



Д. В. БЕЛЯК

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-2823-1746, beliak.dmitrii@gmail.com*

Симфонизм и сюитность в фортепианных концертах П. И. Чайковского*

В статье рассматриваются особенности композиционной логики трёх фортепианных концертов Петра Ильича Чайковского. Основной проблемой выступает соотношение в них черт симфонизма и сюитности, о котором в научной литературе существуют лишь отдельные суждения. Господство симфонической теории как «знака» композиционного совершенства в большинстве отечественных и зарубежных работ сформировало оценку Второго и Третьего концертов, как второстепенных в ряду позднеромантических концертных сочинений. Констатация в произведениях Чайковского значительной роли сюитности многими исследователями позволяет расставить новые акценты в интерпретации произведений.

Результаты аналитической работы показывают, что симфонические черты в разной мере свойственны концертам Чайковского: это выражено в сохранении принципа цикличности, сонатности, интонационной «выводимости» тем. С другой стороны, автономность и непропорциональность сонатных аллегро, жанровая окрашенность отдельных частей цикла, автономизация партий солиста и оркестра за счёт многочисленных каденций – показатели сюитной логики. Различные сочетания этих качеств можно обнаружить во всех трёх сочинениях Чайковского, однако наиболее «аномальным» с позиции жанровой традиции оказывается Второй концерт, приближенный скорее к Концертной фантазии, чем к двум другим концертам. Таким образом, можно сделать вывод: сюитность свойственна фортепианным концертам Чайковского, и именно она определяет их уникальность. Противопоставление двух композиционных принципов можно трактовать в свете обращения композитора к ведущим европейским традициям – немецкой и французской, ставших основой его инструментального творчества.

Ключевые слова: Пётр Чайковский, фортепианный концерт, композиционная логика, симфонизм, сюитность, цикличность, западноевропейская традиция, жанровость.

Для цитирования / For citation: Беляк Д. В. Симфонизм и сюитность в фортепианных концертах П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 163–172. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.163-172.

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

DMITRI V. BELYAK

Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia
 ORCID: 0000-0002-2823-1746, beliak.dmitrii@gmail.com

The Symphonic and Suite Traits in Piotr Tchaikovsky's Piano Concertos*

The article examines the features of the compositional logic of three piano concertos by Piotr Ilyich Tchaikovsky. The main issue is the relationship between the features of symphonic and suite principles, about which there are only a few separate assertions in scholarly literature. The predominance of the symphonic theory as the “sign” of compositional perfection in most musicological works written in Russia and in other countries, established the assessment of the Second and Third Concertos as secondary in a series of late romantic concerto oeuvres. The ascertainment of the significant role of the suite principle in Tchaikovsky's works makes it possible to place new accents in the interpretation of the concertos.

The results of the analytical work show that symphonic features are characteristic of Tchaikovsky's concertos in varying degrees: this is expressed in the preservation of the principle of cyclicity, sonata form, and the intonational “deducibility” of themes. On the other hand, the autonomy and disproportionality of the sonata Allegro movements, the genre coloring of some of the cycle's movements, the autonomous status of the soloist's and the orchestral parts as the result of the numerous cadences – all of these are indicators of suite logic. Various combinations of these qualities can be found in all three of Tchaikovsky's concertos, but the most “anomalous” from the position of the genre tradition turns out to be the Second Concerto, which is closer to the genre of a Concerto Fantasy than to the other two concertos. Thereby, we can conclude that the suite principle is inherent in Tchaikovsky's piano concertos, and this is what determines their unique qualities. The opposition of the two compositional principles can be interpreted in the light of the composer's appeal to the leading European traditions – the German and the French, which have become foundational works among his instrumental oeuvres.

Keywords: Piotr Ilyich Tchaikovsky, piano concerto, compositional logic, symphonic principle, suite principle, cyclicity, Western European tradition, genre.

Композиционные процессы в сочинениях П. И. Чайковского всегда представляли особый интерес для исследователей. В первую очередь, внимание привлекали инструментальные произведения, в том числе и фортепианные концерты. Исследованием этого вопроса занимались как отечественные, так и зарубежные учёные. Концерты Чайковского ими рассматриваются в соответствии с закономерностями симфонической компо-

зиционной логики. Этот подход привёл к формированию устойчивого представления о том, что наиболее успешным был Первый концерт. 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.

