойчивая» во времени, так как она встречается в сочинениях на протяжении всего XIX в.

Значительно реже использовались другие формы рондо. К примеру, III вид встречается в концертах Вебера (№ 1) и Мендельсона (№ 1). Более масштабная V форма рондо представлена в концерте Шумана. В целом эти решения соответствуют традиции, о которой говорил Аренский в опоре на учение о форме

⁴⁵⁸ Там же. С. 417–418.

⁴⁵⁹ На что указывает С. В. Грохотов: говоря о стилистической близости концертов Риса, Гуммеля, Мошелеса, Калькбреннера, а также Шопена исследователь обращает внимание на сходные черты, которые проявились, в том числе, в способах развития материала (орнаментировании, варьировании) (Грохотов С. В. И. Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1990. С. 22).

⁴⁶⁰ См.: Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. С. 417–418.

⁴⁶¹ По утверждению Л. А. Мазеля, «форма же рондо-сонаты откристаллизовалась в финалах циклических произведений классиков и лишь редко применяется в других жанровых условиях» (Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. С. 438).

А. Б. Маркса. С этой точки зрения нетипичной видится III ч. Третьего концерта Гуммеля, написанная во II форме рондо, характерной для медленных частей цикла.

Более свободные прочтения финалов представлены в концертах Гуммеля (№ 2), Грига, Рубинштейна (№ № 3,4) и Шарвенки. Отдельно следует отметить финал Концерта № 2 Гуммеля – концерта раннеромантического, в котором отклонения от формообразовательных принципов привлекают особое внимание. На его композицию обратил внимание С. В. Грохотов: «Оригинальнейшая особенность финального Рондо – исключение рефрена из развития во всей второй половине части. Лишь краткий фрагмент этой темы проводится в фа мажоре в мощном оркестровом звучании перед началом разработки»⁴⁶². Проведение рефрена после второй побочной партии заменяется разработочным разделом, в котором развиваются мотивы всех тем финала; таким образом, общие очертания IV формы рондо сохраняются, однако очевидно влияние на нее сонатных принципов (Таблица 1).

Таблица 1

И. Н. Гуммель. Концерт № 2, III ч. Схема формы.

ГП	I ПП	ГП	II ПП	Разработка	I ПП	Кода
a-moll	C-dur	a-moll	A-dur	F-dur ~~~	A-dur	a-moll

В третьей части концерта Грига, по словам Хортона, заключены самые гениальные формальные характеристики сочинения⁴⁶³. Исследователь обнаруживает в ней черты как сонатной, так и рондальной формы; на макроуровне она включает три масштабных раздела (обозначаемые Хортоном как А – В – А₁). Согласно тематической диспозиции в ней представлены 3 элемента, которые можно определить как главную и две побочные темы. Повтор главной темы после каждого проведения побочных партий, повтор первой побочной партии в условной репризе

⁴⁶² Грохотов С. В. И. Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1990. С. 89.

⁴⁶³ Horton J. Brahms's Piano Concerto No. 2, Op. 83: Analytical and Contextual Studies. P. 126.

A₁, а также самостоятельность центрального раздела, основанного на материале второй побочной партии, указывают на соответствие IV форме рондо. В это же время форма финала концерта может интерпретироваться как рондо-соната с эпизодом вместо разработки⁴⁶⁴, поскольку тональные отношения внутри части в полной мере ей соответствуют (побочные партии написаны в тональностях верхней и нижней медиант; при повторе первая побочная партия в репризе транспонируется в одноименный мажор), а второе проведение главной партии сжато и представляет собой кодетту. Хортон заключает, что в репризе «восстанавливаются характеристики сонаты и рондо-сонаты, но пропорциональный баланс репризы в сочетании с тональной и материальной самодостаточностью центральной части и ее явным контрастом с внешними частями решительно выводит тройной аспект на первый план»⁴⁶⁵; то есть, несмотря на наличие черт различных принципов формообразования и «масштабные функциональные преобразования», рондальное начало все же преобладает в финале концерта Грига.

В основу третьих частей Третьего и Четвертого концертов Рубинштейна тоже положена форма рондо. В Третьем концерте финал, подобно II ч. Четвертого концерта Бетховена, требует особого подхода. В первую очередь, необходимо обратить внимание на его многотемность: в нем, помимо главной и трех побочных тем, композитор использует тематизм предыдущих частей. На общекомпозиционном уровне сочетаются черты рондальности и сонатности: первый принцип выражен в логике чередования тем и большом значении модулирующих и развивающих ходов между ними; второй – в наличии разработки как самостоятельного раздела формы⁴⁶⁶.

⁴⁶⁴ Наличие эпизода в центральном разделе указывает на преобладание рондальности в финале Концерта Грига. Как отмечает Л. А. Мазель, такой композиционный план указывает на то, что такая рондо-соната – это «разновидность рондо (ибо в схеме рондо-сонаты нет признаков, решительно противоречащих схеме рондо)», в то время как введение разработки он считает «видоизменением» формы. Об этом см.: Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. С. 436–437.

⁴⁶⁵ Horton J. Brahms's Piano Concerto No. 2, Op. 83: Analytical and Contextual Studies. P. 128.

⁴⁶⁶ Функция этой разработки – «раскрытие содержательных возможностей тем экспозиции, которые показываются в новых условиях структурной неустойчивости, дробности» (Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. С. 174). Однако развивается в ней только главная партия, что логично следует из композиции финала: разработка буквально произрастает из повторного и значительно сокращенного проведения главной партии.

С точки зрения сонатности неочевидно появление в репризном разделе нового тематизма (третья тема побочной партии в e-moll), а также масштабного введения тематических элементов из I и II частей цикла. Обращает внимание и отсутствие заключительной партии в репризе, функцию которой в этом случае выполняет материал первой побочной. Форма рондо, основанная на чередовании тематизма, не предполагает разработочного раздела, который в этом финале достаточно развернут и составляет 80 тактов; очевидно, это указывает на форму рондо-сонаты. Усеченное проведение первого эпизода в репризе объясняется динамизацией, что не редкость для концертов Рубинштейна. Однако следующий – третий эпизод с каденцией нарушает логическое следование IV формы рондо, включая 6 различных тем, в том числе – из первой части цикла. На общекомпозиционном уровне финал Третьего концерта в бóльшей мере соответствует рондальной форме, однако следует учитывать многочисленные изменения внутри каждого из разделов; таким образом, его можно определить как большое нерегулярное рондо, в целом характерное для музыки XIX в.⁴⁶⁷ Неординарность композиции может быть связана с программным замыслом этого концерта, о котором Рубинштейн писал в своей книге «Gedankenkorb»⁴⁶⁸.

Форма финала Четвертого концерта Рубинштейна тоже содержит черты как рондальности, так и сонатности. Регулярное следование рондо A – B – A¹ – C разбивается делением второго эпизода на две темы (условно C1 и C2). После возвращения рефрена следует еще одна «аномалия» – разработочный раздел, который по логике рондо-сонаты должен находиться вместо второго эпизода. Далее проводится тема C2, а в завершении – кода. С точки зрения рондальности нетипично появление разработки; с позиции рондо-сонаты – смещение разработки

⁴⁶⁷ По определению Т. С. Кюрегян, «нерегулярным называется рондо (с повторением тем или без него), в котором чередование главной темы и побочных при их первоначальном изложении не строгое, а свободное, вследствие чего рядом оказываются две и более побочные темы, а иногда и две главные» (Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. С. 80). Очевидно, что финал Третьего концерта Рубинштейна вполне подходит под эти характеристики. В качестве одного из примеров такой формы исследователь приводит финал Первой фортепианной сонаты Шумана; следовательно, такое решение финала было возможным в композиторской практике.

⁴⁶⁸ Подробнее об этом см.: Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Л., 1957–1962. Т. 1. С. 128; Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 31.

ближе к коде, а также отсутствие полноценного репризного раздела. Следовательно, финал Четвертого концерта – нерегулярное рондо, как и в предыдущем примере. Характеризуя этот тип формы, Т. С. Кюрегян отмечает, что «формы, в своей основе подобные нерегулярному рондо, но еще более свободные, уместны в больших оперных сценах, где изобилие тем, обусловленное сценическим действием, скрепляется возвращением время от времени главной темы»⁴⁶⁹. Таким образом, влияние оперы, которое проявилось во вторых частях классических и бóльшей части романтических концертов, распространилось и на формы финалов.

Еще одна тенденция, которую можно отметить в третьих частях циклов, – возвращение тематизма предыдущих частей. Это было представлено в Третьем концерте Рубинштейна, аналогичные принципы – и в Первом концерте Шарвенки. Это позволяет провести аналогии с композиционными принципами Листа, о чем пишет Хортон: по его мнению, Шарвенка, равно как и Сен-Санс, «более откровенно развивают аспекты наследия Листа»⁴⁷⁰. Мотивы главной партии первой части используются в связующем разделе и побочной партии финала; в разработке к ним присоединяется еще тематизм побочной партии сонатного аллегро. Повторно они появляются в коде сочинения: цикл завершается первой темой всего концерта, то есть образуется тематическая арка. Следовательно, возникает тенденция к скреплению всей формы посредством мотивных связей, а принцип «интонационной выводимости» выходит буквально на первый план.

В финалах также могла использоваться сонатная форма. Впервые такое композиционное решение было в Концерте KV 175 Моцарта, однако это было «совершенно нетипично ни для современников, ни впоследствии для самого Моцарта»⁴⁷¹; эта форма ассоциировалась скорее с камерно-инструментальной или симфонической музыкой, чем с концертами. В целом для финалов, написанных в сонатной форме, «пафос развития и преобразования, которым живет первое *allegro*, здесь уже не столь уместен»⁴⁷². Эти процессы наглядно представлены в финале

⁴⁶⁹ Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. С. 80.

⁴⁷⁰ Horton J. Brahms's Piano Concerto No. 2, Op. 83: Analytical and Contextual Studies. P. 131.

⁴⁷¹ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 298.

⁴⁷² Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. С. 112.

Первого концерта Шарвенки, в котором разработочный раздел крайне мал (всего 21 такт) и приближен скорее в развивающему ходу. В разработку может вводиться новый тематизм, как, например, в Первом концерте Рубинштейна. Часто используется жанрово–танцевальный материал, который более характерен для рондальных форм⁴⁷³; примером служит энергичная тарантелла в финале Второго концерта Сен-Санса. Встречаются и нетрадиционные тональные планы: например, в репризе Первого концерта Шарвенки вторая тема побочной партии проводится не в основной тональности (b-moll), а в доминантовой (F-dur); в экспозиции же она проводится в As-dur.

Таким образом, третьи части в романтических фортепианных концертах имели самые разнообразные трактовки. Наиболее типизированным следует считать выбор одной из разновидностей форм рондо, которая нередко интерпретировалась весьма свободно. Встречаются финалы в сонатной форме – более симфонические, в которых при этом допускались структурные и тональные преобразования. Однако это – крайние точки трактовок третьих частей циклов; между ними – примеры синтеза рондальности и сонатности, которые порождали индивидуальные композиционные планы. Таким образом, главной тенденцией развития концертов в XIX в. стало стремление к свободной трактовке финалов и их зависимости от общедраматургической концепции опуса.

Подытоживая наблюдения над формами фортепианных концертов XIX в., попытаемся отметить наиболее общие черты:

I часть. В первой трети столетия господствует классическая концертная форма с двойной экспозицией; в ряде случаев следует говорить о разнотемности оркестрового и сольного проведений, что было унаследовано от Моцарта. Начиная с Первого концерта Мендельсона (1831) в первых частях используется сонатная форма с совместной оркестрово-сольной экспозицией с возможным прибавлением вступления и коды. Эта формообразовательная трансформация – следствие симфонизации жанра, которая выразилась в насыщении развивающим началом

⁴⁷³ Там же.

практически всех разделов и, как следствие, их укрупнении; эти процессы привели и к пересмотру функций в экспозиции и репризе. В свою очередь, влияние вокальной музыки постепенно утрачивается в первых частях. Стремление к симфоническому масштабу привело к синтезу двух начал: как следствие, двойная экспозиция в произведениях Шопена, Литоляфа, Брамса, Рубинштейна уже воспринималась не как рудимент, а как выразитель новой концепции концертного цикла. В симфонизированных примерах виртуозность – главный атрибут исполнительского искусства XIX в. – сохраняется; так осуществлялось сопряжение двух жанровых сфер, их сближение на основе концерта. Принципиальные отличия от раннеромантических опусов заключаются в усложнении форм главных и побочных партий в экспозиции и их динамизации в репризе, в интенсификации мотивной работы в связующих разделах формах и непосредственно в разработках, а также в каденциях и кодах. Каденции, начиная с Пятого концерта Бетховена, стали частью единого драматургического развития и в симфонизированных концертах выписывались в основном тексте. В свою очередь, в раннеромантических сочинениях они отсутствуют, что компенсировалось усилением виртуозности в других разделах формы. Таким образом, ключевым отличием симфонизированных произведений стало применение специфических методов развития материала, как следствие – усложнение ансамблевого взаимодействия солиста и оркестра, а также пересмотр формообразовательных принципов сонатного аллегро как в общем, так и на уровне отдельных разделов и партий.

II часть. Влияние форм арий в классический период продолжилось и в романтическом концерте, о чем говорит очевидное господство I и II форм рондо. В виртуозном концерте ощутимо влияние Моцарта и вокальной трактовки лирического центра, в симфонизированном – продолжается бетховенская линия: таким образом, соотношение вокального и инструментального начал у разных композиторов отличалось. Существовали и исключения: сложная двухчастная форма у Гуммеля очевидно была навеяна арией Церлины из «Дон Жуана» Моцарта; рондальные же формы Рубинштейна и Сен-Санса, сонатная форма без разработки

Шопена и сложная трехчастная Шарвенки – симфоническими опусами конца XVIII – первой половины XIX вв. Все эти «аномалии» непосредственно связаны и даже обусловлены особенностями трактовки концертного цикла; это касается и указания *attacca*, которое соединяло лирический центр с финалом, тем самым обеспечивая композиционное единство произведения. В целом отметим усиление инструментального начала в концертах второй половины XIX в., которое постепенно вытесняло «вокальность» вторых частей.

III часть. Свободная трактовка финала при разнообразии форм и их вариантов – генеральное направление эволюции жанра концерта в XIX в. Сочетание рондальных (исконно концертных) и сонатных (симфонических) принципов, с одной стороны, было уже в классической форме рондо-сонаты, в которой могли усиливаться одни или другие черты. Раннеромантический концерт в целом следовал им, однако уже у Гуммеля (в особенности – во Втором концерте) начинался процесс поиска новых композиционных решений. В симфонизированных концертах он получил значительное развитие и воплотился в ярких примерах – финалах Рубинштейна, Грига, Сен-Санса, Шарвенки. Появление нерегулярных рондо – признак своеобразной инверсии: если в классических концертах формы арий оказывали влияние на первые и вторые части, то в романтических опусах композиционные планы финалов схожи со структурой оперной сцены. Использование сонатной формы в третьих частях – признак симфонизации, однако нередко яркий жанровый тематизм приводил к снижению роли разработочности и сближению по характеру с рондо. Наконец, финал как смысловый итог всего сочинения мог включать интонации тем предыдущих частей, что, безусловно, укрепляло композицию в общем и сближало концерт с симфонией.

Таким образом, на основе виртуозного концерта происходил синтез достижений концертной и симфонической практики конца XVIII–XIX вв., который претворился во взаимодействии солирующего фортепиано и большого симфонического оркестра; в этом, по нашему мнению, и заключается феномен симфонизированного концерта. Его главные и наиболее общие признаки – это:

1. преобладание развития над экспонированием, введение разработочности в большинство разделов формы;
2. усложнение и укрупнение структуры сонатного аллегро, переосмысление функции каденции и коды;
3. усиление роли инструментальных жанров и форм во вторых частях циклов, введение черт симфонического скерцо;
4. свободная трактовка финалов, которая чаще всего проявляется в синтезе принципов сонатности и рондальности;
5. активное ансамблевое взаимодействие, в котором тембровая диалогичность и имитационные приемы приобретают первостепенное значение.

Чайковский-критик о западноевропейских концертах. В научной литературе неоднократно отмечалось, что композитор не считал жанр концерта особо для себя значимым. Кунин утверждает, что «нелюбовь к сопоставлению “бескрасочного” тембра фортепьяно со звучностью оркестра он <...> разделял в студенческие годы»⁴⁷⁴. Подобное отношение было характерно и для Брамса в процессе работы над Первым концертом. Как пишет Г. Галь, композитор считал, что «звук фортепиано слишком нейтрален, слишком бесцветен, чтобы передать то грандиозное, что он слышит в своем воображении»⁴⁷⁵. Позднее Чайковский пересмотрел свое отношение к тембру фортепиано и его соотношению с оркестром, хотя этот инструмент так и не стал для него ключевым, как для композиторов-пианистов. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 24 октября / 5 ноября 1880 г. он писал: «По-моему, фортепиано может являться только при трех условиях: 1) один, 2) в борьбе с оркестром и 3) как аккомпанемент, т. е. фон для картины»⁴⁷⁶.

Норрис утверждает, что первоначально роль играла и неопытность Чайковского, понимание им сложности в композиционном соединении фортепиано и оркестра⁴⁷⁷, то есть, собственно, существовала не столько проблема оркестрового

⁴⁷⁴ Кунин И. Ф. Чайковский. С. 184.

⁴⁷⁵ Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира. М., 1986. С. 93.

⁴⁷⁶ Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 2. С. 492.

⁴⁷⁷ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 114.

баланса, техники инструментовки, сколько формы. Такая оценка кажется возможной, если учесть масштаб наследия, возникшего более чем за 70 лет развития романтического концерта. К моменту обращения Чайковского к этому жанру (1874) существовало множество вариантов композиционных решений, на которые он мог в той или иной степени ориентироваться.

Отношение Чайковского к современным ему концертным опусам можно изучить в опоре на его музыкально-критические статьи. В них он писал не только об исполнителях и их интерпретациях, но также кратко характеризовал произведения и в некоторых случаях высказывал личное мнение. Несмотря на свое отношение к жанру «в студенческие годы» (как писал Кунин), композитор в целом отзывался о нем приязненно. Например, говоря об исполнении Н. Г. Рубинштейна, он писал: «Есть превосходные концерты Листа, есть его же рапсодии и фантазии; существуют блестящие виртуозные произведения Литольфа, столь удивительно исполняемые нашим превосходным пианистом»⁴⁷⁸. О концертах Литольфа (в первую очередь Четвертом) Чайковский писал и позднее: «Пьеса эта есть необыкновенно удачная попытка сопоставления оркестра с его фотографией – фортепиано, так, чтобы последний не играл первенствующей роли, а боролся бы с могучим соперником. Чтобы идея, положенная в основание этого произведения, уяснилась для слушателя, чтобы концертирующий инструмент вышел победоносным из неровной борьбы, нужно, чтобы пьеса Литольфа была исполнена очень сильным виртуозом»⁴⁷⁹. Заметим: в этом сочинении Чайковский отмечает, что солирующее фортепиано «не играет первенствующей роли», очевидно сопоставляя его с концертами виртуозного направления. В произведении Литольфа партии солиста и оркестра рассматриваются как полноправные участники единого ансамбля, целостного композиционного процесса, в котором немаловажную роль играет личность исполнителя. Это в полной мере соотносится с общей жанровой характеристикой XIX в.: симфонизация концерта предполагает не снижение

⁴⁷⁸ Чайковский П. И. Музыкальные эссе и статьи. М., 2015. С. 138.

⁴⁷⁹ Там же. С. 222.

виртуозности, а усиление роли оркестра и общедраматургической концепции произведения.

Позитивное отношение к концертам Литольфа сохранялось у Чайковского на протяжении долгого времени. В качестве подтверждения приведем его слова из письма к Эрнесту Едличке от 12 / 24 ноября 1889 г.: «Отвечая на вопрос Ваш об интересном и благодарном концерте, скажу, что по-моему слишком мало играют превосходные концерты Литольфа»⁴⁸⁰. О его влиянии на стиль Чайковского говорилось еще при жизни композитора: к примеру, Ларош неоднократно обращал внимание на то, что «По форме... и отчасти по блестящей, громкой оркестровке... прежние программные вещи г. Чайковского... в значительной мере приближаются к Литольфу»⁴⁸¹. В целом констатация сближения инструментальной музыки Литольфа и Чайковского позволяет провести некоторые параллели и в более узком его сегменте – концертном творчестве.

В России французский композитор был известен как автор концертов для фортепиано с оркестром, а также симфонических увертюр-поэм *Les Girondins* op. 80 и *Maximillian Robespierre* op. 55. О деятельности и творчестве этого успешного пианиста-виртуоза, композитора и издателя в отечественной литературе практически нет сведений; среди зарубежных исследователей следует отметить Х. М. Коха, посвятившего симфоническим концертам Литольфа объемный раздел монографии⁴⁸². Сценическую судьбу этих сочинений сложно назвать успешной: если в конце XX – начале XXI вв. симфонические концерты записывались на виниловые пластинки и компакт-диски (в качестве примеров ярких интерпретаций упомянем К. Керзона и П. Донохоу), то на сегодняшний день они практически не исполняются. В России эти произведения находятся вне сферы интересов музыкального сообщества.

⁴⁸⁰ Sundkvist L. Čajkovskijs Briefwechsel mit Ernest Jedliczka und die Aufführung seines Klaviertrios in Berlin am 26. Oktober / 7. November 1889 [Electronic source] // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. 2016. № 23. S. 68. URL: http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index.htm_files/051-071%20Mitt%202016%20Sundkvist%20Jedliczka.pdf (дата обращения 24.04.2020).

⁴⁸¹ Цит. по: Петухова С. А. Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006). М., 2014 С. 32.

⁴⁸² Koch J. M. Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen.

Влияние Литоляфа на фортепианное творчество Чайковского неоспоримо. Однако уже у него, француза по происхождению, которого в России неоднократно называли «немецким композитором»⁴⁸³, возникал диалог с другими европейскими школами. Зародившиеся в Германии идеи симфонизации жанра концерта активно развивались во Франции, о чем пишет Кох: «В упрочении представления о симфоническом концерте с 1840 года французская музыкальная литература имеет такую же большую долю, как и немецкая»⁴⁸⁴. В сочинениях Литоляфа она претворилась во введении скерцо, при этом другие принципы⁴⁸⁵ немецких композиторов-романтиков не нашли в них воплощения. Обратимся к мнению Хортонна: «В отличие от Мендельсона и Шумана, стратегия Литоляфа позволяет ему сохранить ключевые черты виртуозного концерта, в том числе его гибридную структуру первой части. Таким образом, симфонизм симфонических концертов заключается <...> в эстетике монументальности»⁴⁸⁶. Литоляф, таким образом, синтезирует два направления: он не отрывается от раннеромантических тенденций, используя форму с двойной экспозицией, в то же время продолжая сближение концерта с симфонией через монументальность композиционной концепции.

Итак, положительное отношение Чайковского к концертам Литоляфа позволяет определить один из важных для него ориентиров – симфоническую концепцию концерта, основанную на синтезе европейских школ, а также сочетании новых тенденций, свойственных романтизму, с классической традицией.

В свою очередь, мнение Чайковского о виртуозном направлении можно считать достаточно скептическим. Резкое высказывание посвящено фортепианному концерту ор. 12 австрийского композитора Ю. Цельнера: «Что касается фортепианного концерта Цельнера, исполненного даровитой г-жой Есиповой, то

⁴⁸³ В качестве примера может быть приведено высказывание из «Музыкального очерка» Лароша в газете *Голос* № 329 от 28.11.1873: «“Ромео и Джульетта” г. Чайковского ближе всего напоминает “Жирондистов” и “Робеспьера” Литоляфа. Только в пользовании гармоническими и контрапунктическими средствами, русский композитор обличает гораздо более умения и тщанья, чем немецкий» (Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. С. 29).

⁴⁸⁴ Koch J. M. Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen. S. 133.

⁴⁸⁵ Под этими принципами мы понимаем использование сонатной формы вместо концертной формы с двойной экспозицией, увеличение роли тематического развития, а также изменений в ансамблевой составляющей.

⁴⁸⁶ Horton J. Brahms's Piano Concerto No. 2, Op. 83: Analytical and Contextual Studies. S. 116.

появление подобной пьесы на программе Общества для меня совершенно непонятно. Более плоского, водянистого, ничтожного, ребячески пошлого сочинения мне никогда еще не удавалось слышать»⁴⁸⁷. Критике подвергался хоть и пронизанный романтической виртуозностью, но все же симфонизированный Первый концерт Шопена: «Что касается до выбора госпожою Есиповой первого концерта Шопена, томительно длинного, бессодержательного, преисполненного рутины, то я не могу его одобрить»⁴⁸⁸. Однако уже в 1875 г. – после написания Первого фортепианного концерта – Чайковский изменил свое мнение о музыке польского композитора, на что указывают его высказывания о Втором концерте⁴⁸⁹. Очевидно, на этой перемене сказалось собственное обращение к жанру концерта и принятие фортепианной виртуозности как художественной самоценности.

Положительные отзывы Чайковского заслужили концерты Сен-Санса. Второй привлек композитора рядом качеств – в первую очередь формообразованием и оркестровкой. Он писал: «Концерт г. Сен-Санса очень оригинален по форме: в нем нет средней части с тихим тэмпо. Вместо нее он написал прелестное, необыкновенно пикантное скерцо, в котором, так же, как и в финале, обнаружил замечательное искусство в инструментовке, много юмора, фантазии и ловкости в фактуре»⁴⁹⁰. Кроме этого, Чайковский отмечает «близкое знакомство с классическими образцами, от которых автор заимствовал необыкновенное искусство в уравновешенности, законченности формы»⁴⁹¹. Отмечая особенности композиции Второго концерта, в первую очередь его I части, необходимо упомянуть о масштабной «прелюдии» и «постлюдии», в которых «налицо следы широко распространившегося во Франции импровизационного квазибарочного органного исполнительского искусства»⁴⁹².

⁴⁸⁷ Чайковский П. И. Музыкальные эссе и статьи. С. 214.

⁴⁸⁸ Там же. С. 48.

⁴⁸⁹ Там же. С. 286.

⁴⁹⁰ Там же. С. 299.

⁴⁹¹ Там же.

⁴⁹² Гнилов Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (Классико-романтическая эпоха). С. 186.

Концерты Сен-Санса, начиная с Первого (D–dur), лишены монументальности сочинений Литоляфа и Брамса, но в них проступают иные черты симфонизации жанра. Первые части написаны в форме сонатного аллегро без двойной экспозиции; в ряде концертов (№ № 1–3) композитор предваряет их небольшой прерамбулой. Введение скерцо во Втором концерте (1868) можно понимать, с одной стороны, как следование принципам симфонизации, а с другой – как усиление жанровости в концерте; сюда же можно отнести и использование танцевального жанра – тарантеллы – в финале сочинения. В третьей части наиболее ярко проявился диалог между партиями солиста и оркестра. В Третьем концерте (1869) симфонизация представлена в активном мотивном развитии тематизма и значительной роли разработки в сонатном аллегро. Стремление к масштабности этой части выразилось и в полной репризе, в которой солист и оркестр интенсивно взаимодействуют. В целом можно отметить усиление роли оркестра в драматургическом развитии сочинения.

Однако, наряду с этим, и во Втором, и в Третьем концертах ярко проявляются черты, роднящие их с виртуозным типом концерта. Фортепиано в них безусловно доминирует «количественно». Начиная с масштабной прелюдии во вступлении Концерта № 2 пианист занимает господствующее положение в партитуре. Очевидны параллели с раннеромантическими концертами – Калькбреннера, Гуммеля и других композиторов первой трети XIX в. Линдеман отмечает, что «в этих произведениях оркестр почти полностью подчиняется солисту; он существует только как аккомпанемент и как каркас для блестящей техники солиста»⁴⁹³. Во Втором концерте Сен-Санса это выражено в следующих характеристиках: в I и III частях основное изложение тематизма и его развитие происходит в партии солиста; часто возникают эпизоды *quasi cadenza* (отмеченные или не отмеченные композитором); оркестр преимущественно аккомпанирует фортепиано⁴⁹⁴;

⁴⁹³ Lindeman S. D. Structural Novelty and Tradition in the Early Romantic Piano Concerto. P. 26.

⁴⁹⁴ Пожалуй, главное исключение из этого принципа – начало репризы: блестящие октавы в партии солиста выступают аккомпанементом для главной партии, которую проводит оркестр.

количество виртуозных вставок и ходов, в которых пианист может показать свое владение разными видами фортепианной техники, весьма значительно.

В Третьем концерте в партии фортепиано сольные фрагменты становятся более автономными от оркестра; в них концентрируется разработка тематических элементов, а также тональные, темповые, динамические сдвиги. Одним из примеров служит проведение побочной и заключительной партии в экспозиции, в котором оркестр не участвует. Такие фрагменты приобретают статус локальных каденций, размещаемых в любом из разделов формы. Заметим, что Чайковский также хвалил Третий концерт Сен-Санса в своих критических статьях: «Концерт г. Сен-Санса – произведение во всех отношениях прекрасное, особенно первая часть его, в которой нельзя не восхищаться свежими, очень самобытными мотивами, их необыкновенно остроумной разработкой, некоторыми очень новыми гармоническими оборотами <...> и превосходной, сочной, массивно-эффектной инструментовкой»⁴⁹⁵.

Таким образом, Второй и Третий концерты Сен-Санса, отмеченные Чайковским в рецензиях, сочетают черты как виртуозного, так и симфонического жанрового типа; как и в случае со Вторым концертом Брамса, эти сочинения можно рассматривать как «сводный ответ» на эти два направления. На этом основании можно утверждать, что Чайковский положительно оценивал синтез симфонического и виртуозного направлений в жанре концерта.

В целом связи Чайковского с французской музыкой крепились, особенно в конце 1870-х – начале 1880-х годов. Композитор писал в июле 1880 г. Танееву: «Вообще, по-моему, французам суждено в непродолжительном будущем стать во главе музыкального движения»⁴⁹⁶. Танеев, находящийся в Париже в это время, передавал своему учителю впечатления одного из представителей французской композиторской школы В. д'Энди об опере «Евгений Онегин»: «Сколько я мог заметить, он был увлечен Вашей чудной музыкой. <...> Про многие места говорил

⁴⁹⁵ Чайковский П. И. Музыкальные эссе и статьи. С. 302.

⁴⁹⁶ Чайковский М. И. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. С. 46.

с восторгом»⁴⁹⁷. О связи Чайковского с французской школой говорилось неоднократно⁴⁹⁸; очевидно, что композитор был хорошо знаком с их сочинениями и мог использовать некоторые принципы.

Подытоживая, необходимо признать, что Чайковский высоко оценивал те качества, которые были характерны для симфонического типа концерта. Он положительно относился к введению скерцо в концертный цикл, усилению роли оркестра и в целом более плотного ансамблевого взаимодействия с солистом; при этом он порицал сочинения, в которых драматургическая сторона выражена крайне слабо. Учитывая отношение Чайковского к фортепиано и его звучанию, можно однозначно утверждать, что для него представляла интерес прежде всего симфоническая трактовка жанра концерта, однако с возможным введением черт виртуозного направления.

Безусловно, это не предполагало буквального перенесения достижений западноевропейской практики в его сочинения; композитор искал пути собственного выражения и отмечал это как положительное качество у других. В частности, говоря о «Фантастическом концерте» В. Фитценхагена, Чайковский отмечал, что он «старается отклониться от общепринятых рутинных форм сочинений подобного рода»⁴⁹⁹. Заметим, что и про Чайковского Ларош писал схожие вещи после исполнения Первого концерта: «Концерт Чайковского – произведение замечательное: он не похож ни на один из тех концертов, в которых современные мастера – Рубинштейн, Лист, Литольф, Брамс, Сен-Санс – каждый по-своему, старались обойти торную дорогу»⁵⁰⁰. Таким образом, в этом аспекте концерты Чайковского могут соотноситься с общеевропейской жанровой традицией.

⁴⁹⁷ Там же. С. 44.

⁴⁹⁸ В частности, сошлемся на заметку О. Ридо в газете *Le Siècle*: «В последний раз я видел Чайковского в Париже. <...> Он горячо говорил мне о симпатии, существующей между русскими и французами, и о работах, опубликованных во Франции французами про русских композиторов» (Воспоминания о П. И. Чайковском. С. 501). Бесспорно, Чайковского многое связывало с французской культурой.

⁴⁹⁹ Чайковский П. И. Музыкальные эссе и статьи. С. 151.

⁵⁰⁰ Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. С. 47.

2.2. Форма в концертах Чайковского в контексте западноевропейской традиции. Современные интерпретации

В интерпретации формообразования концертов Чайковского существует две основные музыковедческие позиции. Представители первой рассматривают эти сочинения в опоре на систематику форм отечественной функциональной теории. Другие ориентированы на немецкую теорию, изложенную в работах А. Б. Маркса и других музыковедов XIX в.; в частности, это обосновывается тем, что «концепция формы Чайковского не имеет принципиальных расхождений со взглядами ни Бусслера, ни Аренского (в его работе о музыкальных формах⁵⁰¹), ни Танеева»⁵⁰², которые опирались на принципы «музыкальной формы» (Formenlehre) Маркса, Й. Х. Лобе и других. Немецкая теория стала отчасти методологической базой педагогики Чайковского: как пишет Е. Е. Полоцкая, «главным положениям Маркса в области теории и практики музыкальных форм Чайковский следовал на протяжении всей своей педагогической деятельности, что очевидно уже потому, что систематизация форм по Марксу являлась в теории музыки 2-й половины XIX века общепризнанной»⁵⁰³. Возникающие противоречия вокруг трактовки форм в том числе и концертов Чайковского связаны отличием в подходах ученых, в избранных методах анализа сочинений. Однако есть и другая сторона этой проблемы: множественности интерпретаций способствует и сам материал, поскольку варианты трактовок форм в западноевропейских концертах были переосмыслены и дополнены Чайковским. Так как в прошлом параграфе изучение композиции велось по частям цикла, то и рассмотрение его концертов будет построено так же.

Первые части концертов Чайковского в целом отличаются масштабностью: сонатное аллегро Первого концерта на момент написания было самым развернутым из всех сочинений XIX в. – 865 т.; Второго концерта – несколько меньше (560 т.), а

⁵⁰¹ Работа А. С. Аренского «Руководство к изучению форм вокальной и инструментальной музыки» опирается на труды немецких теоретиков середины XIX в., что подтверждает связь Чайковского с этой научной традицией.

⁵⁰² Холопов Ю. Н. О системе музыкальных форм в симфониях Чайковского. К проблеме классификации музыкальных форм // Музыкальные формы классической традиции. М., 2012. С. 39.

⁵⁰³ Полоцкая Е. Е. Маркс–Заремба–Чайковский: о немецких истоках теоретического образования в первых русских консерваториях (по материалам архивов) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2014. № 2 (9). С. 72.

самое компактное – в Третьем концерте (473 т.)⁵⁰⁴. Они организованы на общем уровне единообразно – написаны в сонатной форме с кодой. Вступление имеет только Первый концерт, причем уже современники Чайковского оценили его оригинальность, посчитав даже самостоятельной частью циклической формы⁵⁰⁵. Действительно, оно значительно отличается от вступлений у других композиторов XIX века. У Бетховена (Концерт № 5) и Рубинштейна (Концерт № 3) вступления представляют собой виртуозные каденции – *entrée*, в основе которых – фигурированная гармоническая последовательность; у Мендельсона, Шумана, Грига, Сен-Санса – это лаконичные преамбулы, предваряющие главную партию. В Первом концерте Чайковского вступление приобретает другой статус. Оно написано в простой трехчастной форме с дополнением, которое соединяет его с основной частью сонатного аллегро. Самостоятельность формы, ее «полноразмерность» по сравнению с концертами предшественников и современников Чайковского позволяет провести параллели с его двумя увертюрами-фантазиями – «Ромео и Джульетта» (1869) и «Гамлет» (1888), в которых вступления тоже трехчастны. Схожи они и по масштабу: в концерте этот раздел составляет 107 т., в увертюрах – 111 и 82 т. соответственно. Главное их отличие заключается в дальнейшей работе с тематизмом: материал вступления в увертюрах развивается в разработках, а также возвращается в кодах; этот же принцип Чайковский реализовал и во Второй симфонии. В Первом концерте начальный тематизм не задействуется в развитии, что также указывает на самостоятельность этого раздела и до некоторой степени правомерность его трактовки как отдельной части. Безусловно, вступление в нем выполняет более масштабную роль на уровне всего цикла. Как пишет Арутюнов, оно структурно принадлежит к I части, но по содержанию и значению воспринимается «как

⁵⁰⁴ Стремление к воплощению масштабных концепций в сочинениях крупной формы было, возможно, обусловлено влиянием одного из классических «образцов» – циклов Бетховена: по замечанию Г. В. Ковалевского, «образ Третьей (“Героической”) симфонии <...> остался для Петра Ильича образцом владения формой в развернутых музыкальных произведениях» (Ковалевский Г. В. Личность и творчество Людвиг ван Бетховена в рецепции Петра Ильича Чайковского // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2019. Т. 20. № 2. С. 359).

⁵⁰⁵ См. об этом с. 46–47 диссертации.

интродукция ко всему циклу»⁵⁰⁶. В дальнейшем это было реализовано в поздних симфониях (IV–VI), однако в них вступления значительно меньше по масштабу. Интонационные связи этого раздела с другими темами Первого концерта, рассмотренные в следующем параграфе диссертации, подтверждают этот вывод. Таким образом, вступление содержит ряд уникальных особенностей и представляет собой беспрецедентный пример не только в рамках жанра концерта, но и во всем симфоническом творчестве самого Чайковского.

Интродукция во многом определяет также логику тонального плана всего цикла. Большетерцовое соотношение начала и завершения интродукции (Des–dur и F–dur) реализуется далее в побочной партии (As–dur и c–moll в экспозиции, B–dur и d–moll в репризе, B–dur и Ges–dur в каденции). В цикле вступление, основная тональность сонатного аллегро и кода образуют тональную ось: Des–dur – b–moll – B–dur. Она же лежит в основе II–III чч.: средняя часть написана в Des–dur; основная тональность финала b–moll, а его коды – B–dur. Иными словами, тональная структура первой части и всего цикла изоморфны⁵⁰⁷ (Таблица 2).

Таблица 2

П. И. Чайковский. Концерт № 1. Тональная структура цикла.

I часть	II и III части
Des-dur – b-moll – B-dur	Des-dur – b-moll – B-dur

Таким образом, этот раздел видится правомерным называть вступлением к Первому концерту, подчеркивая именно его общекомпозиционное значение и особый статус в формообразовательной концепции сочинения. Очевидно, что популярность этого произведения во многом обусловлена уникальностью открывающего его раздела, на что неоднократно обращали внимание критики⁵⁰⁸. Учитывая отсутствие аналогов в западноевропейской практике, можно говорить о

⁵⁰⁶ Арутюнов Д. А. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1989. С. 63.

⁵⁰⁷ Об этом говорила Туманина, рассматривая драматургию Первого концерта. Она пришла к выводу о наличии двух тональных кругов, из которых второй повторяет первый (Туманина Н. В. П. И. Чайковский: путь к мастерству, 1840–1877 гг. С. 359).

⁵⁰⁸ См. об этом с. 45–46 диссертации.

новаторстве Чайковского в области формообразования сонатного аллегро и конкретно вступления.

Первые части в Первом и Третьем концертах содержат все характерные черты сонатности: интенсивное мотивное развитие в большинстве разделов формы, масштабную разработку, избавленную от рамплиссажей, яркий контраст тем. Говоря о последнем качестве, Л. А. Мазель отмечал, что однородность тем главных партий усиливает их контраст с материалом вступления и побочной партии⁵⁰⁹. Для этого Чайковский также использует гармонические средства, которые придают теме индивидуальную характеристику. В Первом концерте главная партия противопоставлена побочной, в которой тоника *As-dur* очевидно слаба; в целом ее можно охарактеризовать с помощью понятия *парящая тональность* (по классификации Ю. Н. Холопова). Внутри побочной образуется еще один контраст со второй темой, удержанной на тоническом органном пункте. Все это обусловлено драматургией всего сочинения, на что указывает Д. Браун: по его мнению, I ч. в целом известна «простым, но предприимчивым использованием тональной нестабильности в качестве подкрепления более внешней драматургии концерта»⁵¹⁰. Схожее влияние драматургии на композицию и выразительные средства обнаруживается и в других опусах, что указывает на симфонизированный характер концертов Чайковского.

В Первом и Третьем концертах сонатные аллегро – это монолитные построения с векторной направленностью к завершению, скрепленные единой драматургической линией. Для первой части Второго концерта, в свою очередь, характерна большая самостоятельность разделов формы: побочная партия отделена генеральной паузой от главной и связующей; разработка – от экспозиции; кода – от основного массива первой части. Снижена роль мотивной работы, что выражается, в частности, в ходах: она нередко заменяется общими формами движения, продолжительным секвенцированием и другими видами рамплиссажа. Итогом

⁵⁰⁹ Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. С. 371.

⁵¹⁰ Brown D. Tchaikovsky: The Crisis Years (1874–1878). P. 24.

становится преобладание экспозиционности, а сонатное аллегро распадается на несколько крупных автономных построений. Внутренние связи в нем, следовательно, значительно слабее, принципы сонатности сохраняются лишь на внешнем структурном уровне; на основании этого представляется возможным говорить о более статичном разворачивании драматургии по сравнению с сонатными аллегро других концертов.

В тональных планах обратим внимание на преобладание терцовых соотношений: главная и побочная партии во Втором концерте написаны в экспозиции тональностях G-dur – Es-dur, в репризе – G-dur – B-dur; в Третьем концерте – Es-dur – G-dur в экспозиции; в репризе побочная партия транспонируется в Es-dur. Это позволяет провести аналогии с концертами Рубинштейна и Шарвенки⁵¹¹. Терцовые соотношения тональностей Л. Браун называет чертой симфонического стиля Чайковского⁵¹²; они же воплощены и в концертном творчестве. Как указывает Тюлин, в оркестровых сочинениях Чайковского такие связи не практиковались в сонатных аллегро, а использовались во вторых частях и финалах⁵¹³. В свою очередь, в Первом концерте между главной и побочной партиями – нижнесекундовое соотношение (b-moll – As-dur), ранее представленное только в Третьем концерте Сен-Санса. У Чайковского такой принцип соотношения тональностей представлен в первой части Пятой симфонии (e-moll – D-dur)⁵¹⁴. Таким образом, тональные планы сонатных аллегро всех трех концертов в разной степени позволяют провести параллели как с западноевропейскими концертными опусами, так и с симфоническими произведениями Чайковского.

