

*На правах рукописи*



**Беляк Дмитрий Владимирович**

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

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Автореферат диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва – 2022

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

- Научный руководитель:** доктор искусствоведения, профессор  
**Сусидко Ирина Петровна**
- Официальные оппоненты:** **Дулат-Алеев Вадим Робертович,**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Казанская государственная  
консерватория имени Н. Г. Жиганова,  
и. о. ректора, профессор кафедры  
истории музыки
- Петрова Галина Владимировна,**  
кандидат искусствоведения,  
Российский институт истории  
искусств, старший научный сотрудник  
сектора музыки, ученый секретарь  
Ученого совета
- Ведущая организация:** Нижегородская государственная  
консерватория имени М. И. Глинки

Защита состоится 19 апреля 2022 года в 15.00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.012.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30–36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных <https://gnesin-academy.ru/nauka/dissertatsionnyj-sovet/2022-1>

Автореферат разослан « \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2022 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета



Пилипенко  
Нина Владимировна

## Общая характеристика работы<sup>1</sup>

**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. Оценки ученых, внесших весомый вклад в изучение наследия Чайковского, также подтверждают этот статус. Существует множество справочных изданий, вышедших в период с 1920 по 2010 г., обобщающих обширную музыковедческую литературу, наиболее актуальные из них – «Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского» С. А. Петуховой и «Pëtr Il'ich Tchaikovsky. A Research and Information Guide» Дж. Симэна. Еще один электронный проект, позволяющий оценить количество научной литературы о Чайковском, – «Tchaikovsky Research»<sup>2</sup>, 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 исследователей 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 детально изучены циклы миниатюр (прежде всего, «Детский альбом» и «Времена года»); сочинения же крупной формы требуют дальнейшего предметного погружения. Особенно парадоксальной кажется ситуация с Первым фортепианным концертом – произведением, на сегодняшний день закрепившимся в статусе культурного символа России, названного С. И. Танеевым первым русским концертом. Второй и Третий концерты, Концертная фантазия и вовсе остаются на периферии внимания музыковедов, не

---

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

<sup>2</sup> URL: [https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Project:Tchaikovsky\\_Research](https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Project:Tchaikovsky_Research) (дата обращения: 17.03.2019).

получив комплексного освещения по сей день. Однако именно эти опусы позволяют говорить о базовых качествах и истоках фортепианного стиля Чайковского, дают возможность провести параллели с пианизмом<sup>3</sup> других композиторов XIX в. В Академическом полном собрании сочинений П. И. Чайковского (научные редакторы П. Е. Вайдман и А. Г. Айнбиндер) 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»<sup>4</sup>. В поле зрения научных редакторов, по ее словам, входят также исследовательские работы, которые «подвергаются анализу и переосмыслению с учетом современных научных разработок»<sup>5</sup>. 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. 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

---

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> Чайковский П. И. Академическое полное собрание сочинений. Челябинск, 2015. Т. 1. С. XV.

<sup>5</sup> Там же.

позволяет приблизиться к ответу о специфике преломления 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*:

- систематизировать знания об истории создания, редактирования и исполнения фортепианных концертов Чайковского;
- рассмотреть рецепцию концертов Чайковского в отечественной и зарубежной периодике конца XIX в.;
- на основании изучения фортепианных концертов XIX века и научной литературы, посвященной их анализу, обобщить композиционные принципы позднеромантического фортепианного концерта;
- выявить точки соприкосновения фортепианных концертов Чайковского с творчеством других композиторов (Бетховен, Шуман, Григ, Брамс, Рубинштейн, Сен-Санс, Литольтф и др.) и их отличительные черты;
- изучить фортепианный стиль композитора; сформировать «портрет виртуоза-исполнителя» в его представлении;
- 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. 23, 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, Концертная фантазия G-dur op. 56 и 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 сочинений (2015) как наиболее актуальное.

В процессе работы были изучены эскизы и рукописи Третьего фортепианного концерта<sup>6</sup>, экземпляры партитур и переложений Первого<sup>7</sup> и Второго концертов<sup>8</sup> 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. Дюссера, 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.

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.

---

<sup>6</sup> ГМЗЧ. А1. №№74–79.

<sup>7</sup> ГМЗЧ. G3. № 407.

<sup>8</sup> ГМЗЧ. А1. №168 (154); №265.