Симфоническое творчество Чайковского, в свою очередь, рассматривалось

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



с разных позиций. Наиболее оригинален подход И. Ф. Кунина [4], проведенного параллели с сюитным творчеством композитора. Развитием этой идеи занимался А. И. Климовицкий [3], не только обнаруживший черты сюитности в Шестой симфонии Чайковского, но в целом описавший этот принцип. Так, ряд «аномалий», необъяснимых с позиции симфонизма, нашёл свою трактовку в предлагаемой концепции.

О композиционных процессах в фортепианных концертах Чайковского в научной литературе известно немного. Ключевые высказывания принадлежат Н. В. Туманиной [7], отметившей во Втором концерте отдельные проявления сюитности; однако целостного взгляда на эту проблему по сей день не сформировано. Учитывая бесспорные связи симфонического и концертного творчества Чайковского, можно предложить следующую гипотезу: сюитность свойственна и другим циклическим сочинениям композитора, в том числе – его концертам.

По отношению к жанру концерта в XIX веке нередко употребляется понятие «симфонизированный»¹. В первую очередь, так обозначают сочинения Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Й. Брамса, что отражает основную суть исторического процесса сближения концертного и симфонического жанров². Зарубежные эквиваленты термина «симфонизированный концерт» – *Symphonische Konzert* и *Concerto symphonique*. Его историю подробно описывает Х. М. Кох в монографии «Фортепианный концерт XIX века и категория симфонического» [15]. Он подчёркивает роль Ш. А. Литоляфа, малоизвестного сегодня французского композитора и пианиста, который впервые использовал словосочетание «симфонический концерт» в названии своих сочинений³. Симфонизация фортепианного концерта была одним из важнейших путей развития жанра в западноевропейской музыке.

Первым русским композитором, отреагировавшим на эти тенденции, был А. Г. Рубинштейн. Уже в Первом концерте (1850) отчётливо видно, что он синтезировал и активно использовал принципы, заложенные Бетховеном и развитые в творчестве, в первую очередь, Листа, а также Вебера, Гуммеля и Литоляфа. Его концерты в полной мере можно назвать «симфонизированными»; однако он был единственным до Чайковского композитором, следовавшим по данному пути. Очевидно, что этому способствовала тесная связь Рубинштейна с западноевропейской культурой, его приверженность ценностям немецкой традиции.

Другая тенденция обозначена рядом сочинений, начатым Концертом *c moll* op. 4 А. И. Виллуана⁴. Значительный вклад принадлежит М. А. Балакиреву, написавшему для фортепиано с оркестром «Большую фантазию на русские темы» (1852) и Концерт *fis moll* (1855–1856). Как отмечает Дж. Норрис, в них обнаруживается влияние других западноевропейских композиторов – Ф. Шопена и А. фон Гензельта [16, p. 57].

Итак, в России к 1874 году были представлены разные направления развития концертного жанра: «листовский» симфонический тип и «шопеновский», более камерный, находящийся в русле традиций «стиля бриллиант»⁵. Появление в это время Первого концерта Чайковского (1875) было встречено в музыкальном мире России неоднозначно: представители «Могучей кучки», по словам Кунина, восприняли это сочинение «...с недоумением и осуждением. Самый жанр фортепьянного концерта признан был в этом кругу безнадежно устаревшим и ложным» [5, с. 183]. По-видимому, негативное отношение было во многом продиктовано неприятием жанра большого симфонического концерта. Однако сам Чайковский в большей мере склонялся именно к симфонической трактовке,

свойственной Листу, Литольфу, Рубинштейну; его мнение о «шопеновском» типе было достаточно скептически. В одном из фельетонов он писал: «Что касается до выбора госпожою Есиповой первого концерта Шопена, томительно длинного, бессодержательного, преисполненного рутины, то я не могу его одобрить»⁶ [10, с. 48].

Рассмотрение концертов Чайковского в контексте симфонической традиции имеет довольно продолжительную историю. Уже в 1878 году Г. А. Ларош в рецензии, опубликованной в газете «Голос» (№ 93), 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...» [6, с. 47]. Согласиться с этим высказыванием можно по целому ряду причин.