На общекомпозиционном уровне в Первом и Третьем концертах обнаруживается тенденция к укрупнению построений экспозиции и динамизации репризы, сокращению главных и побочных партий под влиянием разработки⁵¹⁵;

⁵¹¹ См. об этом с. 95–96 диссертации.

⁵¹² Braun L. «La terre promise» – Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs. Mainz, 2014. S. 426.

⁵¹³ Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. С. 265.

⁵¹⁴ Там же.

⁵¹⁵ Влияние разработки особенно явно ощущается в репризе Третьего концерта: тема главной партии не проводится полностью, а используются только два мотива, которые на протяжении 22-х тактов развиваются. Тональный план

последнее применимо и ко Второму концерту. Это позволяет провести аналогии как с концертным творчеством других композиторов – Мендельсона, Грига, Рубинштейна⁵¹⁶, так и симфониями Чайковского. Например, в Шестой симфонии Тюлин отмечает, что тема главной партии «появляется на самом “гребне” сплошной волны разработочного развития. Кроме очертания темы и короткого (9 тактов) показа основной тональности, ничто не говорит о Репризе – обычная подготовка и структурное членение отсутствуют»⁵¹⁷; следовательно, это может рассматриваться как характерный композиционный прием. В свою очередь, главной чертой Второго концерта можно считать многотемность, которая была характерна для классических и ряда романтических опусов, в частности Рубинштейна и Брамса. Итак, влияние на концерты Чайковского исходило от западноевропейского концерта и собственного симфонического творчества; истоки тех или иных решений требуют конкретизации.

В Первом и Третьем концертах композиционные принципы схожи: главные партии написаны в простой трехчастной форме с развивающей серединой и динамизированной репризой. Такая структура, в принципе была характерна для главных партий романтических симфоний, в том числе и самого Чайковского (I, II, IV–VI симфонии), нередко встречалась она и в романтических концертах, в частности, у Мендельсона, Рубинштейна, Шарвенки⁵¹⁸. Как следствие, связующая часть примыкает к завершению главной партии в Первом концерте, что также следует рассматривать как продолжение западноевропейской традиции; в Третьем концерте она более самостоятельна по форме, однако основывается на интонациях первой темы.

Главная партия Второго концерта двухтемная, с тональным сдвигом (G-dur – e-moll). Ее строение – 16 + 16 т., таким образом она написана в простой двухчастной

при этом неустойчив: основная тональность Es–dur стабильно удерживается на протяжении 5 тактов, далее следует череда отклонений, приводящая в f–moll. Вторая часть главной партии значительно сокращена (14 против 35 т. в экспозиции); при этом он выполняет модулирующую функцию (f–moll – Es–dur), подводя к побочной партии. Таким образом, в репризе он выполняет функцию связующей части.

⁵¹⁶ Об этом см. с. 98–99 диссертации.

⁵¹⁷ Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. С. 80. Схожая ситуация – в Четвертой симфонии (однако в более очерченном виде); эти же принципы претворились и в фортепианных концертах.

⁵¹⁸ См. об этом с. 96 диссертации.

форме; это же характерно и для концертов Мендельсона, Шумана, Грига, Сен-Санса⁵¹⁹. Подобно предшественникам и современникам, Чайковский укрупняет связующий раздел, однако вместо мотивной работы на первый план в нем выдвинуты фигурации. Таким образом, по структуре этот раздел схож с симфонизированными концертами, а по наполнению – с виртуозными сочинениями, например, Гуммеля; очевидно, что это – проявление синтеза двух жанровых направлений.

Побочная партия в Первом концерте трехчастна, что позволяет провести параллели, например, с концертными сочинениями Мендельсона. Как и в Третьем концерте Рубинштейна, ее средний раздел основывается на новом тематизме, который впоследствии выполняет функцию заключительной части⁵²⁰; это же можно отметить и во второй экспозиции Первого концерта Брамса. В сочинениях Чайковского аналогичные решения – в увертюре «Ромео и Джульетта», а также в сонатном аллегро Большой сонаты⁵²¹; это может рассматриваться как одна из характерных его композиционных черт.

Во Втором концерте Чайковского побочная партия включает две темы; первую Ю. Н. Тюлин определяет как вводную часть, которая подготавливает вступление основного материала. Как пишет исследователь, «таким образом, Побочная партия вступает иногда раньше, чем побочная тема»⁵²². Однако этот тематизм появляется в разработке, что говорит о его самостоятельности. Непосредственно побочная тема изложена в простой двухчастной форме; аналогично она написана в Третьем концерте⁵²³. В обоих случаях в репризе структура сохраняется без изменений. Таким образом, побочные партии Второго и Третьего концертов Чайковского схожи с аналогичными разделами концертов Сен-Санса и Рубинштейна, отчасти – Шумана⁵²⁴. Отдельно обратим внимание на наличие контрастного развивающего хода в завершении побочных партий

⁵¹⁹ См. об этом с. 96 диссертации.

⁵²⁰ См. об этом с. 98 диссертации.

⁵²¹ Арутюнов Д. А. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1989. С. 66.

⁵²² Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. С. 18.

⁵²³ Обратим внимание, что в Третьем концерте побочная партия не содержит вводную тему.

⁵²⁴ См. об этом с. 96–97 и 99 диссертации.

концертов. Как пишет Холопов, Чайковский использует этот раздел уже в Первой симфонии, а в целом «насыщение экспозиции сонатного Allegro ходообразными развивающимися частями является важнейшим методом достижения симфонического размаха сонатной формы»⁵²⁵. Следовательно, это композиционное решение – одно из проявлений симфонизации концертов Чайковского.

В заключительных частях обнаруживаются разные истоки влияния: если во Втором концерте этот раздел опирается на интонации главной партии – решение, которое Чайковский очевидно «перенял» у Мендельсона, Сен-Санса и Шарвенки, то новый тематизм в Третьем концерте – беспрецедентный для жанра концерта ход. В целом заключительная часть в этом сонатном аллегро имеет другой статус: здесь, как пишет Тюлин, она приобретает большую самостоятельность⁵²⁶. Это выражено, в первую очередь, в характере тематизма, его жанровой основе: как отмечает Норрис, новая тема имеет черты токкатности⁵²⁷, по своей природе чуждой мелодическому началу музыки Чайковского. Таким образом, она контрастирует сразу с двумя тематическими группами, резко выделяясь на их фоне. В Третьем концерте заключительная часть состоит из двух разделов: первый основывается на новом тематизме, второй содержит терцовую интонацию главной партии. Форму этого раздела можно представить в следующей схеме (Таблица 3):

Таблица 3

П. И. Чайковский. Концерт № 3, I ч. Структура заключительной части экспозиции.

Тематизм	Вступ.	А (ф-но)	А (орк.)	Ход (связ.)	Ход (вступ.)	В	Ход (связ.)	В (вар.)
Тональность	<i>G</i>	<i>G</i>	<i>G</i>	<i>G–C</i>	<i>Es</i>	<i>Es</i>	<i>Es–G</i>	<i>G</i>
Кол-во тактов	3	8	8	5	4	8	6	12

⁵²⁵ Холопов Ю. Н. О системе музыкальных форм в симфониях Чайковского. К проблеме классификации музыкальных форм. С. 44

⁵²⁶ Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. С. 207.

⁵²⁷ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 165.

Заключительная часть здесь, подобно главным и побочным партиям Чайковского, написана в трехчастной форме, на что указывает тональный план. В таких случаях Ю. Н. Тюлин предлагает рассматривать сонатное аллегро как трехчастное и в качестве примера приводит первую часть Четвертой симфонии⁵²⁸; возможны аналогии также с Третьей симфонией. Следовательно, двухтемная логика сонатного аллегро заменяется трехтемной, которая приводит к увеличению масштаба сочинения и усилению монументальности цикла в целом. В целом самостоятельный материал в заключительной части ранее был представлен в сочинениях Бетховена, на что указывает Л. А. Мазель⁵²⁹; это позволяет говорить о симфонизации этого раздела и его новом статусе на композиционном уровне. Очевидно, что введение самостоятельной и очень яркой темы – следствие переработки симфонического материала в концертный, вследствие чего были сохранены черты, характерные для оркестровых сочинений.

В разработках концертов Чайковского можно выделить общую тенденцию к их делению, которое основывается «на волнах нарастаний и спадов, независимо от тематического материала»⁵³⁰. В Первом и Втором концертах этот раздел отчетливо распадается на две части; однако внутреннее их устройство отличается. Первый фрагмент разработки Первого концерта (тт. 292–357) исполняется только оркестром. Это было положительно оценено критиками, в частности Кюи, который обратил внимание на симфоничность этого решения⁵³¹. Во втором фрагменте (тт. 358–450) участвует также фортепиано: 26 тактов соло, далее – в ансамбле с оркестром. Мотивная плотность в этом разделе подкрепляется диалогом отдельных инструментов и оркестровых групп, что сближает концерт Чайковского с сочинениями Мендельсона, Шумана и Сен-Санса⁵³². Во Втором концерте первая (тт. 201–310) и вторая (тт. 311–502) части разработки выстроены единообразно – по принципу чередования оркестровых и сольных эпизодов.

⁵²⁸ Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. С. 8.

⁵²⁹ Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. С. 392.

⁵³⁰ Там же. С. 404.

⁵³¹ См. об этом с. 51 диссертации.

⁵³² См. об этом с. 81 диссертации.

В Третьем концерте деление уже происходит не на две, а на три части. Первый (тт. 150–177) основывается на взаимодействии фортепиано и группы духовых инструментов (участвуют как деревянные, так и медные); второй (тт. 178–237) – симфонический, без участия солиста. Наконец, третий (тт. 237–324) – развернутая фортепианная каденция, в основу которой положены мотивы побочной партии, а также виртуозные фигурации. Следовательно, в каждом концерте структура разработки индивидуальна, однако совершенно определенно можно говорить об их многочастности. Такой же принцип построения используется в оркестровых произведениях Чайковского, в особенности – в поздних симфониях (№ № 4–6), что указывает на тесную связь концертов с симфоническими принципами формообразования.

Наконец, в каденциях обнаруживается такая же индивидуализация решений, как и в разработках. Наиболее традиционное решение с точки зрения композиции – в Первом концерте. Каденция в нем расположена на границе репризы и коды и обладает чертами разработочности: в ней взаимодействуют и развиваются все темы сонатного аллегро (кроме темы вступления), однако, по сравнению с основной разработкой, виртуозный «накал» в ней значительно больше. Фигурации содержат тематические элементы, усиливают общий драматический характер; в ней претворены те же принципы, что и в других симфонизированных концертах, в частности Шумана, Грига, Рубинштейна.

Схожие принципы воплощены и в каденции Третьего концерта – единственного раздела, специально созданного при переработке материала симфонии в концерт. Как отмечает Дж. Норрис, «это потрясающее проявление силы (*tour de force*) виртуозного фортепианного письма, которое по музыкальности соперничает с основной каденцией Первого концерта и превосходит ее по пианистической эффективности»⁵³³. Аналогии с Первым концертом не случайны, в первую очередь в том, что обе каденции выполняют разработочную функцию, что

⁵³³ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 166.

в целом соотносится с западноевропейскими жанровыми принципами⁵³⁴. Однако по положению в структуре сонатного аллегро очевидны расхождения, поскольку в Третьем концерте этот раздел расположен в заключении разработки, продолжая ее развивающую линию. Это позволяет утверждать, что связи разработки и каденции крепили и привели к их соединению в форме сонатного аллегро.

Процесс перемещения каденции был начат еще в Четвертом концерте Рубинштейне, а также, частично, в Третьем концерте Сен-Санса; при этом масштаб сольного высказывания был значительно меньше и, заменяя собой предыкт, выполнял функцию небольшой виртуозной связки между разработкой и репризой. Схожее композиционное решение Чайковский применил во Втором концерте: масштабная каденция динамически подводила к кульминационному возвращению тематизма главной партии. Однако в ней мотивная работа уступает блестящей виртуозности, которая проявляется в многочисленных фигурациях; наконец, один из фрагментов (тт. 424–478) вовсе не содержит интонационных связей с темами сонатного аллегро. Основная каденция Второго концерта, следовательно, более статична с точки зрения формообразования и сближается с моцартовским и в целом классическим типом каденций, которые, по замечанию П. В. Луцкера и И. П. Сусидко, «привлекали слушателей не смысловой глубиной и насыщенностью, а, напротив, тематической “разреженностью”, которая давала отдых уму и баловала слух блеском и виртуозной изобретательностью»⁵³⁵; очевидно, это же воплотилось и в концерте Чайковского. По своему виртуозному характеру она сближается с раннеромантическими опусами; таким образом, в ней соединяются сразу несколько жанровых традиций.

Помимо основных каденций в концертах Чайковского можно выделить сольные эпизоды – своеобразные *quasi cadenza*. В среднем разделе вступления Первого концерта встречается первый пример: здесь представлены разнообразные фактурные решения, позволяющие показать солисту техническое мастерство уже в

⁵³⁴ См. об этом с. 93 диссертации.

⁵³⁵ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 305.

самом начале произведения. Во Втором концерте по такому же принципу организована связующая часть экспозиции и соло в первом разделе разработки. В нем воплощается один из композиционных принципов раннеромантических концертов, описанный Линдеманом: виртуозность распределяется по другим разделам формы, прежде всего, связующего (ходообразного) характера⁵³⁶; однако в этом случае не представляется возможным провести аналогии с конкретными композиторами, поскольку Чайковский наследует сам принцип. При этом яркая виртуозность проявилась и в симфонизированных концертах Шопена, Сен-Санса (в первую очередь – во Втором), Грига как в каденциях, так и в других разделах формы. Дж. Норрис также отмечает влияние Рубинштейна, «особенно в необычайно затяжных тонических и доминантовых педалях и пассажах с небольшим гармоническим разнообразием, или вовсе без него»⁵³⁷. В этом аспекте проявился синтез виртуозного и симфонического начал в Первом и Втором концертах Чайковского.

Также каденцией критики называли сольный эпизод в разработке первой части Первого концерта⁵³⁸; однако правомерен ли этот термин по отношению к нему? Очевидно, что с рядом условностей. Каденция предполагает виртуозные элементы, позволяющие солисту показать свое мастерство владения фортепианной техникой. Единственный схожий фрагмент находится на границе первой и второй частей разработки – в тт. 347–357, где октавные пассажи солиста продолжают линию оркестра. В дальнейшем фактура полифонизируется, в то время как типичных рамплиссажей нет. Однако масштабность этого эпизода и общий характер сольного высказывания указывают на то, что он может рассматриваться в качестве каденции. На наш взгляд, этот раздел можно охарактеризовать как *драматургическую* каденцию, поскольку она неотделима от общей линии развития разработки, включена в ее структуру и не содержит виртуозных фигураций.

⁵³⁶ Lindeman S. D. Structural Novelty and Tradition in the Early Romantic Piano Concerto. P. 22–23.

⁵³⁷ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 156.

⁵³⁸ См. об этом с. 51 диссертации.

Очевидно, что появление такой разновидности – следствие симфонизации Первого концерта.

Подведем итоги. Сонатные аллегро фортепианных концертов Чайковского безусловно соотносятся с первыми частями симфонизированных концертов XIX в., что позволяет поставить их в один ряд с сочинениями Литоляфа, Шумана, Рубинштейна, Брамса. В них очевидна опора на западноевропейскую традицию в целом ряде аспектов. Укрупнение разделов в экспозиции, масштабная разработка, динамизация репризы, развивающие элементы в других частях формы, разнообразные варианты тональных соотношений – все это было характерно и для других композиторов-романтиков. Очевидны главные формообразовательные ориентиры Чайковского – в первую очередь Шуман, Рубинштейн, Сен-Санс, которых он высоко ценил и принципам которых следовал в своих концертах. Первые части написаны под влиянием симфонизации, на что указывает совместная сольно-оркестровая экспозиция, разработочность, которая может вводиться уже в главных партиях, общая монументальность концепции части. Однако обнаруживаются черты и раннеромантических концертов, которые проявляются, в частности, во включении сольных вставок *quasi cadenza* и в общей виртуозности партии фортепиано; наконец, очевидно влияние и классической традиции. Следовательно, синтез жанровых направлений был приоритетным для Чайковского, поскольку он воплотился во всех сонатных аллегро его концертов. При этом в каждом из них реализован индивидуальный подход к композиции, что привело к разному соотношению в них концертности и симфонизма. Таким образом, в концертах Чайковского невозможно вывести единый подход к организации сонатного аллегро, поскольку каждое из них уникально, однако эта уникальность базируется на общеевропейской традиции – синтезе двух жанровых основ.

Помимо этого, существуют новаторские решения, которых не было в сочинениях предшественников и современников. Первое и наиболее важное – введение самостоятельной, масштабной интродукции ко всему циклу Первого

концерта. Такой же статус этот раздел имел уже в поздних симфониях композитора; следовательно, введение трехчастного, тематически самостоятельного вступления было беспрецедентным и действительно знаковым событием не только для жанра концерта, но и для симфонического творчества Чайковского. Создание в Третьем концерте трехчастной экспозиции с яркими контрастными темами за счет автономизации заключительной части – еще один показатель симфонизации концерта, который ранее не был представлен в композиторской практике. Существенным стало перемещение каденции в конец разработки, ее интеграция в общий развивающий процесс первой части; это решение было подготовлено в концертах Рубинштейна и Сен-Санса, однако в полной мере реализовалось только во Втором и Третьем концертах Чайковского. В дальнейшем этот композиционный принцип закрепился в жанре концерта и его своеобразным «венцом» стала большая каденция в сонатном аллегро Третьего концерта С. В. Рахманинова. Таким образом, вклад Чайковского в формообразование первых частей концертных циклов действительно велик: с одной стороны, ему удалось синтезировать решения буквально всех своих предшественников – западноевропейских композиторов, с другой – ввести достижения собственного симфонического творчества в фортепианный концерт. Это соединение обусловило уникальность его сочинений в контексте жанровой традиции, а также повлияло на дальнейшее ее развитие в конце XIX – начале XX вв.

Форма *вторых и третьих частей* концертов Чайковского в научной литературе имеет несколько трактовок, из-за чего возникает довольно пестрая картина: ввиду отличия в терминологии и аналитических подходах возникает необходимость пересмотра существующих интерпретаций с учетом западноевропейского контекста.

Средняя часть Первого концерта в отечественной теории определяется как сложная трехчастная⁵³⁹; более подробная характеристика принадлежит Ю. Н. Тюлину⁵⁴⁰. Тональный план этой части⁵⁴¹:

$$[\text{Des} — (\text{F}) — \text{D} — \text{Des}] — [(\text{F} — \text{A}) — \text{D} — \text{B} — (\text{F} — \text{A})] — [\text{Des}]$$

Он указывает на наличие ярко выраженных переходных разделов, отмеченных на схеме круглыми скобками. Все они организованы по одному принципу: в них преобладает тональная неустойчивость, используются схожие мотивы, которые не имеют связи с основным тематизмом части, а также общие формы движения. Они расположены перед модуляциями в далекие по отношению к основному Des-dur тональностями; таким образом, их повторность становится своеобразным «знаком» перехода от одного контрастного раздела к другому. По всем характеристикам эти связки подходят под описание хода: как утверждает Т. С. Кюрегян, «гармоническое строение ходов подчиняется одному принципиальному условию: ходы неустойчивы, они модулируют, тонально связывая темы»⁵⁴². Их наличие нетипично для сложной трехчастной формы.

Еще одно противоречие заключено в репризном проведении первой темы: Ю. Н. Тюлин указывает, что оно состоит из двух элементов – 8-тактового проведения материала и 17-тактового заключения⁵⁴³. В последнем налицо все признаки коды, а именно тональная устойчивость, опора на тонику, тематическая редукция (от темы остается лишь ее ритмический «контур») и общая остановка движения посредством использования колористических средств – в данном случае, сочетания тоники и аккорда VI_б ступени. Следовательно, реприза значительно

⁵³⁹ Об этом писали: Альшванг А. А. П. И. Чайковский. М., 1970; Должанский А. Н. Музыка Чайковского: Симфонические произведения. Л., 1960; Туманина Н. В. П. И. Чайковский: путь к мастерству, 1840–1877 гг.; Арутюнов Д. А. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений.

⁵⁴⁰ Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. С. 195–197.

⁵⁴¹ Квадратными скобками отмечены границы разделов сложной трехчастной формы; круглыми – связующие эпизоды без ярко выраженного тематизма. Данная тональная схема выстроена по аналогии со схемой Ю. Н. Тюлина (См.: Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. С. 195–196).

⁵⁴² Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. С. 72.

⁵⁴³ Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. С. 196.

усечена, а после проведения темы наступает дополнение. Таким образом, в трехчастной концепции II ч. есть некоторые противоречия

На наш взгляд, при определении формы второй части нельзя не учитывать то, что для Чайковского была актуальна систематика форм и жанров, разработанная немецкой классической теорией⁵⁴⁴. В этом ключе разработаны концепции А. А. Николаева, Д. Брауна и Дж. Норриса: исследователи усматривают в форме этой медленной части черты формы рондо. Впервые такую трактовку предложил Николаев: «Во второй части концерта привлекает внимание необычность формы. Это Rondo с двумя большими эпизодами»⁵⁴⁵. Браун отмечает, что трехчастность проявляется, в первую очередь, на уровне темповых соотношений, в то время как по другим параметрам очевидна рондальность: «Подобно медленной части Первой симфонии, она точно сочетает в себе две структурные схемы: так, они трехчастны в отношении темповой схемы, рондальны – в отношении тематической повторяемости и тональности»⁵⁴⁶. Мнение Брауна разделяет Норрис, который определяет модуляционное движение (F–dur – D–dur) как *Bridge*, то есть «мост», «связка»⁵⁴⁷. Аналогичную функцию, по мнению исследователя, этот материал выполняет и далее – в обрамлении среднего раздела (второй побочной по немецкой классификации). Эти ходы связывают все темы части, что позволяет говорить о проявлении рондальности в целом ряде аспектов.

Итак, во второй части Первого концерта обнаруживаются три самостоятельные темы, контрастность которых усилена далекими тональными соотношениями; репризный раздел написан в форме периода и основан на материале одной только первой темы. Соединение этих разделов ходами образует форму со схемой А–В–А–С–А, или III форму рондо (*Таблица 4*).

⁵⁴⁴ Об этом см.: Холопов Ю. Н. Что же делать с музыкальными формами Чайковского? // П. И. Чайковский: к 100-летию со дня смерти (1893–1993): материалы научной конференции. М., 1995.

⁵⁴⁵ Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского. С. 145.

⁵⁴⁶ Brown D. Tchaikovsky: The Crisis Years (1874–1878). P. 21.

⁵⁴⁷ См.: Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 143.

Таблица 4

П. И. Чайковский. Концерт № 1, II ч. Схема формы.

A	Ход	B	Ход	A	Ход	C	Ход	Каденция	A	Кода
Des	F–D	D	D– Des	Des	F–A	D – B	F–A	Des		
12+8	4	8	9	8+9	22	18+16	20	11	8	17

Использование большого рондо в медленной части цикла не может считаться традиционным решением в западноевропейской практике, однако единичные примеры в XIX в. уже встречались. Схожая формообразовательная концепция – в Четвертом концерте Рубинштейна: его II часть также написана в III форме рондо. Аналогии возможны и со Вторым концертом Сен-Санса, который использовал более сложную IV форму рондо и подверг пересмотру образно-содержательную сторону второй части концерта⁵⁴⁸. Чайковский, применив ту же форму, что и Рубинштейн, в целом сохранил лирический характер; при этом использование трехтемного рондо обусловило «калейдоскопичность» образов и усилило контрастность за счет введения скерцозного тематизма во второй побочной партии (раздел C в *Таблице 4*). Следовательно, выбор рондальной схемы тесно связан с особенностями тематической драматургии части. В опоре на формообразование можно сделать вывод о том, что Чайковский в Первом концерте придерживается инструментальной трактовки лирического центра цикла.

Медленная часть Второго концерта привлекает внимание масштабными переменами в его форме вследствие редакционной деятельности как композитора, так и Зилоти. Оригинальный вариант Ю. Н. Тюлин определяет как сложную трехчастную форму, в которой средняя часть заменена разработкой⁵⁴⁹. Ее масштабность достигается за счет развития мотивов первой темы, а в ее завершении – каденции скрипки и виолончели; по тональному плану она неустойчива, что в целом соответствует характеристике разработки. Однако, как

⁵⁴⁸ См. об этом с. 105 диссертации.

⁵⁴⁹ Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. С. 203.

отмечает Д. Браун, «мелодическая изобретательность сильно колеблется в центральной части, которая вскоре прибегает к наращиванию секвенций на ограниченном мелодическом кусочке и достигает кульминации в бессмысленных каденциях после того, как вновь вступают взаимопроникающие солисты на струнных»⁵⁵⁰. Таким образом, средний эпизод Второй части подходит и под понятие хода «с преобладанием модулирующих предложений и секвенцеобразными последованиями»⁵⁵¹. В крайних разделах преобладает двухчастная структура: в первом тема поочередно излагается у всех солистов, в последнем – после проведения тематического варианта у скрипки и виолончели следует развернутая фортепианная каденция. В целом каденции выполняют связующую функцию, что позволяет интерпретировать их как ходообразные эпизоды. Таким образом, наличие ходов и отсутствие второй темы указывают на использование I формы рондо, значительно расширенной за счет многочисленных повторений и вариантов одной темы. В западноевропейской классической и романтической жанровой традиции малые рондо были традиционными для вторых частей циклов⁵⁵²; при этом однотемное рондо встречалось значительно реже двухтемного.

Вторая авторская редакция, неописанная в литературе, в значительной мере видоизменила структуру этой части. В ней, согласно партитуре Гартевельда, композитор сохраняет экспозицию темы у трех солистов, заменяя оркестровое проведение второго элемента на фортепианную каденцию, которая приводит к коде. Таким образом, рондо уступает место строфической песне со следующей схемой:

$$\begin{aligned} & \text{вст. (20 т.)} \\ & [a+b] (26 \text{ т.}) + b (19 \text{ т.}) \\ & [a_1+b_1] (26 \text{ т.}) + \text{каденция}^{553} \\ & \text{кода (30 т.).} \end{aligned}$$

Безусловно, это решение Чайковского значительно выделяется из жанрового контекста XIX в., поскольку буквально схожих примеров не было обнаружено.

⁵⁵⁰ Brown D. Tchaikovsky: The Years of Wandering (1878–1885). P. 87.

⁵⁵¹ Аренский А. С. Руководство к изучению форм в курсе анализа музыкальных произведений. С. 66.

⁵⁵² См. об этом с. 102–103 диссертации.

⁵⁵³ Без деления на такты.

Однако оно вызывает ассоциации с другой нетипичной с точки зрения композиции второй частью – во Втором концерте Гуммеля, которая написана в сложной двухчастной форме⁵⁵⁴. При разности структурных концепций все же очевидно, что на особенность их формообразования оказала влияние вокальная природа, при этом если у Гуммеля прототипом стала ария, то у Чайковского во второй редакции⁵⁵⁵ – песня или романс. Таким образом, обнаруживаются тесные связи с раннеромантическим концертом, которые проявляются не столько в сходстве форм, сколько в общей трактовке второй части как центра вокальной лирики; это их роднит и с клавирными концертами Моцарта.

Наконец, последняя редакция, сделанная совместно Чайковским и Зилоти, закрепила отсутствие развивающего хода (среднего раздела), однако привела к отказу от концепции тройного концерта. Изъятие второго элемента темы на этот раз при первом проведении (уже в партии солиста) сформировало такую структуру части:

вст. (19 т.)
[a+b] (26 т.)
[a₁+b₁] (26 т.)
b (37 т.) + *каденция*
кода (30 т.)

Таким образом, в основе двух последних вариантов второй части Второго концерта лежит песенная форма; на композиционном уровне они отличаются последовательностью разделов и, как следствие, общим планом: двухчастная концепция уступила трехчастной в последней редакции. Аналогов этой формы в западноевропейской практике обнаружено не было, следовательно, ее введение можно рассматривать как новаторство Чайковского.

В Третьем концерте средняя часть – Анданте – написана в сложной трехчастной форме с кодой согласно концепции Тюлина⁵⁵⁶. Это подтверждается более экспозиционным характером изложения, устойчивым тональным планом,

⁵⁵⁴ См. об этом с. 104 диссертации.

⁵⁵⁵ В первой редакции форма малого рондо позволяет провести параллели с классическими ариями, то есть вокальная природа в целом характерна для медленной части Второго концерта.

⁵⁵⁶ Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. С. 214.

наличием самостоятельной формы и темы в центральном разделе, а также отсутствием ходов. Возможна конкретизация: это сложная трехчастная форма с трио, сфера применения которой – «в произведениях оживленных, моторного склада, в танцах, маршах, скерцо и т. п.»⁵⁵⁷; как отмечает Т. С. Кюрегян, в этой форме в сонатно-симфоническом цикле значительно чаще пишутся менуэты и скерцо, чем медленные части⁵⁵⁸. В западноевропейской концертной практике возможны параллели с Первым концертом Шарвенки, однако в нем вторая часть – оживленное скерцо; с точки зрения соотношения формообразования и драматургии цикла немецкий композитор в бóльшей мере следует традиции. Схожее композиционное решение – во II ч. Второй симфонии Чайковского, при этом жанровость проступает в ней ярче, чем у Шарвенки. Учитывая близость этих примеров второй части Третьего концерта, можно говорить о ее симфонизации, то есть возвращении к инструментальной трактовке второй части после «вокализованного» лирического центра Второго концерта. В целом Чайковский в Третьем концерте синтезирует форму скерцо как составляющей сонатно-симфонического цикла с традиционным лирическим содержанием средней части концерта, что было нехарактерно для западноевропейской композиторской практики XIX в.; это позволяет говорить о его новаторстве в этом аспекте.

Анализ медленных частей концертов Чайковского показал, что с традицией формообразования концертов XIX в. в полной мере соотносится только первая редакция Второго концерта: малые формы рондо использовались часто, однако однотемное рондо – более редкое явление, чем двухтемное. Средняя часть Первого концерта, написанная в III форме рондо, выделяется из традиции, поскольку трехтемный вариант характерен для финалов. Однако в этом Чайковский следует за своим учителем Рубинштейном и его Четвертым концертом. Из-за этого, несмотря на исключительность подобного решения в романтическом жанровом контексте, оно уже не может считаться единичным случаем. Схожая ситуация и в

⁵⁵⁷ Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. С. 251.

⁵⁵⁸ Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. С. 64.

Третьем концерте: сложная трехчастная форма уже использовалась в Первом концерте Шарвенки, однако у Чайковского она синтезирует черты как лирической части (общий характер материала), так и скерцо (формообразование). Таким образом, в Первом и Третьем концертах вторые части опираются на традиции инструментальной (симфонической) музыки, что позволяет провести параллели с концертами Шопена, Рубинштейна, Сен-Санса⁵⁵⁹. Чертой симфонизации во Втором концерте можно считать введение ремарки «*никаких антрактов*» во второй и третьих редакциях; подобное решение также встречалось в концертах Бетховена, Мендельсона, Шумана, Грига⁵⁶⁰.

В свою очередь, использование трехчастной песенной формы во второй и третьей редакциях Второго концерта – новаторский ход Чайковского, который был продиктован композиционной необходимостью: масштабность сонатного аллегро обусловила сокращение второй части для сохранения единства цикла. В целом в ней ощутимо влияние вокальной музыки, которое композитор наследует от классической и раннеромантической концертной традиции. От последней также произрастает еще одна особенность всех вторых частей концертов Чайковского – обязательная виртуозная каденция солиста; очевидна связь с ариями и с вокальным искусством бельканто. Следовательно, в концертах Чайковского представлена как инструментальная, так и вокальная трактовка медленных частей циклов, что указывает на синтез драматургических и формообразовательных принципов разных жанровых направлений в его творчестве. Таким образом, композиционный план каждой из вторых частей уникален.

Третьи части концертов Чайковского в научной литературе получили наиболее разнообразную интерпретацию. Это связано с тем, что западноевропейская тенденция – свободная трактовка форм финалов – воплотилась в них в полной мере, обусловив появление ряда концепций. Они в большей мере касаются Первого концерта, в котором обнаруживаются три вида форм.

⁵⁵⁹ См. об этом с. 105–106 диссертации.

⁵⁶⁰ См. об этом с.102 диссертации.

Наиболее широко представлена в научной литературе концепция рондо-сонаты. Ее придерживаются Николаев⁵⁶¹, Туманина, Арутюнов, Охалова, Браун, Норрис. Определим их основные отличия. Разработку в тт. 101–125 в I и II редакциях (тт. 101–114 в III редакции) отмечает Туманина⁵⁶². Необходимо отметить, что в этом разделе развиваются только мотивы главной партии, что в целом нехарактерно для полноценной разработки. На это обращает внимание Норрис, утверждая, что «хотя в кратком развивающем разделе финала Чайковский принимает более традиционный процесс тематического развития, из-за его врожденного переходного характера он не может считаться подлинной разработкой»⁵⁶³. Также на это указывает и композиторское сокращение этого эпизода⁵⁶⁴, которое придало большую устремленность форме и подчеркнуло его ходообразное начало.

Помимо этого, по словам Туманиной, «в финале образуются как бы три аналогичных друг другу малых цикла, состоящих из чередования нескольких образов; в последний цикл включена кода торжественного характера»⁵⁶⁵. В дальнейшем эту мысль развил Арутюнов; о финале он пишет: это «рондообразная (близкая к тройной трехчастной) форма с побочной партией сонатного типа, которая в конце формы переносится в главную тональность»⁵⁶⁶. Следовательно, выделяются три крупных блока⁵⁶⁷, которые, во-первых, неравнозначны – последнее проведение значительно редуцировано; во-вторых, развивающие эпизоды⁵⁶⁸ между последними проведениями главной и побочной партий присоединяются к основным тематическим группам в этой концепции.

⁵⁶¹ Сделаем небольшое уточнение: Николаев не упоминает термин «рондо-соната» в параграфе, посвященном Первому концерту, однако употребление понятий *главная, связующая, побочная партии, разработка* с одной стороны, *рефрен* – с другой, указывают как раз на эту трактовку.

⁵⁶² Туманина Н. В. П. И. Чайковский: путь к мастерству, 1840–1877. С. 358.

⁵⁶³ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 147.

⁵⁶⁴ См. об этом: Зилоти А. И. 1863–1945: воспоминания и письма. Л., 1963. С. 90.

⁵⁶⁵ Туманина Н. В. П. И. Чайковский: путь к мастерству, 1840–1877. С. 358.

⁵⁶⁶ Арутюнов Д. А. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. С. 81.

⁵⁶⁷ Схему формы финала Первого концерта Н. В. Туманиной см.: П. И. Чайковский: путь к мастерству, 1840–1877. С. 358.

⁵⁶⁸ См. тт. 195–225, 226–263 в I и II редакциях, 184–214, 215–252 в III редакции.

В свою очередь, их трактовка в качестве разработки третьей части Первого концерта представлена в большинстве исследовательских работ. Николаев, Арутюнов, Браун, Норрис обращают внимание на их развивающий характер; последний также утверждает, что в них есть характерная для разработки черта – задействуются две основные темы финала⁵⁶⁹. Наличие этого раздела в структуре третьей части Браун обосновывает тем, что «схема сонатного рондо, характерная для финалов концертов, требует гораздо большего, чем предлагает Чайковский в его чередовании двух тематических блоков, дополненных краткими автономными модуляционными фрагментами, содержащими только легчайший намек на развитие замысла»⁵⁷⁰. Разработочный раздел, в таком случае, призван компенсировать слабость развития в ходах.

В связи с этим возникает ряд вопросов, связанных с формообразованием. Прежде всего – местоположение разработки: она смещается ближе к концу формы – к коде. Аналогичный композиционный прием использовал Рубинштейн в Четвертом концерте, поместив разработку после третьего проведения главной партии и двух побочных⁵⁷¹; таким образом, сонатность ставится под сомнение из-за ненормативного положения этого раздела формы и, как следствие, отсутствия полноценной репризы. Схожие процессы Хортон отмечает в финале Первого концерта Шарвенки: первый разработочный раздел в бóльшей мере подходит под описание хода в силу своих масштабов и характера развития; второй – значительно объемнее и интенсивнее по мотивной работе, однако расположен между репризой и кодой⁵⁷². Чайковский познакомился с этой музыкой лишь в 1877 г.⁵⁷³, что не позволяет говорить о непосредственном влиянии Шарвенки на его Первый концерт, однако Четвертый концерт Рубинштейна однозначно был ему хорошо известен. При этом речь идет только о принятии некоторых композиционных принципов, а не

⁵⁶⁹ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 148.

⁵⁷⁰ Brown D. Tchaikovsky: The Crisis Years (1874–1878). P. 21.

⁵⁷¹ См. об этом с. 109–110 диссертации.

⁵⁷² Horton J. Brahms's Piano Concerto No. 2, Op. 83: Analytical and Contextual Studies. P. 137.

⁵⁷³ См. об этом: Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 169.

подражании: если Рубинштейн интегрирует разработку в большое трехтемное рондо, то Чайковский – в двухтемное.

Помимо этого, на дискуссионность концепции рондо-сонаты указывает порядок изложения тематизма. Предполагаемая реприза наступает после ряда связующих ходов и полного проведения побочной партии в Es–dur, а не в B–dur – одноименном мажоре по отношению к главной тональности, в котором материал появляется перед наступлением коды. Следовательно, проведение побочной партии в Es-dur нарушает композиционную логику, что никак не комментируется исследователями. Очевидно, что концепция рондо-сонаты по отношению к финалу Первого концерта применима с рядом условностей.

Суть второй точки зрения, которая воплотилась в работах Должанского⁵⁷⁴ и Уоррока⁵⁷⁵, заключается в утверждении сонатности и признании всех ее атрибутов. Исследователи утверждают наличие некоторых «аномальных» для сонатной формы черт; в частности, Должанский пишет про экспозицию: «Изложение тематического материала на этом завершается, но прежде чем начать его разработку (как это имеет место в сонатной форме), Чайковский кратко повторяет первую тему в главной тональности (как в форме рондо). В дальнейшем же композитор возвращается к принципам сонатного построения»⁵⁷⁶. Под разработкой исследователь подразумевает ряд эпизодов, в который входит самостоятельный мотив «в характере быстрого движения полонеза»⁵⁷⁷, материал связующего раздела (проводимый в экспозиции в тональности Ges–dur), побочная партия в Es–dur. В репризе Чайковский, по мнению Должанского, «вводит большой раздел в духе разработки»⁵⁷⁸.

Сам исследователь констатирует, что повтор главной партии перед предполагаемой разработкой нехарактерен для сонатной формы. Следующая за ним «трехсоставная» разработка лишена мотивного развития и тематического

⁵⁷⁴ Должанский А. Н. Музыка Чайковского: Симфонические произведения. Л., 1960. С. 81.

⁵⁷⁵ Цит. по: Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 146.

⁵⁷⁶ Должанский А. Н. Музыка Чайковского: симфонические произведения. С. 81.

⁵⁷⁷ Там же.

⁵⁷⁸ Там же. С. 82.

преобразования; наконец, побочная партия проводится с незначительными изменениями по сравнению с экспозиционным показом. Помимо этого, замена связующей партии ходом развивающего типа (при том довольно масштабным – 68 т.) в других сонатных аллегро Чайковского не встречается. Таким образом, сонатность в финале Первого концерта тоже довольно условна.

Рассмотрение этой части в качестве рондо принадлежит Тюлину, который предлагает трактовать ее как двухтемное рондо $A-B-A-B_1-A$ с дополнением $R-B_2-K$ ⁵⁷⁹. Аналогичный композиционный пример – в финале Второго квартета Чайковского (1873–1874); таким образом, эта разновидность формы уже не первый раз использовалась композитором и, очевидно, считалась им довольно удачной именно для завершения сонатно-симфонического цикла. Рондальность (заметим: без черт сонатности) здесь отмечал и Ю. Н. Холопов; он обращал внимание на «гибкость» формы, которая обеспечивалась переходами, характерными для симфонического рондо⁵⁸⁰. Таким образом, именно трактовка этих переходов и стала главной причиной отличия интерпретаций формы финала Первого концерта в научной литературе. Однако справедливо ли отрицание сонатных черт при наличии разработки?

Очевидно, что и в случае с концертом Рубинштейна, здесь правомерно говорить о пересечении двух принципов организации формы – сонатного и рондального. С одной стороны, существование понятия «рондо-соната» закрывает все споры вокруг этой темы: наличие в ней разработки или эпизода «склоняет чашу весов» или в одну, или в другую сторону. Однако трансформация финалов во второй половине XIX в. требует переосмысления этого феномена. Как отмечает Л. А. Мазель, «от формы рондо рондо-соната заимствует принцип повторения главной темы после каждого эпизода, а также проведение темы не менее трех раз»⁵⁸¹; безусловно, эти принципы реализуются в третьей части Первого концерта Чайковского. Сонатность же воплощается в тональных отношениях, характерных

⁵⁷⁹ Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. С. 198.

⁵⁸⁰ Холопов Ю. Н. Что же делать с музыкальными формами Чайковского? С. 61.

⁵⁸¹ Мазель Л. А. Строеение музыкальных произведений. С. 437.

из которых развивается в ходах только последняя. Концепция Тюлина в целом соотносится с формой сонаты без разработки, несмотря на отсутствие такого определения самим исследователем.

Идею сочетания рондо и сонаты в этом финале предложил Норрис. По его словам, «часть лучше всего описать как искусное слияние форм рондо и сонаты, то есть наложение характеристик рондо (четкое деление на разделы, тонические повторения основного тематического материала и т. д.) на модифицированную структуру сонатной формы»⁵⁸⁵. Исследователь, таким образом, опирается на схему Тюлина, однако выделяет разработку (88 т.) в качестве самостоятельного раздела⁵⁸⁶. При этом сам Норрис утверждает, что в ней развивается только последняя тема; это более характерно для развивающего хода, чем для полноценной разработки. Таким образом, его утверждения могут быть оспорены.

Кроме Норриса сонатность в финале отмечает И. В. Охалова⁵⁸⁷, а также Р. Фиск⁵⁸⁸ и Д. Браун. В концепции зарубежных исследователей особое значение приобретает тональный план финала. Браун утверждает: «Характер первых двух тем и их представление в тонике и родственном миноре соответственно обещают наиболее установленный порядок рондо, но внезапное вторжение третьей темы, поскольку тоника восстанавливается, доказывает ошибочность этого структурного предположения»⁵⁸⁹. Возвращение к тонике, безусловно, не вписывается как в схему рондо, так и сонаты. В то же время, в репризе тональный план тем, обозначенных у Тюлина *B* и *C*, сдвинут на большую секунду вниз. Образуются следующие схемы:

G–dur – e–moll – G–dur / h–moll⁵⁹⁰ в экспозиции,

G–dur – d–moll – F–dur / a–moll в репризе.