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 формообразование 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 (2015), Е. В. Пономаревой (2012, 2019), О. И. Спорыхиной (2000). 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 (2015) и А. В. Комарова (2007). 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 (2015) и Л. Браун (2014, 2017, 2018). *Структурный подход*, представленный в трудах Н. С. Гуляницкой (2009), Ю. Н. Тюлина (1973), Ю. Н. Холопова (1988, 1995, 2012), Дж. Норриса (1994), Дж. Хортона (2017), положен в основу анализа композиционных особенностей западноевропейских и отечественных концертов и сочинений 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 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), Н. Н. Берберовой (1937), И. Ф. Кунина (1958), Б. С. Никитина (1990), Е. М. Орловой (1980), Г. И. Побережной (1994), А. Н. Познанского (2010), Г. А. Прибегиной (1983), Е. А. Ручьевской (Популярная монография, 1985), Л. С. Сидельникова (1998), Н. В. Туманиной (1962, 2019); отдельно отметим зарубежный источник — монографию Д. Брауна «Tchaikovsky: The Man and His

Music» (1978). Также не следует забывать первую биографическую работу М. И. Чайковского «Жизнь Петра Ильича Чайковского» (1903, переизд. 1997) – бесценный опорный материал в хронологических аспектах исследования. Среди наиболее новых изданий следует отметить книгу Дж. Суше «Tchaikovsky: The Man Revealed» (2019).

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 этой группе относятся труды А. А. Альшванга («Опыт анализа творчества П. И. Чайковского (1864-1878)», 1951), Б. В. Асафьева («О музыке Чайковского», 1972) А. И. Климовицкого («Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия», 2015), А. А. Николаева («Фортепианное наследие Чайковского», 1949), Ю. Н. Тюлина («Произведения Чайковского. Структурный анализ», 1973), а также четырехтомник Д. Брауна (1980, 1983, 1986, 1991). Отдельно следует назвать исследования А. В. Комарова (2007, 2017), Е. В. Пономаревой (2012, 2019), О. И. Спорыхиной (2000), Л. Браун (2017), посвященные вопросам текстологии и интертекстуальных связей. К этой же группе мы относим научные статьи Е. Е. Полоцкой (2014) и Ю. Н. Холопова (1995, 2012), 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.

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

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); свое продолжение его

наблюдения получили в 1980–90–х гг. в трудах Д. Брауна (1983), Э. Гардена (1881) и Дж. Норриса (1994). В свою очередь, утверждение Н. В. Туманиной (2019) о наличии во Втором концерте Чайковского сюитной композиционной логики, находящееся в русле концепции Кунина (1968), 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, а также 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).

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 неточности. 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). Дальнейшее раскрытие вопроса редакций связано с именами зарубежных ученых: Дж. Фрискин в своей статье «The text of Tchaikovsky's B minor concerto» (1969) 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. Лэнгстона позволяет уточнить ряд существенных моментов в работе над сочинением и раскрывает роль еще двух пианистов – К. Клиндворта и Ф. Гартвингсона, принимавших в ней активное участие. О роли еще одного известного артиста и редактора – А. И. Зилоти – писали П. Е. Вайдман и А. Г. Айнбиндер (2015), А. И. Хотеев (2003), а также Г. А. Моисеев в своей статье «А. И. Зилоти и П. И. Чайковский» (2016), 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 Николаева (1949), Брауна (1983, 1986), Норриса (1994), а также китайского исследователя Й. Таня (2003), акцентирующих внимание на рондальных принципах в Первом концерте; с другой – мнения Альшванга (1951, 1970), Арутюнова (1989), И. В. Охаловой (2018), Тюлина (1973), опирающиеся на принципы структурно-функционального анализа. Как следствие, возникают различные точки зрения, обусловленные отличиями в общей теории форм 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. Гардена (1979) и У. Нибура (1974): они обратили внимание на отдельные фактурные подобиия в Первом концерте Чайковского с сочинениями Листа, Рубинштейна, Гензельта. В дальнейшем эти наблюдения были развиты в труде Норриса (1994), получив 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 исследовании.

***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.

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 творчества 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 искусствоведения» (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, Списка иллюстраций и Приложения.

### **Основное содержание работы**

Во Введении обоснованы актуальность и новизна диссертации, сформулированы проблема, цель, задачи, методы, теоретическое и практическое значение, а также степень достоверности исследования.