В первую очередь, симфонический композиционный принцип проявляется в самом феномене вступления, что для концерта того времени было неординарным решением. Альтернативой традиционной для классического концерта форме с двойной экспозицией⁷ с начала 1830-х годов оказалась сонатная форма, которая чаще всего предварялась небольшим оркестровым вступлением в виде лаконичной преамбулы. В качестве примеров можно привести концерты Ф. Мендельсона, Э. Грига, Р. Шумана, А. Г. Рубинштейна (№ 3; № 5), К. Сен-Санса. У Чайковского, в свою очередь, вступление не только имеет чётко оформленную структуру, но и служит истоком тематизма всего концерта. Вслед за Ларошем, музыковеды разных поколений развивали эту идею. Об интонационной «выводимости» тем в Первом концерте впервые написал А. Д. Алексеев в работе «Русская фортепианная музыка: конец XIX – начало XX века» [1, с. 43–52], показав связь вступления с главной, побочной

и заключительной партиями первой части, а также с основной темой второй части⁸. Поиском интонационных соответствий занимался и британский учёный Д. Браун, подчеркнувший гармонические сходства между темами концерта; свою концепцию он изложил во втором томе монографии «Tchaikovsky: The Crisis Years»⁹ [11, р. 22–23]. Всё это – характерные черты симфонического композиционного принципа.

Нельзя пройти мимо аналогии со Второй симфонией, написанной незадолго до концерта в 1872 году, где есть развёрнутое вступление. Сочинения роднит и общность тематической диспозиции: экспозиция первой части 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 в разработочных разделах сочинений: лирико-драматическое начало в ходе развития приводит к ярко выраженной драматической кульминации. Ещё одна общая черта – возвращение образной сферы вступления в коде первых частей циклов. Таким образом, Первый концерт естественно и логично вписывается в контекст других симфонических произведений Чайковского, поскольку их принципы безусловно во многом совпадают. Однако можно ли это сказать о других концертах?

Очевидно, что Третий концерт, написанный на материале незаконченной симфонии *Es dur* в 1893 году, имеет тесные связи с симфоническим жанром. Существуют два его варианта: одночастный концертштюк и трёхчастный цикл. И в музыковедении, и среди пианистов утвердилось мнение о второстепенности Третьего концерта; это привело к тому, что продолжительное время ни в одной работе он не рассматривался как циклическое



произведение, хотя первоначальный замысел композитора был именно таким¹⁰.

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 зёрна, привело к распределению скрепляющих мотивов по разным разделам формы. Так, интонационное родство обнаруживается между главными партиями первого *Allegro brillante* и финала; побочная партия I части с её характерным ходом на сексту создаёт арку со второй темой *Andante*. Функционально самостоятельная и яркая заключительная партия I части связана интонационно и ритмически с главной партией финала. Ещё одно, не самое очевидное сходство обнаруживается между первой побочной темой финала (или же первым эпизодом) и главной темой II части (схема 1). Таким образом, возникает целая сеть тематических переключек.

Схема 1 П. И. Чайковский. Концерт № 3.
Интонационные связи между частями цикла

Третий концерт также имеет точки соприкосновения с оркестровым творчеством Чайковского. Можно обнаружить некоторые общие черты с Третьей симфонией *D dur*, написанной в 1875 году. Пре-

жде всего, как и в «паре» Первый концерт и Вторая симфония, это касается первых частей циклов. Так, сходную тематическую диспозицию имеют экспозиционные разделы: главная тема в характере *maestoso*, контрастная лирическая побочная и в завершении – скерцозная заключительная партия. В обоих сочинениях экспозиция заканчивается яркой характерной темой, а в Третьем концерте заключительная партия – едва ли не самая запоминающаяся в I части. 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 образуют параллели с конкретными его симфоническими сочинениями. В связи с этим возникает необходимость уточнить роль особого качества симфонизма Чайковского, отмеченного А. И. Климовицким, когда он пишет о «взаимосоприкосновении» в Третьей симфонии сюитности и симфонизма [3, с. 31]. И. Ф. Кунин также указывает на противостояние этих жанрово-композиционных принципов и в других симфонических произведениях Чайковского, в частности, в Четвёртой симфонии [4, с. 113]. Если принять тезис о внедрении в симфонические композиции Чайковского принципа сюитности, то, по-видимому, стоит пересмотреть некоторые оценки.