Однако они могут быть дополнены еще одним разделом – заключительной частью. Как экспозиция, так и реприза завершаются буквально повторенным 8-

⁵⁸⁵ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 159.

⁵⁸⁶ См. схему: Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 160.

⁵⁸⁷ Охалова И. В. Произведения П. И. Чайковского для фортепиано с оркестром. М., 2018. С. 61.

⁵⁸⁸ См. об этом: Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 159.

⁵⁸⁹ Brown D. Tchaikovsky: The Years of Wandering (1878–1885). P. 88.

⁵⁹⁰ Пользуясь терминологией Ю. Н. Холопова, вторая побочная тема содержит черты переменной тональности, что позволяет провести аналогии с темой главной партии первой части Второго концерта.

тактовым эпизодом на материале последней темы (С). Он может рассматриваться как заключительная часть, которая, как указывает Арутюнов, может оказаться «в сфере влияния побочной» и быть ее продолжением⁵⁹¹. Следовательно, предваряющая заключительную часть мотивная работа – это развивающий ход, характерный для сонатных аллегро Чайковского. Вторая и третья темы (В и С в схеме Тюлина) схожи на интонационном и ритмическом уровнях, что позволяет объединить их в группу побочных партий (как это предлагает Норрис). Таким образом, строение экспозиции и репризы позволяет утверждать, что черты сонатности в финале Второго концерта действительно имеются. Однако, как утверждает Холопов (в опоре на слова самого Чайковского), «сущностью сонатной формы полагается разработка музыкальной мысли»⁵⁹²; в этой части она заменена ходом (тт. 205–237). В большей степени это подходит под определение *сонатины* – сонатной формы без разработки или с очень короткой разработкой⁵⁹³.

Дальнейшая конкретизация формы финала допускает различные прочтения. В экспозиции (тональный план G–dur – e–moll – G–dur / h–moll) тяготение к тональному центру G–dur значительно сильнее, чем в репризе (G–dur – d–moll – F–dur / a–moll); обе завершаются на доминантовом преддыкте к основной тональности (G–dur), на что указывает Тюлин⁵⁹⁴. Секундовое соотношение главной и побочной партий в целом характерно для Чайковского (например, в I ч. Первого концерта – b–moll – As–dur, Пятой симфонии – e–moll – D–dur и т. д.⁵⁹⁵), и может рассматриваться как аналог квинтового (доминантового) или терцового (медиантового) соотношения, однако в экспозиционном, а не репризном проведении. На основе тональных особенностей этого финала Д. Браун сделал следующий вывод: «В этом Allegro con fuoco экспозиция и реприза перевернуты; экспозиция, вместо того чтобы завершиться в тональности, отличной от

⁵⁹¹ Арутюнов Д. А. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. С. 68.

⁵⁹² Холопов Ю. Н. О системе музыкальных форм в симфониях Чайковского. К проблеме классификации музыкальных форм. С. 43.

⁵⁹³ См.: Аренский А. С. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. С. 81.

⁵⁹⁴ Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. С. 204.

⁵⁹⁵ Об этом см.: Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. С. 265–266.

тонической, заканчивается возвращением в соль мажор»⁵⁹⁶. В репризе финала, таким образом, удаление от тонального центра больше, чем в экспозиции, что нетипично для логики сонатного аллегро. Следовательно, это можно рассматривать как пример инверсионной формы (по терминологии Ю. Н. Холопова⁵⁹⁷), а финал – как *сонатину с инверсией экспозиции и репризы*. Образуется следующая структура (Таблица 5):

Таблица 5

П. И. Чайковский. Концерт № 2, III ч. Схема формы.

Реприза					Ход	Экспозиция					Кода
ГП	I ПП	II ПП	Ход	ЗЧ		ГП	I ПП	II ПП	Ход	ЗЧ	
G-dur	e-moll	G-dur / h- moll	h-moll ~~~~	G-dur	G-dur	G- dur	d- moll	F-dur / a- moll	es- moll ~~~~	G- dur	G- dur

Еще одна интерпретация формы возможна при рассмотрении композиции финала в целом. Главная тема, чередуясь с группой побочных, становится основой коды; образуется двухтемное рондо $A-B-A_1-B_1-A_k$. Итак, III ч. Второго концерта Чайковского, как и финалы концертов Грига и Рубинштейна⁵⁹⁸, имеет два плана формы – сонатный (точнее – сонатинный) и рондальный; преобладание первого в бóльшей мере сближает его с концертами Сен-Санса и Шарвенки⁵⁹⁹. Таким образом, третья часть Второго концерта композиционно не имеет прямых аналогов в западноевропейской жанровой традиции, однако в ней воплощается главный принцип – свободная трактовка финала, которая заключается в синтезе разных форм и композиционных планов.

В Третьем концерте финал трактуется исследователями как рондо-соната (Охалова) или как большое трехтемное рондо (Холопов, Тюлин). В этой части имеется полноценная разработка (тт. 137–192), в которой взаимодействует тема

⁵⁹⁶ Brown D. Tchaikovsky: The Years of Wandering (1878–1885). P. 88.

⁵⁹⁷ Об этом см. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. С. 457

⁵⁹⁸ См. об этом с. 107–110 диссертации. Прежде всего имеется в виду Третий концерт Рубинштейна.

⁵⁹⁹ См. об этом с. 110–111 диссертации.

том, что во всех финалах концертов Чайковского представлено характерное для западноевропейской традиции соединение сонатности и рондальности; при этом композиционные планы частей значительно отличаются.

Подытоживая, отметим некоторые ключевые характеристики финалов концертов Чайковского. Свободная трактовка формы в них безусловно перекликается с решениями западноевропейских композиторов второй половины XIX в. Как показал анализ существующих подходов к интерпретации этих форм, чаще всего исследователи стремились обнаружить в них рондо-сонату, что привело к появлению ряда условностей. Наличие разработочного раздела в финалах Первого и Третьего концертов – безусловно черта сонатности. Однако композиционные особенности указывают на то, что основной принцип все же рондальный. В этом, конечно, Чайковский следует за рядом композиторов, в том числе и за своим учителем – Рубинштейном.

Более сложное сочетание формообразовательных принципов – во Втором концерте. В основе его финала – сонатинная форма, лишенная полноценного разработочного раздела и, как следствие, в большей мере экспозиционная. При этом Чайковский прибегает к инверсии экспозиции и репризы, что отражено в тональном плане части. В свою очередь, чередование тематических блоков, а также господство главной темы в коде, позволяет обнаружить на общекомпозиционном уровне форму рондо. Возможны аллюзии к III ч. Третьего концерта Рубинштейна, в которой рондальность выражена на макроуровне – в соотношении крупных построений. Следовательно, финалы демонстрируют значительное многообразие форм и их вариантов, что обусловлено общеевропейской тенденцией их свободной трактовки.

Подведем общие итоги. Фортепианные концерты Чайковского, основанные на западноевропейской традиции, обладают набором индивидуальных и даже уникальных признаков – во вступлении к Первому концерту, в форме второй части Второго концерта в поздних редакциях, во введении яркой темы в заключительной части сонатного аллегро Третьего концерта и в других, более частных решениях. Все это связано со значимой ролью драматургии, которая оказывает влияние на

принципы их формообразования (в основном в медленных и финальных частях циклов) и тонально-гармоническую сферу (как, например, в III ч. Второго концерта). Масштабность, монументальность концертных опусов Чайковского сближает их с симфоническим типом концерта на самом общем уровне. Она достигается за счет увеличения разделов формы, разрастания разработочных разделов во всех частях, а также введения нового тематизма. Наконец, каденции становятся неотъемлемой частью как сонатных аллегро, так и медленных частей циклов; локальные сольные вставки обнаруживаются и в финалах. Образуется диалог виртуозного и симфонизированного направления концерта XIX в., который воплощается в трех крупномасштабных опусах Чайковского.

На уровне формообразования этот диалог представлен в частом синтезе различных по своей сути принципов. Виртуозные эпизоды наполняют симфонизированное сонатное аллегро Второго концерта, а также дополняют и раскрывают драматургию Первого концерта. В последнем вторая и третья часть «меняются» формами: лирический центр написан в большом «финальном» рондо, а сам финал – в малом двухтемном. Возникает и диалог европейских традиций, поскольку с одной стороны очевидно симфоническое влияние Рубинштейна, а с другой – Гуммеля, черты стиля которого обнаруживаются и в другом сочинении – Втором концерте. Песенная основа в его второй части – еще одна апелляция к виртуозным концертам начала XIX в. Возникает ситуация, при которой раннеромантические черты буквально сплетаются с симфоническими, а также с новаторскими решениями самого Чайковского. Таким образом, его фортепианные концерты объединили буквально все направления и формообразовательные принципы романтического концерта с лучшими достижениями русского симфонизма, что позволяет характеризовать их как сочинения национальной школы, рассматривать как исток русского фортепианного концерта, который был развит в дальнейшем композиторами первой половины XX в.

2.3. Концерт, симфония, сюита: о композиционной логике и тематическом развитии в инструментальной музыке Чайковского⁶⁰²

Параграф посвящен изучению особенностей композиции⁶⁰³ и ее логики в фортепианных концертах Чайковского. Эта проблематика привлекала внимание многих исследователей; в первую очередь изучались инструментальные произведения, о которых писали Б. В. Асафьев⁶⁰⁴, Ю. А. Кремлев⁶⁰⁵, А. Е. Будяковский⁶⁰⁶, Н. В. Туманина⁶⁰⁷, И. Ф. Кунин⁶⁰⁸, А. И. Климовицкий⁶⁰⁹ и многие другие. Наиболее устойчивым было убеждение о том, что творчество Чайковского в целом симфонично. Асафьев называл композитора «симфонистом–драматургом–мыслителем» и утверждал, что «симфонизм поэмы “Буря” может служить образцом и точкой отправления для постижения основных принципов мастерства Чайковского как своеобразного “драматурга эмоциональности”»⁶¹⁰. Будяковский рассматривал симфонизм «как метод мышления этого художника, как нахождение тех средств музыкального выражения, которые позволяют ему передавать в музыке само движение напряжения жизни»⁶¹¹. Черты симфонической логики обнаруживались в различных жанрах – в том числе в балетном⁶¹² и

⁶⁰² Данный параграф включает материалы статьи: Беляк Д. В. Симфонизм и сюитность в фортепианных концертах П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 163–172.

⁶⁰³ Многообразие существующих в научной литературе значений термина «композиция» обусловило необходимость выбора конкретной его трактовки. Мы используем этот термин в значении, которое предлагает Е. В. Назайкинский, – «и как временную организацию музыкального содержания, и как структуру развертывающейся во времени музыкальной формы» (Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 48). Следуя за автором исследования, в нашей работе «выделяется значение, фиксирующее временную упорядоченность развертывания музыкального произведения» (Там же. С. 14).

⁶⁰⁴ Асафьев Б. В. О музыке Чайковского: Избранное. Л., 1972.

⁶⁰⁵ Кремлев Ю. А. Симфонии П. И. Чайковского. М., 1955.

⁶⁰⁶ Будяковский А. Е. О творчестве и музыкально-эстетических воззрениях П. И. Чайковского. СПб, 2008.

⁶⁰⁷ Туманина Н. В. П. И. Чайковский: путь к мастерству, 1840–1877 гг.; Ее же. П. И. Чайковский. Великий мастер: 1878–1983 гг.

⁶⁰⁸ Кунин И. Ф. Чайковский. М., 1958; Его же. Идеальнейшая форма // Советская музыка. 1968. 11. С. 113–116.

⁶⁰⁹ Климовицкий А. И. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. СПб, 2015.

⁶¹⁰ Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. С. 64.

⁶¹¹ Будяковский А. Е. О творчестве и музыкально-эстетических воззрениях П. И. Чайковского. С. 241.

⁶¹² Розанова Ю. А. Симфонические принципы балетов Чайковского. М., 1976; Ее же. О симфонизме в балете Чайковского «Спящая красавица». М., 1965.

оперном⁶¹³ творчестве. И так, трактовка сочинений Чайковского с точки зрения симфонической логики стала ведущей в отечественном музыковедении.

Общие принципы симфонической композиции⁶¹⁴ представляется возможным определить в опоре на трактовку Асафьевым понятия «симфонизм», который представляется «как непрерывность музыкального (в сфере звучаний предстоящего) сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных»⁶¹⁵. Концепция единства сочинения предполагает *целенаправленность тематического развития*. Т. Ю. Чернова, утверждая близость понятий «симфонизм» и «драматургия»⁶¹⁶, а также указывая на основополагающее значение в них композиции⁶¹⁷, констатирует: «Для того, чтобы “удержаться” на композиционном уровне необходимо интенсивное развитие тематического материала, устремленное к достижению определенного результата»⁶¹⁸. Еще одно существенное качество – это *интонационная «выводимость» тематизма*, которая обеспечивает целостность произведения и единство его музыкального материала, что также соответствует концепции симфонизма. Наконец, можно говорить о формообразовательных принципах – в основном преобладания сонатности и ее характерных черт, на что указывают Асафьев⁶¹⁹ и Чернова⁶²⁰. В характеристике инструментального творчества Чайковского преобладал взгляд именно с этих позиций.

Однако существовала и другая точка зрения. Наиболее оригинальным был подход И. Ф. Кунина⁶²¹: он провел параллели между симфоническим и сюитным творчеством Чайковского. Сходство композиционных принципов первых трех

⁶¹³ В качестве примера приведем очерк об опере «Пиковая дама», в которой выявляются черты симфонизма (Асафьев Б. В. «Пиковая дама» // Асафьев Б. В. Симфонические этюды. М., 2008. С. 187–230).

⁶¹⁴ Принципы музыкальной композиции мы понимаем в значении, предлагаемом Е. В. Назайкинским, – как «определяющие характер тех или иных типов самой музыкальной композиции, и соответствующие этим типам способы развития материала, принципы построения и прочтения текста» (Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. С. 95).

⁶¹⁵ Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. С. 238.

⁶¹⁶ См.: Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. М., 1984. С. 16.

⁶¹⁷ Там же. С. 50.

⁶¹⁸ Там же. С. 51.

⁶¹⁹ См.: Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. С. 241.

⁶²⁰ См.: Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. С. 58.

⁶²¹ Кунин И. Ф. Идеальнейшая форма // Советская музыка. 1968. № 11. С. 113–116.

симфоний с «Итальянским каприччио» и другими сюитными сочинениями обнаруживает Ю. Н. Хохлов, отметив, что «столкновения различных противоборствующих начал в этих сочинениях мы уже не встретим, они складываются из отдельных, самостоятельных зарисовок, “картин”»⁶²². Развитием этой идеи занимался А. И. Климовицкий⁶²³, не только обнаруживший черты сюитности в Шестой симфонии, но в целом описавший этот принцип. Наконец, Д. А. Арутюнов⁶²⁴ выявил наиболее характерные жанровые особенности и рассмотрел формообразующие принципы в сюитах. Таким образом, композиционная логика в инструментальных сочинениях Чайковского получила разностороннюю характеристику в научной литературе.

Принципы сюитности в нашей работе определяются в соответствии со сложившейся в отечественном музыкознании трактовке⁶²⁵. Основными чертами этого вида композиционной логики считаются:

1. жанровость – «родовое» качество сюиты, которое отмечается многими исследователями. В частности, сошлемся на определение Т. С. Кюрегян, в котором отмечается танцевальная природа частей сюитного цикла⁶²⁶;
2. контрастность как основа разворачивания драматургии. Асафьев утверждал, что «контрасты требовали скорее остроумия в изобретении пикантных сопоставлений элементов и чередовании частей, <...> чем непрерывного устремления ума и воли к тому, чтобы течение звукового тока ни на миг не прерывалось»⁶²⁷. Как следствие –

⁶²² Хохлов Ю. Н. Оркестровые сюиты Чайковского. М., 1961. С. 5.

⁶²³ Климовицкий А. И. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. СПб, 2015.

⁶²⁴ Арутюнов Д. А. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных форм.

⁶²⁵ В частности, одно из определений сюитности принадлежит М. С. Стусовой, которая под этим термином понимает «принцип композиции, в основе которого лежит контраст небольших, картинно-изобразительных, четко оформленных и вполне самостоятельных частей, объединенных посредством идеи, тональности либо какого-то иного условия» (Стусова М. С. Сюитность как принцип композиции в творчестве Д. Мийо: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Ростов н/Д, 2019. С. 12).

⁶²⁶ Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. С. 181

⁶²⁷ Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. С. 268.

3. преобладание экспонирования над тематическим развитием. Об этом писал Тюлин, отмечая, что составные части сюиты «не объединяются единой линией последовательного развития»⁶²⁸;
4. автономность, выраженная на разных уровнях: с одной стороны – самостоятельность разделов и частей цикла (как композиционная, так и интонационная), с другой – инструментальных партий и их сочетаний. В частности, Асафьев говорит о «“свободной” конструктивности» в сюитных сочинениях, а также метафорически описывает ансамблевую специфику: сюитность требует «красивой игры в тембре и умения вышивать инструментальные орнаменты»⁶²⁹, то есть самостоятельности колористики от общекомпозиционных идей;
5. самоценность виртуозности как средства выразительности, на что указывает И. Ф. Кунин: «сюита предполагает такое обыгрывание виртуозных возможностей отдельных инструментов, такую отделку мельчайших оркестровых деталей, какие чаще всего были бы неуместны в произведении монументальном, но составляют тем не менее истинную радость для слуха»⁶³⁰.

Целостная характеристика сюитности указывает на наличие отличных от симфонизма принципов организации материала. Проведенный анализ научной литературы позволяет утверждать, что в инструментальной музыке Чайковского происходит синтез противоположных по своей сути симфонических и сюитных принципов; это можно рассматривать как особенность композиции его сочинений. Однако характерно ли это для концертных опусов?

Фортепианные концерты привлекали внимание исследователей в гораздо меньшей степени, чем оркестровые опусы. Их рассмотрение и оценка с позиции симфонической композиционной логики представлено в работах многих ученых,

⁶²⁸ Музыкальная форма / общ. ред. проф. Ю. Н. Тюлина. М., 1974. С. 330.

⁶²⁹ Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. С. 268.

⁶³⁰ Кунин И. Ф. Идеальнейшая форма. С. 114.

среди которых Б. В. Асафьев⁶³¹, А. А. Альшванг⁶³², А. Н. Должанский⁶³³, Н. В. Туманина⁶³⁴, И. В. Охалова⁶³⁵; из зарубежных исследователей прежде всего упомянем Дж. Норриса⁶³⁶. Этот подход привел к формированию устойчивого представления о том, что наиболее успешным был Первый концерт, в котором симфонические признаки выражены определеннее⁶³⁷. Другие сочинения для фортепиано с оркестром в таком случае признаются, как правило, неудачной попыткой поиска новых средств выразительности; так возникла критика их драматургических концепций и логики формообразования. Это же привело к появлению мнения о «второстепенности» Второго и Третьего концертов в инструментальном наследии Чайковского. Например, недостаток «подлинного творческого импульса» во Втором концерте обнаруживает Дж. Уоррок⁶³⁸; говоря об этом же сочинении Дж. Норрис критикует композитора за «расслабленный подход к композиции» и, как следствие, большую простоту решений чем в Первом концерте⁶³⁹. В целом можно отметить тенденцию к сравнению концертных сочинений композитора; примером могут служить следующие мнения:

– Б. В. Асафьев: Второй концерт, по его словам, «до вдохновения Первого [концерта] не поднялся»⁶⁴⁰, а Третий не богат «искренним, непрерывно льющимся звуковым напряжением (как это было в Первом концерте)»⁶⁴¹;

– Н. В. Туманина о Втором концерте: «Если бы Чайковский несколькими годами раньше не сочинил свой оригинальнейший си-бемоль-минорный концерт, его Второй концерт завоевал бы гораздо бóльшую популярность. <...> В сравнении

⁶³¹ Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. С. 280–285.

⁶³² Альшванг А. А. П. И. Чайковский. М., 1970.

⁶³³ Должанский А. Н. Музыка Чайковского: симфонические произведения. Л., 1960.

⁶³⁴ Туманина Н. В. П. И. Чайковский: путь к мастерству, 1840–1877 гг.; Ее же. П. И. Чайковский. Великий мастер: 1878–1983 гг.

⁶³⁵ Охалова И. В. Произведения П. И. Чайковского для фортепиано с оркестром. М., 2018.

⁶³⁶ Norris J. The Russian Piano Concerto.

⁶³⁷ Наиболее ярко эту позицию отражают слова Б. В. Асафьева: «Вся музыка Первого концерта симфонична и не уступает выдающимся произведениям Чайковского в сфере инструментальности» (Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. С. 281).

⁶³⁸ Warrack J. Tchaikovsky. London, 1973. P. 164.

⁶³⁹ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 154. Приведем еще одно критическое высказывание исследователя: «Второй концерт плохо продуман и не содержит ничего сравнимого с материалом Первого концерта» (Ibid. P.151).

⁶⁴⁰ Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. С. 282.

⁶⁴¹ Там же.

с Первым концертом он несколько теряет в оригинальности тематизма и симфонической драматургии»⁶⁴²;

– ее же высказывание о симфоническом прототипе Третьего концерта: «Многое здесь напоминает Вторую и Третью симфонии»; «нет непосредственности и свежести лирического материала, нет и непринужденности развития тематизма, типичных для ранних симфоний»⁶⁴³;

– Дж. Норрис о Третьем концерте: «При всех своих недостатках Третий концерт превосходит другие сочинения Чайковского для фортепиано с оркестром, за исключением Первого концерта, который следует рассматривать как совершенно другой класс»⁶⁴⁴.

Таким образом, критическая оценка Второго и Третьего концерта указывает на их значительное отличие от успешного и более известного Первого концерта, что позволяет поставить вопрос об их индивидуальности, в том числе, в композиционном аспекте. Его правомерность подтверждается высказываниями исследователей, в частности Туманиной⁶⁴⁵ и Кунина⁶⁴⁶: им принадлежат хоть и немногочисленные, но ключевые высказывания, в которых они отмечают отдельные проявления сюитности. Однако целостного взгляда на эту проблему по сей день не сформировано.

Рассмотрение концертов Чайковского в контексте симфонической традиции имеет довольно продолжительную историю. Уже в 1878 г. Г. А. Ларош в рецензии, опубликованной в газете *Голос*, писал о Первом концерте: «Энергический, полный жизни и движения, концерт этот со своей грандиозной интродукцией, конечно, более симфония, чем концерт <...>. Но как симфоническое произведение, он стоит чрезвычайно высоко и по мыслям, и по их развитию»⁶⁴⁷. Согласиться с этим высказыванием можно по целому ряду причин. В первую очередь, симфонический

⁶⁴² Туманина Н. В. П. И. Чайковский: великий мастер, 1878–1893 гг. С. 53.

⁶⁴³ Там же. С. 407.

⁶⁴⁴ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 168. Другие критические высказывания о Третьем концерте – см. с. 26 диссертации.

⁶⁴⁵ См.: Туманина Н. В. П. И. Чайковский: великий мастер, 1878–1893 гг. С. 53.

⁶⁴⁶ См.: Кунин И. Ф. Идеальнейшая форма // Советская музыка. 1968. № 11. С. 113–116.

⁶⁴⁷ Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. Т. 2. Ч. 2. С. 47.

композиционный принцип проявляется во вступлении, которое в 1875 году было остро-новаторским. Драматургическая роль раздела при этом выражается не только в тональном плане⁶⁴⁸, но и в статусе интонационного импульса концерта, так как он служит истоком тематизма ряда партий. Об этой «выводимости» в Первом концерте впервые написал А.Д. Алексеев в работе «Русская фортепианная музыка: конец XIX – начало XX века»⁶⁴⁹ (1969), показав связь вступления с главной, побочной и заключительной партиями I ч., а также с основной темой второй части. Его концепция в схематичном изложении представлена в работе Норриса⁶⁵⁰. Поиском интонационных соответствий занимался Д. Браун и поддержавший его Э. Гарден⁶⁵¹. Его концепция опять же в виде схемы представлена на страницах второго тома монографии «Tchaikovsky: The Crisis Years»⁶⁵². Он впервые отметил гармоническое сходство начальных тактов вступления и побочной партии. В целом ученые обнаруживали связи трихордовых и тетрахордовых интонаций с главной, побочной и заключительной партиями сонатного аллегро, а также вальсообразной второй побочной темой II ч. В I ч. первая тема побочной партии может рассматриваться как «конспект» вступления: вначале дана аналогичная гармоническая схема, после чего последовательно появляются 3 интонации вступления⁶⁵³. Норрис, в свою очередь, указал на возвращение восходящей тетрахордовой интонации из тт. 4–6 в разработке I ч.⁶⁵⁴ При этом в финале интонационные связи со вступлением не были отмечены в научной литературе; в ходе аналитической работы нами было выявлено, что побочная партия в своей основе все же содержит первоначальный тетрахордовый мотив (рис. 8). Все это – характерные черты и показатели симфонического принципа.

⁶⁴⁸ Об этом смотрите §2.2. настоящей диссертации.

⁶⁴⁹ Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX в. М., 1969. С. 43–52.

⁶⁵⁰ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 128.

⁶⁵¹ Обратим внимание на то, что в журнале *The Musical Times* в 1981 г. развернулась настоящая полемика между сторонниками идеи «выводимости» тем концерта из вступления и их противниками – Х. Макдоналдом и С. Кэмпбеллом. Особое внимание следует обратить на выпуски в: апреле, июне, октябре и декабре 1981 г.

⁶⁵² Brown D. Tchaikovsky: The Crisis Years (1874–1878). P. 22–23. Также в зарубежном музыковедении следует отметить статью Э. Гардена «A Note of Tchaikovsky's First Piano Concerto» (1981), посвященную интонационным связям вступления со следующими темами.

⁶⁵³ См.: Brown D. Tchaikovsky: The Crisis Years (1874–1878). P. 23.

⁶⁵⁴ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 130.



Рис. 8. П. И. Чайковский. Концерт № 1. Интонационная связь вступления с побочной партией финала:
 а – тема побочной партии финала, тт. 57–60 (мелодическая линия);
 б – тема побочной партии финала, тт. 57–60 (мелодическая линия, редукция);
 с – первый мотив темы вступления, I ч., тт. 7–8 (мелодическая линия).

Возможна аналогия Первого концерта со Второй симфонией Чайковского, написанной незадолго до него – в 1872 г., где есть развернутое вступление. В обоих сочинениях оно самостоятельно по форме и тематизму, который, к тому же, получает развитие внутри вступления. Еще одна общая черта – драматургическая: в коде сонатных аллегро возвращается образная сфера вступления (в симфонии – лирическая, в концерте – торжественная).

Кроме этого сочинения роднит и общность тематической диспозиции: экспозиция I ч. симфонии начинается скерцозной темой, которая в ходе развития трансформируется в более энергичную и торжественную; далее следует лирическая тема и лирико-драматический сдвиг в побочной партии. Этот же принцип реализован и в Первом концерте. Сходство наблюдается и в разработочных разделах сочинений: лирико-драматическое начало в ходе развития приводит к ярко выраженной драматической кульминации. Таким образом, Первый концерт естественно и логично вписывается в контекст других симфонических произведений Чайковского, поскольку их принципы во многом безусловно совпадают.

Очевидно, что Третий концерт, написанный на материале незаконченной симфонии Es-dur, имеет тесные связи с симфоническим жанром. Так как и в музыковедении, и среди пианистов утвердилось мнение о второстепенности

данного сочинения, это привело к тому, что продолжительное время ни в одной работе он не рассматривался как циклическое произведение, хотя первоначальный замысел композитора был именно таким⁶⁵⁵. Как и в Первом концерте, здесь присутствует принцип интонационной выводимости тем, что обеспечивает плотную связь частей цикла. Отсутствие вступления, в котором бы были сосредоточены основные тематические «зерна», привело к распределению «скрепляющих» мотивов по разным разделам формы. Интонационное родство обнаруживается, например, между главными партиями первого *Allegro brillante* и финала; побочная партия I ч. с ее характерным ходом на сексту создает арку со второй темой *Andante*. Функционально самостоятельная и яркая заключительная партия I ч. связана интонационно и ритмически с главной партией финала. Еще одно, не самое очевидное сходство обнаруживается между первой побочной темой финала (или же первым эпизодом) и главной темой второй части (*рис. 9*). Таким образом, возникает целая сеть тематических переключек, которая, с одной стороны, указывает на правомерность циклической трактовки этого произведения, а с другой – утверждает его в статусе симфонического концерта.

Рис. 9. Интонационные связи в Третьем концерте Чайковского.

О точках соприкосновения Третьего концерта с симфоническим творчеством Чайковского – с Третьей симфонией (1875) – уже говорилось в контексте

⁶⁵⁵ См. об этом с. 31–36 диссертации.

формообразования. Как и в «паре» Первый концерт и Вторая симфония, это касается прежде всего первых частей циклов. Сходную тематическую диспозицию имеют экспозиционные разделы: главная тема в характере *maestoso*, контрастная лирическая побочная и в завершении – скерцозная заключительная партия. В этих сочинениях экспозиция заканчивается яркой характерной темой, а в Третьем концерте заключительная партия – едва ли не самая запоминающаяся в I ч. Еще раз подчеркнем, что в обоих случаях, вопреки двухтемной логике сонатного аллегро, Чайковский добавляет третью тему, интонационно и образно самостоятельную, однако не развивающуюся в разработке. Таким образом, и Первый, и Третий концерты Чайковского не только адаптируют типичные для симфонии общие принципы тематического развития, но и создают параллели с конкретными его оркестровыми сочинениями.

Особое качество симфонизма Чайковского отмечает ряд исследователей. Д. Р. Петров указывает, что в этих циклах выявляется следующая закономерность: их основу составляет не четырех-, а пятичастная логика. «Образуется это число оттого, что тип танцевально-скерцозной части как бы разделяется на два самостоятельных – часть жанрово-танцевальную (маршевую) и собственно скерцозную, род *regretium mobile*, тоже, правда, склонную принимать в свой состав (чаще в средних разделах) жанрово-характерный тематизм»⁶⁵⁶. Жанровость – один из ведущих сюитных принципов – в Третьей симфонии выделяет и Климовицкий: «Сюитность здесь проявляется еще более в том, что в логике соотношения частей обнаруживается принцип жанровой контрастности, в том, что каждая из частей имеет жанрово-конкретный облик – марш-шествие, вальс, элегия, скерцо, полонез»⁶⁵⁷. Более ранний пример – во II ч. Второй симфонии, в которой марш заменяет медленную часть цикла. Таким образом, возникает «взаимосоприкосновение»⁶⁵⁸ сюитности и симфонизма, которое впоследствии

⁶⁵⁶ Петров Д. Р. О поэтике симфонического цикла у Чайковского // Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве: материалы междунар. науч. конференции. СПб., 2017. С. 151.

⁶⁵⁷ Климовицкий А. И. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. С. 30.

⁶⁵⁸ Это слово, употребленное Климовицким, мы считаем наиболее подходящим для описания процессов, происходящих в рассматриваемых симфонических произведениях Чайковского.

воплотится и в других сочинениях. Предельно ярко эти процессы определяет Кунин в Четвертой симфонии – «сильнейший напор сюитности, готовый взломать грани симфонической формы, живо ощутим в Четвертой симфонии»⁶⁵⁹, а Климовицкий – в Шестой: «Сюита и привносит в цикл Патетической то специфическое качество, которое мы назвали бы отчуждением романтической модели симфонии»⁶⁶⁰. Если принять тезис о внедрении в симфонические композиции Чайковского принципа сюитности, то, по-видимому, стоит пересмотреть некоторые оценки.

В фортепианных концертах жанровость проявилась, в первую очередь, в медленных частях. Во II ч. Первого концерта обнаруживаются черты пасторали, а быстрый эпизод выдержан в жанре вальса. Напомним, что Фаминцын в своей рецензии также отмечал в крайних ее частях сходство с баркаролой⁶⁶¹. Во Втором концерте лирический центр в полной мере соответствует жанру романса, так как вокальное начало в нем безусловно преобладает. В Третьем концерте очевидно проявляются жанровые характеристики сарабанды (медленный темп, трехдольность, акцент на второй доле такта), которые Климовицкий обнаруживает в IV ч. Шестой симфонии⁶⁶².

Не менее значима роль жанровости и в финалах концертов. Черты танцевальности очевидны в Первом концерте, в частности, в подчеркнутой акцентировке главной темы, а также во введении характерных для полонеза ритмических формул, которые указывают на вполне конкретные жанровые истоки тематизма. Подобная ситуация сложилась и в главной партии финала Второго концерта. Здесь можно возвратиться к аналогии со Второй симфонией, в основе финала которой – народная песня «Журавель». Использование фольклорного материала (или приближенного к нему, как во Втором концерте), с одной стороны, позволяет сделать вывод о сближении концертов и симфоний Чайковского; однако в яркой жанровой окраске материала следует видеть проявление сюитности. Она же

⁶⁵⁹ Кунин И. Ф. Идеальнейшая форма. С. 114.

⁶⁶⁰ Климовицкий А. И. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. С. 32.

⁶⁶¹ Фаминцын А. С. Петербургская хроника. С. 108.

⁶⁶² Климовицкий А. И. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия С. 29.

обнаруживается и в Третьем концерте: маршевые характеристики в репризном проведении первой побочной темы подчеркиваются звучанием малого барабана; здесь уместны аналогии со второй частью упомянутой Второй симфонии.

Черты жанровости отмечали еще современники композитора, в частности – критики. Они обнаруживали «балетность» в музыке Концертной фантазии; в этом же ключе находятся высказывания Кюи о «легкости» Первого концерта, отсутствии в нем глубины, которая свойственна для симфонических по своей сути сочинений⁶⁶³. Обратим внимание, как эти мысли соотносятся с характеристикой сюитности Кунина: «В ее эластичную, гибкую форму вмещается многое, чему было бы тесно в строгих рамках симфонии: бытовые сценки, разрозненные настроения, всевозможные танцевальные жанры – от народных плясок и бальных танцев до балетных эпизодов»⁶⁶⁴. Таким образом, проявления сюитной – отличной от традиционно симфонической – работы с материалом отмечали еще в конце XIX в. как в Европе, так и в России. Однако в XX в. этот ракурс рассмотрения фортепианных концертов Чайковского буквально отошел на второй план.

Совершенно другая картина соотношения композиционных начал представлена во Втором концерте: по утверждению Туманиной, «особенностью цикла Второго концерта служит своеобразная “сюитность”»⁶⁶⁵. Уже в I ч. встречается целый ряд жанровых «аномалий», указывающих на совершенно иной, отличный от симфонического, тип драматургии. Во многом это связано с контекстом создания произведения: в 1879 г. Чайковский впервые обратился к новым для него жанрам – каприччио, серенаде, сюите. И, как отмечает Туманина, «такой тип концертного цикла свидетельствует об общей тенденции симфонического творчества Чайковского этих лет и о все большем тяготении композитора к новой для него сюитной форме»⁶⁶⁶. Очевидно, в этом заключается особенность феномена Второго концерта.

⁶⁶³ См. об этом с. 51–52 диссертации.

⁶⁶⁴ Кунин И. Ф. Идеальнейшая форма. С. 113–114.

⁶⁶⁵ Туманина Н. В. П. И. Чайковский: великий мастер, 1878–1893 гг. С. 53.

⁶⁶⁶ Там же.

Его первый исполнитель – С. И. Танеев – после премьеры писал Чайковскому об избыточности самих частей и каденционных эпизодов, аргументируя это тем, что «к концу 2-й страницы слушатели утомятся, а к концу 4-й выйдут из терпения»⁶⁶⁷. Похожие замечания Танеев высказывал и при обсуждении Четвертой симфонии: «Первая часть несоразмерно длинна сравнительно с остальными частями; она имеет вид симфонической поэмы, к которой случайно присочинили три части и сделали из этого симфонию»⁶⁶⁸. Очевидно, что такое неприятие могло быть вызвано лишь нестандартностью замысла, которое современник воспринимал как определенное нарушение жанровых традиций. Проецируя его высказывание на вторую и третью редакции Второго концерта, в которых II ч. была сокращена едва ли не в половину, мы можем обнаружить безусловное сходство. Эти же слова могут быть справедливо применены и к Первому концерту. Таким образом, несоразмерность частей и очевидная завершенность, самодостаточность сонатных аллегро может объясняться сюитной логикой. В подтверждение хотелось бы снова обратиться к словам Климовицкого: «Чайковский ощущал симфонию как предел логической жесткости и детерминированности, тогда как сюиту видел антиподом симфонии прежде всего именно в этом ее качестве»⁶⁶⁹.

Важным отличием Второго концерта от Первого и Третьего выступает отсутствие сквозных интонационных связей. Констатация этого факта принадлежит Туманиной: «Части концерта самостоятельны по тематизму, в них нет интонационной общности, благодаря чему получается ощущение некоторой разрозненности частей»⁶⁷⁰. Вследствие этого подрывается сам принцип цикличности, характерный для симфонического произведения. На второй план отходит и принцип развития: если для Первого концерта в целом характерна мотивная разработка тематизма, то для Второго – ее подмена виртуозными

⁶⁶⁷ Чайковский М. И. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. М., 1916. С. 81.

⁶⁶⁸ Там же. С. 27.

⁶⁶⁹ Климовицкий А. И. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. С. 32.

⁶⁷⁰ Туманина Н. В. П. И. Чайковский: великий мастер, 1878–1893 гг. С. 53.

пассажами, секвенциями и вариантными изложениями тем. Это очевидно сближает его с раннеромантическими концертами первой трети XIX в.

В ансамблевом взаимодействии также обнаруживается ряд изменений. В Первом и Третьем концертах имитационное развитие тематизма представлено уже в экспозиции сонатного аллегро, продолжается в разработке и репризе. Это же характерно для вторых и третьих частей циклов, особенно в разработочных разделах и ходах. Однако уже в Первом концерте есть сольные вставки *quasi cadenza*⁶⁷¹, которые выделяются из общего плотного взаимодействия фортепиано и оркестра. Во Втором концерте эта линия была продолжена: как следствие, произошла значительная автономизация партий. Например, из более чем 300 тактов разработки в ансамбле фортепиано и оркестр играют лишь 18 тактов; схожие процессы обнаруживаются и в других разделах сонатного аллегро. По словам самого композитора, это было частью концепции сочинения. В письме к Н. Ф. фон Мекк он писал: про Второй концерт «Николай Григорьевич сообщает мне свое мнение, что будто бы фортепианная партия слишком эпизодична и недостаточно выделяется из оркестра. <...> Я как раз заботился о том, чтобы на фоне оркестра инструмент solo выделялся как можно рельефнее»⁶⁷².

В первой и второй редакциях II ч. Второго концерта, однако, введение солирующих скрипки и виолончели значительно изменило статус фортепиано, партия которого прерывается длительным паузированием. Диалогичность воплотилась прежде всего в тех разделах, где проводятся темы в партиях скрипки и виолончели соло; фортепиано при первом проведении звучит практически без сопровождения, лишь с небольшим «комментарием» струнных в т. 81. Пианист активно взаимодействует с оркестром в средней части, что обусловлено ее разработочным характером. Единственным разделом, в котором три солиста звучат вместе – реприза, однако здесь фортепиано, как и оркестр, аккомпанирует скрипке и виолончели. Таким образом, во второй части ансамблевое взаимодействие носит

⁶⁷¹ См. об этом с. 133 диссертации.

⁶⁷² Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 2. С. 473.

эпизодический характер, а основной солист занимает второстепенное положение в партитуре. В финале, в свою очередь, виртуозные вставки довольно лаконичные, а диалог между фортепиано и инструментами оркестра ведется активно.

Усиление роли духовых инструментов как признак симфонизации концерта⁶⁷³ в целом отмечается и в опусах Чайковского. Группа становится более дифференцированной и в диалогах самостоятельность приобретают медные духовые инструменты. В Первом концерте они представлены следующим составом: 4 валторны, 2 трубы, 2 теноровых и 1 басовый тромбон; в Третьем также добавляется туба. Укрупняется и группа ударных инструментов за счет малого барабана и тарелок в Третьем концерте. Помимо традиционных диалогов фортепиано с тютти и группами оркестра, усиливается роль взаимодействия с отдельными инструментами: например, в кульминации разработки первой части Первого концерта (т. 412–427) возникает переключка между валторнами, флейтами и кларнетами, первыми скрипками и альтами, а также фортепиано. Таким образом, в этом эпизоде задействованы буквально все группы, однако представлены они отдельными тембрами. Литавры также включаются в инструментальные диалоги, например в заключительной части финала Второго концерта (т. 197–205): здесь они вместе с фаготами и контрабасами выстраивают диалог со скрипками и альтами. При этом тромбоны – один из важнейших тембров оркестровки Чайковского – отсутствуют, а колористическая роль валторн позволяет провести параллели с оркестровкой Гуммеля⁶⁷⁴. Следовательно, во Втором концерте тембровая палитра ограничена сознательно, что сближает сочинение с творчеством композиторов первой половины XIX в.

Таким образом, в ряде случаев Чайковский допускает отклонения от традиций симфонизированных концертов посредством обособления солиста (или солистов), ограничения состава и ослабления ансамблевого взаимодействия. Эти отступления от условных жанровых «канонов» можно рассматривать как одно из

⁶⁷³ См. об этом с. 81–82 диссертации.

⁶⁷⁴ См. об этом с. 83 диссертации.

проявлений сюитности, о чем пишет Климовицкий: «Очевидно, семантическая оппозиция симфония – сюита в индивидуально-художественном сознании и психике Чайковского преломлялась и как оппозиция строгость – свобода»⁶⁷⁵. Преобладание сюитных принципов на разных уровнях во многом обуславливает индивидуальность композиционной логики Второго концерта.

При этом симфонические черты в нем отрицать все же нельзя. С точки зрения ансамблевого взаимодействия весомым аргументом можно считать наличие во втором концерте диалогов и «полилогов» между фортепиано, группами оркестра и отдельными инструментами, которые были характерны для симфонизированных концертов Мендельсона, Шумана и Сен-Санса⁶⁷⁶. С этими же композиторами связано и продолжение моцартовской линии тембровой игры в «свое / чужое»⁶⁷⁷; она представлена в побочных партиях первых частей Первого и Второго концерта Чайковского. Кроме того, она обнаруживается и в заключительной части сонатного аллегро Третьего концерта, однако здесь струнная группа имитирует ударное звучание фортепиано. Наконец, в разработке первой части Второго концерта, а также в развивающих ходах финала можно обнаружить тенденцию к появлению контрапунктирующих пластов в оркестровой ткани, которые вытесняют имитационное развитие. Она же представлена и в Третьем концерте, в частности, в разработке финала: в ней преобладает линейность изложения, а также масштабные «перекраски» пластов звучания за счет изменения тембрового состава.