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

### **1.1. Хронология создания фортепианных концертов и их редакций.**

Процесс создания и редактирования Первого концерта Чайковского охватывает

около 15 лет – с появления замысла сочинения (октябрь 1874 г.) до завершения правки и публикации его третьей редакции (1889 г.). За это время концерт был неоднократно доработан пианистами-современниками композитора – С. И. Танеевым, Г. фон Бюловом, Э. Даннройтером, Ф. Гартвингсоном, А. И. Зилоти, чьи фактурные изменения закрепились в редакциях 1879 и 1889 гг. В современной научной литературе поднимается вопрос об авторизации последней версии и дате ее публикации; обнаружение архивных материалов – фрагмента газеты «*Signale für die musikalische Welt*» и каталога Гофмейстера – позволяет утверждать, что издание однозначно вышло при жизни Чайковского, а текстовые изменения были с ним согласованы.

Второй концерт прошел схожий путь: после его создания в 1879–80 гг. были предприняты две редакции, однако публикация последней состоялась уже после смерти композитора – в 1897 г. О второй редакции, которая была сделана к премьере сочинения в Санкт-Петербурге в 1888 г., не было достоверных сведений: о купюрах говорилось как о «вероятно намеченных»<sup>9</sup>. Изучение архивных материалов в Государственном мемориальном музыкальном музее-заповеднике П. И. Чайковского в Клину позволило определить точные границы этих купюр, а также установить связь между второй и третьей редакциями. Таким образом, вторая авторская версия Второго концерта получила в исследовании полное описание, основанное на документальных материалах и сведениях, которые содержатся в переписке Чайковского и Зилоти.

История создания Третьего концерта тесно связана с проблемой его цикличности. Процесс переработки симфонического материала в концертный опус для фортепиано с оркестром в 1893 г. сопровождался давлением со стороны Зилоти, который настаивал на компактности сочинения; то есть самостоятельность принятия Чайковским одночастной концепции ставится под сомнение. Цикличность замысла Третьего концерта подтверждается анализом рукописей композитора, который не успел завершить только оркестровку

<sup>9</sup> Чайковский П. И. Сочинения для фортепиано с оркестром: партитура. М., 1955. Т. 28. 1955. С. XV; Brown D. Tchaikovsky: The Years of Wandering (1878–1885). London, 1986. P. 80.

произведения; работа велась параллельно над всеми частями, что также подтверждает единство концепции. Разделение Третьего концерта было совершено под влиянием Зилоти, а также из-за нерешительности Танеева, который не настоял на издании *Allegro brillante*, *Andante* и *финала* как единого опуса Чайковского.

**1.2. Отечественная и зарубежная рецепция фортепианных концертов П. И. Чайковского.** Концертные сочинения Чайковского довольно часто исполнялись при жизни композитора в России и за ее пределами. Вследствие их популярности у пианистов и публики, а также благодаря высокой степени развития критики в конце XIX в. был накоплен значительный массив отзывов и рецензий. В них прослеживается внимание журналистов к таким аспектам сочинений, как специфика формы, музыкального тематизма и его развития, роли оркестра и солиста, соотношения концертов в целом с европейскими инструментальными традициями. На композиционном уровне отмечались проявления сюитности, избыточная продолжительность, отступление от привычных для западноевропейского романтизма норм формообразования (например, во вступлении к Первому концерту), блестящая виртуозность; наконец, обращали внимание критики и на концепцию трех солистов во II ч. Второго концерта. О роли фортепианной партии существовали различные мнения: журналисты говорили как о подчиненном ее положении по отношению к оркестру, так и о равноправии двух сил, однако бесспорным было признание ее виртуозности, которая рассматривалась как стилевая черта концертов Чайковского.

Соотнесение этих опусов с западноевропейским наследием представлено двумя мнениями: одни критики утверждали влияние немецкой традиции (Р. Шумана, Ф. Листа, А. Гензельта), другие – французской (Ф. Шопена, А. Тома). Однако существенно то, что в них признается наличие в стиле Чайковского элементов разных композиторских школ Западной Европы. Как следствие, в статьях конца 1880-х годов все чаще используется слово «космополитизм»;

очевидно, с этим тесно связан вопрос о восприятии Чайковского как представителя русской школы.