Совершенно другая картина возникает во втором концерте, где, по утверждению Н. В. Туманиной, сюитность присутствует не в отдельных проявлениях, а становится «особенностью цикла»¹¹. Уже в I части встречается целый ряд жанровых «аномалий», указывающих на совершенно иной, отличный от симфонического, тип драматургии. Во многом это связано с контекстом

создания произведения: в 1879 году 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 всё большем тяготении композитора к новой для него сюитной форме» [7, с. 53]. Однако, в чём же заключается особенность феномена Второго концерта?

Его первый исполнитель – С. И. Танеев, – после премьеры писал Чайковскому, что «мнения о нём довольно различные, но все они сходятся в том, что первая и вторая часть слишком длинны» [9, с. 81]. Также он неоднократно указывал на затянутость каденционных эпизодов, аргументируя это тем, что «...к концу 2-й страницы слушатели утомятся, а к концу 4-й выйдут из терпения...» [там же]. Похожие замечания Танеев высказывает и при обсуждении Четвёртой 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» [там же, с. 27]. Очевидно, что такое неприятие могло быть вызвано лишь нестандартностью замысла, которую современник воспринимал как определённое нарушение жанровых традиций. Проецируя его высказывание на последнюю редакцию Второго концерта, в которой II часть была сокращена едва ли не наполовину, мы можем обнаружить безусловное сходство. Эти же слова могут быть справедливо применены и к Первому концерту. Таким образом, несоразмерность частей и очевидная завершённость, самодостаточность сонатных аллегро может объясняться сюитной логикой. В подтверждение снова обратимся к словам А. И. Климовицкого: «Чайковский ощущал симфонию как предел логической жёсткости и детерминированности, тогда как сюиту видел антипо-

дом симфонии прежде всего именно в этом её качестве» [3, с. 32].

Важным отличием Второго концерта от Первого и Третьего выступает отсутствие сквозных интонационных связей, о чём пишет Туманина¹². Вследствие этого подрубается сам принцип цикличности, характерный для симфонического произведения. Кроме этого, следует обратить внимание на соотношение оркестровой и фортепианной партий. Их совместное звучание во втором концерте минимально. В разработке I части, например, из 300 тактов в ансамбле фортепиано и оркестр играют лишь 18 тактов! Протяжённые сольные вставки представлены и в других разделах формы, в частности, значительная по своим объёмам связующая партия фактически превращается в локальную каденцию. Во II части Чайковский выделяет в оркестре солирующие скрипку и виолончель; фортепианная партия, однако, прерывается длительным паузированием. Таким образом, активное взаимодействие солиста и оркестра, столь ярко представленное в Первом и Третьем концертах, здесь отсутствует.

Сюитность, присущая композиции Второго концерта, в отличие от симфонических принципов организации целого в Первом и Третьем, даёт материал для постановки ещё одного вопроса: о диалоге Чайковского с двумя ведущими западноевропейскими традициями того времени – немецкой и французской. Именно в концертах Сен-Санса, которые Чайковский хорошо знал, обнаруживается много общего с решениями, наблюдаемыми во втором концерте. У Сен-Санса солист выведен на первый план за счёт целого ряда приёмов. Так, основное изложение и развитие тематизма происходит в партии фортепиано, а оркестр, преимущественно аккомпанируя, включается в этот процесс в имитационных разделах. Сен-Санс также вводит эпизоды *quasi cadenza*, которые по интенсивности

мотивной работы иногда превосходят основную разработку. Помимо этого, обращает на себя внимание значительное количество виртуозных вставок и ходов, насыщенных самыми различными приёмами фортепианной техники. Становится очевидным, что эти композиционные решения были восприняты Чайковским в полной мере и применены во Втором концерте. Французские черты в сочинениях этого периода отмечались неоднократно; в частности, журналист лейпцигской газеты «General-Anzeiger» утверждал, что «богато одарённый композитор основательно изучил немецкую и новую французскую музыку, но не нанеся при этом ни малейшего ущерба оригинальности своего таланта» (цит. по: [8, с. 587]). Подобных ассоциаций с французской традицией Первый концерт у современников не вызывал. Тематическая работа в нём позволяла, по-видимому, проводить прямые аналогии с немецкой манерой письма.