Таким образом, все три концерта имеют общие черты, которые основываются на синтезе сюитности и симфонизма. Единственный опус Чайковского для фортепиано с оркестром, в котором безусловно главенствует сюитная логика, – Концертная фантазия ор. 56, о чем писал Асафьев: «По существу, Фантазия примыкает к сюитным схемам, ибо непрерывного симфонического развития в себе не содержит»⁶⁷⁸. В первую очередь, она выражена в форме произведения. Несмотря

⁶⁷⁵ Климовицкий А. И. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. С. 32.

⁶⁷⁶ См. об этом с. 81 диссертации.

⁶⁷⁷ См. об этом с. 82–83 диссертации.

⁶⁷⁸ Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. С. 283.

на черты сонатности в I ч. – наличии двух тем, традиционного тонального плана – в ней господствует рондальное начало, о чем открыто заявляет сам Чайковский в названии «Quasi Rondo». Холопов определяет эту форму как рондо пятого типа⁶⁷⁹, в котором схожие с сонатным аллегро экспозиция и реприза разделены второй побочной партией⁶⁸⁰, то есть самостоятельным по тематизму эпизодом. Он примечателен тем, что написан, во-первых, в форме вариаций на ранее не экспонированную тему; во-вторых – для фортепиано соло. Самостоятельность этого эпизода отражена и в концепции Тюлина: новый тематический элемент варьируется, чередуясь с каденционными виртуозными вставками⁶⁸¹. Отсутствие мотивного развития, повлиявшего на выбор формы, и, как следствие, господство экспонирования в I ч. Концертной фантазии – первое проявление сюитности.

Обращает внимание завершенность ее разделов, выраженная графически в самом тексте. Чайковский ставит перед эпизодом двойную черту, а перед репризой – генеральную паузу. Это же наблюдается и во втором концерте: в I ч. побочные партии вводятся только после паузы; так же отделены разработка и кода. Этот принцип антонимичен самой сущности симфонизма, предполагающей постоянное движение, развитие и векторную направленность к финалу. Самостоятельность разделов, намеченная и в ранних симфонических сочинениях, и в первом концерте, перешла в их драматургическую автономность под влиянием сюитной композиционной логики. Кульминацией этого процесса можно считать появление «опциональной коды» (выражение Норриса)⁶⁸², созданной для возможности исполнения Концертной фантазии в одночастном варианте, не нарушая авторской концепции.

«Аномалии» формообразования обнаруживаются и во II ч. – «Contrastes». По определению Тюлина это «Сокращенная сонатная форма (сонатная без R [разработки])»⁶⁸³. Придерживаясь мнения о том, что сонатность неизменно

⁶⁷⁹ Холопов Ю. Н. Что же делать с музыкальными формами Чайковского? // П. И. Чайковский: к 100-летию со дня смерти (1893–1993): материалы научной конференции. С. 62.

⁶⁸⁰ Аренский А. С. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. С. 67.

⁶⁸¹ Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. С. 209.

⁶⁸² См. схему: Norris J. The Russian Piano Concerto. С. 181.

⁶⁸³ Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. С. 211.

предполагает разработочный раздел, можно сделать следующий вывод: финал написан в V форме рондо со вступлением и кодой, в котором функцию второй побочной партии выполняет тема вступления. Свободное композиционное планирование выразилось также и в феномене двойной коды: первая обрамляет непосредственно II ч. темами вступления, вторая – весь цикл, посредством введения темы главной партии из I ч. Следовательно, Концертная фантазия состоит из двух вариантов одной и той же формы; свободная трактовка композиции и цикличности, безусловно, указывает на сюитность сочинения. Связано это, очевидно, и с характером самого материала: в приведенном Холоповым письме Чайковского к Д. Б. Хессину абсолютно отчетливо прослеживается закономерность: «свойства тематизма – выбор формы»⁶⁸⁴. Материал Концертной фантазии изначально предназначался для Третьей сюиты; таким образом, о симфоническом развитии не могло быть и речи. Наконец, наличие названий частей позволяет провести аналогии скорее с жанровыми обозначениями в сюитах композитора, чем с симфоническими произведениями. Все это указывает на свободное выстраивание Чайковским композиционной логики Концертной фантазии; как пишет Климовицкий, «становится очевидным, что вкладывал Чайковский в слова о сюите, как не требующей “подчинения каким-либо традициям и правилам”»⁶⁸⁵.

В целом жанровые соприкосновения концерта, симфонии и сюиты в творчестве Чайковского стали основой его индивидуальных композиционных решений. Под влиянием сюитности в Третьей симфонии появилась самостоятельная жанрово-танцевальная часть и сформировался пятичастный цикл, а в три последние симфонии композитора были введены жанровые черты. Обратное влияние – симфонии на сюиту – Арутюнов отмечает, в частности, в Третьей сюите, указывая на четырехчастную структуру, жанровое и композиционное сходство с

⁶⁸⁴ Об этом см.: Холопов Ю. Н. О системе музыкальных форм в симфониях Чайковского. К проблеме классификации музыкальных форм. С. 43.

⁶⁸⁵ Климовицкий А. И. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. С. 30.

симфониями, а также на общую масштабность сочинения⁶⁸⁶. Virtuозность, которую в контексте сюитности отмечает Кунин, – неотъемлемая черта инструментального концерта, поэтому ее «высвобождение» в сюитных и концертных сочинениях может пониматься как двустороннее влияние жанровых основ. Концерт, в свою очередь, синтезировал как черты симфонических произведений на уровне формообразования, тематических диспозиций, концепции интонационного единства цикла, так и сюит, с характерной для них большей свободой организации материала.

Западноевропейская жанровая традиция фортепианного концерта XIX в. сложилась под значительным влиянием принципов симфонизма. Преобладающая монументальность сочинений, повышенная роль ансамблевого взаимодействия солиста и оркестра, усиление роли тематической драматургии, единство цикла – все это воплотилось в концертах таких мастеров, как Шуман, Лист, Литольтф, Брамс, Сен-Санс, Рубинштейн. Сформировался особый тип симфонизированного концерта, в котором отмечается синтез двух жанровых начал; однако свою идентичность жанр концерта, бесспорно, сохранил. Именно его Чайковский избрал в качестве первоосновы для своего Первого концерта, и именно он впоследствии подвергался изменениям и трансформациям во Втором и Третьем концертах. Симфонические черты обнаруживаются в каждом из них, равно как и диалоги с западноевропейскими композиторами в отдельных решениях. Однако яркая индивидуальность концертов Чайковского обусловлена привнесением и иных черт, характерных, в первую очередь, для его творчества.

С одной стороны, представлена их композиционная близость с симфоническими сочинениями, которая ярко описана Брауном: «Принцип развития Чайковского прост и для концерта оригинален; точно так же, как одна тема могла сыграть роль в формировании другой, теперь одна тема может быть превращена в

⁶⁸⁶ Арутюнов Д. А. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных форм. С. 84.

новую или обратно в другую существующую»⁶⁸⁷. Исследователь обращает внимание на качество развития, нехарактерное для жанра концерта; безусловно, интонационные связи в Первом и Третьем концертах подчеркивают в них симфоническое начало.

С другой стороны, во всех трех циклах в разной степени проявляется сюитная композиционная логика, объясняющая многие «аномалии» формы и драматургии. Автономность частей, в ряде случаев преобладание экспонирования над развитием и другие характерные особенности создали противоречие с западноевропейской традицией и, как следствие, вызвали неоднозначную реакцию музыкального мира. Здесь очевидно развитие идей Сен-Санса и в целом следование французской традиции – в большей степени сюитной, чем симфоничной немецкой⁶⁸⁸, – которое привело к синтезу двух типов концерта – симфонического и виртуозного. И если у Брамса схожие процессы обнаруживаются в реставрации двойной экспозиции, то у Чайковского – в высвобождении виртуозности и ее утверждении в большинстве разделов сонатного аллегро. И этот пример переосмысления ряда жанровых принципов далеко не единственный.

Таким образом, приняв в качестве основы западноевропейские достижения в области фортепианного концерта, Чайковский в значительной мере обогатил их яркими примерами формообразования (в первую очередь – финалов) и общекомпозиционных решений. В свою очередь, «взаимосоприкосновение» симфонизма и сюитности не только подтверждает теснейшую связь фортепианных концертов с оркестровым творчеством Чайковского, но и обеспечивает им место в плеяде сочинений, повлиявших на историю развития жанра в целом.

⁶⁸⁷ Brown D. Tchaikovsky: The Crisis Years (1874–1878). С. 26.

⁶⁸⁸ Единственное косвенное проявление сюитности в немецкой традиции, как уже говорилось, может обнаруживаться в Шестом концерте Мошелеса, который содержит пять частей. Однако это лишь частный случай, в котором другие композиционные принципы сюитности не представлены.

Глава 3. Фортепианный стиль Чайковского и его претворение в жанре концерта

3.1. Шопен, Лист, Шуман:

о трех тенденциях в развитии европейского пианизма

Понятие «фортепианный стиль» как компонент индивидуального стиля композитора в последние годы занимает заметное место в работах, посвященных фортепианной музыке⁶⁸⁹. Стилиевой анализ в фортепианной музыке, судя по многочисленным исследованиям отечественных ученых, помимо традиционных параметров стиля (мелодики, гармонии, метроритма и пр.) предполагает особое внимание к рассмотрению компонентов пианизма и техники письма, фактуры, регистровых решений, а также специфических исполнительских средств (темпа, динамики, агогики и пр.).

В пианистическом искусстве эпохи романтизма обычно выделяют две основные тенденции, связанные с именами Ф. Шопена и Ф. Листа⁶⁹⁰. Пианизм Шопена был подготовлен композиторами-виртуозами первой трети XIX в. – Ф. Рисом, И. Н. Гуммелем, И. Мошелесом, Ф. Калькбреннером, Я. Дюссеком и др. По словам С. В. Грохотова, совокупность особенностей их творчества «может быть определена при помощи понятия “блестящий стиль”»⁶⁹¹. Эти же качества

⁶⁸⁹ Его рассмотрению посвящены разделы в работах Е. Б. Долинской (Долинская Е. Б. Фортепианное творчество Н. Я. Мясковского. М., 1980), О. В. Собакиной (Собакина О. В. Стилистика фортепианных произведений К. Шимановского: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2004), И. Е. Покровской (Покровская И. Е. Особенности фортепианного стиля А. С. Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2007), О. В. Онегиной (Онегина О. В. Фортепианная музыка С. М. Ляпунова. Черты стиля: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2010), Е. В. Белаш (Белаш Е. В. Русское фортепианное скерцо второй половины XIX века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Ростов н/Д, 2015), Д. С. Бобриной (Бобринина Д. С. Особенности фортепианного стиля Панчо Владигерова в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества: на примере фортепианных концертов: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2021). Этот ряд можно продолжить.

⁶⁹⁰ В качестве примера приведем диссертации В. П. Чинаева (Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков (на примере фортепианного исполнительского искусства): автореф. дис. ... д-ра. иск.: 17.00.02. М., 1995), Г. В. Мурадян (Мурадян Г. В. Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Ростов н/Д, 2015), а также статью А. В. Малинковской (Малинковская А. В. Две художественные концепции романтического пианизма // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2012. № 2. С. 85–90).

⁶⁹¹ Грохотов С. В. И. Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1990. С. 22–23.

обнаруживаются и в пианизме Шопена: А. В. Малинковская, характеризуя художественную концепцию композитора, отмечает, что ей присуща «виртуозная стилистика концертного плана, с явным влиянием лучших образцов “блестящего стиля”»: пассажно-фигуративное, мелодико-орнаментальное письмо»⁶⁹². Еще одно существенное качество – мелодизация фактуры, которая сближает фигурационную технику с виртуозным бельканто XIX века⁶⁹³. Синтез вокального и инструментального письма отмечался П. В. Луцкером и И. П. Сусидко уже в концертах Моцарта⁶⁹⁴. Не только виртуозные пассажи и фигурации, но и особенности строения мелодий в его концертах порой «рождают ощущение почти буквальной речевой артикуляции и в конечном счете требуют именно такой исполнительской фразировки – отчетливой и словесно-осмысленной»⁶⁹⁵. Эти же принципы воплотились у композиторов «блестящего стиля» и были положены в основу пианизма Шопена, что обусловило особенности претворения виртуозности в нем. Как пишет Г. В. Мурадян, «виртуозность его была не только и не столько уступкой массовым вкусам слушателей, но феноменом музыкального языка – многие исследователи отмечали удивительную и неповторимую мелодичность его пассажей и вообще всех подвижных фактурных фигур»⁶⁹⁶. Таким образом, пианизм Шопена – это романтическая интерпретация стилевых принципов Моцарта и представителей «блестящего стиля», в основу которой было положено преобладание вокального начала над инструментальным и стремление к мелодизации буквально всех фактурных слоев.

Второе направление – листовский тип – соответствует представлениям о большом концертном фортепианном стиле. В определении «трансцендентный» по

⁶⁹² Малинковская А. В. Две художественные концепции романтического пианизма // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2012. № 2. С. 87.

⁶⁹³ Ivanovitch R. The Brilliant Style [Electronic source] // The Oxford Handbook of Topic Theory / ed. by Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014. URL: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199841578.001.0001/oxfordhb-9780199841578-e-13> (дата обращения 20.12.2020).

⁶⁹⁴ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 305.

⁶⁹⁵ Там же. С. 309.

⁶⁹⁶ Мурадян Г. В. Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Ростов н/Д, 2015. С. 85.

отношению к его 12 этюдам Малинковская видит «трансценденцию самой виртуозности, как ее понимало и культивировало большинство современных пианистов, ее качественное перерождение – под влиянием значительных идей, высоких поэтических тем и сюжетов»⁶⁹⁷. Новую трактовку виртуозности, которая преодолевала ранее сформированные представления о фортепианной технике, ощущали уже современники Листа. Как пишет М. А. Овчинников, критики указывали на сходство его искусства с искусством мастеров фрески, специфика которой «заключается в ее почти плакатном воспроизведении изображаемых объектов, олицетворяющих главную мысль, и в таком расположении деталей, которые <...> служат лишь наиболее полному выявлению основной идеи художественного замысла»⁶⁹⁸. Одним из важнейших качеств концертного пианизма Листа следует считать четкое разделение рельефа и фона, драматургически значимого и второстепенного, которое имеет драматургическое значение. Это, в свою очередь, приводит к масштабности самой концепции и ее воплощения.

Выявление ранее неслыханных тембровых красок инструмента, присущее исполнительской манере Листа⁶⁹⁹, проявилось и в его фортепианной музыке – в фактурных, динамических, регистровых решениях. Во многом с этими процессами связано создание Листом оркестровых переложений и транскрипций. Как отмечает Мурадян, они были, с одной стороны, инструментом просвещения и знакомства публики с романтической симфонической музыкой, а с другой – «замечательной школой для его композиторского творчества, стимулируя поиски сложных, по-настоящему виртуозных фортепианных фактур»⁷⁰⁰. Таким образом, Лист синтезировал фортепианное виртуозное письмо с оркестровыми приемами, расширив регистровый диапазон и достигнув масштабности звучания.

Еще один тип западноевропейского романтического пианизма, который сложился в творчестве Р. Шумана, отмечается в научной литературе значительно

⁶⁹⁷ Малинковская А. В. Две художественные концепции романтического пианизма. С. 88.

⁶⁹⁸ Овчинников М. А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX в. М., 1987. С. 100–101.

⁶⁹⁹ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. М., 1988. С. 218.

⁷⁰⁰ Мурадян Г. В. Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Ростов н/Д, 2015. С. 83.

реже⁷⁰¹. Это было связано с рядом причин: на наш взгляд, одной из них стало отсутствие у композитора концертной практики в отличие от Шопена и Листа; следовательно, невозможно рассмотрение его фортепианного стиля сквозь призму исполнительского искусства. Другая заключается в том, что виртуозность в традиционном для XIX века понимании в музыке Шумана практически отсутствует. Отношение композитора к характерным проявлениям пианистической виртуозности однозначно выражено в следующем высказывании: «Весь хлам пассажей имеет преходящее значение; техника обладает ценностью только там, где она служит высшим целям»⁷⁰². Этот тезис применим и по отношению к творчеству Шопена и Листа, что позволяет говорить об их общности и правомерности рассмотрения как единой западноевропейской традиции. Уникальность фортепианного письма Шумана связана с утонченным ритмическим рисунком – неотъемлемой чертой его стиля, о чем пишет К. А. Жабинский: «Вне всякого сомнения, композитор достиг замечательной гибкости и пластичности ритмических последований, чутко откликающихся на тончайшие движения шумановской фантазии»⁷⁰³. Особенности ритма, в свою очередь, оказали влияние на фактурные принципы, что привело к индивидуализации фортепианного письма и переосмыслению виртуозности.

Основной тип изложения в произведениях Шумана – гомофонно-полифонический⁷⁰⁴. В полной мере фактуру можно назвать комплексной, поскольку

⁷⁰¹ Самостоятельность, индивидуальность пианизма Р. Шумана обосновывается в работах Д. В. Житомирского (Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 1964), А. Д. Алексеева (Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 2), К. А. Жабинского (Жабинский К. А. Фортепианное творчество Роберта Шумана и австро-немецкая клавирная традиция XVIII–XIX веков // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. М., 2010. Вып. 2. С. 220–240).

⁷⁰² Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах. М., 1979. Т. II–Б. С. 177

⁷⁰³ Жабинский К. А. Фортепианное творчество Роберта Шумана и австро-немецкая клавирная традиция XVIII–XIX веков // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. М., 2010. Вып. 2. С. 225.

⁷⁰⁴ О чем неоднократно говорили О. В. Домбровская (Домбровская О. В. Полифонические особенности гомофонного тематизма Шумана // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. М., 1979. Вып. 4. С. 259–284), В. В. Протопопов (Протопопов В. В. Западноевропейская музыка XIX – начала XX веков. М., 1986), А. Д. Алексеев (Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 2). На это указывает и К. А. Жабинский: «Гибкая подвижность, изменчивость элементов фортепианной фактуры Шумана, безусловно, благоприятствует дифференциации голосов, усиливая изначально свойственную последним “предрасположенность” к полифонии» (Жабинский К. А. Фортепианное творчество Роберта Шумана и австро-немецкая клавирная традиция XVIII–XIX веков. С. 233).

она «отличается насыщенностью, полнозвучием, нередко плотностью ткани», по утверждению Алексева⁷⁰⁵. В ряде случаев, в частности, в «Симфонических этюдах в форме вариаций» ор. 13⁷⁰⁶, композитор настолько усложняет фактуру, что возникает контрапункт не только линий, но многозвучных пластов; это подходит под определение полифонии пластов⁷⁰⁷. Наиболее ярким примером можно считать Второй этюд из этого цикла, однако отдельные образцы встречаются и в других его частях.

Эти приемы, нехарактерные для западноевропейского пианизма первой половины XIX в., указывают на близость фортепианного письма Шумана к ансамблевой и оркестровой фактуре, что подтверждается некоторыми аналогиями. Например, композитор часто обращался к сопоставлению плотного аккордового изложения с более «разреженным» гомофонно-гармоническим. Возникает ассоциация с записью оркестровой ткани – эпизоды *tutti* сменяются соло отдельных инструментов или групп. В качестве отдельных примеров можно упомянуть миниатюру «Порыв» из цикла «Фантастические пьесы», а также седьмой номер из «Симфонических этюдов».

Показательны и названия некоторых сочинений. В цикле этюдов в форме вариаций Шуман открыто декларирует симфоничность своего фортепианного стиля, указывает на сходство со звучанием оркестра⁷⁰⁸. Сопоставление солиста, всего оркестра и его отдельных групп обнаруживается и в Третьей сонате (1836/1853), имеющей подзаголовок «концерт без оркестра». Безусловно, авторские названия можно трактовать двойственно, в том числе и как указание на особенности драматургии этих сочинений, однако необходимо признать, что они отражают суть

⁷⁰⁵ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. С. 171.

⁷⁰⁶ Это сочинение – наиболее яркий пример полифонизации гомофонной фактуры в творчестве Шумана. В. В. Протопопов называет этот цикл примером «большой полифонической формы» (Протопопов В. В. Западноевропейская музыка XIX – начала XX веков. С. 71).

⁷⁰⁷ В своей работе мы опираемся на определение В. П. Фраенова: в полифонии пластов «контрапунктируют не отдельные мелодические голоса, а мелодические и гармонические комплексы» (Фраенов В. П. Свободный стиль // Музыкальная энциклопедия. М., 1978. Т. 4. С. 893).

⁷⁰⁸ Безусловно, это не единственное значение слова «симфонические» в этом контексте – можно сказать о масштабности концепции, о принципах развития, которые композитор использует в этом опусе; однако правомерно, на наш взгляд, утверждать, что указание на оркестровость фортепианного письма здесь тоже присутствует.

новой концепции пианизма. Фортепианный стиль Шумана однозначно определяет родство с оркестровой манерой письма, что обусловило новый характер виртуозности, а также полифонизацию фактуры, которая в крайнем своем проявлении переходит в полифонию мелодико-гармонических пластов. Следовательно, стили Шопена, Листа и Шумана – три разных направления романтического пианизма, отличающиеся по ряду параметров и служащие воплощению различных по своей сути звуковых концепций. В дальнейшем их качества нашли продолжение в фортепианном письме европейских и отечественных композиторов.

В России первым перенял принципы западноевропейского концертного пианизма А. Г. Рубинштейн; за основу был взят фортепианный стиль Листа. О глубинной связи двух виртуозов Норрис пишет: «Рубинштейна явно привлекало неиссякаемое пианистическое воображение Листа, и, хотя он не хотел этого признавать, он, вероятно, осознавал сходство между его собственными произведениями и сочинениями Листа»⁷⁰⁹. Многочисленные примеры фактурных совпадений, приведенные в работе ученого, подтверждают это утверждение и позволяют констатировать, что введение листовского пианизма – прежде всего, характерной для него манеры *al fresco*, – в отечественную фортепианную традицию началось в сочинениях крупной формы; в первую очередь мы подразумеваем фортепианные концерты Рубинштейна, написанные с 1850 по 1874 гг.

Схожие тенденции наблюдаются и в творчестве М. А. Балакирева, в частности, в его восточной фантазии «Исламей» ор. 19 (1869). В качестве критика Чайковский писал, что «по форме и по способу употребления фортепиано г. Балакирев является в этой пьесе подражателем листовской манере, но, по характеру самой музыки, сочинение его запечатлено несомненною самобытностью»⁷¹⁰. Балакирев обращался к фортепианной музыке Листа (точнее, к его концертам) и ранее – перед началом работы над собственным концертом *fis-moll*

⁷⁰⁹ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 27.

⁷¹⁰ Чайковский П. И. Музыкальные эссе и статьи. М., 2015. С. 155.

(1855–56); однако помимо этого, как пишет Норрис, он просил В. В. Стасова прислать ему ноты Третьего скерцо Ф. Шопена, Четвертого симфонического концерта Ш. А. Литольфа и Второй концерт А. Г. Рубинштейна⁷¹¹. При очевидных композиционных и стилевых совпадениях с этими композиторами, в фортепианном стиле все же главенствует пианизм Шопена: в фактуре необходимо отметить ориентацию на мелкую технику, которая воплотилась в многочисленных пассажах, мелодизацию буквально всех пластов фактуры; виртуозность в концерте художественно самостоятельна, что сближает сочинение Балакирева не только с Шопеном⁷¹², но и с композиторами «блестящего стиля». Таким образом, к 1874 г. – ко времени обращения Чайковского к жанру концерта – в отечественной традиции претворились два направления западноевропейского пианизма, связанные с именами Листа и Шопена; фортепианный стиль Шумана при этом оставался на периферии внимания композиторов. Влияние Рубинштейна и Литольфа скорее следует считать вторичным, поскольку их манера письма основывается на принципах листовского пианизма.

Фортепианный стиль Чайковского в научной литературе, в частности А. А. Николаевым, разделяется на «концертно-виртуозный» и «камерный типы фортепианного изложения»⁷¹³. О камерном пианизме композитора после Николаева (1949) писали С. А. Айзенштадт⁷¹⁴ (2003), К. В. Зенкин⁷¹⁵ (2006, 2019), Пак Ги Хван⁷¹⁶ (2012), В. Н. Грачев и Е. Ю. Кузина⁷¹⁷ (2017). Концертно-виртуозный стиль (его также можно назвать «большой концертный стиль»), представленный в сочинениях крупной формы, в том числе и в концертах, освещался в исследованиях Николаева, У. Нибура (1974), Дж. Норриса (1994), частично Б. В. Асафьева (1954) и

⁷¹¹ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 60.

⁷¹² Кроме этого, обнаруживается очевидное интонационное сходство в концертах Балакирева и Шопена, которое окончательно убеждает в их непосредственной связи.

⁷¹³ Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского. М., 1949. С. 174.

⁷¹⁴ Айзенштадт С. А. «Детский альбом» П. И. Чайковского. М., 2003.

⁷¹⁵ Зенкин К. В. Фортепианное творчество Чайковского // П. И. Чайковский и зарубежные музыканты — его современники. М., 2006. С. 34–37; Его же. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М., 2019.

⁷¹⁶ Пак Ги Хван. Чайковский как мастер фортепианной миниатюры (к проблеме исполнительской интерпретации): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб, 2012.

⁷¹⁷ Грачев В. Н., Кузина Е. Ю. Отражение оркестровых тембров в фортепианной музыке П. И. Чайковского (к проблеме обогащения содержания в процессе исполнения) // Педагогика искусства. 2017. № 1. С. 55–62.

И. Ф. Кунина (1958); очевидно, что этот тип пианизма изучался значительно меньше.

Характеристика большого концертного стиля Чайковского неразрывно связана с «инструментовкой» фортепианной партии⁷¹⁸, ее оркестровой природой. Это отразилось в словах Асафьева, который говорит о «русском симфоническом пианистическом стиле», созданным композитором⁷¹⁹; вероятно, «симфонический» он не только по своей динамической насыщенности и регистровой всеохватности, но и по принципам фактурной организации. Созвучны этому слова Норриса о Первом концерте: по его мнению, его успех обусловила «“оркестровая” концепция фортепианного стиля Чайковского»⁷²⁰. При этом симфоническая природа пианизма композитора соединяется с блестящей романтической виртуозностью – «родовым» качеством жанра концерта. Совокупность этих характеристик позволяет провести прямые параллели с пианизмом Листа; помимо этого, в литературе обнаруживается сходство отдельных элементов с сочинениями Шумана и Рубинштейна. Однако высказывания критиков – современников Чайковского – о связи его концертов с французской музыкой (в том числе – с Шопеном)⁷²¹ обуславливают необходимость комплексного аналитического исследования фортепианного письма композитора, выявления конкретных приемов, заимствованных из западноевропейской и отечественной традиций.

Наличие стилевых аллюзий позволяет поднять другой вопрос – о существовании в представлении Чайковского сформированного отношения к исполнительскому искусству его времени. Первым на это обратил внимание Николаев, проанализировав некоторые высказывания композитора-критика из его публицистических статей 1870-80-х годов⁷²². Однако отсутствие выстроенного «портрета» пианиста, равно как и определения, что же представляла собой для Чайковского виртуозность, не позволяет прийти к однозначным выводам об

⁷¹⁸ Об этом, в частности, пишет А. А. Николаев. См.: Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского. С. 168.

⁷¹⁹ Асафьев Б. В. Рахманинов // Избранные труды: в 5 т. М., 1954. Т. 2. С. 308.

⁷²⁰ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 117.

⁷²¹ См. об этом с. 63–64 диссертации.

⁷²² См.: Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского. С. 170–171.

особенностях его пианизма. Дальнейшее исследование фортепианного стиля Чайковского связано с двумя направлениями – соотношением особенностей письма и технического арсенала концертов с его взглядами на исполнительское искусство, а также аналитическим сравнением его фактурных решений с предшественниками и современниками.

3.2. Исполнительский «идеал» Чайковского⁷²³

Каждый художник, создавая свое новое творение, так или иначе представляет его идеализированную модель – тот результат, к которому он стремится в ходе своей работы. Мастера пианизма – Шопен, Лист, Литольф и другие, – безусловно ориентировались на собственный исполнительский стиль и опыт; однако не следует забывать о тех композиторах, которые были непосредственно связаны с фортепианной литературой, но не имели концертной практики. Один из них – Чайковский, который не был профессиональным пианистом, но, по воспоминаниям Лароша, «очень хорошо, бойко, с блеском мог исполнять пьесы первоклассной трудности... Он играл не по-композиторски <...>, а совсем по-пианистски»⁷²⁴. Р. В. Кюндингер, у которого брал уроки фортепиано Чайковский, так говорил о его способностях: «Несомненно, способности его были выдающиеся: поразительная тонкость слуха, память, отличная рука, но все это не давало повода предвидеть в нем не только композитора, но даже блестящего исполнителя»⁷²⁵. Далее он отмечал: «В виртуозном отношении за три года моих занятий успехи были не особо значительны, вероятно, потому, что Чайковскому некогда было нужным образом упражняться»⁷²⁶. Можно сделать следующий вывод: при том, что композитор не стал пианистом-виртуозом, он владел техническими навыками и отчетливо

⁷²³ Данный параграф основывается на статье «Пианист-виртуоз в представлении П. И. Чайковского» // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи. Материалы Международной научной конференции 27–30 октября 2020 года. М., 2020. С. 555–561.

⁷²⁴ Ларош Г. А. П. И. Чайковский // Избранные статьи: в 5 вып. Л., 1975. Вып. 2. С. 167–168.

⁷²⁵ Воспоминания о П. И. Чайковском / общ. ред. В. В. Протопопова. М., 1980. С. 37.

⁷²⁶ Там же.

представлял принципы фортепианной техники, равно как и особенности звучания инструмента.

Отсутствие артистической практики предопределяло значительные трудности в таком «исполнительском» жанре как концерт, и обращение к нему – довольно необычное решение, на что указывает Норрис: «Большинство концертов XIX в. были созданы композиторами-виртуозами как средства собственного выражения, что, очевидно, обстоит не так в случае с Чайковским. Хотя он технически был в состоянии исполнять свои собственные произведения, <...> по своему темпераменту он не подходил к суровой атмосфере концертной площадки и был более чем готов отступить и позволить получить сопутствующую славу другим»⁷²⁷. Перед композитором ставилась задача написания виртуозной сольной партии; для этого ему было необходимо ориентироваться на определенный исполнительский стиль. Возникает вопрос: чья манера была для Чайковского «путеводной звездой» в его работе над фортепианными сочинениями?

Ответ очевиден: он писал свои крупные концертные опусы, такие как Первый и Второй концерт, а также Большую сонату для Н. Г. Рубинштейна: «Я теперь весь погружен в сочинение фортепианного концерта. Хочу непременно, чтобы Рубинштейн в своем концерте сыграл его»⁷²⁸. А. Н. Познанский утверждает, что и «идею фортепьянного концерта дал Чайковскому сам Рубинштейн»⁷²⁹. Однако выдающегося пианиста не стало в 1881 году, а после этого были написаны Концертная фантазия, Третий концерт, ряд других опусов. В связи с этим следует предположить наличие некоего «суммарного» комплекса представлений об искусстве виртуоза-исполнителя, на который сознательно или подсознательно Чайковский мог ориентироваться при создании своих концертных сочинений.

При этом понятие «виртуозность» довольно многогранно и не имеет однозначной характеристики. Идущее от латинского «virtus» (дословно – доблесть, сила, талант), «виртуоз» означает «музыкант-исполнитель (а также вообще всякий

⁷²⁷ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 115.

⁷²⁸ Чайковский П. И. Письма к родным. М., 1940. С. 209.

⁷²⁹ Познанский А. Н. Чайковский. М., 2010. С. 160.

артист, художник, мастер), в совершенстве владеющий техникой своей профессии. В более точном смысле слова: артист, доблестно (т. е. смело, отважно) преодолевающий технические трудности»⁷³⁰. Данное определение фокусируется исключительно на совершенном владении исполнителем техническим аппаратом. Однако полнота этого термина раскрывается в следующем утверждении: «Искусство исполнителя-виртуоза неразрывно связано с артистическим воодушевлением, увлекающим аудиторию и способствующим впечатляющей интерпретации произведений»⁷³¹.

Эта скрытая дуалистичность понятия «виртуоз» привела к существенным проблемам: увлечение техникой и внешними эффектами послужило толчком к девальвации этого феномена в рамках музыкального искусства и привнесло даже ироничный оттенок в его значение. Пожалуй, наиболее полно об этом кризисе пишет Р. Роллан: «Виртуоз, значение которого не следует недооценивать и которого следует уважать, если он является почтительным и проникновенным истолкователем гения, сплошь и рядом, особенно же в латинских странах, брал на себя печальную роль в деле снижения музыкального вкуса; бесплодная виртуозность превращает искусство в пустыню»⁷³². Следовательно, уже в конце XIX – первой половине XX вв. слово «виртуозность» имело довольно негативную коннотацию; однако Чайковский в своих критических статьях использовал его часто, что указывает на повышенное значение этого качества для него.

Взгляд Чайковского на современное состояние исполнительского искусства характеризует его следующее высказывание: «Чем более музыкальное понимание распространяется в массах публики, тем меньшую привлекательность представляет для нее виртуозность в тесном смысле, т. е. гимнастика пальцев, примененная к выделыванию пассажей, фиоритур, скачков, следовательно, того элемента музыки, в котором нет мысли, а имеется лишь преодоленная физическая трудность»⁷³³. Оно созвучно мнению А. Г. Рубинштейна о представителях раннеромантического

⁷³⁰ Коган Г. М. Виртуоз // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1973. I т.: А – Гонг. С. 802.

⁷³¹ Там же. С. 802–803.

⁷³² Роллан Р. Музыканты прошлых дней. Музыканты наших дней. М., 1935. С. 434.

⁷³³ Чайковский П. И. Музыкальные эссе и статьи. С. 259–260.

пианизма: о Клементи, Крамере, Дюссеке, Гуммеле, Калькбреннере и др. он говорил, что они «ничем другим не занимались, как беглостью пальцев»⁷³⁴. Таким образом, сугубо техническая трактовка понятия виртуозности была чужда им обоим и фактически выступала негативной характеристикой.

В рецензии на выступление Н. Г. Рубинштейна с Симфоническим концертом № 4 Литольфа Чайковский отмечал, что «необыкновенная сила тона и размаха умеряется удивительно мягким туше, порывистое вдохновение удерживается в пределах изящного глубоко объективным отношением к исполняемому; техника его стоит на высшей степени развития, но он не жертвует отделке и чистоте деталей высшей целью исполнителя – верной интерпретацией общей идеи исполняемого»⁷³⁵. Хотелось бы выделить следующие ключевые оценки – это объективное отношение и верная интерпретация общей идеи исполняемого. *Объективность* как один из главных критериев «верного» исполнения безусловно значима для Чайковского. Об этом же он говорит в другом отзыве – о выступлении Рубинштейна с Четвертым концертом Бетховена: произведение было исполнено «с такою классическою трезвостью и вместе поэтичностью, с такою силою объективного проникновения в дух исполняемого, которые присущи лишь самому ограниченному числу редких избранников между виртуозами»⁷³⁶.

Эти же качества Чайковский обнаруживал и в исполнениях других пианистов, в частности, Г. фон Бюлова: «Что касается художественной стороны его исполнения, то она отличается спокойною объективностью, тонкою отделкою малейших подробностей, нюансировкой столь же изящной, сколько и чуждой всякой аффектации»⁷³⁷. Немного ранее встречается еще одна положительная оценка: «Все исполненное г. Бюловым было сыграно с равномерным мастерством, вкусом и поразительным умением объективно передавать дух и настроение пьесы»⁷³⁸.

⁷³⁴ Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы: краткий курс лекций. М., 2021. С. 41.

⁷³⁵ Чайковский П. И. Музыкальные эссе и статьи. С. 222.

⁷³⁶ Там же. С. 183.

⁷³⁷ Там же. С. 196.

⁷³⁸ Там же. С. 195.

Исполнение ученика Рубинштейна Танеева также подходит под эти параметры: по мнению Чайковского, «этот молодой человек <...> играет, однако ж, на своем инструменте, как виртуоз, вследствие долголетней опытности и постоянного успеха приобретший ту спокойную уверенность, от которой зависит высшее виртуозное качество, – объективность, насколько последняя применима к музыкальному исполнению»⁷³⁹. В этом же отзыве Чайковский писал еще об одном «драгоценном качестве» пианиста: «Он умеет до тонкости проникнуть в мельчайшие подробности авторских намерений и передать их именно так, в том духе и при тех условиях, какие мечтались автору»⁷⁴⁰. За особым вниманием к воле композитора и его указаниям прослеживается авторское чувство самого Чайковского: очевидно, от интерпретатора он ожидает нивелирования субъективности для полноценного раскрытия замысла произведения. Это подтверждается воспоминаниями Н. Д. Кашкина об отношении Чайковского к пианистам: композитор безоговорочно доверял лишь двум – Рубинштейну и Бюлову⁷⁴¹, но «для большинства же исполнителей он старался тщательнейшим образом обозначить все: и оттенки, и темп по метроному, и очень не любил, когда делали отступления от этих указаний без его разрешения»⁷⁴². Можно утверждать, что постижение идеи сочинения и ее воплощение – это суть объективности, значимой для Чайковского и необходимой для виртуоза в его представлении.

Однако заметим, что безэмоциональное исполнение, пусть и совершенное в техническом плане, воспринималась композитором негативно. Подтверждение этому – в его словах о В. А. Пахульском: «Он играл очень мило, музыкально и безупречно в техническом отношении. Но ему недостает силы и огня»⁷⁴³. Созвучно этому высказывание о молодой пианистке Л. Карер: «Игра ее действительно отличается блеском и талантливостью, хотя к ней и нельзя еще приложить строгий

⁷³⁹ Там же. С. 297.

⁷⁴⁰ Там же.

⁷⁴¹ В частности, это подтверждается словами самого Чайковского о том, что «репутация Ганса фон-Бюлова, как превосходного пианиста с колоссальной техникой, изумительной музыкальной памятью и изящной выразительностью исполнения, утвердилась на самых прочных основаниях» (Там же. С. 195).

⁷⁴² Кашкин Н. Д. Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 2016. С. 127.

⁷⁴³ Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 3. С. 684.

критерий художественной виртуозности»⁷⁴⁴. Обратим внимание на последнее словосочетание: оно подтверждает, что для Чайковского техническое совершенство – это еще не сама виртуозность, а лишь ее составляющая. Комплексность этого понятия также отражена и в следующем высказывании о британском пианисте Ф. Гартвингсоне: «Этот пианист должен быть отнесен к разряду весьма хороших, каких во всей Европе найдется немного. Техника его безупречна; притом же он обладает замечательной силой тона и самой изящной экспрессией»⁷⁴⁵. Созвучны этому слова критика и об игре А. Н. Есиповой: «Виртуозность г-жи Есиповой отличается сочетанием двух крупных достоинств: безупречной чистоты исполнения со зрелостью художественной передачи (*interprétation*) исполняемого»⁷⁴⁶ и малоизвестного молодого пианиста Вильборга: «Он произвел на публику самое приятное впечатление своим мощным механизмом, хорошей фразировкой и зрелостью музыкального понимания»⁷⁴⁷. Все эти высказывания указывают на то, что для Чайковского был важен паритет технической и художественно-образной стороны исполнения, в то время как увлечение лишь одной из них влекло за собой негативную оценку.

Особенно значимы, как нам кажется, высказывания Чайковского об исполнительской манере ученицы К. Таузига и Ф. Листа, молодой русской пианистки В. В. Тимановой:

«Эта ученица покойного Таузига восприняла от своего учителя многие его прекрасные качества, в особенности его безукоризненную техническую чистоту, изящный тон, элегантную осмысленность исполнения. Желательно было бы только, чтобы г-жа Тиманова, обладающая совершенно свойственной ее юным летам уверенностью, – вместе с тем, вложила бы в свою виртуозность побольше одушевления, так как, несмотря на все свои несомненные достоинства, игра молодой пианистки страдает несколько холодностью, недостатком того

⁷⁴⁴ Чайковский П. И. Музыкальные эссе и статьи. С. 40.

⁷⁴⁵ Там же. С. 174.

⁷⁴⁶ Там же. С. 47.

⁷⁴⁷ Там же. С. 155.

внутреннего огонька, который составляет главнейшую силу виртуоза»⁷⁴⁸. По мнению Чайковского, именно «внутренний огонек» – одна из ключевых составляющих комплекса, который называется виртуозностью.

Описывая исполнение Тимановой Фортепианного трио В-dur Ф. Шуберта, Чайковский отмечает, что «на этот раз в игре симпатичной молодой пианистки слышалось даже то увлечение и огонек, в недостатке которых я упрекал ее в моем предыдущем фельетоне»⁷⁴⁹. Внимание критика вновь обращено на содержательную сторону выступления пианистки; следовательно, *эмоциональность* – еще один критерий виртуозности в представлении Чайковского.

«Сколько уверенности, мастерства, тонкой осмысленности в этой молодой девушке! Какая чистота, какое отсутствие изысканности и расчета на внешние эффекты в ее в высшей степени артистическом исполнении»⁷⁵⁰. Согласно мнению критика, в своей программе «она с величайшим пониманием усвоила и передала их [произведений] характер и настроение»⁷⁵¹. Итак, к техническому совершенству и содержательности исполнения добавляется новый параметр – *отсутствие внешних эффектов*, столь популярных в исполнительском искусстве XIX в.

В завершении приведем высказывание Чайковского об исполнении Тимановой Концерта № 1 Ф. Мендельсона: «Эта юная пианистка делает успехи и растет, в смысле своего музыкального развития, не по дням, а по часам; она поразила меня, так же как и всю публику, ловким, пылким, блестящим исполнением превосходного мендельсоновского произведения»⁷⁵². Безусловно, группа прилагательных – «ловкий», «пылкий», «блестящий» – в данном контексте позволяет приблизиться к пониманию эстетического идеала Чайковского.

Ловкость – одна из составляющих мастерства фортепианного исполнительства. Наиболее точным мы считаем следующее толкование

⁷⁴⁸ Там же. С. 125.

⁷⁴⁹ Там же. С. 130.

⁷⁵⁰ Там же. С. 152.

⁷⁵¹ Там же.

⁷⁵² Там же. С. 147.