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

**2.1. Чайковский и современники: жанр концерта в последнюю треть XIX века.** Одна из главных черт романтического пианизма – виртуозность, которая не только была неотъемлема от исполнительского искусства того времени, но также выступала важнейшей чертой знакового для XIX в. жанра инструментального концерта. Ее господство в первой трети столетия привело к формированию *виртуозного* (или лирико-виртуозного) концерта, для которого характерно главенство принципа концертности, камерность и лиричность образного содержания.

Вторым типом романтического концерта можно считать *симфонизированный*. Схожие процессы – сведения симфонического и концертного начал – уже происходили в XVIII в. и претворились в жанре концертной симфонии. В XIX в. направленность влияния изменилась – на жанровую основу инструментального концерта были экстраполированы некоторые черты симфонического типа мышления. Однако сохранение романтической виртуозности привело к ее соединению с симфоническим размахом формы, что и составило сущность симфонизированного типа концерта.

Его синтетическая природа обусловила появление разных соотношений концертного и симфонического начал: в концертах Ф. Шопена, Э. Грига, К. Сен-Санса виртуозность преобладает; противоположная ситуация – в Первом концерте Й. Брамса. Существует и своеобразная «медиана», в которой наблюдается паритетное соотношение симфонизма и концертности – опусы Листа. Единое же направление отсутствует

В России изначально был представлен симфонизированный тип концерта. Чайковский соединил все его тенденции: в Первом концерте стиль композитора-симфониста сочетается с блестящим виртуозным письмом, во Втором преобладает концертное начало, в Третьем – симфонические свойства. Таким

образом, решения, сложившиеся в жанровой традиции, Чайковский соединяет с собственными представлениями о композиции.

Симфонизация жанра концерта проявилась в ряде параметров. Один из них – ансамблевое взаимодействие, в котором возрастает роль оркестра в целом и отдельных его групп (в первую очередь духовых инструментов), усиливается значение диалогичности и полифонических приемов развития тематизма. Эти идеи были унаследованы композиторами XIX в. от концертов В. А. Моцарта и развиты в соответствии с новыми оркестровыми возможностями.

На композиционном уровне можно выделить три тенденции – к сжатию цикла, к его укрупнению и сохранению классического строения. Внутри каждой из них существовали различные варианты одной и той же структурной схемы, которые видоизменялись с ходом времени. Первые части, например, могли быть написаны как в форме с двойной экспозицией, унаследованной от классической арии, так и с совместной сольно-оркестровой, которая вошла в композиторскую практику с 1830-х годов. В ней отмечается тенденция к укрупнению разделов формы, что привело к пересмотру общекомпозиционных пропорций: двухфазность сонатного аллегро классического концерта (две экспозиции / разработка – реприза) сменилась трехфазностью (экспозиция – разработка – реприза). Эти изменения были обусловлены возрастающей ролью мотивной разработки. Результатом эволюции сонатных аллегро стало разделение на два типа – *камерный*, тяготеющий к большей монолитности формы и в целом выступающий крайней оппозицией к раннеромантическим концертам, и *масштабный*, в котором симфонические черты синтезируются с концертными.

Особенностью симфонизированных концертов с единой экспозицией стало вступление – небольшая преамбула в виде развитого *entreé*, в котором чаще всего отсутствовали яркий тематизм и логическая завершенность структуры. Кардинальный пересмотр статуса этого раздела произошел только в Первом концерте Чайковского; до этого момента вступление в концертах было второстепенным и малозначительным элементом формы.

В медленных частях циклов, начиная с классических образцов, отмечалось влияние вокальных жанров и форм – в концертах Моцарта и Бетховена исследователи обнаруживали «инструментальные варианты» арий и оперных сцен; эта тенденция сохранилась и в большинстве сочинений XIX в. В ряде случаев, однако, можно говорить о симфонизации, которая проявилась в сближении с симфоническим *скерцо* (Сен-Санс, Шарвенка), или в использовании чисто инструментальных форм – сонатной без разработки (Шопен) или большого рондо (Рубинштейн, Сен-Санс). Стремление к монолитности цикла выразилось в «соединении» вторых и третьих частей посредством модулирующих ходов и указания *attacca*.