Наконец, следует сказать о жанровости, которая в целом играет важную роль в творчестве Чайковского и считается одним из неперенных атрибутов сюитности. Во Втором концерте медленная часть в полной мере соответствует жанру романса, так как вокальное начало в ней безусловно преобладает. Финал, в свою очередь, имеет черты танцевальности, что можно сказать и про III часть Первого концерта: подчеркнутая ритмика главной темы, а также введение характерных для полонеза ритмических формул в одном из эпизодов также указывают на ясные жанровые истоки тематизма. Во II части Первого концерта обнаруживаются черты пасторали, а быстрый эпизод выдержан в жанре вальса. Однако нельзя не учитывать, что для позднеромантической симфонии яркая жанровая окрашенность тематизма в целом была характерна. И Чайковский в этом случае не был оригинален.

Таким образом, все три концерта имеют черты сюитности, в разной мере сочетае-

мые с принципами симфонизма. Единственное сочинение Чайковского для фортепиано с оркестром, в котором главенствует сюитная логика – Концертная фантазия ор. 56. В первую очередь, она выражена в форме произведения: несмотря на черты сонатности (наличие двух тем и традиционного тонального плана), в первой части господствует рондальное начало. Обособленность разделов выражена графически в самом тексте. Так, Чайковский ставит перед эпизодом двойную черту, а перед репризой – генеральную паузу. Примечателен средний раздел первой части, поскольку он написан, во-первых, в форме вариаций на новую, ранее не экспонированную тему, во-вторых, – для фортепиано соло. Композитор предусмотрел возможность исполнения фантазии и в одночастном варианте, вследствие чего возникает феномен коды *ad libitum*. Наконец, принцип контраста – один из важнейших показателей сюитности – воплотился во второй части произведения. Таким образом, Чайковский свободно выстраивает композиционную логику Концертной фантазии. Как пишет Климовицкий, «становится очевидным, что вкладывал Чайковский в слова о сюите, как не требующей “подчинения каким-либо традициям и правилам”» [3, с. 30].

Подведём итоги. Итак, в фортепианных концертах Чайковского сюитная логика проявила себя с разных сторон, выводя на первый план тематико-драматургические, формообразующие или жанровые особенности. При этом симфонизм всё же остаётся главенствующим композиционным принципом, прежде всего, в Первом и Третьем концертах. Второй концерт, значительно более «сюитный», в большей мере тяготеет к Концертной фантазии¹³, однако некоторые принципы (в частности, сонатность) в нём сохранены. Тем самым, здесь сюитность и симфонизм сосуществуют и «взаимосоприкасаются», формируя уникальное по своим качествам сочинение.

Отметим, что и симфонизм, и сюитность в фортепианных концертах Чайковского имеют вполне определённые характеристики. В первом случае это – «выводимость» тем, целенаправленность тематического развития. Во втором – акцент на принципе сопоставления контрастных разделов,

тематическая автономность частей цикла. Данные принципы можно считать своеобразным знаком диалога Чайковского с двумя традициями европейского инструментализма – немецкой и французской. Их синтез и стал основой его индивидуальных композиционных решений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Данный термин использовался в трудах отечественных музыковедов Г. А. Орлова, Л. Н. Раабена, М. С. Друскина, И. К. Кузнецова, М. Е. Тараканова.

² Отчётливо эта традиция прослеживается в высказывании Дж. Хортона о концертном творчестве Й. Брамса: «Концертный симфонизм в этой связи – подходящая концепция: концерты Брамса ближе к Бетховену, потому что они симфонические» [14, p. 144].

³ Говоря о генезисе понятия *Concerto symphonique* в контексте общей симфонизации жанра концерта, Х. М. Кох пишет, что «Шарль Анри Литольф был первым, кто отреагировал на это развитие, назвав симфоническими свои фортепианные концерты...» [15, S. 133].