Н. А. Бернштейна: это «способность двигательным выйти из любого положения, т. е. способность справиться с любой возникшею двигательною задачей:

- 1) правильно (т. е. адекватно и точно),
- 2) быстро (т. е. скоро и скоро),
- 3) рационально (т. е. целесообразно и экономично) и
- 4) находчиво (т. е. изворотливо и инициативно)»⁷⁵³.

Чайковский, следовательно, обращает внимание на мастерство Тимановой, то есть на техническое совершенство ее исполнения.

«Блестящее» в исполнении молодой пианистки, безусловно, коренится в исполнительской эстетике первой половины XIX века. В. П. Чинаев характеризует этот феномен следующим образом: классицистский, «моцартовский» идеал «трансформируется в „блестящий стиль“ с его культом поверхностной виртуозности <...>. При этом „блестящий стиль“ все еще хранит в себе память об отточенности и гармоничности технического лексикона исполнительской культуры классицизма»⁷⁵⁴. Своим высказыванием Чайковский указывает на стилевую принадлежность Тимановой к традициям выдающихся виртуозов первой половины XIX века, которые во многом унаследовал ее учитель Таузиг.

Упомянутая «пылкость», в свою очередь, принадлежит к сфере чувственного, что недвусмысленно отражено в его определении: «обладающий пылом, страстный, увлекающийся, горячий»⁷⁵⁵. Исходя из толкования, пылкость – это тот самый «огонек», который должен быть присущ настоящему виртуозу.

Исполнительский портрет Тимановой подтверждает вывод о том, что сочетание технического совершенства и эмоциональной подачи в интерпретации – залог истинной виртуозности. Очевидно, что требования Чайковского к исполнителям достаточно высоки и именно это обуславливает значительную сложность его крупных фортепианных сочинений, а именно трех концертов, Концертной фантазии и Большой сонаты.

⁷⁵³ Бернштейн Н. А. О ловкости и ее развитии. М., 1991. С. 267.

⁷⁵⁴ Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков (на примере фортепианного исполнительского искусства): автореф. дис. ... д-ра. иск.: 17.00.02. М., 1995. С. 12.

⁷⁵⁵ Пылкий // Ожегов С. И., Н. Ю. Шведова. Толковый словарь русского языка. М., 2003. С. 635.

Еще один критерий виртуозности достаточно трудно определить, поскольку в своих статьях Чайковский упоминает его довольно редко. Об исполнительской манере Бюлова он пишет: «Он очаровывает слушателя ни на мгновение не покидающею его безупречной изящностью и глубокою обдуманностью и целого и подробностей»⁷⁵⁶; схожее мнение – о К. Сен-Сансе: Чайковский обращает внимание на его «виртуозное исполнение, полное изящества, обдуманности и тщательной фразировки, лишенной всякой аффектации»⁷⁵⁷. Очевидно, что композитор отмечает продуманность исполнения, которую можно противопоставить сиюминутной порывистости, свойственной исполнителям XIX в. Созвучна этим словам характеристика манеры Рубинштейна – «классическая трезвость исполнения», которая опять же указывает на организованность трактовки, отсутствие каких-либо субъективных проявлений (что указывает на связь этого понятия с объективностью). Итак, *обдуманность интерпретации* или *рациональность* – еще один критерий виртуозности.

Последний параметр встречается в эссе Чайковского неоднократно в качестве дополнительной характеристики. Речь идет о понятии «тон», которое мы трактуем как «характер, оттенок звучания инструмента или голоса»⁷⁵⁸. Характеристика звука, очевидно, была одним из важных качеств исполнения для критика. Он обращает внимание, что у Рубинштейна «необыкновенная сила тона», у Танеева – «прекрасный тон», а у Тимановой – «изящный тон»; Гартвингсон, в свою очередь, «обладает замечательной силой тона». Следовательно, *владение звуком* – еще один важный параметр интерпретации.

Подведем итог. В представлении Чайковского пианист-виртуоз соответствовал следующим критериям:

- объективность, следование воле композитора;
- эмоциональность, содержательность исполнения;
- отсутствие внешних эффектов;

⁷⁵⁶ Чайковский П. И. Музыкальные эссе и статьи. С. 196.

⁷⁵⁷ Там же. С. 299.

⁷⁵⁸ Тон // Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1940. Т. 4. С. 738.

- рациональность интерпретации;
- владение звуком.

Формируется целостный образ пианиста – интерпретатора сочинений Чайковского, который должен рационально выстраивать свою концепцию, а также неукоснительно следовать воле автора, отраженной в нотном тексте. Воззрения композитора значительно отличались от бытовавших в романтическую эпоху взглядов на фортепианное искусство. Об этом можно судить по высказываниям А. Г. Рубинштейна, который критикует «новейших» виртуозов за отказ от исполнения собственных сочинений, из-за чего, по его мнению, они «не могут показать то, на что они способны, и дают только то, что им предписано»; в этом он видит причины падения виртуозности⁷⁵⁹. Наперекор словам Чайковского о необходимости объективного прочтения авторского текста идет высказывание о том, что пианистов принуждают «совершенно отказываться от своей индивидуальности и этим порождают музыкальную (как бы) добропорядочность, которая наконец делается безынтересной и подчас даже скучной»⁷⁶⁰. Таким образом, общеромантические закономерности интерпретации могут быть реализованы в сочинениях Чайковского лишь частично; основной же задачей исполнителя становится поиск тонкого баланса между техническим совершенством и эмоциональной наполненностью, которые необходимы для раскрытия содержательного богатства его произведений.

Анализ высказываний композитора о современных пианистах позволил сделать ряд заключений. Для Чайковского наиболее важным был паритет объективности и эмоциональности исполнителя, что в сочетании с техническим совершенством и составляло основу виртуозности в его представлении. Он неоднократно говорил о значимости этих двух компонентов в интерпретации и критически относился к нарушению этого баланса. Эмоциональность в его понимании не предполагала привнесения собственных, субъективных

⁷⁵⁹ Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. СПб., 2005. С. 89.

⁷⁶⁰ Там же. С. 90

представлений и ощущений в исполнение. Напротив, Чайковский призывал виртуозов проникнуть в суть произведения, постичь авторский замысел и передать его своим слушателям. Неотъемлемыми характеристиками в представлении Чайковского стали рациональность, то есть продуманность интерпретации, отказ от спонтанных решений в пользу целостности концепции и строгости ее формы. Владение звуком – еще один важный параметр, посредством которого, отчасти, реализуется эмоциональная сфера сочинения. Так выглядит портрет «пианист-виртуоза» в представлении Чайковского.

3.3. Кантилена и виртуозность в концертах (о соотношении тематических и виртуозных компонентов)

На индивидуальность фортепианного стиля Чайковского обращали внимание уже современники композитора. «Разгром» Н. Г. Рубинштейна⁷⁶¹, дальнейшее вмешательство в нотный текст многих пианистов – С. И. Танеева, Г. фон Бюлова, Э. Даннройтера, Ф. Гартвингсона, А. И. Зилоти – все это указывает на нетрадиционность письма, его значительное отличие от существующей западноевропейской традиции. В научной литературе этот тезис получил подтверждение: исследователь фортепианного стиля Чайковского А. А. Николаев отмечал, что «всюду сказывается сильная творческая индивидуальность; проявляется она и в содержании музыки, и во всей совокупности средств выражения – в частности в своеобразной фортепианной “инструментовке” его сочинений»⁷⁶².

Вывод об уникальности фортепианного стиля Чайковского нередко соседствует с проблемой претворения характерных черт отечественного и западноевропейского пианизма. Соединение разных традиций в целом было

⁷⁶¹ Наиболее примечателен здесь комментарий Кашкина: «Н. Г. Рубинштейн был, кажется, неприятно удивлен тем, что Чайковский, не будучи пианистом, не спросил его советов относительно фортепьянной партии, а потому в нем явилось предвзято враждебное отношение к сочинению» (Кашкин Н. Д. Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 2016. С. 96). См. об этом также с. 18–19 диссертации.

⁷⁶² Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского. С. 168.

свойственно как его инструментальному, так и камерно-вокальному и оперному творчеству, что отмечали уже современники композитора⁷⁶³, упрекая его едва ли не в «стилевой эклектичности»⁷⁶⁴.

В наше время музыковеды неоднократно писали об обширных интертекстуальных связях в музыке Чайковского⁷⁶⁵. И хотя фортепианные концерты в этом контексте все же остаются на периферии внимания исследователей, тезис о пересечениях и заимствованиях можно отнести и к ним. Еще Н. Г. Рубинштейн, со слов композитора, говорил о Первом концерте, что «как сочинение это плохо, пошло, что я то украл оттуда-то, а то оттуда-то, что есть только две-три страницы, которые можно оставить»⁷⁶⁶. Изучением и поиском «первооснов» в концертных сочинениях Чайковского занимался Дж. Норрис, отдельные высказывания о влияниях встречаются в монографии Н. В. Туманиной⁷⁶⁷, статьях П. Е. Вайдман и А. Г. Айнбиндер⁷⁶⁸, А. И. Хотеева⁷⁶⁹, В. Предлогова⁷⁷⁰, Э. Гардена⁷⁷¹, У. Нибура⁷⁷². Нам показалось важным конкретизировать не вызывающий сомнения тезис о претворении Чайковским в концертах особенностей фортепианного письма его времени, заострить внимание на его приоритетах, на выборе тех или иных решений – учитывая наличие в XIX веке нескольких тенденций в развитии пианистического искусства.

⁷⁶³ На что неоднократно указывали современники. См. об этом с. 60–65 диссертации.

⁷⁶⁴ Пономарева Е. В. Мифопоэтика и интертекстуальность в позднем творчестве П. И. Чайковского: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Саратов, 2012. С. 4.

⁷⁶⁵ См. работы: Климовицкий А. И. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. СПб, 2015; Спорыхина О. И. Интекст как компонент стилиевой системы П. И. Чайковского: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2000; Пономарева Е. В. Мифопоэтика и интертекстуальность в позднем творчестве П. И. Чайковского: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Саратов, 2012.

⁷⁶⁶ Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 186.

⁷⁶⁷ Туманина Н. В. П. И. Чайковский: путь к мастерству, 1840–1877 гг.; Ее же. П. И. Чайковский: великий мастер, 1878–1983 гг.

⁷⁶⁸ Вайдман П. Е., Айнбиндер А. Г. «...Воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений»: к истории создания Концерта № 1 для фортепиано с оркестром [Электронный ресурс] // Наше наследие. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php> (дата обращения: 02.12.2018).

⁷⁶⁹ Хотеев А. И. К истории создания фортепианных концертов Чайковского // Музыкальная академия: научно-теоретический и критико-публицистический журнал. 2003. № 3. С. 138–145.

⁷⁷⁰ Предлогов В. (Журкин В. В). Отличия редакций 1-го фортепианного концерта Чайковского [Электронный ресурс] // Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. URL: <http://www.tchaikov.ru/predlogoff-concerto1.html> (дата обращения: 02.12.2018).

⁷⁷¹ Garden E. J. C. Three Russian Piano Concerto // The Musical Times. 1979. № 60. P. 166–179.

⁷⁷² Niebuhr U. Der Einfluß Anton Rubinsteins auf die Klavierkonzerte Peter Tschaikovskys // Die Musikforschung. 1974. № 4. S. 412–434.

Тематизм в партии солиста можно разделить на три типа. Первый непосредственно связан с использованием *оркестровой* по своей сути фактуры, на что указывал Николаев⁷⁷³. К его мнению присоединяется и Норрис, который привел в пример схему из Первого концерта Чайковского, которая показывает буквальное перенесение из оркестровой партии в фортепианную материала побочной партии I части и второй темы II части⁷⁷⁴. Он также утверждает, что многие эпизоды сольной партии – это «несколько даже более, чем переложение оркестровой партитуры – процедура, наверное, невообразимая пианистически, но в высшей степени эффективна музыкально, так как она создает ощущение тематической однородности и целостности»⁷⁷⁵. Приведенные примеры «оркестровых транскрипций» можно дополнить последним проведением побочной темы финала Первого концерта, где фактура в фортепианной партии совпадает с оркестровой⁷⁷⁶. То же – во Втором и Третьем концертах: главные и побочные партии сонатных аллегро, первые темы финалов; во Втором концерте отдельно выделим первую побочную в III ч. цикла.

Поиск аналогий в западноевропейской традиции привел нас к фортепианному концерту Р. Шумана (1841–45), в котором есть следующая закономерность: фактура в сольной и оркестровой партиях нередко схожа, причем доминируют именно закономерности оркестрового изложения. В качестве примера приведем главную партию I ч. концерта (т. 4–19): тема у духовых инструментов буквально повторяется солирующим фортепиано (*рис. 10*). Аналогичное решение – в главной партии I ч. концерта Грига.

Очевидно, что это можно рассматривать как один из принципов фортепианного стиля Шумана, который впоследствии был воспринят Чайковским. Его мы предлагаем определить с помощью понятия *клавиризация*, которое, в

⁷⁷³ Исследователь называет это также «фортепианной “инструментовкой”» и выделяет как особое качество фортепианного стиля Чайковского. См.: Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского. С. 174.

⁷⁷⁴ См. схему: Norris J. *The Russian Piano Concerto*. P. 118.

⁷⁷⁵ *Ibid.* P. 117.

⁷⁷⁶ Отчасти сходство обнаруживается и в главной партии сонатного аллегро Первого концерта: в партии солиста тема проводится с октавной дублировкой, однако отсутствуют другие пласты, характерные для фортепианной фактуры. Очевидна параллель с оркестровой записью: в тт. 125, 127, 139 и 141 мотивы главной партии в октаву исполняют флейты и кларнеты.

частности, использовалось С. В. Пономаревым и понималось как клавирное переложение оркестрового сочинения⁷⁷⁷. В своей работе мы используем его в значении фортепианного изложения оркестровой по своей природе ткани⁷⁷⁸.

Оркестр (а)



Фортепиано (б)



Рис. 10. Р. Шуман. Концерт для фортепиано с оркестром:

(а) – I ч., тт. 4–11 (партитура);

(б) – I ч., тт. 12–19 (партия фортепиано).

Клавиризация наблюдается и в других фортепианных сочинениях Чайковского, в частности, в Большой сонате G-dur (1878), которая продолжает многие традиции Третьей сонаты Шумана (1836/1853). Рассматривая ее фактурную организацию, а также динамический план, становится очевидным: композитор имитирует сопоставление звучания соло и оркестровых групп с мощным *tutti*. Отчасти это объясняется временем создания сонаты Чайковского: «Возникшая на грани двух периодов творческой деятельности композитора, она имеет черты и его симфоний 70-х годов, и написанных позднее оркестровых сюит, занимая как бы промежуточное место между Первым и Вторым концертами»⁷⁷⁹. Таким образом,

⁷⁷⁷ Пономарев С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М, 2011. С. 4.

⁷⁷⁸ Понятие «клавиризация» не тождественно «оркестральности», которая предполагает расширение динамических возможностей инструмента. Клавиризация отражает лишь сам процесс образования фактуры, в основе которого – переложение «партитурной» (т. е. ансамблевой или оркестровой по своей природе) ткани средствами фортепиано.

⁷⁷⁹ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. С. 316.

клавиризация и введение оркестровых приемов может рассматриваться как одна из ключевых черт фортепианного стиля Чайковского, унаследованная им от пианизма Шумана.

Другой тип изложения, который используется в тематически значимых эпизодах, можно определить как *кантиленный*. В нем обнаруживается то качество, которое Николаев вслед за Асафьевым определяет как «преодоление инструментализма»⁷⁸⁰, то есть обращение к вокальной стороне мелодии. Метафорически это можно назвать «пением фортепиано», которое заключается в поиске «выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу»⁷⁸¹ и их воплощении в инструментальной музыке. В концертах средоточием кантилены в полной мере можно считать медленные части. Традиция писать вторые части в жанре инструментальной арии восходит к моцартовским концертам и буквально «пронизывает» весь XIX век. Более конкретно у Чайковского можно указать на проведение первых тем в Первом и Втором концертах, а также середины II ч. Третьего концерта. Возможны аналогии с симфоническими сочинениями: например, с фантазией «Франческа да Римини» (1876; соло кларнета – тт. 333–340), со Второй (1872; соло валторны и фагота во вступлении к I ч. – тт. 2–22) и Пятой симфониями (1888; соло валторны во II ч. – тт. 8–22). В качестве общих черт всех этих примеров можно считать:

- обособление мелодии, ее господство в фактурной организации;
- мелодизация аккомпанемента;
- вариантное проведение тем как метод развития кантиленного материала.

Мелодическая линия во всех упомянутых случаях относится ко второму типу тем Чайковского по классификации Е. М. Орловой: в их основе «лежит мотив речевой выразительности, который, однако, затем либо секвентно, либо как его дальнейшее “вытягивание”, распевание переходит в широкую, интенсивно развивающуюся тему»⁷⁸². Такое же строение мелодии, по мнению исследователя,

⁷⁸⁰ Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского. С. 174–175.

⁷⁸¹ Цит. по: Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского. С. 175.

⁷⁸² Орлова Е. М. Петр Ильич Чайковский. М., 1980. С. 193.

характерно и для ряда романсов композитора. Этим объясняются и фактурные особенности: изложение чаще всего гомофонное, однако внутри аккомпанемента могут появляться полифонические элементы – в виде подголосков или имитаций. Яркая мелодика вокального типа в инструментальной (особенно фортепианной музыке) вызывает ассоциации в первую очередь с творчеством Шопена. Как отмечает Алексеев, «певучесть шопеновского стиля во многом обусловлена интенсивной мелодизацией ткани. <...> Часто встречаются голоса, скрытые в аккордовых и гармонических фигурациях»⁷⁸³. Очевидно сходство между проведением темы II ч. в партии фортепиано во Втором концерте Чайковского и началом репризы Баркароты (1845–46) Шопена (рис. 11): в обоих примерах мелодический голос излагается с дублировкой, а аккомпанемент содержит элементы линейного голосоведения. Впоследствии признанным мастером инструментальной кантилены и фактуры, насыщенной мелодическими линиями, скрытыми в фигурациях, станет Рахманинов, во многом наследовавший в этом плане манеру Чайковского.

Ф. Шопен (а)



П. И. Чайковский (б)



Рис. 11. Сравнение манеры кантиленного письма:

(а) – Ф. Шопен. Баркароты, тт. 84–87;

(б) – П. И. Чайковский. Концерт № 2, II ч. (I–II ред.), тт. 66–69 (партия фортепиано).

Вариантность и вариационность в целом рассматриваются как характерные принципы развития в музыке западноевропейских романтиков, а также

⁷⁸³ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. С. 201.

отечественных композиторов XIX – начала XX века⁷⁸⁴. И для Чайковского видоизмененные повторы стали одним из важнейших способов тематического развития⁷⁸⁵. Поэтому особенности кантилены в его концертах связаны с общеевропейскими (как западными, так и отечественными) романтическими тенденциями. В свою очередь, сама манера кантиленного письма Чайковского вызывает прямые ассоциации с музыкой Шопена.

Вариационные же повторы привели к возникновению синтеза тематических проведений с концертной *виртуозностью*, которую можно считать третьим типом фактурной организации в концертах Чайковского. В Первом концерте каждая тема I ч. имеет свой виртуозный аналог уже во вступлении (тт. 27–40); главная (тт. 160–184) и побочная партии (тт. 218–240) также подвергаются фактурной разработке. Во Втором концерте заключительная партия тесным образом связана с главной и представляет собой ее технически развитый вариант (тт. 174–185; 602–613). В финале цикла такому же виртуозному претворению подвергается вторая побочная тема (тт. 133–148; 391–414), а в I ч. Третьего концерта – побочная партия в репризном проведении (тт. 361–369). В описанных эпизодах связь мелодически оформленных тем и фигураций неразрывна, что обеспечивает органичное восприятие блестящей виртуозности в фортепианном стиле Чайковского как варианта, производного от основного тематического материала. При этом мелодическая линия всегда господствует над остальными пластами фактуры, то есть варьированные повторы тем, в том числе и оркестрово написанных побочных партий, соответствуют принципам кантилены композитора, но с введением виртуозных элементов. В остальных эпизодах (преимущественно связующих или тех, в которых фортепиано аккомпанирует оркестру) часто отсутствует интонационное родство с тематизмом цикла, однако для них характерна мелодизация фактуры, которая позволяет провести параллели с кантиленой Чайковского и ее «первоисток» – пианизмом Шопена.

⁷⁸⁴ Протопопов В. В. Вариации // Музыкальная энциклопедия. М., 1973. Т. 1. С. 673

⁷⁸⁵ Об этом см.: Сосновцева О. Б. Вариантное развитие и вариантная форма в творчестве П. И. Чайковского: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1997.

В целом виртуозный компонент в концертах Чайковского всегда понимался в контексте его художественных идей; в частности, Норрис писал: «Несмотря на то, что партия солиста богата сложными виртуозными пассажами, эти пассажи неизменно понимаются в связи с лежащими в их основе музыкальными мыслями»⁷⁸⁶. Схожие оценки обнаруживаются и у российских музыковедов, в частности, у Николаева, и это становилось основанием для вывода об индивидуальности фортепианного стиля композитора. Однако только ли в этом заключается его уникальность?

В первую очередь, необходимо отметить преобладание крупной техники⁷⁸⁷, которая позволяет провести параллели с пианизмом Листа и свойственной ему манерой *al fresco*. Фортепианный концерт № 1 Ф. Листа, знакомый московской публике по исполнению Н. Г. Рубинштейна, К. Клиндворта, Л. Карер и других пианистов, был удостоен в статьях Чайковского позитивной оценки. Существуют свидетельства, указывающие, что он «восхищался “Пляской смерти” Ф. Листа и, слушая исполнение его Концерта Es-dur, написал в своей программке “блестяще”»⁷⁸⁸. Эта симпатия в целом неслучайна, ведь и по пианистической манере Лист в целом был близок исполнительскому идеалу Чайковского: А. П. Бородин писал, что его «поразила крайняя простота, трезвость, строгость исполнения; полнейшее отсутствие вычурности, аффектации и всего бьющего только на внешний эффект. Темпы он берет умеренные, не гонит, не кипятится. Тем не менее энергии, страсти, увлечения, огня – у него бездна»⁷⁸⁹. Вероятно, поэтому в концертах Листа и Чайковского обнаруживаются общие черты в сфере виртуозного письма, несмотря на отличия по форме, музыкальному языку и драматургии развития.

⁷⁸⁶ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 117.


⁷⁸⁷ Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского. С. 177. Для конкретизации этого понятия мы используем классификацию А. В. Бирмак, которая к ней относит тремоло, октавы, аккорды, скачки, а также гаммы и арпеджио, охватывающие более пяти нот (то есть выходящие за пределы позиции) (Бирмак А. В. О художественной технике пианиста. М., 1973. С. 79).

⁷⁸⁸ См. Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 115.

⁷⁸⁹ Залеская М. К. Ференц Лист. М., 2016. С. 367.

В ходе анализа Первого концерта Чайковского было обнаружено 13 фрагментов, позволяющих провести аналогии с пианизмом Листа. Первый пример (рис. 12) представляет октавное разнонаправленное движение с характерной интонацией и штрихами: 2 ноты объединены лигой, одна отделена. Следует заметить, что Чайковский значительно усложняет эту фактуру, добавляя аккордовое заполнение и октавную дублировку. Такой прием Лист использовал, в частности, в среднем разделе Большого этюда по Паганини № 2 Es-dur; соответственно, эту виртуозную фигуру можно смело относить к листовскому типу.

П. И. Чайковский (а)



Ф. Лист (б)




Рис. 12.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч., тт. 36–37 (партия фортепиано);

(б) – Ф. Лист. Концерт № 1, тт. 358–360 (партия фортепиано).

Неотъемлемый компонент виртуозного письма XIX в. – бравурные длинные пассажи и арпеджио – встречаются у обоих композиторов; это наглядно иллюстрирует еще один пример (рис. 13). Обратим внимание на два отличия: вместо октавного удвоения Чайковский использует секстовое, а также не использует неаккордовые звуки.

Начиная с первых тактов, фортепианная партия в концерте Чайковского изобилует аккордами. Такой тип изложения композитор применял в предыктových и кульминационных разделах формы для создания динамической наполненности. В следующем примере (рис. 14) солист аккомпанирует второму проведению темы вступления в оркестре; динамический оттенок композитор указывает *fortissimo*. Вместе с широким охватом клавиатуры все это апеллирует к виртуозным приемам

Листа, в частности, представленным во Втором концерте. Обратим внимание, что в этом примере совпадает даже направление движения аккордов.

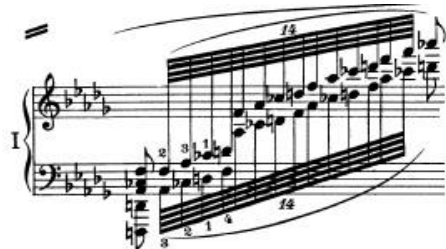

П. И. Чайковский (а)	Ф. Лист (б)
	

Рис. 13.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, т. 41 (партия фортепиано);

(б) – Ф. Лист. Концерт № 1, т. 386 (партия фортепиано).

П. И. Чайковский (а)	Ф. Лист (б)
	

Рис. 14.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, тт. 62–64 (клавир);

(б) – Ф. Лист. Концерт № 2, тт. 290–293 (клавир).

Однако бравурная «доминирующая» виртуозность была лишь одним из приемов: довольно часто можно встретить сходную аккордовую фактуру у Чайковского в аккомпанементе скерцозных эпизодов. В этом случае они звучат легко, преимущественно в штрихе *staccato*. Нередко к этому прибегал и Лист, в частности, в своих этюдах. Сопоставление двух первых редакций – Первого концерта Чайковского в версии 1875 года и трансцендентного этюда Листа по Паганини № 6 (1838)⁷⁹⁰ – показывает, что Чайковский в определенной степени

⁷⁹⁰ Цикл, в который он входит, в 1851 году претерпел такие же изменения, как и 12 этюдов, названных впоследствии «трансцендентными»: автор в целом ряде фрагментов упростил фактуру, а в некоторых номерах полностью

подражал фактуре Листа, используя схожие пианистические приемы, на что, в частности, подтверждает короткий и отрывистый штрих *staccato* (рис. 15).



<p>П. И. Чайковский (а)</p> 	<p>Ф. Лист (б)</p> 
--	--

Рис. 15.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч. (I ред.), тт. 78–79 (партия фортепиано);

(б) – Ф. Лист. Трансцендентный этюд по Паганини № 6, тт. 25–27.

Технический арсенал пианизма Листа включает множество фактурных формул. В частности, можно говорить о различных способах фигурирования аккордов и их сочетания с другими виртуозными приемами. Обратим внимание на использование позиционной техники, не требующей перемещения руки на клавиатуре. В главной партии I части Первого концерта (рис. 16) фактура включает мелодические элементы, складывающиеся из опорных точек фигураций; в остальном же Чайковский полностью следует листовским принципам.

Один из характерных приемов, относящихся к крупной технике, – *martellato*. В Первом концерте Чайковского его можно обнаружить в ряде примеров, однако принципы его организации отличаются. В одних случаях он представлен довольно традиционно: подобные фактурные фигурации встречаются у многих композиторов-романтиков, в том числе и у Листа; в дальнейшем это было реализовано и в последней редакции Второго концерта Чайковского (рис. 17). Другой вариант *martellato* более оригинален, в первую очередь, за счет

пересмотрел саму концепцию (вероятно, наиболее яркий пример – «Кампанелла», в которой аккордовое изложение первой темы уступило место скрытому двухголосию с технически непростыми скачками).

мелодизации средних голосов. Особенно ярко это представлено в первой редакции Первого концерта, то есть в авторской версии, что может служить очевидным аргументом влияния листовского пианизма на Чайковского: до советов, полученных от ряда исполнителей, этот фрагмент был написан технически неудобно, но очень приближено к фактуре сочинений Листа. Пример (рис. 18) указывает на очевидное сходство фортепианных стилей.

П. И. Чайковский (а)



Ф. Лист (б)



Рис. 16.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч. (II–III ред.), тт. 139–140 (партия фортепиано);

(б) – Ф. Лист. Концерт № 1, тт. 432–433 (партия фортепиано).

П. И. Чайковский (а)



П. И. Чайковский (б)



Ф. Лист (в)

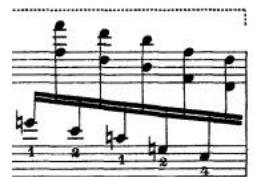


Рис. 17.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч., т. 168 (партия фортепиано);

(б) – П. И. Чайковский. Концерта № 2, III ч. (III ред.), тт. 91–92 (партия фортепиано);

(в) – Ф. Лист. Концерт № 2, т. 143 (партия фортепиано).

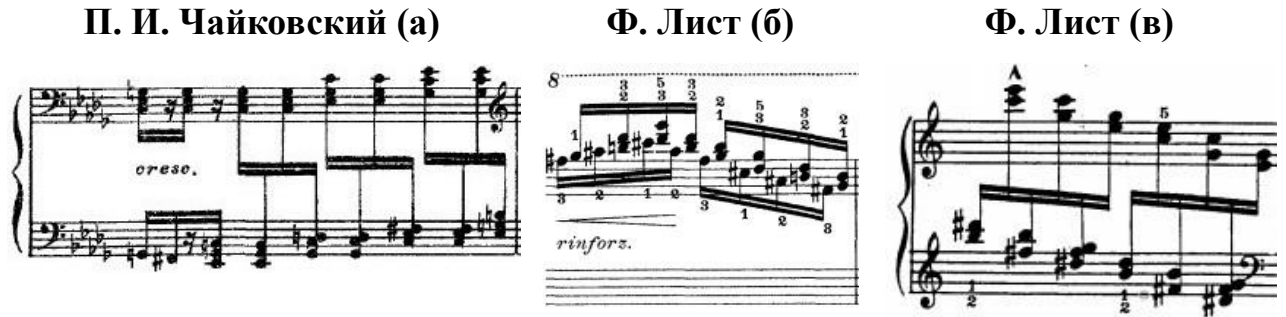


Рис. 18.

- (а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч. (I ред.), т. 240 (партия фортепиано);
 (б) – Ф. Лист. Концерт № 1, т. 391 (партия фортепиано);
 (в) – Ф. Лист. Фантазия на 2 темы из оперы В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро», т. 386.

Фигурировавший в прошлых примерах широкий охват клавиатуры тоже был своеобразной чертой фортепианного стиля Листа. Продолжительные гаммообразные пассажи и различные арпеджио нередко имели нерегулярную структуру и разнонаправленное движение, что создавало эффект импровизационности. Следующие примеры (рис. 19, 20) показывают, что Чайковский также использовал этот прием.

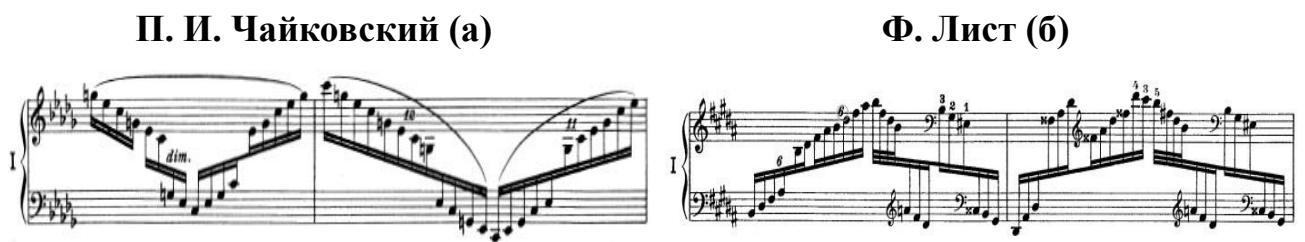
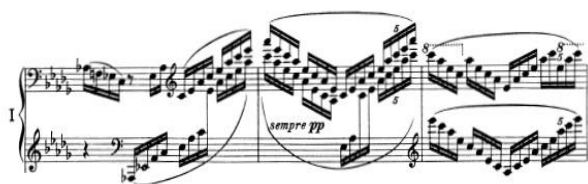


Рис. 19.

- (а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч., т. 263 (партия фортепиано);
 (б) – Ф. Лист. Концерт № 1, тт. 89–90 (партия фортепиано).

П. И. Чайковский (а)



Ф. Лист (б)

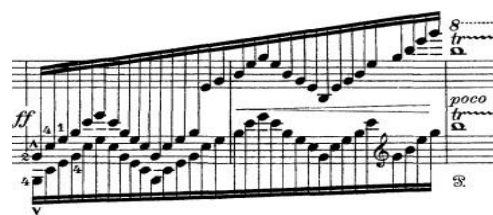


Рис. 20.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч., тт. 284–286 (партия фортепиано);

(б) – Ф. Лист. Концерт № 1, тт. 308–310 (партия фортепиано).

Октавная техника – один из символов фортепианного стиля Листа. Многочисленные пассажи и скачки, которые он включал в свои сочинения, были очень эффектными, что обусловило их частое появление. Чайковский со всей очевидностью любил этот прием и в Первом концерте целый ряд технически сложных мест написан именно так⁷⁹¹. Очевидно сходство между двумя фрагментами (рис. 21): аккорды оркестра на сильной доле и дальнейшее гармоническое заполнение в партии солиста были скалькированы Чайковским из Второго концерта Листа.

П. И. Чайковский (а)



Ф. Лист (б)



Рис. 21.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч., тт. 256–257 (клавир);

(б) – Ф. Лист. Фрагмент Концерта № 2, тт. 362–364 (клавир).

⁷⁹¹ Эту черту пианизма Чайковского отмечает Николаев: «Чрезвычайно часто Чайковский пользуется различными приемами октавного изложения. Октавы обычно появляются в моментах яркого динамического нарастания, в заключительных пассажах, завершающих бурные, стремительные эпизоды» (Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского. С. 177). Это в полной мере применимо ко всем концертным сочинениям композитора.

Следующий пример (рис. 22) демонстрирует схожую фактурную организацию в аккомпанирующих разделах в партии солиста. В первую очередь, обращает внимание широкий регистровый охват, что создает объемность звучания. Создаваемый эффект, который метафорично можно было бы назвать «мерцанием», организован с небольшими отличиями: Чайковский снова усложняет партию аккордами на первой восьмой в группе, тем самым создавая значительную трудность солисту. Очевидно, что он не делает поправку на исполнителя и техническое удобство изложения; для композитора на первый план выходит именно содержательная сторона, та музыкальная логика, которая диктует свои правила фактурному изложению.

П. И. Чайковский (а)



Ф. Лист (б)



Рис. 22.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч., тт. 417–418 (партия фортепиано);

(б) – Ф. Лист. Концерт № 1, тт. 470–472 (партия фортепиано).

Еще два фрагмента (рис. 23) демонстрируют расслоение фактуры по принципу: мелодическая линия – гармоническая фигурация – линия баса, который у обоих композиторов схож. Чайковский усложняет эту фактуру вынужденными скачками в правой руке, а также вынуждает исполнителя использовать слабый палец в мелодическом голосе, что усложняет задачу. Более продуманным в плане использования ресурсов пианиста и инструмента видится вариант Листа.

Фрагменты, представленные в качестве последнего примера (рис. 24), в обоих произведениях играют колористическую роль. С точки зрения фактурного изложения – это ломаные октавы, которые также относятся к крупной технике.

Несомненно, появление этого виртуозного приема в концерте Чайковского связано с пианистическими принципами Листа, как и ранее приведенные примеры.

П. И. Чайковский (а)



Ф. Лист (б)

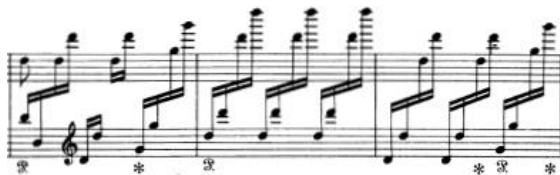


Рис. 23.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч., тт. 563–565 (партия фортепиано);

(б) – Ф. Лист. Концерт № 1, тт. 441–443 (партия фортепиано).

П. Чайковский (а)



Ф. Лист (б)

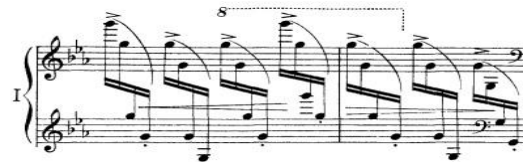


Рис. 24.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, II ч., тт. 107–109 (партия фортепиано);

(б) – Ф. Лист. Концерт № 1, тт. 396–397 (партия фортепиано).

Итак, в Первом концерте Чайковского обнаруживается достаточно много примеров, указывающих на то, что его фортепианный стиль унаследовал многое от пианизма Листа. Такое количество совпадений неслучайно: композитор был хорошо знаком с этой традицией по целому ряду исполнений и в полной мере симпатизировал ей. Фактурные формулы, которые были представлены в сравнительном анализе, взяты из различных фортепианных сочинений Листа, что говорит о системном восприятии Чайковского. Вследствие этого пианизм Первого концерта отличается особой монументальностью, широтой охвата клавиатуры и разнообразием технических приемов.

Однако листовское начало в концертах, при его безусловном главенствовании, было не единственным. С большим уважением Чайковский

относился к сочинениям Ш. А. Литольфа, в частности, к его Четвертому симфоническому концерту. В ходе анализа Первого концерта очевидное сходство технического арсенала не было обнаружено за исключением одного приема – дублированных в октаву разнонаправленных пассажей. Необходимо сказать, что этот фактурный принцип неоднократно использовался Литольфом; Х. М. Кох считает, что «в унисонных пассажах фортепиано присваивается функция оркестрового инструмента»⁷⁹². Чайковский обращается к таким пассажам в разработке III части, в которой солист аккомпанирует проведению темы в оркестре. Следовательно, композитор не только использует сам фактурный прием, но и сохраняет его «партитурную» функцию.

При этом Первый концерт все же остается в границах немецкой фортепианной школы. Значительно больше «культурных перекрестков» обнаруживается во Втором концерте. Как уже говорилось, с позиции драматургии он в полной мере соответствует французским традициям, в то время как фактурные приемы были заимствованы из творчества как западноевропейских, так и отечественных композиторов.

Фортепианный стиль Второго концерта, написанного на 5 лет позже Первого, претерпел некоторые изменения. Необходимо отметить, что он стал более традиционным: в концерте b-moll пианизм имел более индивидуальные черты, в частности, за счет мелодизации фактуры и включения виртуозных элементов в драматургическое развитие. Во Втором концерте возникла тенденция к отделению техники от содержания⁷⁹³; это, в частности, отмечал Норрис: «Фортепианное письмо Чайковского более идиоматично, чем в Первом концерте, и значительно менее убедительно в музыкальном плане»⁷⁹⁴. Пожалуй, слово «*идиоматично*» наиболее точно характеризует технический арсенал этого концерта, а также указывает на использование уже выработанных, устоявшихся фактурных формул.

⁷⁹² Koch J. M. Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen. S. 192.

⁷⁹³ Николаев отмечает, что «там, где Чайковский заражался этим “ядом пианизма”, его произведения в какой-то мере утрачивали обаяние искреннего выражения чувств» (Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского. С. 179). Очевидно, такая трактовка особенностей в том числе Второго концерта повлияла на мнение о его второстепенности в наследии композитора.

⁷⁹⁴ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 156.

Если в Первом концерте ряд фрагментов в целом совпадал с приемами Листа, но все же имел качественные отличия, то во Втором концерте сложилась иная ситуация. Разрыв технического и содержательного начал можно было бы связать с позицией Н. Г. Рубинштейна по отношению к Первому концерту: в его словах основной была идея «стандартизации» партии фортепиано, лишение ее фактуры индивидуальности. Возможно, вследствие этого Чайковский значительно пересмотрел основания пианизма, во многом отступив от первичного для его стиля оркестрового мышления. При этом в неvirtуозных разделах – в частности, в побочной партии I ч., – клавиризация все же применялась; из-за этого разрыв между драматургически значимыми и виртуозными эпизодами стал более выраженным.

Фортепианный стиль Второго концерта уже рассматривался Норрисом с позиции интертекстуальных связей. В первую очередь, он подчеркивал первостепенное значение пианизма Листа. Ряд примеров, безусловно, подтверждает эту связь: один из них – из разработки первой части, в которой Чайковский использует такой же принцип организации, как и Лист (*рис. 25*).



Рис. 25. Пример Дж. Норриса⁷⁹⁵:

а – П. И. Чайковский. Концерт № 2, I ч., тт. 289–290 (партия фортепиано);

б – Ф. Лист. Трансцендентный этюд № 4 «Мазеппа», т. 6.

Как и приведенном выше примере из Второго концерта Листа (*рис. 19*), здесь пассажи имеют нерегулярную структуру и изменяющееся направление движения; это указывает на то, что по своей природе они как бы импровизационные. В

⁷⁹⁵ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 157.

драматургическом плане эти фрагменты также равнозначны: оба находятся в каденционных разделах формы и, следовательно, выполняют одну и ту же функцию. Следовательно, отчасти связь с листовской традицией сохраняется и во втором концерте.

Во время работы над новым сочинением Чайковский, по утверждению Норриса, «также обратился к концертам Рубинштейна за идеями, как это было при сочинении Первого концерта. Опять же, даже в сольных каденциях, в которых влияние наиболее очевидно, Чайковский превосходит Рубинштейна в виртуозности и технических требованиях»⁷⁹⁶. Сравнительный анализ сочинений двух композиторов показал совпадение сразу нескольких фрагментов.

Martellato во втором концерте Чайковский значительно изменил: он отказался от привычного чередования рук, добавив аккордовую репетицию (рис. 26). Этот прием нельзя считать «идиоматичным» для фортепианного стиля западноевропейских композиторов, однако Рубинштейн использовал его неоднократно в своих концертах.

The image contains three musical score excerpts. Excerpt (a) shows a piano part with a 'martell.' marking, featuring a sequence of chords. Excerpt (b) shows a piano part with a 'martell.' marking, featuring a sequence of chords. Excerpt (v) shows a piano part with a 'martell.' marking, featuring a sequence of chords.

Рис. 26.

- (а) – А. Г. Рубинштейн. Концерт № 4, III ч., тт. 767–769 (партия фортепиано);
 (б) – А. Г. Рубинштейн. Концерт № 5, I ч., тт. 39–41 (партия фортепиано);
 (в) – П. И. Чайковский. Концерт № 2, I ч., т. 133 (партия фортепиано).

⁷⁹⁶ Ibid.