В финалах наиболее устойчивой и характерной была форма рондо: преобладали большие разновидности, однако встречались и исключения (Концерт № 3 Гуммеля). Главной тенденцией XIX в. стала свободная трактовка третьих частей: изменялся порядок проведения тем и тональный план (Концерт № 2 Гуммеля) или происходил синтез сонатных и рондальных принципов (концерты Рубинштейна, Грига, Шарвенки); сонатная форма видоизменялась под влиянием жанровости и виртуозности (Концерт № 2 Сен-Санса). Еще одной особенностью финалов стало использование тематизма предыдущих частей цикла. Как следствие, индивидуальные композиционные планы обнаруживаются в каждом новом произведении. Таким образом, главными и наиболее общими признаками симфонизации жанра концерта следует считать преобладание развития над экспонированием, усложнение структуры сонатного аллегро, усиление роли инструментальных жанров и форм во вторых частях циклов, свободную трактовку композиции финалов, активное ансамблевое взаимодействие.

Чайковский рассматривал симфонизацию концерта через усиление роли оркестра и общедраматургической концепции сочинения, но не снижение значения виртуозности; из-за этого в его музыкально-критических статьях высокой оценки удостоивались произведения Литоляфа и Сен-Санса. Таким образом, композитор положительно оценивал синтез симфонического и

виртуозного направлений в западноевропейских концертах и рассматривал его как одно из важнейших жанровых качеств.

**2.2. Форма в концертах Чайковского в контексте западноевропейской традиции. Современные интерпретации.** Проблема определения форм в концертах П. И. Чайковского и их интерпретации обусловлена двумя причинами. Первая заключается в опоре ученых на разные систематики форм – отечественную структурно-функциональную или немецкую теории. Другая причина – в самом исследуемом материале: несмотря на то, что в основу положены сложившиеся в западноевропейской практике формы, Чайковский в значительной мере переосмысливал их и дополнял.

Новаторским решением стало создание масштабной интродукции к сонатному аллегро Первого концерта, которая воспринималась современниками даже как автономная часть. Поводом для этого стала тематическая и структурная самостоятельность раздела, нехарактерная для жанровой традиции, однако вызывающая аналогии с симфоническим творчеством Чайковского («Ромео и Джульетта», Вторая симфония). Вступление в Первом концерте структурно принадлежит к I части, но по содержанию и значению воспринимается «как интродукция ко всему циклу»<sup>10</sup>. В дальнейшем такая же роль вступления будет в поздних симфониях композитора (№ 4–6). Во Втором и Третьем концертах вступительный раздел отсутствует, что позволяет говорить об уникальности этой интродукции в жанровой традиции и ее особой важности в целом в творчестве Чайковского.

Сонатные аллегро в целом характеризуются укрупнением разделов формы. В экспозициях отмечается двух- (Первый, Второй концерты) или трехчастность (Третий концерт). Общим для всех концертов стало введение развивающего хода после проведения побочной партии – сдвига, что типично и для симфоний Чайковского. Такая же жанровая параллель возникает и в разработках: как и в поздних симфониях, в Первом и Втором концертах раздел делится на две части,

---

<sup>10</sup> Арутюнов Д. А. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1989. С. 63.

а в Третьем – на три. Характерной чертой композиции стало наличие фортепианной каденции в разработке, что позволяет провести параллели с Рубинштейном и Сен-Сансом. Реприза во всех концертах динамизированная, главная партия размыкается и воспринимается как продолжение разработки. В целом можно отметить существенное влияние драматургии сочинений на их формообразование и тонально-гармоническую сферу, что проявилось как в сонатных аллегро, так и в других частях циклов.

Интерпретация второй части Концерта № 1 зависит от аналитического подхода: в отечественной теории она рассматривается как сложная трехчастная форма, в немецкой – как трехтемное рондо; в последнем случае возможна аналогия с Концертом № 4 Рубинштейна. Первая форма рондо в первой редакции Второго концерта в целом соотносится с западноевропейской практикой, однако в следующем варианте она приобретает черты строфической песни, аналогов которой в жанровой традиции нет. В Третьем концерте вторая часть сочетает черты формы симфонического скерцо и Adagio, что стало новаторством Чайковского в этом аспекте.

Третьи части его концертов в научной литературе получили наиболее разнообразную интерпретацию: основная причина заключается в разном подходе к определению ходобразных разделов. Анализ материала позволяет утверждать, что финал Первого концерта написан в форме двухтемного рондо с заменой последнего хода разработкой; следовательно, происходит соединение рондальных принципов с сонатными. Во втором концерте ситуация схожая: форму можно определить как сонатинную с инверсией экспозиции и репризы<sup>11</sup> с чертами рондо на общекомпозиционном уровне ( $A-B-A_1-B_1-A_k$ ). В Третьем концерте финал – большое трехтемное рондо с заменой одного из ходов разработкой; очевидно сходство с третьей частью Первого концерта.