⁴ Об этом сочинении известно немного. Оно было написано в 30-е годы XIX века и находилось в русле пианистических традиций Дж. Фильда. Как 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.» [16, p. 13]. Безусловно, это произведение оказало значительное влияние как на стиль ученика Виллуана – А. Г. Рубинштейна, так и на П. И. Чайковского, в первую очередь, в фортепианном письме.

⁵ По утверждению Дж. Сэмсона, в особенности в ранних сочинениях Шопена «отчётливо видно влияние “стиля бриллиант” – концертного пианизма, связанного с такими композиторами, как Гуммель, Вебер, Мошелес и Калькбреннер». См.: Samson J. Chopin, Fryderyk Franciszek // Grove Music Online. 2001. URL:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051099?rskey=jj1ISE&result=3> (20.12.2020). Также о связи «стиля бриллиант» с жанром концерта писал Р. Иванович, подчёркивая его виртуозную основу, базирующуюся на мелкой технике. См.: Ivanovitch R. The Brilliant Style // The Oxford Handbook of Topic Theory / Ed. Danuta Mirka. 2014. URL:

<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199841578.001.0001/oxfordhb-9780199841578-e-13> (20.12.2020).

⁶ Следует признать, что некоторые черты пианизма Гензельта всё же обнаруживаются в концертах Чайковского, о чём писал в своей статье Э. Гарден [12]. Однако иных совпадений не отмечалось.

⁷ Двойная экспозиция встречается в целом ряде концертов XIX века. Среди них сочинения как К. М. фон Вебера, И. Н. Гуммеля, близких по своей стилистике к классическим жанровым образцам, так и Й. Брамса, А. Г. Рубинштейна (№ 1, 2), Ш. А. Литольфа. Не следует забывать, что и три концерта Л. ван Бетховена (№ 3–5) также написаны в XIX веке. Таким образом, двойная экспозиция ещё долгое время продолжала существовать наравне с новыми принципами формообразования в концертах.

⁸ Концепция А. Д. Алексеева в виде схемы представлена в работе Дж. Норриса [16, p. 128].

⁹ См. также статью Э. Гардена «A Note of Tchaikovsky's First Piano Concerto» (1981) [13]



об интонационных связях вступления со следующими темами.

¹⁰ Рассмотрению Концерта № 3 как циклического произведения посвящена статья «Третий фортепианный концерт П. И. Чайковского и проблема цикличности» [2].

¹¹ Так, Н. В. Туманина констатирует, что «особенностью цикла Второго концерта служит своеобразная “сюитность”» [7, с. 53].

¹² «Части концерта самостоятельны по тематизму, в них нет интонационной общности, благодаря чему получается ощущение некоторой разобщённости частей, несмотря на требование исполнять их без перерыва», – отмечает Н. В. Туманина [7, с. 53].

¹³ Оба сочинения написаны в *G dur* и по своей содержательно-образной стороне значительно приближены друг к другу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX в. М.: Наука, 1969. 391 с.
2. Беляк Д. В., Сусидко И. П. Третий фортепианный концерт П. И. Чайковского и проблема цикличности // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 2. С. 65–74. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.065-074.
3. Климовицкий А. И. Пётр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. СПб.: Петрополис: Российский институт истории искусств, 2015. 424 с.
4. Кунин И. Ф. Идеальнейшая форма // Советская музыка. 1968. №11. С. 113–116.
5. Кунин И. Ф. Чайковский. М.: Молодая гвардия, 1958. 368 с.
6. Ларош Г. А. П. И. Чайковский // Избранные статьи: в 5 вып. / сост. Г. Б. Бернандт. Л.: Музыка, 1975. Вып. 2. 365 с.
7. Туманина Н. В. П. И. Чайковский: Великий мастер. 1878–1893 гг. М.: ЛЕНАНД, 2019. 504 с.
8. Чайковский М. И. Жизнь П. И. Чайковского: в 3 т. М.: Алгоритм, 1997. Т. 3. 617 с.
9. Чайковский М. И. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева / сост. М. И. Чайковский. М.: Музыкальное изд-во П. Юргенсона, 1916. 188 с.
10. Чайковский П. И. Музыкальные эссе и статьи. М.: Э, 2015. 448 с.
11. Brown D. Tchaikovsky: The Crisis Years (1874–1878). London: W.W. Norton & Company, 1983. 312 p.
12. Garden E. J. C. Three Russian Piano Concertos // Music and Letters. 1979. Vol. 60. No. 2, pp. 166–179.
13. Garden E. J. C. A Note of Tchaikovsky's First Piano Concerto // The Musical Times. 1981. No. 122, pp. 238–239.
14. Horton J. Brahms's Piano Concerto No. 2, Op. 83: Analytical and Contextual Studies. Leuven: Peeters, 2017. 368 p.
15. Koch J. M. Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert: Bd. 8). Sinzig: Studio, 2001. 382 S.
16. Norris J. The Russian Piano Concerto, Vol. 1: The Nineteenth Century. Bloomington, Indianapolis: Indiana univ. press, 1994. 228 p.