Расходящиеся октавы – один из приемов, из-за которого возникли противоречия Чайковского и Н. Г. Рубинштейна в Первом концерте – встречаются неоднократно в I ч. Второго концерта. Их «первооснову» следует искать в фортепианном стиле А. Г. Рубинштейна: противоположное движение линий правой и левой руки представлено у него, в частности, в Третьем концерте. Следующий пример (рис. 27) показывает, что Чайковский использовал схожее фактурное решение, однако усложнил его октавным удвоением в партии левой руки.

А. Г. Рубинштейн (а)



П. И. Чайковский (б)



Рис. 27.

(а) – А. Г. Рубинштейн. Концерт № 3, III ч., тт. 23–24 (партия фортепиано);

(б) – П. И. Чайковский. Концерт № 2, I ч., тт. 194–195 (партия фортепиано).

Позиционная техника, о которой говорилось в рамках листовской традиции, нашла свое место и во Втором концерте. Однако начало пассажей с интервальной дублировкой в большей мере характерно для Рубинштейна; этим решением композитор технически усложняет солирующую партию. Индивидуальные качества его фортепианного стиля и в этом случае повлияли на пианизм Чайковского (рис. 28).

Наконец, одним из важнейших технических приемов XIX в. были интервальные пассажи, представляющие не только значительную исполнительскую трудность, но и звучащие очень эффектно. Пианист-виртуоз Рубинштейн применял их довольно часто в своих фортепианных концертах; следует сказать, что и другие композиторы, например, Литольф, вводили их в свои сочинения. Чайковский во Втором концерте также использовал продолжительные

интервальные последовательности, тем самым сближаясь с виртуозной традицией своего времени (рис. 29).

А. Г. Рубинштейн (а)



П. И. Чайковский (б)

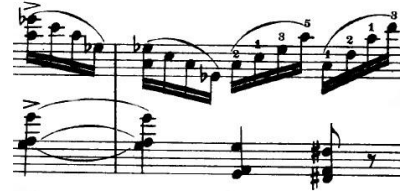


Рис. 28.

(а) – А. Г. Рубинштейн. Концерт № 3, I ч., тт. 163–164 (партия фортепиано);

(б) – П. И. Чайковский. Концерт № 2, I ч., тт. 54–55 (партия фортепиано).

А. Г. Рубинштейн (а)



Ш. А. Литольф (б)



П. И. Чайковский (в)



Рис. 29.

(а) – А. Г. Рубинштейн. Концерт № 3, III ч., тт. 21–22 (партия фортепиано);

(б) – Ш. А. Литольф. Симфонический концерт № 4, IV ч., тт. 134–135 (партия фортепиано);

(в) – П. И. Чайковский. Концерт № 2, I ч., т. 373 (партия фортепиано).

Однако во Втором концерте ряд фактурных формул не вписывается в описанные традиции. В ходе работы было установлено, что очевидны параллели с фортепианным стилем Шумана. Один из характерных приемов Шумана – мелодический голос, плотно взаимодействующий с гармоническим заполнением – встречается в I ч. Второго концерта (рис. 30). При этом Чайковский все же оставляет мелодическую линию в верхнем голосе, что нетипично для шумановской фактуры; однако ее расслоение, сохранение функций голосов позволяют говорить о сходстве этих фрагментов.

Р. Шуман (а)**П. И. Чайковский (б)**

Рис. 30.

(а) – Р. Шуман. «Крейслериана», Intermezzo II, тт. 1–2;

(б) – П. И. Чайковский. Концерт № 2, I ч., тт. 34–35 (партия фортепиано).

Следующий пример – тема главной партии, которую Норрис называет «шумановской». Действительно, смещение сильной доли и плотность фактуры характерны для его сочинений. В качестве примера приведем два фрагмента из разных произведений: начальное проведение темы в пьесе «Вещая птица» из цикла «Лесные сцены», а также Этюд № 9 из «Симфонических этюдов» (рис. 31). Таким образом, возникает совмещение сразу двух характеристик, которые ассоциируются с фортепианным стилем Шумана.

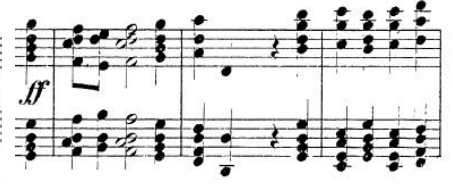
Р. Шуман (а)**Р. Шуман (б)****П. И. Чайковский (в)**

Рис. 31.

(а) – Р. Шуман. «Вещая птица» из цикла «Лесные сцены», тт. 1–2;

(б) – Р. Шуман. «Симфонические этюды», Этюд № 9, тт. 41–44;

(в) – П. И. Чайковский. Концерт № 2, I ч., тт. 8–11 (партия фортепиано).

Становится очевидным, что Чайковский не только скалькировал фактурные решения Шумана, но и адаптировал их так, что не возникает ощущения стилизового заимствования. То же случилось и с листовским компонентом в Первом концерте,

который был мастерски «инкрустирован» в фактуру, при этом максимально ярко подчеркивая драматургически важные эпизоды и дополняя их.

Необходимо признать, что во Втором концерте – «французском» по многим параметрам – сохраняется влияние немецкой фортепианной традиции, при этом очевидно и влияние индивидуальных черт стиля Рубинштейна. Как и в Первом концерте, в нем представлены черты пианизма Листа, однако в значительной мере дополненные исключительно шумановскими решениями. О ключевой роли немецкого романтизма в формировании стиля Чайковского, в частности, говорил его современник – Ларош: по его мнению, композитор «образовался слишком исключительно на немецких образцах; в его стиле явно слышится родство его с новейшими подражателями Шумана, а отчасти и с Антоном Рубинштейном»⁷⁹⁷. Итак, фортепианный стиль Второго концерта стал более традиционным, что выразилось во введении виртуозных рамплиссажей, а в его основу положены фактурные решения ряда композиторов немецкой традиции.

Пианизм Третьего концерта позволяет провести аналогии с авторским вариантом фортепианной партии Первого концерта; в нем проявился истинный стиль Чайковского, требующий особого внимания. Конечно же, его особенности тесно связаны с историей создания сочинения: сольная партия представляет собой не что иное, как транскрипцию оркестрового материала; клавиризация здесь – ведущий принцип фактурного изложения, на что указывает и Норрис: «Следует, конечно, помнить, что задача извлечения и развития возможных фортепианных фигураций из существующего симфонического материала создавала меньше проблем, чем можно было ожидать, вероятно, даже меньше, чем создание “оригинальной” или “подлинной” фортепианной партии, поскольку лучшая фортепианная музыка Чайковского была по своей сути оркестровой»⁷⁹⁸. Исследователь также отмечает еще одну общую черту Третьего и Первого

⁷⁹⁷ Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. М.; Петроград, 1922. Т. II, ч. 1. С. 104.

⁷⁹⁸ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 165.

концертов: в основе их фортепианных партий – переложение оркестровой партитуры.

Пожалуй, одним из важнейших новшеств в пианизме последнего концерта Чайковского следует считать введение *токкатности*, которая стала характерной чертой музыки уже XX века. «Ударная» трактовка фортепиано практически не применялась композитором; ее отдельные проявления можно обнаружить в финальных частях концертных сочинений, в то время как остальной материал в большей степени мелодизированный. В Третьем концерте тема заключительной партии представлена у солиста одногласно, а ее мотивы распределены между руками. Такое нетипичное изложение подкреплено акцентами и обозначениями *staccato* и *staccatissimo*, что подчеркивает скерцозность и энергичность темы. Очевидно фактурное сходство заключительной партии с эпизодом из финала Четвертого концерта Рубинштейна. Заметим, что Чайковский усиливает ударную трактовку инструмента за счет репетиций (рис. 32).

А. Г. Рубинштейн (а)



П. И. Чайковский (б)



Рис. 32.

(а) – А. Г. Рубинштейн. Концерт № 4, III ч., тт. 413–416 (партия фортепиано);

(б) – П. И. Чайковский. Концерт № 3, I ч., тт. 100–102 (партия фортепиано).

В целом характеризую фортепианный стиль Третьего концерта Чайковского необходимо отметить, что он фактурно ближе к авторской версии 1875 г. Первого концерта. Сравнив особенности их пианизма, Норрис отметил очевидное сходство ряда фрагментов: «Только изредка фортепианное письмо в Третьем концерте демонстрирует ту неуклюжесть, которую Николай Рубинштейн критиковал (а

Даннройтер исправил) в Первом; важно отметить, что рассматриваемые отрывки очень похожи по расположению»⁷⁹⁹.

Единственный раздел формы Третьего концерта, которого изначально не было в симфоническом варианте – это каденция в заключении разработки. Ее масштабность обусловлена тем, что она содержит как тематико-содержательные фрагменты, так и виртуозные вставки, которые, заметим, не обособляются от процесса развития. Напротив, они логично продолжают музыкальную мысль, что также подтверждает тесную связь пианизма Первого и Третьего концертов.

Несмотря на значительную степень оригинальности фортепианного стиля, в Третьем концерте возникают аналогии с немецкой традицией. Норрис отмечает, что в главной теме финала представлено «любопытное смешение Брамса и Шумана, приправленное хроматическими фигурами, заимствованными у Листа»⁸⁰⁰. Действительно, «листовский» тип здесь находится на втором плане, уступая крупному «брамсовскому» пианизму. Как пишет М. Р. Черная, «типичным для многих его [Й. Брамса] произведений является сочетание широкоохватности и плотности фактуры, что придает ей насыщенность и массивность»⁸⁰¹; это же обнаруживается и в фактуре главной темы финала. Прямая аналогия с «Симфоническими этюдами» Шумана – в ее размыкающемся завершении: тт. 18–22 схожи с аккордовыми центростремительными последовательностями финального этюда.

Во II ч. концерта – Анданте – вторая тема первого и третьего разделов позволяет провести параллели со II ч. Первого концерта Брамса, в основе которого – плотное аккордовое изложение, предписанное исполнять *legato*. Обильное использование трелей в каденциях II–III чч. концерта Брамса обнаруживается в I ч. Третьего концерта Чайковского. Наконец, отметим частичное сходство каденций в финалах этих сочинений.

⁷⁹⁹ Ibid. P. 166.

⁸⁰⁰ Ibid. P. 170.

⁸⁰¹ Черная М. Р. Фигурационное письмо в западноевропейской и русской клавирной (фортепианной) музыке (от истоков до середины XX века): дис. ... д-ра. иск.: 17.00.02. М., 2005. С. 398.

Третий концерт по праву может считаться вершиной развития фортепианного стиля Чайковского, поскольку в нем соединились как традиции западноевропейского пианизма, так и лучшие достижения самого композитора. Необходимо признать, что это произведение обладает более практичным изложением, которое при этом обрело индивидуальные черты. При этом произошла частичная смена стилевых ориентиров: черты стиля Шумана и Листа в Третьем концерте в большей мере служат дополнением к крупномасштабному пианизму Брамса, который пронизывает все части этого цикла.

Подведем итоги. Индивидуальность фортепианного стиля Чайковского прежде всего основывается на двух принципах. Первый – это соединение буквально всех типов западноевропейского пианизма в концертных сочинениях. На макроуровне можно говорить о влиянии Шумана и связанного с его творчеством принципа клавиризации тематически значимых эпизодов; о воздействии кантилены Шопена – на проведения лирического материала и лирико-виртуозные варианты побочных партий, а также тем вторых частей. В свою очередь, блестящая виртуозность концертов Чайковского унаследовала черты многих композиторов. Влияние Листа и его последователей – назовем среди них Рубинштейна и Литольфа – проявилось в преобладании крупной техники, интервальных последовательностей, усложненных гаммообразных пассажей и арпеджио. Ряд фрагментов связан и с именем Шумана и его последователя Брамса – прежде всего в Третьем концерте, однако отдельные проявления обнаруживаются и во Втором. Таким образом, западноевропейские ветви пианизма буквально сплетаются в трех концертах Чайковского, создавая неповторимый фортепианный стиль.

Однако его оригинальность проявилась во втором принципе – в творческом осмыслении (а в ряде случаев – переосмыслении) принципов европейских мастеров и их претворении в условиях симфонического концертного пианизма. В целом фортепианный стиль Чайковского можно охарактеризовать как соединение трех начал – оркестрового, выраженного клавиризацией, вокального с характерными особенностями кантилены композитора и мелодизацией фактуры, и

непосредственно пианистического, который нашел воплощение в виртуозных фигурациях. Следовательно, в фортепианном стиле концертов, как и в их формообразовании, представлен синтез западноевропейских и отечественных достижений романтической эпохи. Как следствие, неправомерно говорить об эклектичности стиля, поскольку тематические и виртуозные эпизоды связаны интонационно. Сам факт заимствований фактурных принципов и формул у других композиторов не дает оснований для негативной характеристики пианизма Чайковского. Он лишь обозначает истоки стиля, те самые прототексты, которые в значительной мере повлияли на характерность и даже уникальность виртуозности композитора. В этом проявляется его открытость для различных интертекстуальных связей, благодаря сочетанию которых появился национальный фортепианный стиль, получивший колоссальное развитие в XX веке, прежде всего, благодаря С. В. Рахманинову.

3.4. Фортепианное письмо:

о соотношении авторского и редакторского в версиях концертов

Восстановление исторических фактов, связанное с текстологической работой ученых над различными произведениями, продолжает быть одним из важнейших направлений музыковедения. Возвращение к первичным авторским идеям, их дальнейшее введение в исполнительскую практику позволяет сохранять объективный взгляд на стиль композитора и, как следствие, принципы интерпретации его сочинений. Таким образом, избавление от привнесенных субъективных элементов в авторском тексте приобретает особое значение.

На сегодняшний день проблема редакций концертов Чайковского до конца не раскрыта, хотя впервые она была затронута еще Николаевым в 1949 г. В 2008 г. Б. Лэнгстон писал в завершении своей статьи: «И, хотя эти ранее неизвестные документы предоставили нам еще несколько заманчивых взглядов на историю произведения, Первый фортепианный концерт Чайковского все еще не раскрыл

всех своих секретов»⁸⁰²; не до конца раскрытыми они остаются до сих пор. Значительно менее изучены редакции Второго и Третьего концертов, что, конечно же, препятствует целостному восприятию этих сочинений в контексте стиля композитора.

Значительным итогом многолетней научной деятельности стал выход в 2015 г. 4-х томов АПСС Чайковского, которые были призваны избавить текст Первого концерта от «чужеродных» элементов и вариантов, а также закрепить за I и II редакциями статус приоритетных версий. Вопросы соотношения «авторского» и «редакторского» в сочинении и истоков этой проблемы неоднократно поднимались в статьях как музыковедов – Вайдман и Айнбиндер⁸⁰³, Фрискина⁸⁰⁴, Лэнгстона, – так и исполнителей – в прежде всего А. И. Хотеева⁸⁰⁵. Безусловно, для поиска «исторической правды» чрезвычайно важно возвратиться к исходным вариантам текста, к тому, что Р. Тарускин назвал в своей статье «de-edited»⁸⁰⁶. Однако все ли корректуры исполнителей в концертах композитора-симфониста должны быть устранены из филармонической практики? Очевидно, что изучение этой проблемы требует предельно чуткого и индивидуализированного подхода.

Первый и Второй концерты имели довольно схожую «редакционную» судьбу: Чайковский неоднократно возвращался к ним и вносил изменения. Оба сочинения были значительно переработаны по рекомендации исполнявших их современников–пианистов. Одним из первых редакторов Первого концерта был Танеев, «державший корректуры» перед публикацией авторского переложения в декабре 1875 г., уже содержавшего первые изменения⁸⁰⁷. Своими предложениями с

⁸⁰² Langston B. «I will not alter a single note». New information on the History of Tchaikovsky's First Piano Concerto // Tchaikowsky-Gesellschaft: Mitteilungen. 2008. № 15. P. 75.

⁸⁰³ Вайдман П. Е., Айнбиндер А. Г. «...Воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений»: к истории создания Концерта № 1 для фортепиано с оркестром [Электронный ресурс] // Наше наследие. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php> (дата обращения: 02.12.2018).

⁸⁰⁴ Friskin J. The Text of Tchaikowsky's B-flat minor Concerto // Music and Letters. 1969. № 50. P. 246–251.

⁸⁰⁵ Хотеев А. И. К истории создания фортепианных концертов Чайковского // Музыкальная академия: Научно-теоретический и критико-публицистический журнал. 2003. № 3. С. 138–145.

⁸⁰⁶ Taruskin R. Russian Originals, De- and Re-edited // R. Taruskin. On Russian music. Los Angeles; London: Berkeley, 2009. P. 139–150. Это емкое и предельно точное слово в русском языке будет лучше представлено словосочетанием «лишенный редактирования» или «избавленный от редакций».

⁸⁰⁷ Вайдман П. Е., Айнбиндер А. Г. «...Воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений»: к истории создания Концерта № 1 для фортепиано с оркестром [Электронный ресурс] // Наше наследие. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php> (дата обращения: 02.12.2018).

Чайковским поделился Бюлов в письме от 1 / 13 января 1876 г.⁸⁰⁸. Как отмечают Вайдман и Айнбиндер, исполнитель допускал «исполнительскую корректуру», «что положило начало изменению авторского текста Концерта, а с ним и концепции музыки»⁸⁰⁹.

В дальнейшем значительную роль в редактировании Первого концерта играли Даннройтер⁸¹⁰, Клиндворт⁸¹¹ и Гартвингсон⁸¹². Особое место занимает личность Зилоти в процессе изменения авторского текста в Первом и Втором концертах. Из-за множества фактологических неточностей и сформировавшегося стереотипа его имя в большей степени воспринимается негативно в истории редакций сочинений Чайковского: принято считать, что он внес лишние изменения, негативно отразившиеся на самой сути произведений. Наконец, с трансформациями текста в Третьем концерте (в его II-III чч.) связан Танеев, предложивший собственные фактурные варианты.

Несмотря на то, что Чайковскому предлагали помощь многие пианисты, главными его редакторами были Танеев и Зилоти. Однако их подходы к этой деятельности значительно отличались: если первый стремился к бережному сохранению авторского текста, то второй охотно изменял его в зависимости от исполнительских потребностей. Говоря о Зилоти, Г. А. Моисеев подчеркивал его тесную связь с традициями своего учителя – Листа, который «благословил» молодого пианиста на различные изменения в собственных сочинениях⁸¹³. Очевидно, в дальнейшем этот принцип он спроецировал на редакторскую деятельность в целом.

⁸⁰⁸ Langston B. «I will not alter a single note». New information on the History of Tchaikovsky's First Piano Concerto. P. 66.

⁸⁰⁹ Вайдман П. Е., Айнбиндер А. Г. «...Воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений»: к истории создания Концерта № 1 для фортепиано с оркестром [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php> (дата обращения: 02.12.2018).

⁸¹⁰ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 124.

⁸¹¹ Langston B. «I will not alter a single note». New information on the History of Tchaikovsky's First Piano Concerto. P. 68–75.

⁸¹² Вайдман П. Е., Айнбиндер А. Г. «...Воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений»: к истории создания Концерта № 1 для фортепиано с оркестром [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php>. (дата обращения: 02.12.2018).

⁸¹³ Моисеев Г. А. А. И. Зилоти и П. И. Чайковский // Вестник истории, литературы и искусства. 2016. № 11. С. 491.

Транскрипции и редакции имели особое значение в творческой жизни Зилоти⁸¹⁴. В работе с авторским текстом он допускал значительные изменения, так как подходил к нему с позиции исполнителя. Это находит подтверждение в словах С. В. Горобец: «В редакторской деятельности Зилоти исходил из весьма распространенных в ту пору принципов свободного концертного редактирования, унаследованных в значительной степени от Листа»⁸¹⁵. Можно утверждать, что основной задачей его редакторской деятельности было усиление виртуозного эффекта в произведении, что, по мнению В. Предлогова, и претворилось в работе над Первым концертом Чайковского. Третья редакция была создана для привлечения внимания к солисту, а также для придания «вступлению и всему концерту в целом “массивности”, “масштабности” и “блестящей техники”»⁸¹⁶. Безусловно, эти же принципы проявились и в предложенных Чайковскому изменениях во Втором концерте.

Сами корректуры могут быть разделены на несколько типов. Наиболее масштабная группа – фактурные правки. *Дублировочные* изменения представлены во всех редакциях Первого и в III редакции Второго концертов. Уже во вступлении Первого концерта (во II редакции), уплотняющие ткань дублировки в начальных аккордах отсутствуют, а созвучия в заключительном ходе этого раздела реорганизованы; редуцирована фактура и в ходах между темами главных и побочных партий, а также их вариантных проведениях. В редакции Зилоти Второго концерта сокращения коснулись связующей партии I ч., главной темы и следующего за ней аккомпанемента в партии фортепиано II ч., а также коды финала (например, в тт. 531–536). Напротив, примерами октавного уплотнения фактуры в Первом концерте выступают: ход внутри главной партии I ч. (тт. 130–131), развивающий ход в репризном проведении побочной партии (тт. 503, 513) и подход

⁸¹⁴ С. В. Горобец пишет о редакциях и переложениях Зилоти сочинений Альбениса, Арениского, Бизе, Глазунова, Гнесина, Лядова, Рахманинова, Штрауса, Шумана и других (Горобец С. В. Вспоминая забытые имена: Александр Ильич Зилоти: монография. СПб., 2016. С. 71). Очевидно, что это было одной из важнейших сфер его деятельности.

⁸¹⁵ Горобец С. В. Вспоминая забытые имена: Александр Ильич Зилоти. С. 70.

⁸¹⁶ Предлогов В. (Журкин В. В). Отличия редакций 1-го фортепианного концерта Чайковского [Электронный ресурс] // Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. URL: <http://www.tchaikov.ru/predlogoff-concerto1.html> (дата обращения: 02.12.2018).

к его кульминации (тт. 518–522). Также в тексте встречается пересмотр и перераспределение дублировочных звуков (как, например, в тт. 142–145 I ч. Первого концерта). Во Втором концерте есть подобные решения, суть которых – в редукции постоянного дублировочного голоса до октавной дублировки отдельных звуков, более рельефно выделяющих скрытое двухголосие темы (см. тт. 174–185 I ч.; аналогично в репризе) или в целом придающих ударности и блеска аккомпанирующим пассажам фортепиано (см. тт. 89–115 III ч.; аналогично в репризе). Заметим, что в первую очередь редактировалось виртуозное письмо, в то время как основные «клавиризационные» изложения практически не затрагивались.

Фигурационные изменения составляют значительно бóльшую группу. Они предлагались разными редакторами и представлены во всех трех произведениях. Наиболее масштабные изменения затронули гармоническую фигурацию, в особенности, во второй редакции Первого концерта. Норрис, считая Даннройтера ее автором, отмечал, что он обогатил фортепианную партию, «более полно используя ударные возможности фортепиано, либо соединяя вместе шестнадцатые ноты оригинальной партии Чайковского в октавы и октавные аккорды, либо полностью исключив арпеджио и заменив аккордовое сопровождение (самые низкие ноты которого попадают в неиспользованный оркестром регистр)»⁸¹⁷. Первые примеры – в развивающем ходе побочной партии (тт. 234–240): одноголосное изложение мотива в верхнем голосе уплотняется октавой, что приводит к образованию ритмического акцента и, как следствие, синкопы. Аналогичный прием применил Зилоти в финале Второго концерта: он сдвинул вступление темы на одну 16-ю, создав как ритмический, так и динамический акцент при помощи октавного удвоения (тт. 133–148; 391–414). Кроме того, во второй редакции Первого концерта есть примеры фигурационных изменений в тт. 250, 428–442, 512, 620–639, 646–650. Таким образом, гармоническая фигурация Чайковского заменяется многозвучными аккордами, что обусловлено спецификой

⁸¹⁷ Norris J. The Russian Piano Concerto. P. 121–122.

звучающего инструмента: из-за ударной природы фортепиано более эффективно и динамически полно будут звучать вертикальные созвучия, чем их горизонтальное изложение. Все это можно определить как *процесс вертикализации фактуры*, целью которого было усиление виртуозного эффекта в партии солиста. Это, в свою очередь, объясняет введение фактурного приема *martellato* в более поздних редакциях Первого и Второго концертов.

Противоположная ситуация – во II–III чч. Третьего концерта, которые редактировал исключительно Танеев. Необходимо обратить внимание на то, что он заменил аккорды *arpeggiato* в Анданте на мерное движение гармоний триолями 16-х (тт. 37–49). Еще один пример – в развивающем ходе среднего раздела (тт. 96–111), в котором также содержатся ритмические изменения. В целом использование гармонической фигуры наиболее характерно в тех случаях, когда Танеев дублирует в партии фортепиано оркестровую тему; это представлено в переходе между первым и вторым разделами (тт. 49–52) и в проведении первой побочной партии финала в котором используются разнообразные варианты гармонической фигуры (тт. 47–63).

Мелодическая фигурация, в свою очередь, практически не использовалась в редакциях. Ярким примером в I ч. Первого концерта выступает эпизод *martellato* в развивающем ходе побочной партии (тт. 240–243): во второй редакции был изменен его интонационный состав, что наглядно отражено в следующем рисунке (рис. 33).



Рис. 33. П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч., тт. 240–241 (редукция партии фортепиано).
Изменение мелодической фигуры.

Мелодическая фигурация представлена и в завершении разработки I ч.; в тт. 428–429 и 432–433 во второй редакции Чайковский продублировал в партии

фортепиано скрипичный интонационный оборот, тем самым добавив к гармонической фигурации мелодические элементы. В этом фактурном аспекте, безусловно, сохранилось значительно больше от оригинального стиля Чайковского.

Отдельную группу составляют *изменения фактуры по высотному параметру*. В Первом концерте ряд эпизодов содержит перемещение басовых нот на октаву вниз, в частности, в коде I ч.; в дальнейшем это применял Зилоти как во вступительных аккордах, так и в последнем проведении побочной партии финала. Расширение спектра используемых регистров продолжилось и во II–III чч. Третьего концерта: Танеев, прежде всего – в Анданте, увеличил диапазон звучания фортепиано, с одной стороны, путем перенесения басовой линии на октаву вниз относительно варианта Чайковского, а с другой – поднятия верхних пластов фактуры и дальнейшего заполнения пространства фигурационным материалом. Наиболее ярко это представлено в начальном проведении темы среднего раздела (тт. 53–69), а также в его развивающем ходе (тт. 81–91; 96–118). Таким образом, изменяя высотные соотношения в фактуре, редакторы-исполнители стремились расширить колористическую палитру звучания фортепиано.

Помимо локальных фактурных решений, обнаруживаются и более масштабные изменения в сольной партии. Речь идет о *смене типа изложения* в редакции Танеева Третьего концерта Чайковского. Во II ч. цикла (тт. 69–81) он заменил одноголосное изложение на традиционный гомофонный склад; в свою очередь, аккомпанементом к мелодической линии стала гармоническая фигурация. Танеев сохранил авторскую дублировку верхнего пласта фактуры, при этом добавив элементы гомофонно-полифонического склада, в частности, имитации; примеры полифонизации также представлены в тт. 54–55 и 60–61. Наконец, редактор заменил тип изложения в тт. 81–95: как следствие, введение оркестровой мелодии в партию солиста обусловило трансформацию аккордово-фигурационного склада в гомофонный.

Итак, выявляются две тенденции в работе над фактурой в фортепианных концертах Чайковского. Первая, к которой относится большинство правок

редакторов-пианистов, заключается в переработке фигурационного письма композитора, так как оно не позволяло в полной мере раскрыть динамические возможности инструмента. Вторая тенденция, к которой относятся корректуры Танеева, предполагает введение элементов гармонической фигурации в подражание принципам самого Чайковского. Как уже отмечалось, затрагивались те разделы формы, которые содержат не «рельефный» материал, а рамплиссажи. Изменения фактуры во многом связаны со стремлением редакторов придать технически сложным местам виртуозный эффект, а также сделать ряд фрагментов более удобными для исполнителя. Таким образом предполагалось усиление в концертах Чайковского основополагающей жанровой характеристики – виртуозности. В свою очередь, наличие в вариантных проведениях тем, связующих и развивающих ходах, а также каденциях гармонической фигурации позволяет рассматривать ее как одну из ключевых черт фортепианного письма композитора.

На протяжении всей истории редактирования концертов возникали *темповые изменения*, в которых наблюдается главная тенденция – усиление виртуозного начала. Таков ряд ремарок в Первом концерте – *Allegro non troppo* во второй редакции вместо *Andante non troppo* во вступлении I ч.⁸¹⁸, *Prestissimo* в третьей редакции вместо *Allegro vivace assai* во втором эпизоде II ч., *molto più mosso* вместо *poco più mosso* в разработочном разделе финала. Подобное обнаруживается и во Втором концерте: уже в самом начале к ремарке *Allegro brillante* прибавляется *e molto vivace*. Указания в Первом и Втором концертах конкретизируют темповый план как частей в общем, так и отдельных их разделов. Чаще всего они представляют собой лишь дальнейшие исполнительские уточнения; однако необходимо заметить, что в них выражено стремление к более яркому проявлению виртуозности и пианистического мастерства.

Большинство исправлений, предложенных редакторами, имеют исполнительскую природу. Именно об этом писал Зилоти Чайковскому в процессе

⁸¹⁸ О чем нам позволяет судить сканированное приложение к статье Дж. Фрискина, в котором видно, что в первом издании Юргенсона переложения для двух фортепиано Первого концерта стояло темповое обозначение *Andante non troppo e molto maestoso*, исправленное рукой Даннройтера на *Allegro* (Friskin J. The Text of Tchaikowsky's B-flat minor Concerto. P. 246–247).

обсуждения новой редакции Второго концерта. Он смотрел на это сочинение исключительно как виртуоз, для которого приоритетно удобство исполнения и достижение большего внешнего (в первую очередь) эффекта за счет фактурных решений. Сам Зилоти писал: «Прежде чем я решился тебе сделать это предложение, я много-много раз играл, и пришел к убеждению, что так благодарнее для пианиста (я не как музыкант говорю), а это первое требование от фортепианного концерта»⁸¹⁹. Своими высказываниями он однозначно давал понять, какой должна быть партия фортепиано, чтобы удовлетворять потребностям концертирующего пианиста.

В научной литературе, посвященной Первому концерту, часто смешиваются те решения, которые предлагал Зилоти с изменениями из второй редакции. В Первом концерте его правка представлена уже в первых тактах сольной партии. Он убрал в тт. 6–19 I ч. *arpeggiato*, а также перенес аккорды на третьей доле на октаву вверх. В сравнении со второй редакцией он «вертикализировал» эти созвучия, сделал их более компактными и удобными для исполнения, тем самым добавив им масштабности и динамической мощи. В этом заключается нарушение авторского замысла: аккорды *arpeggiato* из фортепианной партии переходили к оркестру, где исполнялись струнными *pizzicato*. Наше суждение опирается на мнение А. В. Комарова: «Эффект звукоподражания использован при воспроизведении аккордов струнных пиццикато, которым в фортепианном переложении соответствуют краткие арпеджированные взятия»⁸²⁰. Очевидно, что правка Зилоти обусловлена исполнительскими соображениями: в таком случае на солиста обращено больше внимания, его роль если не первостепенная, то наравне с оркестром. Драматургический «диссонанс» этой ситуации заключается в том, что соло здесь симфоническое; следовательно, аккорды и вовсе перекрывают основную мелодию, нарушая авторскую концепцию. При этом Зилоти возвращает первоначальный темп – *Andante non troppo e molto maestoso*. Еще две правки в I ч.

⁸¹⁹ Зилоти А. И. 1863–1945: воспоминания и письма. С. 150.

⁸²⁰ Комаров А. В. Фортепианные переложения Чайковским собственных произведений: проблемы текста // Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве: материалы международной науч. конференции. СПб., 2017. С. 81.

содержатся в предыкте перед репризой: в тт. 436–437 Зилоти снова «собирает» по вертикали аккорды для большей мощности звучания в кульминации, что, в данном случае, абсолютно оправданно как с драматургической, так и с исполнительской позиции. Иных фактурных изменений в I ч. Первого концерта в ходе сравнения второй и третьей редакций обнаружено не было.

Во II ч. также есть несколько изменений: в среднем разделе (т. 69 и аналогичные ему тт. 73, 123 и 127) Зилоти редуцировал басовую октаву для достижения технического удобства. Следующие изменения коснулись каденционного 139-го такта, в котором синтаксически важная восьмая нота сместилась на слабую долю, создав синкопу. Основополагающих правок, при этом, в *Andantino semplice* нет.

Пожалуй, концентрация редакторских предложений Зилоти – в финале концерта. Среди них есть некоторые малозначительные изменения. К примеру, в т. 69 убрана вторая 16-я, представляющая техническое затруднение для исполнителя; или же в т. 137 (в I и II ред. – т. 149) на последней четверти такта изменена ритмическая организация пассажа для более плавного перехода во вступление побочной партии у солиста. Значимым с точки зрения пианизма стало решение Зилоти о смене позиции рук в коде (тт. 297–299). Безусловно, это значительно упрощает исполнение, позволяет сконцентрироваться на звучности и выстроить эффектное *crescendo* в заключительном пассаже концерта. Все эти изменения – сугубо технического характера, не имеющие драматургического значения и не влияющие на содержательную сторону произведения. Они безусловно практичны и эффектны, что, по словам Зилоти, обязательно для любого концертного сочинения. Возможно, такие исправления должны быть сохранены в исполнительской традиции ввиду их пианистической ценности.

Однако встречаются и те фактурные решения Зилоти, которые довольно сложно поддаются оправданию: при сравнении варианты Чайковского выглядят значительно убедительнее как с позиции исполнительской техники, так и драматургии. Один из таких эпизодов в финале Первого концерта – связующий ход

к последнему проведению побочной темы – содержит эффектный октавный пассаж. Его продолжение в тт. 248–251 (тт. 260–263 в I и II редакциях) предполагает динамическое нарастание, а также замедление движения, предписанное композитором. В его заключении – повторяющиеся поочередно звуки g–f, которые, по мнению Предлогова, подобны тяжелой оркестровой трели⁸²¹. Ее цель – подготовить появление главной кульминации всего цикла в динамике fortissimo.

Фортепиано во вступлении побочной темы в авторском варианте звучит в одном регистровом диапазоне с оркестром, что, конечно же, не подчеркивает его особый статус, а скорее наоборот – интегрирует в оркестровую партитуру. Совершенно очевидно, что функция солиста – уплотнение фактуры за счет дублировки большинства инструментальных голосов. Таким образом, здесь происходит объединение динамических возможностей всего оркестра, что оправдано с драматургической точки зрения.

Зилоти, в свою очередь, выводит солиста на первый план посредством ряда решений. В тт. 250–251 (тт. 262–263 в I и II редакциях) он отказывается от «выписанной трели» и насыщает фактуру технически сложными, виртуозными и внешне эффектными скачками практически по всему диапазону фортепиано; очевидно, что в этом заключено стремление повысить «виртуозный накал» финала. Помимо этого, он оставил ремарку *martellato e ritenuto molto* (замедление, кстати, смещено по сравнению с вариантом Чайковского на 2 такта), предполагая предельно яркое, отрывистое исполнение с масштабным замедлением. Увлечение пианистов технической стороной этого фрагмента приводит к тому, что динамическое нарастание отходит на второй план. Кульминация, в свою очередь, смещается на виртуозную коду, что, конечно, противоречит композиционной логике сочинения.

В самом кульминационном проведении побочной партии (тт. 252–267 в III ред.) Зилоти переносит партию правой руки на октаву вверх по сравнению с

⁸²¹ Предлогов В. (Журкин В. В). Отличия редакций 1-го фортепианного концерта Чайковского [Электронный ресурс] // Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. URL: <http://www.tchaikov.ru/predlogoff-concerto1.html> (дата обращения: 02.12.2018).

вариантом Чайковского. Это призвано добавить дополнительную звучность и тембровую краску в общее звучание, а также немного выделить солиста из толщи оркестровой партитуры. Однако малозвучные струны 4-й октавы фортепиано неспособны звучать мощнее, чем насыщенное оркестровое tutti; немалые силы, вкладываемые пианистом, могут быть нивелированы за счет акустики зала или особенностей звучания конкретного инструмента. Таким образом, это решение Зилоти в некоторой мере противоречит природе фортепиано, равно как и симфонической концепции Первого концерта.

Во Втором концерте фактурные правки представлены так же неравномерно. В I и III чч. принципы работы с текстом одинаковы: преобладает редукция дублировок, музыкальная ткань реорганизуется для более удобного исполнения. В финале Зилоти внес значительно больше исправлений, чем в I ч., и, что немаловажно, они довольно существенны. Прежде всего, редактор заменил линейные пассажи в первой побочной теме на *martellato*, которое подчеркивает ударную природу инструмента. Отдельно стоит сказать об изменениях в коде – наглядном примере вольного обращения с авторским текстом: Зилоти счел возможным не только опустить аккордовую репетицию (ввиду ее технического неудобства; см. тт. 531, 535, 541), но изъять аккордовый пассаж, дублирующий оркестровую партию (тт. 549–552), а также переписать заключительное арпеджио в удобном для исполнителя расположении (тт. 557–558). Заметим, что по сравнению с Первым концертом изменений стало больше и их назначение – не только усилить звуковой эффект или придать блестящей виртуозности, а адаптировать партию для удобства пианиста. Сам Чайковский был против некоторых фактурных изменений, в частности, он критиковал исправления Зилоти в тт. 50–51 I ч.: «Эти квинты, взятые 2–м и 5–м пальцем, во 1–х, нетрудны, а во 2–х, они так мило звучат. То же самое я чувствую и по отношению к другим твоим изменениям. Но я вполне верю, что ты прав и что по–твоему удобнее. Так пусть все твои поправки будут помещены в форме: *ossia*, т. е., кому как угодно»⁸²². В свою очередь, Зилоти ему ответил, что

⁸²² Зилоти А. И. 1863–1945: воспоминания и письма. С. 154.

«никаких *ossia* я делать не буду, раз ты не согласен, и буду играть как написано»⁸²³. В издание 1897 г. он все же включил ряд фактурных изменений, которые не были до конца согласованы с композитором. Разрешение на их включение он получил только от М. И. Чайковского, которого он убеждал в своей правоте: «Я массу фортепианных изменений сделал, отчего концерт только выиграет, и думаю, что с купюрами, которые П[етр] И[льич] только вследствие моего “приставания” разрешил, концерт начнет всеми играть»⁸²⁴. Таким образом, приписка на издании 1897 г. «Nouvelle Edition, revue e diminuée d’après les indications de l’auteur par A. Ziloti»⁸²⁵ не соответствует истине? Если же смотреть с позиции фактуры, то безусловно доля лукавства в этих словах есть. Однако изменения формообразования были согласованы с Чайковским⁸²⁶; двойственность ситуации заставляет задуматься о перспективах издания новой версии Второго концерта – настоящей последней авторской редакции.

Итак, подытожим особенности фортепианного письма в концертах Чайковского. Безусловно, в ходе редакционной деятельности оно претерпело значительные изменения. Непосредственно «авторское» проявилось в следующем:

- полнзвучность фактуры, которая выразилась в многочисленных интервальных и аккордовых дублировках. Как следствие – возникли технические трудности для пианиста, которые впоследствии были отредактированы исполнителями. Очевидно стремление Чайковского к насыщению фортепианной фактуры и сближению ее с оркестровой. В основном это касается Первого и Третьего концертов; во Втором это наблюдается лишь частично;

- в виртуозных эпизодах у Чайковского преобладает гармоническая фигурация, которая вытесняет аккордовое изложение и направлена на преодоление ударной природы инструмента. Особенно это заметно в подходах к кульминационным зонам, часто используется в эпизодах с динамикой *forte*. Прежде всего это применимо к Первому и Второму концерту, однако в последнем роль

⁸²³ Там же. С. 155.

⁸²⁴ Там же. С. 187.

⁸²⁵ «Новая редакция, переработанная и сокращенная А. Зилоти по указанию автора».

⁸²⁶ См. об этом с. 28–29 диссертации.

мелодической фигурации возрастает. В Третьем концерте аккордовое изложение и приемы крупной техники представлены значительно шире. Это позволяет сделать вывод о том, что фортепианное письмо Чайковского в фигурационном аспекте менялось и в последнем концертном опусе предстало в более полном виде;

- в партии солиста используются звукоизобразительные приемы, подражающие звучанию оркестра: в частности, используется *arpeggiato* в качестве фортепианного аналога *pizzicato*, а также массивные оркестровые трели, выполненные двойными октавами. Таким образом, фортепиано в концертах – действительно «фотография оркестра», что прежде всего отразилось в особенностях письма.

В свою очередь, редакторские правки тоже имеют несколько тенденций:

- в первую очередь исправления затронули варианты проведения тем и нетематические эпизоды, то есть те фрагменты текста, в которых представлено виртуозное письмо. Кантилена сохранилась практически везде в первоначальном варианте (исключение – изменение изложения во II ч. Второго концерта, что связано с пересмотром ее концепции);

- существовала тенденция к вертикализации фактуры. За счет этого редакторы очевидно стремились вывести на первый план не певучее, кантиленное, а ударное звучание фортепиано, что позволяло достичь бóльшего звукового эффекта. Как следствие, гармоническая фигурация в ряде случаев была заменена плотными аккордовыми созвучиями. Эта тенденция характерна для большинства редакторов;

- Танеев, однако, напротив, добавил гармоническую фигурацию во II–III чч. Третьего концерта. Рассматривая ее как черту фортепианного письма Чайковского, редактор принял решение приблизить партию солиста к более традиционному изложению композитора;

- еще одна тенденция – изменения темповых, динамических ремарок, которые в сочетании с расширением регистрового диапазона фортепиано были

продиктованы исполнительскими соображениями, прежде всего стремлением к усилению блестящей виртуозности и достижению яркого эффекта.

Все эти тенденции можно обнаружить в редакционной истории каждого из концертных сочинений Чайковского, однако единственный опус, в котором представления композитора и пианистов-исполнителей совпадали почти во всем – Второй концерт, что связано с «идиоматичностью», даже стереотипностью его письма.

Таким образом, можно сделать следующие выводы. Фортепианное письмо Чайковского прошло несколько этапов эволюции, которые соответствуют написанию концертов. В Первом было представлено нетипичное для западноевропейского романтического пианизма преобладание гармонической фигурации и введение оркестровых приемов. Во втором концерте Чайковский в большей мере «присоединился» к традиции за счет стандартных виртуозных формул, а также усилил значение мелодической фигурации. Наконец, в последнем концертном опусе представлен синтез собственных достижений, западноевропейского стиля с опытом современников-пианистов. Из этого следует, что многие правки технического характера в Первом концерте абсолютно правомерны и их сохранение в исполнительской практике было бы весьма логичным. В свою очередь, изменения, которые влияли на ансамблевый баланс или даже драматургию эпизодов (как во вступлении к Первому концерту), равно как и упрощения Зилоти во втором концерте, не должны рассматриваться в контексте фортепианного письма и стиля Чайковского. Фактурные варианты Зилоти во втором концерте и Танеева во II–III чч. Третьего концерта можно интерпретировать как самостоятельные концертные редакции, которые представляют другой, альтернативный взгляд на пианизм этих сочинений.