Об авторе:

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

REFERENCES

1. Alekseev A. D. *Russkaya fortepiannaya muzyka. Konets XIX – nachalo XX v.* [Russian Piano Music. The Late 19th and Early 20th Century]. Moscow: Nauka, 1969. 391 p.
2. Belyak D. V., Susidko I. P. Tretiy fortepianny kontsert P. I. Chaykovskogo i problema tsiklichnosti [Piotr Tchaikovsky's Third Piano Concerto and the Issue of Cyclicity]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 65–74.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.065-074.
3. Klimovitskiy A. I. *Petr Il'ich Chaykovskiy. Kul'turnye predchuvstviya. Kul'turnaya pamyat'. Kul'turnye vzaimodeystviya* [Piotr Ilyich Tchaikovsky. Cultural Premonitions. Cultural Memory. Cultural Interactions]. St. Petersburg: Petropolis: Russian Institute of Art History, 2015. 424 p.
4. Kunin I. F. Ideal'neyshaya forma [The Most Perfect Structure]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1968. No. 11, pp. 113–116.
5. Kunin I. F. *Chaykovskiy* [Tchaikovsky]. Moscow: Molodaya gvardiya, 1958. 368 p.
6. Larosh G. A. P. I. Chaykovskiy [P. I. Tchaikovsky]. *Izbrannye stat'i: v 5 vyp.* [Selected Articles: In 5 Issues]. Comp. by G. B. Bernandt. Leningrad: Muzyka, 1975. Issue 2. 365 p.
7. Tumanina N. V. P. I. *Chaykovskiy: Velikiy master. 1878–1893 gg.* [Tchaikovsky: The Great Master. 1878–1893]. Moscow: LENAND, 2019. 504 p.
8. Chaykovskiy M. I. *Zhizn' P. I. Chaykovskogo: v 3 t.* [The Life of P. I. Tchaikovsky: In 3 Vol.] Moscow: Algoritm, 1997. Vol. 3. 617 p.
9. Chaykovskiy M. I. *Pis'ma P. I. Chaykovskogo i S. I. Taneeva* [The Letters of Piotr Tchaikovsky and Sergei Taneyev]. Comp. by M. I. Tchaikovsky. Moscow: P. Jurgenson Music Publishing House, 1916. 188 p.
10. Chaykovskiy P. I. *Muzykal'nye esse i stat'i* [Musical Essays and Articles]. Moscow: E, 2015. 448 p.
11. Brown D. *Tchaikovsky: The Crisis Years (1874–1878)*. London: W.W. Norton & Company, 1983. 312 p.
12. Garden E. J. C. Three Russian Piano Concertos. *Music and Letters*. 1979. Vol. 60. No. 2, pp. 166–179.
13. Garden E. J. C. A Note of Tchaikovsky's First Piano Concerto. *The Musical Times*. 1981. No. 122, pp. 238–239.
14. Horton J. *Brahm's Piano Concerto No. 2, Op. 83: Analytical and Contextual Studies*. Leuven: Peeters, 2017. 368 p.
15. Koch J. M. *Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert: Bd. 8)*. Sinzig: Studio, 2001. 382 S.
16. Norris J. *The Russian Piano Concerto, Vol. I: The Nineteenth Century*. Bloomington, Indianapolis: Indiana univ. press, 1994. 228 p.

About the author:

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