Фортепианный стиль и письмо Чайковского претерпели значительные изменения на протяжении времени. Этому во многом способствовала их синтетическая природа, основанная на взаимодействии разных типов пианизма, отличных друг от друга влияний; однако самым важным все же следует считать то,

что каждое сочинение композитора отличается индивидуальным набором стилевых качеств. При этом неизменными остаются основные принципы – например, опора на пианизм Шумана, Шопена, Листа, которая обнаруживается во всех концертных опусах, хотя их соотношение могло быть разным. Virtuозные фигуры вызывают широкий круг аналогий – от первоисточков до частных вариантов последователей; так обнаруживается связь пианизма Листа, Литольфа, Рубинштейна и Чайковского. Аналогично появление черт фортепианного стиля Брамса в Третьем концерте, за которыми прослеживаются «корни» пианизма Шумана. Кантиленные эпизоды непосредственно связаны с творчеством Шопена, однако связующим звеном между ними мог выступить, к примеру, фортепианный концерт Балакирева. Таким образом, индивидуализация стиля и письма в концертах Чайковского тесно связана как с общеевропейскими традициями, так и с их авторским преломлением. Этот синтез, равно как и особенности музыкального языка композитора, обусловили доступность и понятность этих сочинений для отечественной и зарубежной публики и позволили занять почетное место в истории романтического фортепианного искусства.

Заключение

Исследование фортепианных концертов Чайковского в контексте западноевропейской традиции позволило сделать ряд обобщений и выводов:

1. В основу концертов Чайковского положен синтез западноевропейской и отечественной инструментальной традиций с его собственными достижениями, которые сложились прежде всего в симфоническом творчестве. Их соединение было связано с открытостью стиля композитора, о чем говорили как его современники, так и исследовали. При этом органичность этого синтеза обусловлена переосмыслением существующих традиций, что стало одной из главных черт концертных сочинений Чайковского; все это не позволяет говорить об эклектичности, в которой его нередко упрекали еще при жизни. В свободном отборе композиционных решений, а также средств музыкальной выразительности проявилась тенденция, которая в целом была характерна для позднего романтизма. Поэтому фортепианные концерты Чайковского занимают ведущие позиции не только в отечественной традиции, но и в общем жанровом контексте, что во многом обусловлено их стилевыми и композиционными особенностями.

Знакомство Чайковского с концертами Шумана, Литольфа, Листа, Сен-Санса, Рубинштейна, Брамса очевидно повлияло на его композиционные решения. Существовавшие общие закономерности жанровой традиции при многообразии частных ее трактовок воплотились во всех его концертах в разной степени. В первую очередь, это выразилось в принципах формообразования, которые указывают на избрание Чайковским симфонизированного типа концерта в качестве опорного. Общая монументальность его произведений сближает их с концертами Литольфа и Брамса; сонатная форма с единой сольно-оркестровой экспозицией в I частях циклов – с Мендельсоном, Шуманом и Григом; повышенная роль тематической драматургии – с сочинениями Листа. Наконец, масштабное ансамблевое взаимодействие фортепианной и оркестровой партий может считаться наиболее общей чертой симфонических концертов середины и второй половины XIX в. Отдельно стоит отметить синтез виртуозного и симфонического типов во

Втором концерте Чайковского, что также его сближает со Вторым концертом Брамса и сочинениями Сен-Санса. Однако, при схожести целей, решения Чайковского и западноевропейских композиторов в значительной мере расходятся; это обуславливает яркую индивидуальность их стиля и особое место в жанровой традиции.

Вместе с тем выделяется ряд композиционных решений, характерных именно для творчества Чайковского. В сонатных аллегро это выразилось в самостоятельности главных, побочных и даже заключительных партий, написанных в двух– или, что чаще, трехчастных формах; все это приводило к увеличению масштабов I ч. В целом отмечается зависимость формообразования от драматургии сочинения: уже в Первом концерте вступление обретает общекомпозиционное значение, скрепляя цикл как на тональном, так и на интонационном уровнях. Этим же объясняется и перемещение каденций, а также изменение их функций, в частности, во Втором концерте. Рондальность вторых частей может рассматриваться как дань западноевропейской традиции, однако наличие трех тем в Первом концерте, а также нарочитое разрастание разделов во Втором концерте – проявление индивидуально-авторской ее трактовки. Финальные части соотносимы с западноевропейскими аналогами, в первую очередь, в достаточно свободном подходе к организации формы финала. Наличие нескольких композиционных планов, как и в концертах Грига или Рубинштейна, указывает на преобладание рондальных черт, однако не без влияния сонатности. Как и в сонатных аллегро, здесь логика формообразования следует за драматургией произведения. Таким образом, концерты Чайковского в целом соответствуют западноевропейской жанровой традиции, обогащая ее неповторимыми композиторскими решениями.

2. Симфоничность концертов Чайковского, спроецированная из западноевропейского искусства, была насыщена чертами, характерными для его симфонического творчества. Очевидны параллели Первого концерта со Второй симфонией, Третьего концерта – с Третьей симфонией; их роднит не только общая

масштабность концепции, но и отдельные композиционные приемы. В частности, в них сходны особенности тематической диспозиции, а также развитие драматургии в целом. Совершенно очевидно, что вступление сонатного аллегро Первого концерта значительно дальше от жанра концерта, сближаясь с симфоническими аналогами во Второй симфонии и увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта». Самостоятельность формы и тематизма, определенная образно-содержательная обособленность от дальнейшего разворачивания драматургии, характер торжественной интрады – все это не вызывает сомнений в симфоничности этого концерта. Безусловно, что для жанровой традиции это было беспрецедентным решением.

Сходство с симфоническим творчеством в Третьем концерте выразилось во введении характерной, самостоятельной темы в заключительной партии, что вызывает аналогии с сонатным аллегро Третьей симфонии. К этому же относится наличие принципа интонационной связи большинства тем в Первом и Третьем концертах, которое также объединяет их с симфоническим наследием Чайковского. Наконец, отмечаемые критиками нехарактерные для жанра концерта оркестровые приемы – еще одно доказательство симфоничности этих сочинений.

3. При этом безусловно новаторским решением Чайковского оказалось использование черт сюитной композиционной логики в концертных сочинениях. Их концентрация – в Концертной фантазии, однако в значительной степени она проявилась и во Втором концерте. Трактовка этих сочинений в русле исключительно симфоническом в большинстве источников содержит множество критических замечаний, указывающих на их несоответствие существующей традиции, в отдельных случаях – с указаниями на ошибочность некоторых решений композитора. Однако именно в этих «аномалиях», в первую очередь, формообразования и раскрывается сюитная свобода организации материала. В разной степени она проявилась и в других концертных сочинениях, выделяя их из жанрового контекста; это позволяет сделать вывод о синтезе симфонизма и сюитности в них. Проявлениями сюитности следует считать преобладание

экспозиционного изложения над развитием, формообразовательная и ансамблевая автономность, преобладание принципа контраста; яркая жанровая окрашенность как отдельных тем, так и частей цикла. Наконец, свободная виртуозность без привязки к разделам формы, отсылающая к виртуозному типу концерта начала XIX в. Таким образом, сюитность может рассматриваться как одна из важнейших находок Чайковского в жанре концерта.

4. В фортепианном стиле композитора обнаруживаются многочисленные пересечения с западноевропейской традицией, однако при схожести принципов его решения в значительной мере отличаются; это обуславливает яркую индивидуальность стиля Чайковского и особое место его концертных сочинений в жанровой традиции. Одна из специфических черт – соединение оркестровой и фортепианной манер письма, метод клавиризации, то есть фортепианного переложения оркестровой по своей природе ткани, позволяет провести параллели с сочинениями Шумана. У Чайковского это качество связывает концерты с его симфониями и распространяется на тематически значимые разделы композиции. Именно в них наиболее полно проявляется образно-интонационное своеобразие инструментального стиля Чайковского. В свою очередь, кантиленные эпизоды и варианты проведения тем в концертах тесно связаны как с романсовым творчеством самого композитора, что проявляется в особенностях организации мелодической линии и принципах развития, так и со стилем Шопена.

С другой стороны, выявленные многочисленные интертекстуальные связи виртуозной фактуры в концертах Чайковского с сочинениями Листа и его продолжателей – Литольфа и Рубинштейна – позволили сделать вывод об усвоении композитором традиции виртуозного письма, имевшего в западноевропейской музыке вековую историю. Для стиля Чайковского характерен синтез различных исполнительских приемов: если в Первом концерте листовский пианизм безусловно преобладает, то во Втором и Третьем концертах можно говорить о его «переплетении» с фактурными принципами Шумана и Брамса. Заимствование универсальных виртуозных формул не стало причиной демонстративного

разграничения тематически оформленных и виртуозных эпизодов: в виртуозных фактурных фигурах нередко можно уловить опору на те же интонационные модели, которые присутствуют в основном тематическом материале. Вместе с тем изучение редакций концертов Чайковского (по архивным источникам) показало, что изменениям подвергались не основные проведения тем, а их варианты, связки, в которых виртуозность выходит на первый план.

5. Изучение фортепианного письма Чайковского в контексте истории редакций его концертов указывает на необходимость пересмотра отношения к имеющимся изменениям и отдельным личностям. В частности, совершенно очевидно, что «демонизация» облика Зилоти отчасти несправедлива, ведь большинство внесенных им изменений были согласованы с композитором. Изменения затронули в первую очередь характерную для Чайковского гармоническую фигурацию в виртуозных и кульминационных зонах; вместо этого редакторы вносили более «стандартные» формулы, направленные на достижение большего блеска фортепианной партии. На это указывает и тот факт, что изменялись не тематически оформленные – кантиленные и клавиризационные – эпизоды, а их вариации и виртуозные фрагменты. Все это позволяет сделать вывод о том, что внесенные правки были обусловлены исключительно исполнительскими причинами.

В целом все сторонние вмешательства в авторский текст могут быть разделены на две масштабные группы: одни изменения влияют на концепцию сочинения, другие – нет, оставаясь лишь на фактурном уровне. Возвращение аккордов *arpeggiato* во вступлении Первого концерта, на наш взгляд, необходимо, поскольку оно имеет драматургическое значение: «подавляющие» соло виолончели аккорды Зилоти нарушают исконный замысел композитора. Однако полный отказ от безусловно практических локальных решений видится нецелесообразным. В свою очередь, фактурные изменения в Третьем концерте, сделанные Танеевым, в значительной мере меняют качество звучания инструмента, а в некоторых фрагментах и вовсе приводят к смене его функции в оркестровой партитуре. Такие

варианты, по нашему мнению, безусловно заслуживают публикации и введения в исполнительскую практику, однако в качестве самостоятельных концертных транскрипций, не претендующих на их авторизацию.

6. Исследование редакций позволило обнаружить ранее неописанный в литературе вариант II ч. Второго концерта, который может повлиять на оценку этого сочинения исполнителями и музыковедами. Безусловно, это решение было рациональным и направленным на преодоление той «избыточности» композиции, в которой упрекали композитора. Его купюра придает целостности циклу, при этом сохраняя изначальную особенность этой части – три солирующие партии скрипки, виолончели и фортепиано, что неоднократно и очень охотно приветствовалось критиками как в России, так и за рубежом. Она также объясняет и те изменения, которые были сделаны Чайковским совместно с Зилоти в 1893 г., поскольку они по своей концепции в значительной мере коррелируют с авторской купюрой. Схожая ситуация сложилась и с Первым концертом: подтверждение даты публикации его третьей редакции в 1889 г. позволило утвердиться во мнении, что внесенные изменения были согласованы с композитором. Таким образом, история редакций концертов Чайковского позволяет сделать кластерный пересмотр ряда вопросов, связанных с авторизованностью формообразовательных и фактурных решений.

Проблема цикличности Третьего концерта, его бытования на концертной эстраде как одночастного концертштюка, видится вполне раскрытой. Переплетение фрагментов всех частей в отдельных черновых тетрадах, точность композитора в жанровых обозначениях, наличие интонационных связей и, наконец, первичная симфоническая многочастная концепция служат весомым доказательством в пользу воссоединения *Allegro brillante*, *Анданте* и *финала* в статусе Третьего фортепианного концерта Чайковского. Совершенно очевидно, что принятое им решение о сокращении до одной части этого сочинения было следствием давления со стороны Зилоти.

7. Наконец, рассмотрение прижизненной рецепции концертных сочинений Чайковского позволяет сделать вывод о том, что они воспринимались

как примеры западноевропейского искусства, сочетающие в себе черты немецкой, французской и русской школ. Следует заметить, что в этом стилевом «смешении» невозможно вывести первостепенную, ведущую традицию: они синтезируются, создавая в равной мере понятный слушателям России, стран Европы и США музыкальный язык; именно поэтому критиками неоднократно упоминался «космополитизм» как важнейшая черта творчества Чайковского, в том числе и его концертов.

Анализ статей в периодике XIX века позволил уточнить ряд оценок. В противовес распространенному мнению, нельзя однозначно утверждать, что Первый концерт после премьеры в Санкт-Петербурге был раскритикован, поскольку Н. Ф. Соловьев, А. С. Фаминцын и даже отчасти Ц. А. Кюи отнеслись к нему в целом доброжелательно. Как показало изучение материалов бостонских и нью-йоркских газет того времени, неверно и представление об однозначно положительной реакции на Первый концерт американской публики. Схожая, но противоположная по своей сути ситуация сложилась со Вторым концертом и Концертной фантазией: несмотря на распространенное мнение об их неприятии публикой и критиками при жизни композитора, в рецензиях обнаруживаются весомые контраргументы. И в России, и в западноевропейских странах они нашли отклик, при этом получив некоторые замечания. Изучение рецепции фортепианных концертов Чайковского позволяет не только оценить реакцию современников на них, выявить их положение в западноевропейском искусстве, но также соотнести сегодняшние представления о стиле и композиционной технике Чайковского с теми, которые были распространены в его время.

В заключении необходимо отметить, что фортепианные концерты Чайковского – один из важнейших этапов не только становления жанра в России, но и его развития в целом. Открытость его стиля, о которой многократно говорилось еще при жизни композитора, позволила синтезировать лучшие достижения западноевропейского фортепианного искусства, а также обогатить их не только индивидуальными, но и новаторскими решениями, далеко не всегда одобряемыми

публикой и критиками. Можно утверждать, что концерты Чайковского становятся в один ряд с такими «переломными» в истории жанра сочинениями, как концерты Мендельсона, Шумана, Литольфа, Листа.

Перспективы дальнейшего исследования круга проблем, рассмотренных в диссертации, заключаются, прежде всего, в анализе всего фортепианного творчества Чайковского в контексте европейского музыкального искусства в целом. Помимо этого, важным представляется изучение места русского концерта в контексте европейской традиции не только в плане общих параллелей, уже отмеченных в научных работах, но в плане детальных сопоставлений, которые позволят проследить пути становления русского виртуозного пианизма и его специфику. Такое исследование нельзя будет осуществить без научно оснащенного издания сочинений Чайковского и его современников, причем, не только конечных вариантов, но и факсимиле имеющихся эскизов и версий. Именно этот формат сегодня соответствует мировой издательской практике, он реализуется в уже опубликованных томах Нового академического собрания сочинений Чайковского.

Список литературы

1. Айзенштадт, С. А. Детский альбом П. И. Чайковского / С. А. Айзенштадт. — М. : Классика–XXI, 2003. — 75 с.
2. Айнбиндер, А. Г. Великобритания в жизни и творчестве Чайковского (по материалам личного архива композитора) / А. Г. Айнбиндер // Текст. Книга. Книгоиздание. — 2014. — № 2 (6). — С. 92–113.
3. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства : в 3 ч. / А. Д. Алексеев. — М. : Музыка, 1988. — Ч. 1, 2. — 415 с.
4. Алексеев, А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX в. / А. Д. Алексеев. — М. : Наука, 1969. — 391 с.
5. Альшванг, А. А. Опыт анализа творчества П. И. Чайковского / А. А. Альшванг. — М. ; Л. : Музгиз, 1951. — 256 с.
6. Альшванг, А. А. П. И. Чайковский / А. А. Альшванг. — М. : Музыка, 1970. — 816 с.
7. Аренский, А. С. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки / А. С. Аренский. — М. : Издательство Юрайт, 2021. — 120 с.
8. Арутюнов, Д. А. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений / Д. А. Арутюнов. — М. : Музыка, 1989. — 110 с.
9. Асафьев, Б. В. О музыке Чайковского : Избранное / Б. В. Асафьев ; [вступ. статья Е. М. Орловой]. — Л. : Музыка, 1972. — 376 с.
10. Асафьев, Б. В. Рахманинов / Б. В. Асафьев // Избранные труды : в 5 т. — М. : Издательство Академии наук СССР, 1954. — Т. 2. — 384 с.
11. Асафьев, Б. В. «Пиковая дама» // Асафьев Б. В. Симфонические этюды. — М. : Композитор, 2008. — С. 187–230.
12. Бажанов, Н. С. Virtuозность в музыкальном искусстве : очерки контекста / Н. С. Бажанов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2017. — № 28. — С. 83–97.

13. Баренбойм, Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн : жизнь, артистич. путь, творчество, муз.-обществ. деятельность / Ленингр. ордена Ленина консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра фортепьяно. — Л. : Музгиз, 1957. — Т. 1. — 492 с.
14. Баренбойм, Л. А. Николай Григорьевич Рубинштейн : история жизни и деятельности / Л. А. Баренбойм. — М. : Музыка, 1982. — 277 с.
15. Белаш, Е. В. Русское фортепианное скерцо второй половины XIX века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / Белаш Елена Викторовна. — Ростов н/Д, 2015. — 216 с.
16. Беляк, Д. В. Virtuозное письмо в Первом фортепианном концерте П. И. Чайковского / Д. В. Беляк // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2019. — № 3. — С. 58–67.
17. Беляк, Д. В. К проблеме рецепции фортепианных концертов П. И. Чайковского за рубежом / Д. В. Беляк // Проблемы музыкальной науки. — 2021. — № 2. — С. 182–192.
18. Беляк, Д. В. Пианист-виртуоз в представлении П. И. Чайковского / Д. В. Беляк // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи. Материалы Международной научной конференции 27–30 октября 2020 года. — М. : Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. — С. 555–561.
19. Беляк, Д. В. Симфонизм и сюитность в фортепианных концертах П. И. Чайковского / Д. В. Беляк // Проблемы музыкальной науки. — 2021. — № 1. — С. 163–172.
20. Беляк, Д. В. Фортепианные концерты П. И. Чайковского : рецепция в России и за рубежом / Д. В. Беляк // Научные школы в музыковедении XXI века : к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной онлайн-конференции 24–27 ноября 2020 года. — М. : Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. — С. 172–180.

21. Беляк, Д. В. Фортепианный стиль П. И. Чайковского и западноевропейская традиция / Д. В. Беляк // Слово молодых ученых : актуальные вопросы искусствознания : сборник статей по материалам XIX Всероссийской научно-практической конференции аспирантов и студентов (3–5 декабря 2019 года). — Саратов : Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. — С. 68–75.
22. Беляк, Д. В., Сусидко, И. П. Третий фортепианный концерт П. И. Чайковского и проблема цикличности / Д. В. Беляк, И. П. Сусидко // Проблемы музыкальной науки. — 2020. — № 2. — С. 65–74.
23. Берберова, Н. Н. Чайковский / Н. Н. Берберова. — СПб. : Лимбус-пресс, 1997. — 256 с.
24. Бернштейн, Н. А. О ловкости и ее развитии / Н. А. Бернштейн. — М. : Физкультура и спорт, 1991. — 288 с.
25. Бирмак, А. В. О художественной технике пианиста / А. В. Бирмак. — М. : Музыка, 1973. — 137 с.
26. Битерякова, Е. В. Чайковский и Григ / Е. В. Битерякова // П. И. Чайковский и зарубежные музыканты – его современники. — М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. — С. 50–56.
27. Бобрина, Д. С. Особенности фортепианного стиля Панчо Владигерова в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества : на примере фортепианных концертов : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / Бобрина Десислава Сергеевна. — Новосибирск, 2021. — 210 с.
28. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. — М. : Музыка, 1977. — 332 с.
29. Богатырев, С. С. Некоторые особенности изложения в последних симфониях Чайковского / С. С. Богатырев // Богатырев С. С. Исследования, статьи, воспоминания. — М. : Советский композитор, 1972. — С. 53–68.

30. Бородин, Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции : опыт комплексного исследования : дис. ... д-ра. иск. : 17.00.02 / Бородин Борис Борисович. — М., 2006. — 434 с.
31. Браун, Л. Механизмы культурного трансфера на примере распространения в Германии фортепианного цикла П. И. Чайковского «Времена года» / Л. Браун ; [пер. с нем. Г. В. Петровой] // Музыкальное искусство в процессах культурного обмена. Сборник статей и материалов в честь Аркадия Иосифовича Климовицкого. — СПб. : РИИИ, 2015. — С. 176–191.
32. Браун, Л. Чайковский и Франция. По материалам русских и зарубежных авторов / Л. Браун // Музыкальное наследие в современном обществе. Материалы международной научно-практической конференции. — М. : ВМОМК им. М. И. Глинки, 2014. — С. 176–189.
33. Будяковский, А. Е. О творчестве и музыкально-эстетических воззрениях П. И. Чайковского / А. Е. Будяковский ; ред. и коммент. С. В. Фролова ; Филармоническое общество Санкт-Петербурга. — СПб. : КультИнформПресс, 2008. — 351 с.
34. Будяковский, А. Е. Симфоническая музыка П. И. Чайковского / А. Е. Будяковский. — М. : Издательство Юрайт, 2020. — 239 с.
35. Вайдман, П. Е., Айнбиндер, А. Г. «...Воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений» : к истории создания Концерта № 1 для фортепиано с оркестром [Электронный ресурс] / П. Е. Вайдман, А. Г. Айнбиндер // Наше наследие. — 2015. — № 113. Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11304.php> (дата обращения: 02.12.2018).
36. Воспоминания о П. И. Чайковском : Сборник / сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина ; общ. ред. В. В. Протопопова. — М. : Музыка, 1980. — 572 с.

37. Всероссийская выставка в Москве // Московские ведомости. — 1882. — № 141. — С. 3.
38. Галь, Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира : пер. с нем. / Г. Галь ; [вступ. ст. И. Ф. Бэлзы ; коммент. И. С. Рожковской]. — М. : Радуга, 1986. — 480 с.
39. Гнилов, Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (Классико-романтическая эпоха) : дис. ... д-ра. иск : 17.00.02 / Гнилов Борис Геннадьевич. — М., 2008. — 446 с.
40. Горобец, С. В. Вспоминая забытые имена : Александр Ильич Зилоти : монография / С. В. Горобец. — СПб. : Композитор, 2016. — 160 с.
41. Грачев, В. Н., Кузина, Е. Ю. Отражение оркестровых тембров в фортепианной музыке П. И. Чайковского (к проблеме обогащения содержания в процессе исполнения) / В. Н. Грачев, Е. Ю. Кузина // Педагогика искусства. — 2017. — № 1. — С. 55–62.
42. Грохотов, С. В. И. Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Грохотов Сергей Владимирович. — М., 1990. — 301 с.
43. Грохотов, С. В. Иоганн Непомук Гуммель – композитор, пианист, педагог // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили : эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. — Вып. 3. — С. 115–154.
44. Грохотов, С. В. Музыкальный Бидермейер : эпоха – стиль – география // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили : эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. — Вып. 2. — С. 89–106.
45. Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке / Н. С. Гуляницкая. — М. : Музыка, 2009. — 256 с.

46. Двоскина, Е. М. Баллада, фантазия, поэма : литературная метафора или теоретическая дефиниция / Е. М. Двоскина // Чайковский и XXI век : диалоги во времени и пространстве : материалы междунар. науч. конференции. — СПб. : Композитор, 2017. — С. 155–167.
47. Дмитриев, Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма / Г. П. Дмитриев. — М. : Сов. композитор, 1981. — 176 с.
48. Должанский, А. Н. Музыка Чайковского : симфонические произведения / А. Н. Должанский. — Л. : Музгиз, 1960. — 269 с.
49. Долинская, Е. Б. Фортепианное творчество Н. Я. Мясковского / Е. Б. Долинская. — М. : Советский композитор, 1980. — 208 с.
50. Домбаев, Г. С. Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах / Г. С. Домбаев ; [под ред. Г. Б. Бернандта]. — М. : Музгиз, 1958. — 672 с.
51. Домбровская, О. В. Полифонические особенности гомофонного тематизма Шумана // Проблемы музыкальной науки : сб. статей. — М. : Советский композитор, 1979. — Вып. 4. — С. 259–284.
52. Дьячкова, Л. С. Гармония в западноевропейской музыке (IX – начало XX века) / Л. С. Дьячкова, М-во культуры Российской Федерации, Российская акад. музыки им. Гнесиных. — М. : Российская акад. музыки им. Гнесиных, 2009. — 230 с.
53. Егорова, М. А. Проблема сонатно-циклической драматургии в произведениях Шопена : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Егорова Марина Алексеевна. — М., 1990. — 181 с.
54. Жабинский, К. А. Фортепианное творчество Роберта Шумана и австро-немецкая клавирная традиция XVIII–XIX веков // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили : эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. — Вып. 2. — С. 220–240.

55. Житомирский, Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирский. — М. : Музыка, 1964. — 880 с.
56. Заграничные известия // Музыкальный листок. — 1875. — № 6. — С. 92–94.
57. Залесская, М. К. Ференц Лист / М. К. Залесская. — М. : Молодая гвардия, 2016. — 495 с.
58. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. — М. : Издательство Юрайт, 2019. — 410 с.
59. Зенкин, К. В. Фортепианное творчество Чайковского / К. В. Зенкин // П. И. Чайковский и зарубежные музыканты — его современники. — М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. — С. 34–37.
60. Зилоти А. И. 1863–1945 : Воспоминания и письма / А. И. Зилоти [сост., авт. предисл. и прим. Л. М. Кутателадзе ; под ред. Л. Н. Раабена]. — Л. : Музгиз, 1963. — 467 с.
61. [К. М.]. Театр и музыка / [К. М.] // День. — 1888. — № 191. — С. 4.
62. «...Как слово наше отзовется...» : П. И. Чайковский в современном мире : коллективная монография / [Н. А. Бергер и др. ; науч. ред. и сост. Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова] ; М-во образования и науки Российской Федерации, Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, Ин-т музыки, театра и хореографии, Каф. музыкального воспитания и образования. — СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. — 252 с.
63. Кашкин, Н. Д. Воспоминания о П. И. Чайковском / Н. Д. Кашкин. — М. : Ленанд, 2016. — 168 с.
64. Кашкин, Н. Д. Музыкальная хроника / Н. Д. Кашкин // Русские ведомости. — 1887. — № 321. — С. 2.
65. Кашкин, Н. Д. Театр и музыка / Н. Д. Кашкин // Русские ведомости. — 1893. — № 45. — С. 2.

66. Кириллина, Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество : в 2 т. / Л. В. Кириллина. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — Т. 1. — 537 с.
67. Климов, П. А. Неоконченная симфония Чайковского — история и современность / П. А. Климов // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2020. — № 1. — С. 5–20.
68. Климовицкий, А. И. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия / А. И. Климовицкий ; Министерство культуры Российской Федерации, Российский институт истории искусств. — СПб. : Петрополис, 2015. — 424 с.
69. Ковалевский, Г. В. Из прошлого к веку нынешнему : к проблеме восприятия личности и творчества П. И. Чайковского / Г. В. Ковалевский // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2018. — Т. 19. — № 1. — С. 299–310.
70. Ковалевский, Г. В. Личность и творчество Людвиг ван Бетховена в рецепции Петра Ильича Чайковского / Г. В. Ковалевский // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2019. — Т. 20. — № 2. — С. 356–364.
71. Коган, Г. М. Virtuoz // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш — М. : Советская энциклопедия, 1973. — I т. : А – Гонг. — С. 802–803.
72. Комаров, А. В. Восстановление произведений П.И. Чайковского в истории русской музыкальной текстологии : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Комаров Александр Викторович. — М., 2007. — 260 с.
73. Комаров, А. В. Фортепианные переложения Чайковским собственных произведений : проблемы текста / А. В. Комаров // Чайковский и XXI век : диалоги во времени и пространстве : материалы международной науч. конференции. — СПб. : Композитор, 2017. — С. 77–85.

74. Комаров, А. В. Чайковский – автор фортепианных переложений собственных сочинений / А. В. Комаров // Научный вестник Московской консерватории. — 2018. — № 2. — С. 94–125.
75. Корто, А. О фортепианном искусстве / А. Корто ; [сост., пер., ред. текста, вст. статья и комментарии К. Х. Аджемов]. — М. : Классика-XXI, 2018. — 252 с.
76. Кремлев, Ю. А. Симфонии П. И. Чайковского / Ю. А. Кремлев. — М. : Музгиз, 1955. — 304 с.
77. Кузнецов, И. К. Фортепианный концерт : к истории и теории жанра : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / Кузнецов Игорь Константинович. — М., 1980. — 246 с.
78. Кунин, И. Ф. Идеальнейшая форма / И. Ф. Кунин // Советская музыка. — 1968. — № 11. — С. 113–116.
79. Кунин, И. Ф. Чайковский / И. Ф. Кунин. — М. : Молодая гвардия, 1958. — 368 с.
80. Курт, Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт ; [предисл. и коммент. М. Этингера]. — М. : Музыка, 1975. — 551 с.
81. Кюи, Ц. А. Музыкальные заметки / Ц. А. Кюи // Санкт-Петербургские ведомости. — 1875. — № 298. — С. 1.
82. Кюи, Ц. А. Симфонические собрания Императорского русского музыкального общества / Ц. А. Кюи // Музыкальное обозрение. — 1886. — № 26. — С. 201–203.
83. Кюи, Ц. А. Симфонические собрания Русского музыкального общества / Ц. А. Кюи // Музыкальное обозрение. — 1886. — № 23. — С. 177–178.
84. Ларош, Г. А. П. И. Чайковский / Г. А. Ларош // Избранные статьи : в 5 вып. / сост. Г. Б. Бернандт. — Л. : Музыка, 1975. — Вып. 2. — 365 с.

85. Ларош, Г. А. Собрание музыкально-критических статей / под ред. В. В. Яковлева — М. ; Петроград : Музгиз, 1922. — Т. II : О П. И. Чайковском, ч. 1. — IV, 182 с.
86. Ларош, Г. А. Собрание музыкально-критических статей / под ред. и со вступ. статьей В. В. Яковлева — М. ; Петроград : Музгиз, 1924. — Т. II : О П. И. Чайковском, ч. 2. — XX, 164 с.
87. Левенсон, О. Я. Искусства и литература / О. Я. Левенсон // Русские ведомости. — 1878. — № 285. — С. 3.
88. Левенсон, О. Я. Музыкальная хроника / О. Я. Левенсон // Русские ведомости. — 1882. — № 222. — С. 1–2.
89. Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Моцарт и его время / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М. : Классика-XXI, 2008. — 624 с.
90. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений / Л. А. Мазель. — М. : Музыка, 1979. — 534 с.
91. Малинковская, А. В. Две художественные концепции романтического пианизма / А. В. Малинковская // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — 2012. — № 2. — С. 85–90.
92. Мальцева, Е. Г. Александр Ильич Зилоти : пианист, педагог, организатор концертной деятельности / Е. Г. Мальцева. — Ростов н/Д : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2017. — 469 с.
93. Меркулов, А. М. История исполнительского искусства : каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма / А. М. Меркулов. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Юрайт, 2020. — 182 с.
94. Меркулов, А. М. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века : теория и практика. Часть первая // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили : эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация : сборник статей. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — Вып. 1. — С. 165–214.

95. Меркулов, А. М. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века : теория и практика. Часть вторая // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили : эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. — Вып. 3. — С. 57–84.
96. Моисеев, Г. А. А. И. Зилоти и П. И. Чайковский / Г. А. Моисеев // Вестник истории, литературы и искусства. — 2016. — № 11. — С. 481–505.
97. Моисеев, Г. А. Камерные ансамбли П. И. Чайковского / Г. А. Моисеев. — М. : Музыка, 2009. — 295 с.
98. Моисеев, Г. А. Одесские гастроли в зеркале прессы. Два забытых интервью П. И. Чайковского / Г. А. Моисеев // Музыкальная академия. — 2010. — № 3 (731). — С. 121–125.
99. Музыкальная форма / общ. ред. проф. Ю. Н. Тюлина. — М. : Музыка, 1974. — 358 с.
100. Мурадян, Г. В. Virtuозность как феномен в истории фортепианной культуры : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Мурадян Галина Викторовна. — Ростов н/Д, 2015. — 200 с.
101. Нагина, Д. А. Жанр концертной симфонии в творчестве Гайдна и Моцарта // Современные проблемы музыкознания. — 2019. — № 3. — С. 2–23.
102. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
103. Найко, Н. М. Отражение проблем творческого процесса в литературном наследии русских композиторов XIX — первой половины XX века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Найко Наталья Михайловна. — Новосибирск, 2003. — 243 с.
104. Неизвестный Чайковский / [науч. ред. и сост. П. Е. Вайдман]. — М. : П. Юргенсон, 2009. — 358 с.

105. Николаев, А. А. Фортепианное наследие Чайковского / А. А. Николаев. — Л. : Музгиз, 1949. — 208 с.
106. Никитин, Б. С. Чайковский : старое и новое / Б. С. Никитин. — М. : Знание, 1990. — 203 с.
107. Овчинников, М. А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX в. / М. А. Овчинников. — М. : Музыка, 1987. — 196 с.
108. Онегина, О. В. Фортепианная музыка С. М. Ляпунова. Черты стиля : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / Онегина Ольга Владимировна. — СПб., 2010. — 292 с.
109. Орлова, Е. М. П. И. Чайковский / Е. М. Орлова. — М. : Музыка, 1980. 271 с.
110. Орышак, И. М. Чайковский и Ганс фон Бюлов / И. М. Орышак // П. И. Чайковский и зарубежные музыканты — его современники. — М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. — С. 74–78.
111. Охалова, И. В. Произведения П. И. Чайковского для фортепиано с оркестром / И. В. Охалова. — М. : П. Юргенсон, 2018. — 120 с.
112. Пак, Г. Х. П. И. Чайковский как мастер фортепианной миниатюры (к проблеме исполнительской интерпретации) : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Пак Ги Хван. — СПб., 2012. — 20 с.
113. Петров, Д. Р. К поэтике симфонического цикла (Чайковский и Глазунов) / Д. Р. Петров // Музыкальное искусство в процессах культурного обмена. Сборник статей и материалов в честь Аркадия Иосифовича Климовицкого. — СПб. : РИИИ, 2015. — С. 192–210.
114. Петров, Д. Р. О поэтике симфонического цикла у Чайковского / Д. Р. Петров // Чайковский и XXI век : диалоги во времени и пространстве : материалы междунар. науч. конференции. — СПб. : Композитор, 2017. — С. 149–154.

115. Петухова, С. А. Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006) / авт.-сост. С. А. Петухова. — М. : Государственный институт искусствознания, 2014. — 856 с.
116. Петухова, С. А. П. И. Чайковский и Р. Шуман : гармонические и тематические музыкальные параллели / Петухова С. А. // Наследие : XVIII–XIX века : сборник статей, материалов и документов. — М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2013. — С. 143–170.
117. Пианизм // Толковый словарь русского языка : в 4-х т. / под ред. Д. Н. Ушакова. — М. : Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1939. — Т. 3 : П – Ряшка. — С. 253.
118. Побережная, Г. И. Петр Ильич Чайковский / Г. И. Побережная. — Киев : [б. и.], 1994. — 356 с.
119. Подколзина, О. В. Скрипичные концерты В. А. Моцарта : особенности жанра и исполнительской интерпретации : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / Подколзина Ольга Васильевна. — М., 2010. — 172 с.
120. Подмазова, П. Б. Жанр концертной симфонии во Франции во второй половине XVIII века // Музыка и время. — 2017. — № 12. — С. 20–24.
121. Познанский, А. Н. Чайковский / А. Н. Познанский. — М. : Молодая гвардия, 2010. — 760 с.
122. Покровская, И. Е. Особенности фортепианного стиля А. С. Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Покровская Ирина Евгеньевна. — СПб., 2007. — 158 с.
123. Полоцкая, Е. Е. Маркс–Заремба–Чайковский : о немецких истоках теоретического образования в первых русских консерваториях (по материалам архивов) / Е. Е. Полоцкая // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2014. — № 2 (9). — С. 63–77.

124. Полоцкая, Е. Е. П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России : дис. ... д-ра. иск. : 17.00.02 / Полоцкая Елена Евгеньевна. — М., 2009. — 720 с.
125. Пономарев, С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Пономарев Сергей Владимирович. — М., 2011. — 31 с.
126. Пономарева, Е. В. Мифопоэтика и интертекстуальность в позднем творчестве П. И. Чайковского : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Пономарева Елена Владимировна. — Саратов, 2012. — 181 с.
127. Пономарева, Е. В. Стилистическая гетерогенность в стилеобразовании П. И. Чайковского : контрапункты современной исследовательской интерпретации [Электронный ресурс] / Е. В. Пономарева // PHILHARMONICA. International Music Journal. — 2019. — № 3. — С. 27–34. Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29884 (дата обращения: 24.03.2021).
128. Предлогов, В. (Журкин, В. В). Отличия редакций 1-го фортепианного концерта Чайковского [Электронный ресурс] / В. В. Журкин // Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. — Режим доступа: <http://www.tchaikov.ru/predlogoff-concerto1.html> (дата обращения: 02.12.2018).
129. Прибегина, Г. А. Петр Ильич Чайковский / Г. А. Прибегина. — М. : Музыка, 1984. — 200 с.
130. Протопопов, В. В. Вариации // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1973. — I т. : А – Гонг. — С. 667–674.
131. Протопопов, В. В. Западноевропейская музыка XIX – начала XX веков // История полифонии. — М. : Музыка, 1986. — Вып. 4. — 319 с.
132. Пылкий // Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. — М. : ООО «ИТИ ТЕХНОЛОГИИ», 2003. — С. 635.

133. Раабен, Л. Н. Советский инструментальный концерт / Ленингр. Гос. Ин-т театра, музыки и кинематографии. — Л. : Музыка, 1967. — 307 с.
134. Розанова, Ю. А. О симфонизме в балете Чайковского «Спящая красавица» / Ю. А. Розанова. — М. : Музыка, 1965. — 64 с.
135. Розанова, Ю. А. Симфонические принципы балетов Чайковского / Ю. А. Розанова. — М. : Музыка, 1976. — 160 с.
136. Роллан, Р. Музыканты прошлых дней. Музыканты наших дней / Р. Роллан. — М. : Гослитиздат, 1935. — 470 с.
137. Рубинштейн, А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы : краткий курс лекций / А. Г. Рубинштейн. — М. : Издательство Юрайт, 2020. — 82 с.
138. Рубинштейн, А. Г. Музыка и ее представители / А. Г. Рубинштейн. — СПб. : Союз художников, 2005. — 156 с.
139. Ручьевская, Е. А. Петр Ильич Чайковский (1840–1893) : попул. моногр. / Е. А. Ручьевская. — Л. : Музыка, 1985. — 104 с.
140. Сахарова, В. Н. Основные тенденции в интерпретации фортепианной музыки П. И. Чайковского / В. Н. Сахарова // В мире науки и искусства : вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — 2014. — № 42. — С. 86–97.
141. Сидельников, Л. С. Чайковский / Л. С. Сидельников. — Ростов н/Д : Феникс ; М. : Искусство, 1998. — 476 с.
142. Синьковская, Н. Н. О гармонии П. И. Чайковского : очерки / Н. Н. Синьковская. — М. : Музыка, 1983. — 78 с.
143. Скорбященская, О. А. Адольф фон Гензельт и русские музыканты его времени / О. А. Скорбященская // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2016. — № 1 (42). — С. 161–168.
144. Собакина, О. В. Стилистика фортепианных произведений К. Шимановского : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / Собакина Ольга Валерьевна. — М., 2004. — 250 с.

145. Солнцев, В. В. Эволюция австро-немецкого скрипичного концерта от Бетховена до Брамса : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / Солнцев Владимир Владимирович. — СПб., 1994. — 197 с.
146. Соловьев, Н. Ф. Музыкальное обозрение / Н. Ф. Соловьев // Новое время. — 1875. — № 287. — С. 3–4.
147. Сосновцева, О. Б. Вариантное развитие и вариантная форма в творчестве П. И. Чайковского : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / Сосновцева Ольга Борисовна. — М., 1997. — 260 с.
148. Спорыхина, О. И. Интекст как компонент стилевой системы П. И. Чайковского : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Спорыхина Ольга Игоревна. — М., 2000. — 524 с.
149. Старый музыкант (Кругликов, С. Н). Музыкальная хроника / С. Н. Кругликов // Современные известия. — 1882. — № 143. — С. 1.
150. Стусова, М. С. Сюитность как принцип композиции в творчестве Д. Мийо : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / Стусова Мария Сергеевна. — Ростов н/Д, 2019. — 173 с.
151. Тайманов, И. М. Концерт для двух фортепиано с оркестром. История жанра : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / Тайманов Игорь Маркович. — Л., 1982. — 319 с.
152. Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости. — 1875. — № 311. — С. 3.
153. Театр и музыка // Русские ведомости. — 1885. — № 56. — С. 2–3.
154. Театр и музыка // Русский листок. — 1893. — № 46. — С. 3.
155. Театр и музыка. Первое симфоническое собрание // Биржевые ведомости. — 1875. — № 305. — С. 3.
156. Театральные и музыкальные известия // Московские ведомости. — 1889. — № 158. — С. 5.
157. Театральные и музыкальные известия // Московские ведомости. — 1893. — № 46. — С. 5.

158. Театральный курьер // Петербургский листок. — 1888. — № 312. — С. 3.
159. Телеграммы. Париж, 9 сентября (28 августа) // Московские ведомости. Особое прибавление. — 1878. — № 219. — С. 1.
160. Тон // Толковый словарь русского языка : в 4-х т. / под ред. Д. Н. Ушакова. — М. : Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1940. — Т. 4 : С — Ящурный. — С. 737–738.
161. Торган, Я. Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX в. : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Торган Янис Эрнестович. — Л., 1976. — 172 с.
162. Туманина, Н. В. П. И. Чайковский : великий мастер, 1878–1893 гг. / Н. В. Туманина ; отв. ред. Б. М. Ярустовский. — М. : ЛЕНАНД, 2019. — 504 с.
163. Туманина, Н. В. П. И. Чайковский : путь к мастерству, 1840–1877 гг. / Н. В. Туманина ; [отв. ред. Б. М. Ярустовский]. — М. : Издательство Академии наук СССР, 1962. — 581 с.
164. Тюлин, Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ / Ю. Н. Тюлин. — М. : Музыка, 1973. — 277 с.
165. Усенко, Н. М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество : от Ф. Шопена к А. Скрябину : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Усенко Наталия Михайловна. — Ростов н/Д, 2005. — 168 с.
166. Фаминцын, А. С. Петербургская хроника / А. С. Фаминцын // Музыкальный листок. — 1875. — № 7. — С. 108.
167. Фоменко, Е. С. Каденция в фортепианном концерте эпохи классицизма : историко-источниковедческий анализ : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / Фоменко Елена Станиславовна. — СПб., 2005. — 354 с.

168. Фраенов, В. П. Свободный стиль // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1978. — Т. 4 : Окунев–Симович. — С. 887–897.
169. Холопов, Ю. Н. Гармония : Теоретический курс / Ю. Н. Холопов. — М. : Музыка, 1988. — 512 с.
170. Холопов, Ю. Н. О системе музыкальных форм в симфониях Чайковского. К проблеме классификации музыкальных форм / Ю. Н. Холопов // Музыкальные формы классической традиции. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. — С. 38–45.
171. Холопов, Ю. Н. Что же делать с музыкальными формами Чайковского? / Ю. Н. Холопов // П. И. Чайковский : к 100-летию со дня смерти (1893–1993) : материалы научной конференции. Науч. тр. МГК им. Чайковского. — М. : Московская гос. консерватория, 1995. — Сб. 12. — С. 54–64.
172. Хотеев, А. И. К истории создания фортепианных концертов Чайковского / А. И. Хотеев // Музыкальная академия. — 2003. — № 3. — С. 138–145.
173. Хохлов, Ю. Н. Оркестровые сюиты Чайковского / Ю. Н. Хохлов. — М. : Музгиз, 1961. — 92 с.
174. Чайковский : новые документы и материалы : сборник статей / отв. ред. Т. З. Сквирская ; СПбГК. Научная музыкальная библиотека. Отдел рукописей. — СПб. : Композитор, 2003. — 312 с.
175. Чайковский. Сборник статей. Петербургский музыкальный архив / сост. Т. З. Сквирская. — СПб. : Композитор, 2021. — Вып. 15. — 344 с.
176. Чайковский, М. И. Жизнь П. И. Чайковского. В 3-х т. / М. И. Чайковский. — М. : Алгоритм, 1997. — Т. 1. — 513 с.
177. Чайковский, М. И. Жизнь П. И. Чайковского. В 3-х т. / М. И. Чайковский. — М. : Алгоритм, 1997. — Т. 2. — 607 с.

178. Чайковский, М. И. Жизнь П. И. Чайковского. В 3-х т. / М. И. Чайковский. — М. : Алгоритм, 1997. — Т. 3. — 617 с.
179. Чайковский, М. И. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева / сост. М. И. Чайковский. — М. : Музыкальное издательство П. Юргенсона, 1916. — 188 с.
180. Чайковский, П. И. Академическое полное собрание сочинений / П. И. Чайковский ; Гос. инс-т искусствознания ; Гос. мемориальный музей-заповедник П. И. Чайковского ; науч. ред. П. Е. Вайдман, А. Г. Айнбиндер ; предисл. П. Е. Вайдман. — Челябинск : МРІ, 2015. — Т. 1 : Концерт № 1 для фортепиано с оркестром си-бемоль минор : соч. 23 : 1-я редакция 1875 г. — СЛШ, 219 с.
181. Чайковский, П. И. Академическое полное собрание сочинений / П. И. Чайковский ; Гос. инс-т искусствознания ; Гос. мемориальный музей-заповедник П. И. Чайковского ; науч. ред. П. Е. Вайдман, А. Г. Айнбиндер ; предисл. П. Е. Вайдман. — Челябинск : МРІ, 2015. — Т. 2 : Концерт № 1 для фортепиано с оркестром си-бемоль минор : соч. 23 : переложение автора для 2 фортепиано : 1-я редакция 1875 г. — СЛШ, 145 с.
182. Чайковский, П. И. Академическое полное собрание сочинений / П. И. Чайковский ; Гос. инс-т искусствознания ; Гос. мемориальный музей-заповедник П. И. Чайковского ; науч. ред. П. Е. Вайдман, А. Г. Айнбиндер ; предисл. П. Е. Вайдман. — Челябинск : МРІ, 2015. — Т. 3 : Концерт № 1 для фортепиано с оркестром си-бемоль минор : соч. 23 : 2-я редакция 1879 г. — СЛШ, 219 с.
183. Чайковский, П. И. Академическое полное собрание сочинений / П. И. Чайковский ; Гос. инс-т искусствознания ; Гос. мемориальный музей-заповедник П. И. Чайковского ; науч. ред. П. Е. Вайдман, А. Г. Айнбиндер ; предисл. П. Е. Вайдман. — Челябинск : МРІ, 2015. — Т. 4 : Концерт № 1 для фортепиано с оркестром си-бемоль минор : соч. 23 :

- переложение автора для 2 фортепиано : 2-я редакция 1879 г. — СЛШ, 145 с.
184. Чайковский, П. И. Вторая симфония c-moll : соч. 17 / общ. ред. Б. В. Асафьева. — М. : Музгиз, 1954. — Т. 15 (Б). — IX, 305 с.
185. Чайковский, П. И. Избранные письма / П. И. Чайковский ; сост. и коммент. Н. Н. Синьковской. — М. : Музыка, 2002. — 454 с.
186. Чайковский, П. И. Музыкальные эссе и статьи / П. И. Чайковский. — М. : Издательство «Э», 2015. — 448 с.
187. Чайковский, П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк : в 3 т. / П. И. Чайковский. — М. : Книговек, 2016. — Т. 1. — 608 с.
188. Чайковский, П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк : в 3 т. / П. И. Чайковский. — М. : Книговек, 2016. — Т. 2. — 672 с.
189. Чайковский, П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк : в 3 т. / П. И. Чайковский. — М. : Книговек, 2016. — Т. 3. — 704 с.
190. Чайковский, П. И. Письма к родным / ред. и прим. В. А. Жданова. — М. : Музгиз, 1940. — Т. 1 : 1850–1879. — 756 с.
191. Чайковский, П. И. Сочинения для фортепиано / общ. ред. Б. В. Асафьева. — М. : Музгиз, 1948. — Т. 52. — [11 с.], 245 с.
192. Чайковский, П. И. Сочинения для фортепиано с оркестром : партитура / общ. ред. Б. В. Асафьева. — М. : Музгиз, 1955. — Т. 28. — XVI, 351 с.
193. Чайковский, П. И. Сочинения для фортепиано с оркестром : партитура / общ. ред. Б. В. Асафьева. — М. : Музгиз, 1954. — Т. 29. — XIV, 255 с.
194. Чайковский, П. И. Сочинения законченные С. И. Танеевым / общ. ред. Б. В. Асафьева. — М. : Музгиз, 1948. — Т. 62. — XIII, 298 с.
195. Чайковский, П. И. Третья симфония (D-dur) : соч. 29 / общ. ред. Б. В. Асафьева. — М. : Музгиз, 1949. — Т. 16 (А). — [11], 211 с.
196. Чайковский, П. И. Шестая симфония : Патетическая : соч. 74 / общ. ред. Б. В. Асафьева. — М. : Музгиз, 1963. — Т. 17 (Б). — XX, 244 с.

197. Чайковский, П. И., Юргенсон, П. И. Переписка : в 2-х т. / сост. и науч. ред. П. Е. Вайдман. — М. : П. Юргенсон, 2011. — Т. 1 : 1866–1885. — 688 с.
198. Чайковский, П. И., Юргенсон, П. И. Переписка : в 2-х т. / сост. и науч. ред. П. Е. Вайдман. — М. : П. Юргенсон, 2013. — Т. 2 : 1886–1893. — 664 с.
199. Черная, М. Р. Фигурационное письмо в западноевропейской и русской клавирной (фортепианной) музыке (от истоков до середины XX века) : дис. ... д-ра. иск. : 17.00.02 / Черная Марина Радославовна. — М., 2005. — 1339 с.
200. Чернова, Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. — М. : Музыка, 1984. — 144 с.
201. Чинаев, В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков (на примере фортепианного исполнительского искусства) : автореф. дис. ... д-ра. иск. : 17.00.02 / Чинаев Владимир Петрович. — М., 1995. — 48 с.
202. Шуман, Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей : в 2-х т. / сост., текстол. ред., вступ. статья, коммент. и указ. д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского ; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. — М. : Музыка, 1979. — Т. II–Б. — 294 с.
203. Шумилин, Д. А. Фортепианные вариации и фантазии на оперные темы в петербургских концертах 1830-х годов // Опера в музыкальном театре : история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2019. — Т. 1. — С. 371–378.
204. Шумилин, Д. А. Фортепианная музыка в концертной жизни Петербурга в 30-х гг. XIX века. Хронограф // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование / отв. ред. и сост. :

- Н. А. Огаркова. — СПб. : Российский институт истории искусств ; Композитор, 2014. — Т. 13 : XIX век : 1801–1861. — С. 222–291.
205. Эспань, М. История цивилизаций как культурный трансфер / М. Эспань ; [пер. с фр. М. Е. Балакирева и др.]. — М. : Новое литературное обозрение, 2018. — 811 с.
206. Amusements // *New York Daily Herald*. — 1875. — № 14336. — P. 2.
207. At the Philharmonic // *Pall Mall Gazette*. — 1889. — Vol. XLIX. — № 7510. — P. 6.
208. At the Play Houses. Tschaikowski Appears at the Academy of Music // *The Philadelphia Inquirer*. — 1891. — Vol. 124. — № 139. — P. 5.
209. Barber, Ch. Lost in the Stars : The Forgotten Life of Alexander Siloti / Ch. Barber. — Lanham : Scarecrow Press, 2002. — 400 p.
210. Bellaigue, C. L'Année musicale. Octobre 1887 à Octobre 1888 / C. Bellaigue. — Paris : Libraire Charles Delagrave, 1889. — 304 p.
211. Berliner Nachrichten // *Signale für die musikalische Welt*. — 1888. — № 54. — S. 854.
212. Boutarel, A. Concerts et Soirées. Concerts du Chatelet / A. Boutarel // *Le Ménestrel*. — 1888. — № 11. — P. 87–88.
213. Boutarel, A. Revue des Grands Concerts. Concerts du Châtelet / A. Boutarel // *Le Ménestrel*. — 1891. — № 15. — P. 117.
214. Boutarel, A. Revue des Grands Concerts. Concerts Lamoureux / A. Boutarel // *Le Ménestrel*. — 1893. — № 12. — P. 93.
215. Bradford Full-Dress Subscription Concert // *The Leeds Mercury*. — 1886. — Vol. 123. — № 15152. — P. 3.
216. Braun, L. «Diémer m'a offert son concours». Čajkovskij und seine Interpreten in Frankreich / L. Braun ; [herausgegeben von I. M. Groote, S. Keym] // *Russische Musik in Westeuropa bis 1917. Ideen – Funktionen – Transfers*. – München : edition text + kritik, 2018. — S. 267–284.

217. Braun, L. Intertextualität in der Musik. Čajkovskijs französische Musikzitate / L. Braun // Dialogizität – Intertextualität – Ambiguität. Ehrensymposium für Reinhard Lauer zum 80. Geburtstag. — Wiesbaden : Harrassowitz, 2017. — S. 57–59.
218. Braun, L. «La terre promise» – Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs / L. Braun. — Mainz : Schott Music GmbH & Co, 2014. — 520 S.
219. Brown, D. Tchaikovsky : The Crisis Years (1874–1878) / D. Brown. — London : W.W. Norton & Company, 1983. — 312 p.
220. Brown, D. Tchaikovsky : The Early Years (1840–1874) / D. Brown. — London : W.W.Norton & Company, 1980. — 360 p.
221. Brown, D. Tchaikovsky : The Finale Years (1885–1893) / D. Brown. — London : W.W.Norton & Company, 1991. — 528 p.
222. Brown, D. Tchaikovsky : The Man and His Music / D. Brown. — New York : Pegasus Books, 2007. — 496 p.
223. Brown, D. Tchaikovsky : The Years of Wandering (1878–1885) / D. Brown. — London : W.W. Norton & Company, 1986. — 348 p.
224. Bullock, P. R. Pyotr Tchaikovsky / P. R. Bullock. — London : Reaktion Books, 2016. — 224 p.
225. Büttemeyer, W. Zur Instrumentierung der Orchesterwerke Čajkovskijs / W. Büttemeyer // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. — 2016. — № 23. — S. 19–38.
226. Crystal palace Saturday concerts // The Era. — 1876. — Vol. 38. — № 1956. — P. 3.
227. Cui, C. Nouvelles Diverses. Etranger / C. Cui // Le Ménestrel. — № 18. — P. 157.
228. Darcours, Ch. Notes de Musique / Ch. Darcours // Le Figaro. — 1888. — № 67. — P. 6.
229. Darcours, Ch. Notes de Musique / Ch. Darcours // Le Figaro. — 1891. — № 98. — P. 6.

230. Dur und Moll. St. Petersburg, 27 April // Signale für die musikalische Welt. — 1878. — № 42. — S. 662.
231. [F...]. Musique. Les Concerts Symphoniques / [F...] // Le Gaulois. — 1888. — № 2015. — P. 3.
232. Fiske, R. E. Tchaikovsky's later piano concertos / R. E. Fiske // Musical Opinion. — 1938. — Vol. 62. — № 18. — P. 17–18.
233. Flamm, C. «Der Wiederhall tiefgeheimer Prozesse unseres Seelenlebens». Tschaikowsky und Schumann / C. Flamm // Kontrapunkte. Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. — 2016. — Bd. 8 — S. 43–53.
234. Fraulein Aus Der Ohe. A New York Opinion of the Tschaikowsky Concerto // Rutland Daily Herald. — 1891. — Vol. 30. — № 108. — P. 4.
235. Friskin, J. The Text of Tchaikowsky's B-flat minor Concerto / J. Friskin // Music and Letters. — 1969. — № 50. — P. 246–251.
236. [G. E.]. Musikleben in St. Petersburg / [G. E.] // Signale für die musikalische Welt. — 1888. — № 65. — S. 1025–1027.
237. Garden, E. J. C. A Note of Tchaikowsky's First Piano Concerto / E. J. C. Garden // The Musical Times. — 1981. — Vol. 122. — № 1658. — P. 238–239.
238. Garden, E. J. C. Tchaikowsky's First Piano Concerto / E. J. C. Garden // The Musical Times. — 1981. — Vol. 122. — № 1666. — P. 806.
239. Garden, E. J. C. Three Russian Piano Concertos / E. J. C. Garden // Music and Letters. — 1979. — № 60. — P. 166–179.
240. Gauldin, R. New Twists of Old Endings : Cadenza and Apotheosis in the Romantic Piano Concerto / R. Gauldin // Integral : The Journal of Applied Musical Thought. — 2004. — № 18–19. — P. 1–23.
241. Gooley, D. The Battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century / D. Gooley // Franz Liszt and His World. — Princeton : Princeton University Press, 2006. — P. 75–111.

242. Gresse, A. Les Grands Concerts / A. Gresse // Le Journal. — 1893. — № 168. — P. 6
243. Groote, I. M. Blicke über die Grenzen. Tschaikowsky in Europa / I. M. Groote // Kontrapunkte. Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. — 2016. — Bd. 8. — S. 30–36.
244. Grönke, K. Čajkovskij und die Brüder Anton und Nikolaj Grigor'evič Rubinstejn / K. Grönke // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. — 2006. — H. 13. — S. 17–36.
245. Hans von Bulow // Boston post. — 1875. — Vol. LXXXIX. — № 101. — P. 3.
246. Hans von Bulow // New York Daily Herald. — 1875. — № 14337. — P. 7.
247. Hepokoski, J., Darcy, W. Elements of Sonata Theory : Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata / J. Hepokoski, W. Darcy. — Oxford : Oxford University Press, 2006. — 680 p.
248. Hofmeister XIX [Electronic source] / Royal Holloway, University of London. — 2007. — P. 309. — URL: https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/monatshefte/1889_08.html#hofm_1889_08_0309_02 (дата обращения: 16.10.2021)
249. Horton, J. Brahms's Piano Concerto No. 2, Op. 83 : Analytical and Contextual Studies / J. Horton. — Leuven : Peeters, 2017. — 368 p.
250. Hundsnes, S. Thematic counterpoint and adjacent constructional texturing in Tchaikovsky's six symphonies : doctoral dissertation / Hundsnes Svein. — Oslo, 2014. — 288 p.
251. Ivanovitch, R. The Brilliant Style [Electronic source] / R. Ivanovitch // The Oxford Handbook of Topic Theory / ed. by D. Mirka. — New York : Oxford University Press, 2014. — URL: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199841578.01.0001/oxfordhb-9780199841578-e-13> (дата обращения: 20.12.2020).
252. [Jennius]. Théatres / [Jennius] // La Liberté. — 11.09.1878. — P. 3–4.

253. [Judex]. III. – Concerts / [Judex] // Le Monde Artiste. — 1893. — № 12. — P. 205–206.
254. Kerst, L. Les Grands Concerts / L. Kerst // Le petit journal. — 1888. — № 9202. — P. 3.
255. Koch, J. M. Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert : Bd.8) / J. M. Koch. — Sinzig : Studio, 2001. — 382 S.
256. Kohlhase, Th. Čajkovskijs mehrsätzliche Orchesterwerke / Th. Kohlhase // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. — 2007. — H. 14. — S. 28–78.
257. Kohlhase, Th. «Einer der unseren?» Tschaikowsky und Deutschland / Th. Kohlhase // Kontrapunkte. Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck — 2016. — Bd. 8. — S. 15–29.
258. Konzertstück [Konzertstück] [Electronic source] // Grove Music Online. — New York : Oxford University Press, 2001. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015355?rskey=HTVgY2&result=1> (дата обращения: 27.04.2020).
259. Korff, M. Tschaikowsky : Leben und Werk / M. Korff. — München : dtv Verlagsgesellschaft, 2014. — 264 S.
260. Kühn, C. Formenlehre der Musik / C. Kühn. — München : Bärenreiter, 1987. — 219 S.
261. Langston, B. «I will not alter a single note». New information on the History of Tchaikovsky's First Piano Concerto / B. Langston // Tchaikowsky-Gesellschaft : Mitteilungen. — 2008. — № 15. — P. 63–75.
262. Letter from New York // St. Alban's Daily Messenger. — 1875. — Vol. XII. — № 373. — P. 2.
263. Lindeman, S. D. Structural Novelty and Tradition in the Early Romantic Piano Concerto / S. D. Lindeman. — New York : Pendragon Press, 1999. — 360 p.

264. Loncières V. *Revue Musicale* / V. Loncières // *La Liberté*. — 23.09.1878. — P. 1.
265. Maillard, G. *Causerie Musicale. Concert russe au Trocadéro* / G. Maillard // *Le Pays*. — 1878. — № 259. — P. 1.
266. Marx, A. B. *Theory and Practice of Musical Composition* / A. B. Marx ; [transl. from German and ed. by H. S. Saroni]. — New York : Mason Brothers, 1856. — 580 p.
267. Mertens, P. *Tschaikowskys Klaviermusik in Gesamteinspielungen* / P. Mertens // *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen*. — 2020. — H. 27. — S. 36–55.
268. Meyer, J. A. *The Idea of Conflict in the Concerto* / J. A. Meyer // *Studies in Music [Australia]*. — 1974. — № 8. — P. 38–52.
269. Mies, P. *Die Krise der Konzertkadenz bei Beethoven* / P. Mies. — Bonn : H. Bouvier u. Co. Verlag, 1970. — 82 S.
270. *Mr. Mann's Benefit Concert* // *The Times (London)*. — 1890. — № 32997. — P. 9.
271. *Music. A New Symphony by Franz Schubert* // *The Examiner*. — 1876. — № 3555. — P. 327–328.
272. *Music. Crystal Palace* // *The Graphic : An Illustrated Weekly Newspaper*. — 1890. — № 1066. — P. 510–511.
273. *Music and the Stage. The Von Bulow Concert* // *Boston Globe*. — 1875. — Vol. VIII. — № 100. — P. 4.
274. *Musicians of Notable Worth* // *Chicago Tribune*. — 1892. — Vol. LI. — № 17. — P. 35.
275. *Musikbrief. Hamburg, 1. Februar* // *Musikalischen Wochenblatt*. — 1888. — № 8. — S. 90.
276. Mühlemann, G. *Čajkovskijs Kontakte zum Ehepaar Rummel. Zwei bisher unbekannte Briefe von Franz und Leila Rummel aus den Jahren 1889 und 1892 [Electronic source]* / G. Mühlemann // *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen*

- Online. — 2017. — S. 1–10. — URL: http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/mitteilungen-online/2017-02-15-Rummel_Briefe-Muehlemann-Mitt-Online.pdf (дата обращения: 27.04.2020).
277. Niebuhr, U. Der Einfluß Anton Rubinsteins auf die Klavierkonzerte Peter Tschaikowskys / U. Niebuhr // Die Musikforschung. — 1974. — Jahrg. 27. — № 4. — S. 412–434.
278. Norris, J. The Russian Piano Concerto, vol. I : The Nineteenth Century / J. Norris. — Bloomington ; Indianapolis : Indiana univ. press, 1994. — 228 p.
279. Orlova, A. Tchaikovsky : The Last Chapter / A. Orlova ; [translated by D. Brown]. — Music and Letters. — 1981. — Vol. 62. — № 2. — P. 125–145.
280. [Ph. D]. Les Concerts / [Ph. D] // L'Intransigent. — 1891. — № 3919. — P. 3.
281. Philharmonic Society // The Graphic : An Illustrated Weekly Newspaper. — 1889. — Vol. XXXIX. — № 1012. — P. 415.
282. Philharmonic Society // Observer. — 1889. — № 5108. — P. 2.
283. Philharmonic Society // Standard. — 1889. — № 20205. — P. 5.
284. Ratner L. Classic Music : Expression, Form, and Style / L. Ratner — New York : Schirmer Books, 1980. — xvii, 475 p.
285. Recent Concerts // The Morning Post. — 1889. — № 36451. — P. 2.
286. Redepenning, D. Zur frühen Verbreitung und zur Rezeption der Werke Tschaikowskys in Deutschland / D. Redepenning // Kontrapunkte. Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck — 2016. — Bd. 8. — S. 65–71.
287. Samson, J. Chopin, Fryderyk Franciszek [Electronic source] / J. Samson // Grove Music Online. — New York : Oxford University Press, 2001. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051099?rskey=jj1ISE&result=3> (дата обращения: 20.12.2020).

288. Samson, J. *Virtuosity and the Musical Work. The Transcendental Studies of Liszt* / J. Samson. — Cambridge : Cambridge University Press, 2003. — viii, 240 p.
289. Sandberger, W. *Grenzenlos? Tschaikowsky in Deutschland* / W. Sandberger // *Kontrapunkte. Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck* — 2016. — Bd. 8. — S. 12–14.
290. Schabram, K. M. *Tschaikowsky im Spiegel der Musikkritiken Eduard Hansliks* / K. M. Schabram // *Kontrapunkte. Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck*. — 2016. — Bd. 8 — S. 72–78.
291. Seaman, G. R. *Pëtr Il'ich Tchaikovsky. A Research and Information Guide* / G. R. Seaman. — London : Routledge, 2019. — 396 p.
292. Siepman, J. *Tchaikovsky. His life and music* / J. Siepman. — Naperville : Sourcebooks MediaFusion, 2007. — viii, 235 p.
293. *Spectacles et concerts* // *Le Temps*. — 1888. — № 9808. — P. 3.
294. *Stage and Song. Mr. Mann's Benefit Concert* // *The Pall Mall Gazette*. — 1890. — Vol. L. — № 7833. — P. 2.
295. Suchet, J. *Tchaikovsky. The man revealed* / J. Suchet. — New York : Pegasus Books, 2019. — 275 p.
296. Sundkvist, L. *Čajkovskijs Briefwechsel mit Ernest Jedliczka und die Aufführung seines Klaviertrios in Berlin am 26. Oktober / 7. November 1889* [Electronic source] / L. Sundkvist // *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen*. — 2016. — № 23. — S. 51–71. URL: http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/051-071%20Mitt%202016%20Sundkvist%20Jedliczka.pdf (дата обращения: 24.04.2020).
297. Sundkvist, L. *Ein bisher unbekannter Brief Čajkovskijs, Paris, 18. März 1888, an Louis Diémer* / L. Sundkvist // *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen*. — 2013. — H. 20. — S. 156–157.

298. Swain, J. P. Form and Function of the Classical Cadenza / J. P. Swain // *The Journal of Musicology*. — 1988. — Vol. 6. — № 1. — P. 27–59.
299. [Sz-B]. Die Musik auf der Weltausstellung zu Paris 1878. Die Aufführungen / [Sz-B] // *Signale für die musikalische Welt*. — 1878. — № 46. — S. 721–724.
300. Tagesgeschichte. Musikbrief. Berlin, 3. November // *Musikalisches Wochenblatt*. — 1888. — № 47. — S. 558–559.
301. Tang, Y. Jingdian qushi yu minjian qushi siwei de youji jiehe : Chaikofusiji Diyi gangqin xiezouqu moyuezhang qushi siwei xinjie [Our opinions on the Form of the Last Movement of Tchaikovsky's Piano Concerto No. 1] / Y. Tang // *Huangzhong : Journal of Wuhan Conservatory of Music*. — 2003. — № 4 (68). — P. 24–28.
302. Taruskin, R. Russian Originals, De- and Re-edited / R. Taruskin // R. Taruskin. *On Russian music*. — Los Angeles ; London : University of California Press, 2009. — P. 139–150.
303. The Halle Concerts // *Liverpool Mercury*. — 1886. — № 12112. — P. 6.
304. The Philharmonic Society // *The New York Times*. — 1881. — Vol. XXXI. — № 9417. — P. 8–9.
305. The Third Philharmonic Concert // *The Sun*. — 1888. — Vol. LV. — № 137. — P. 2.
306. The Tschaikowsky Concert. The Russian Composer Conducts His Concerto with Great Effect // *The Times (Philadelphia)*. — 1891. — № 5717. — P. 4.
307. Thomas, G. J. The Impact of Russian Music in England : thesis ... degree of Doctor of Philosophy / Thomas Gareth James. — Birmingham : The University of Birmingham, 2005. — XI, 290 p.
308. Two Brilliant Concerts. Big Audiences on Second Day of the Festival // *Rutland Daily Herald*. — 1891. — Vol. 30. — № 120. — P. 3.
309. [V. W.]. Concert et soirées / [V. W.] // *Le Ménestrel*. — 1878. — № 42. — P. 341–342.

310. VI-DE // Музыкальный словарь Римана [Электронный ресурс]. — М. ;
Лейпциг : П. Юргенсон, 1904. — URL:
https://riemann_music_dictionary.academic.ru/2229/VI-DE (дата обращения:
17.10.2021).
311. Vinocour, L. Liszt–Menter–Čajkovskij. Zur Geschichte des Konzertstücks
Ungarische Zigeunerweisen / L. Vinocour // Tschaikowsky-Gesellschaft
Mitteilungen. — 2006. — Н. 13. — Р. 37–130.
312. Warrack, J. Tchaikovsky / J. Warrack. — London : Hamilton, 1973. — 287 p.
313. Weber, J. Critique Musicale / J. Weber // Le Temps. — 1888. — № 9814.
— Р. 3.
314. Weber, J. Critique Musicale / J. Weber // Le Temps. — 1890. — № 10532.
— Р. 3.
315. Wiley, R. J. Tchaikovsky / R. J. Wiley. — New York : Oxford University
Press, 2009. — 546 p.

Архивные материалы

316. ГМЗЧ. А1. № 67 (65). — Симфония «Жизнь». Темы симфонии.
Программа симфонии.
317. ГМЗЧ. А1. № 74. — Симфония Es-dur. Партитура. I часть симфонии.
318. ГМЗЧ. А1. № 75. — Симфония Es-dur. Партитура. Maestoso.
319. ГМЗЧ. А1. № 76. — П. И. Чайковский. Концерт для ф.-п. с оркестром
№ 3 op. 79 1893 г. Эскизы Andante / II ч. / полностью. Июнь-июль 1893 г.
«Momento lirico» для ф.-п.
320. ГМЗЧ. А1. № 77. — П. И. Чайковский. Концерт для ф.-п. с оркестром
№ 3 op. 79 1893 г. Эскизы переложения оркестровой партии для
фортепиано I, III части, середины Andante / II ч. / после 10 июля 1893 г.
321. ГМЗЧ. А1. № 78. — Симфония Es-dur. I часть (переделка симфонии).
322. ГМЗЧ. А1. № 79 (77). — П. И. Чайковский. Концерт для ф.-п. с
оркестром № 3 op. 79 1893 г. Эскизы I части с набросками для 2^x ф.-п.–го
переложения : июнь–июль 1893 г.

323. ГМЗЧ. А1. № 168 (154). — Чайковский П. И. Концерт для фортепиано с оркестром № 2, оп. 44 : партитура.
324. ГМЗЧ. А1. № 221. — П. И. Чайковский. Концерт для фортепиано с оркестром № 2 : клавир для 2-х ф-но с авторскими пометками. Экземпляр принадлежал Зилоти.
325. ГМЗЧ. G3. № 407. — Tschaikowsky P. Concerto № 1 pour le piano avec accomp. d'orchestre ou d'un 2d Piano : op. 23. Partition d'Orchestre.

Список иллюстраций

Рис. 1. Фрагмент журнала: *Signale für die musikalische Welt*, 1889, N 53, S. 841.

Рис. 2. Фрагмент каталога Гофмейстера, с. 309. Указаны сочинения Чайковского, изданные в августе 1889 г.

Рис. 3. Дарственная надпись П. И. Чайковского дирижеру В. Н. Гартевельду 18 / 30 декабря 1890 г. на первой странице партитуры Второго концерта.

Рис. 4. Сравнение купюры во II ч. Второго концерта П. И. Чайковского (тт. 90–281).

Рис. 5. Эскизы I ч. Третьего концерта П. И. Чайковского (тт. 186–188). Надпись рукой композитора: «Piano tacet. (Это все по партит[уре] симф[онии])» (ГМЗЧ. А1. № 79 (77). С. [18], левая сторона).

Рис. 6. Фрагмент газеты *Rutland Daily Herald* от 29 мая 1891 г. (с. 3).

Рис. 7. Анонс концертов Бостонского оркестра в газете *Der Deutsche Correspondent* (Baltimore, Maryland, USA) от 12.05.1891 (с. 4).

Рис. 8. П. И. Чайковский. Концерт № 1. Интонационная связь вступления с побочной партией финала:

а – тема побочной партии финала, тт. 57–60 (мелодическая линия);

б – тема побочной партии финала, тт. 57–60 (мелодическая линия, редукция);

с – первый мотив темы вступления, I ч., тт. 7–8 (мелодическая линия).

Рис. 9. Интонационные связи в Третьем концерте Чайковского.

Рис. 10. Р. Шуман. Концерт для фортепиано с оркестром:

(а) – I ч., тт. 4–11 (партитура);

(б) – I ч., тт. 12–19 (партия фортепиано).

Рис. 11. Сравнение манеры кантиленного письма:

(а) – Ф. Шопен. Баркарола, тт. 84–87;

(б) – П. И. Чайковский. Концерт № 2, II ч. (I–II ред.), тт. 66–69 (партия фортепиано).

Рис. 12.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч., тт. 36–37 (партия фортепиано);

(б) – Ф. Лист. Концерт № 1, тт. 358–360 (партия фортепиано).

Рис. 13.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, т. 41;

(б) – Ф. Лист. Концерт № 1, т. 386.

Рис. 14.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, тт. 62–64 (клавир);

(б) – Ф. Лист. Концерт № 2, тт. 290–293 (клавир).

Рис. 15.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч. (I ред.), тт. 78–79 (партия фортепиано);

(б) – Ф. Лист. Трансцендентный этюд по Паганини № 6, тт. 25–27.

Рис. 16.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч. (II–III ред.), тт. 139–140 (партия фортепиано);

(б) – Ф. Лист. Концерт № 1, тт. 432–433 (партия фортепиано).

Рис. 17.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч., т. 168 (партия фортепиано);

(б) – П. И. Чайковский. Концерта № 2, III ч. (III ред.), тт. 91–92 (партия фортепиано);

(в) – Ф. Лист. Концерт № 2, т. 143 (партия фортепиано).

Рис. 18.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч. (I ред.), т. 240 (партия фортепиано);

(б) – Ф. Лист. Концерт № 1, т. 391 (партия фортепиано);

(в) – Ф. Лист. Фантазия на 2 темы из оперы В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро», т. 386.

Рис. 19.

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч., т. 263 (партия фортепиано);

(б) – Ф. Лист. Концерт № 1, тт. 89–90 (партия фортепиано).

Рис. 20.

- (а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч., тт. 284–286 (партия фортепиано);
- (б) – Ф. Лист. Концерт № 1, тт. 308–310 (партия фортепиано).

Рис. 21.

- (а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч., тт. 256–257 (клавир);
- (б) – Ф. Лист. Фрагмент Концерта № 2, тт. 362–364 (клавир).

Рис. 22.

- (а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч., тт. 417–418 (партия фортепиано);
- (б) – Ф. Лист. Концерт № 1, тт. 470–472 (партия фортепиано).

Рис. 23.

- (а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч., тт. 563–565 (партия фортепиано);
- (б) – Ф. Лист. Концерт № 1, тт. 441–443 (партия фортепиано).

Рис. 24.

- (а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, II ч., тт. 107–109 (партия фортепиано);
- (б) – Ф. Лист. Концерт № 1, тт. 396–397 (партия фортепиано).

Рис. 25. Пример Дж. Норриса:

- а – П. И. Чайковский. Концерт № 2, I ч., тт. 289–290 (партия фортепиано);
- б – Ф. Лист. Трансцендентный этюд № 4 «Мазерра», т. 6.

Рис. 26.

- (а) – А. Г. Рубинштейн. Концерт № 4, III ч., тт. 767–769 (партия фортепиано);
- (б) – А. Г. Рубинштейн. Концерт № 5, I ч., тт. 39–41 (партия фортепиано);
- (в) – П. И. Чайковский. Концерт № 2, I ч., т. 133 (партия фортепиано).

Рис. 27.

- (а) – А. Г. Рубинштейн. Концерт № 3, III ч., тт. 23–24 (партия фортепиано);
- (б) – П. И. Чайковский. Концерт № 2, I ч., тт. 194–195 (партия фортепиано).

Рис. 28.

- (а) – А. Г. Рубинштейн. Концерт № 3, I ч., тт. 163–164 (партия фортепиано);
- (б) – П. И. Чайковский. Концерт № 2, I ч., тт. 54–55 (партия фортепиано).

Рис. 29.

(а) – А. Г. Рубинштейн. Концерт № 3, III ч., тт. 21–22 (партия фортепиано);

(б) – Ш. А. Литольф. Симфонический концерт № 4, IV ч., тт. 134–135 (партия фортепиано);

(в) – П. И. Чайковский. Концерт № 2, I ч., т. 373 (партия фортепиано).

Рис. 30.

(а) – Р. Шуман. «Крейслериана», Intermezzo II, тт. 1–2;

(б) – П. И. Чайковский. Концерт № 2, I ч., тт. 34–35 (партия фортепиано).

Рис. 31.

(а) – Р. Шуман. «Вещая птица» из цикла «Лесные сцены», тт. 1–2;

(б) – Р. Шуман. «Симфонические этюды», Этюд № 9, тт. 41–44;

(в) – П. И. Чайковский. Концерт № 2, I ч., тт. 8–11 (партия фортепиано).

Рис. 32.

(а) – А. Г. Рубинштейн. Концерт № 4, III ч., тт. 413–416 (партия фортепиано);

(б) – П. И. Чайковский. Концерт № 3, I ч., тт. 100–102 (партия фортепиано).

Рис. 33. П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч., тт. 240–241 (редукция партии фортепиано). Изменение мелодической фигурации.

Таблица 1. И. Н. Гуммель. Концерт № 2, III ч. Схема формы.

Таблица 2. П. И. Чайковский. Концерт № 1. Тональная структура цикла.

Таблица 3. П. И. Чайковский. Концерт № 3, I ч. Структура заключительной части экспозиции.

Таблица 4. П. И. Чайковский. Концерт № 1, II ч. Схема формы.

Таблица 5. П. И. Чайковский. Концерт № 2, III ч. Схема формы.

Приложение

Хронология прижизненного исполнения концертных сочинений для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского⁸²⁷

Концерт № 1

№	Дата	Место	Исполнители
1	13/25.10.1875; 18/30.10.1875	Бостон (Music Hall)	Г. фон Бюлов (дир. Б. Дж. Ланг)
2	1/13.11.1875	Санкт-Петербург	Г. Кросс (дир. Э. Направник)
3	10/22.11.1875; 15/27.11.1875	Нью-Йорк	Г. фон Бюлов (дир. Л. Дамрош)
4	21.11 / 3.12.1875	Москва	С. Танеев (дир. Н. Рубинштейн)
5	28.02/11.03 1876	Лондон (Crystal Palace)	Э. Даннройтер (дир. А. Маннс)
6	11/23.03.1876; 18/30.03.1876	Бостон (Mechanic's Hall)	Б. Дж. Ланг
7	5/17 June 1878	Висбаден	Г. фон Бюлов
8	28.08/9.09 1878	Париж (Trocadero)	Н. Рубинштейн (дир. Э. Колонн)
9	3/15.11.1878	Москва	Н. Рубинштейн
10	27.10/8.11.1879	Париж (Cirque d'Hiver)	Л. Брейтнер
11	18/30.03.1880	Париж (Salle Erard)	Л. Брейтнер (дир. Ж. Падлу)
12	17/29.11.1884	Санкт-Петербург	Н. Калиновская–Чихачева (дир. Н. Римский-Корсаков)

⁸²⁷ Приложение составлено в опоре на данные, представленные на портале «Tchaikovsky Research» (URL: https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Project:Tchaikovsky_Research), а также сведения из отечественных и зарубежных газет 1875–1893 гг.

13	19/31.01.1885	Москва	Г. фон Бюлов (дир. М. Эрдманнсдерфер)
14	23.11/5.12.1885	Париж (Eden-Theatre)	С. Зильберберг
15	2/14.01.1888	Нью-Йорк (Metropolitan Opera House)	Р. Джозеффи (дир. Т. Томас)
16	8/20.01.1888	Гамбург	В. Сапельников (дир. П. Чайковский)
17	27.01/8.02.1888	Берлин	А. Зилоти (дир. П. Чайковский)
18	7/19.02.1888	Прага (Rudolfinum)	А. Зилоти (дир. П. Чайковский)
19	18/30.03.1888	Киев	Н. Калиновская-Чихачева (дир. Е. Рыб)
20	26.10/7.11.1888	Берлин (Konzerthause)	Г. Гуляс (дир. А. Никиш)
21	8/20.02.1889	Дрезден	Э. фон Зауэр (дир. П. Чайковский)
22	30.03/11.04.1889	Лондон (St. James Hall)	В. Сапельников (дир. П. Чайковский)
23	11/23.11.1889	Москва	А. Зилоти (дир. П. Чайковский)
24	3/15.12.1889	Париж (Cirque des Champs-Élysées)	Ю. Роже-Микло
25	19.02/3.03.1890	Париж (Chatelet)	В. Сапельников
26	23.02/7.03.1891	Москва	Н. Лавров (дир. Л. Ауэр)
27	27.04/9.05.1891	Нью-Йорк (Carnegie Music Hall)	А. аус дер Оэ (дир. П. Чайковский)
28	3/15.05.1891	Балтимор (Lyceum-Theater)	А. аус дер Оэ (дир. П. Чайковский)

29	6/18.05.1891	Филадельфия (Academy of Music)	А. аус дер Оэ (дир. П. Чайковский)
30	16/28.02.1892	Париж (Cirque de Champs-Élysées)	Ю. Сливинский
31	2/14.01.1893	Брюссель	Ф. Руммель (дир. П. Чайковский)
32	16/28.10.1893	Санкт-Петербург	А. аус дер Оэ (дир. П. Чайковский)

Концерт № 2

№	Дата	Место	Исполнители
1	31.10/12.11.1881	Нью-Йорк (Academy of Music)	М. Шиллер (дир. Т. Томас)
2	21.05/2.06.1882	Москва	С. Танеев (дир. А. Рубинштейн)
3	16/28.10.1886	Манчестер	Ч. Халле
4	18/30.11.1888	Прага	В. Сапельников (дир. П. Чайковский)
5	5/17.12.1888	Санкт-Петербург	В. Сапельников (дир. П. Чайковский)
6	14/26.04.1890	Лондон (Crystal Palace)	В. Сапельников (дир. А. Маннс)
7	15/17.12.1890	Киев	Н. Листовничий (дир. В. Гартевельд)
8	24.03/5.04.1891	Париж	В. Сапельников (дир. П. Чайковский)

Концертная фантазия

№	Дата	Место	Исполнители
1	22.02/6.03.1885	Москва	С. Танеев (дир. М. Эрдманнсдерфер)

2	4/16.04.1886	Санкт-Петербург	С. Танеев (дир. Г. фон Бюлов)
3	14/26.11.1887; 15/27.11.1887	Москва	С. Танеев (дир. П. Чайковский)
4	21.02/4.03.1888; 4/16.03.1888	Париж (Chatelet)	Л. Дъемер (дир. П. Чайковский)
5	8/20.10.1888	Берлин (Saale der Singakademie)	Э. фон Зауэр
6	10/22.12.1889	Санкт-Петербург	П. Бертенсон-Воронец (дир. П. Чайковский)
7	31.12.1891/12.01.1892	Нью-Йорк (Carnegie Music Hall)	Дж. Рив-Кинг (дир. А. Никиш)
8	14/26.02.1893	Москва	С. Танеев (дир. П. Чайковский)
9	28.02/12.03.1893	Париж	С. Менгер