Таким образом, в концертах Чайковского возникает диалог разных европейских традиций с его собственными симфоническими принципами. Этот

---

<sup>11</sup> На что указывают тональные отношения главной партии и группы побочных тем.

синтез привел к формированию уникального стиля, главной особенностью которого стала индивидуализация композиционных решений, свободное соединение разных формообразовательных принципов для воплощения масштабных драматургических концепций; в этом, безусловно, Чайковский претворил основные принципы позднеромантического искусства.

**2.3. Концерт, симфония, сюита: о композиционной логике и тематическом развитии в инструментальной музыке Чайковского.** В научной литературе, посвященной инструментальной музыке Чайковского, выделяется два основных типа композиционной логики – симфонический и сюитный, которые нередко синтезируются, в частности, в ранних симфониях. Фортепианные концерты преимущественно рассматриваются с позиции симфонизма, лишь отдельные высказывания Н. В. Туманиной и И. Ф. Кунина посвящены сюитности во Втором концерте.

Изучение Первого концерта с позиции симфонизма привело к тому, что он признавался безусловно лучшим опусом: интонационные связи вступления со всеми частями цикла, а также очевидное сходство тематической диспозиции сонатных аллегро концерта и Второй симфонии безусловно подтверждают его симфонический статус. В Третьем концерте принцип «выводимости» тем сохраняется, а соприкосновение с Третьей симфонией проявляется в трехтемности экспозиции. Однако исследователи обращают внимание на особое качество, присущее симфонизму Чайковского, – жанровость, которая характерна для сюитной композиционной логики. Она же воплотилась в медленных частях всех концертов, а также в их финалах.

Во Втором концерте сюитность преобладает над симфонизмом, что выражено в формообразовательных и многих ансамблевых аспектах; отсутствует и интонационное единство цикла. Безусловное господство сюитной композиционной логики можно отметить в Концертной фантазии ор. 56, в то время как во всех трех концертах симфонические и сюитные принципы соединены.

### **Глава 3. Фортепианный стиль Чайковского и его претворение в жанре концерта**

**3.1. Шопен, Лист, Шуман: о трех тенденциях в развитии европейского пианизма.** В работах, посвященных истории фортепианного искусства, наиболее часто выделяются две основные тенденции пианизма, связанные с именами Ф. Шопена и Ф. Листа. Их ключевое отличие заключалось в природе их письма: если для Шопена ведущим был принцип виртуозного бельканто XIX в., то для Листа – принцип «оркестральности». Однако в западноевропейской практике можно выделить еще один тип, основоположником которого был Р. Шуман. Для него характерна полифоничность ткани и сближение фортепианного письма с ансамблевым и оркестровым.

В России принципы западноевропейского пианизма первым претворил А. Г. Рубинштейн, взяв за основу листовский тип письма. М. А. Балакирев обращался как к наследию Листа, так и Шопена, что отразилось в его Первом концерте. В фортепианном стиле Чайковского исследователи отмечают своеобразную «инструментовку», которая, с одной стороны, соотносится с манерой письма Листа и Рубинштейна, а с другой – Шумана. Наличие стилевых аллюзий позволяет поднять вопрос о существовании в представлении Чайковского сформированного отношения к исполнительскому искусству его времени, а также определенного взгляда на фортепианную виртуозность.

**3.2. Исполнительский «идеал» Чайковского.** Обращение композитора–симфониста к жанру концерта – довольно необычное решение для существовавшей традиции. Написание виртуозной партии предъявляло определенные требования, и наличие исполнительского «ориентира» видится бесспорным. Очевидно, некий идеал пианиста Чайковский видел в Н. Г. Рубинштейне, однако после его смерти были написаны еще Концертная фантазия и Третий концерт. Поэтому следует предположить наличие некоего «суммарного» комплекса представлений об искусстве исполнителя-виртуоза, на который мог ориентироваться Чайковский.

Анализ высказываний указывает на то, что его взгляды отличались от существовавших в то время. Ожидая от исполнителя объективности в прочтении авторского текста, рациональности интерпретации, отсутствия внешних эффектов, он ограничивал пианиста, против чего выступал, например, А. Г. Рубинштейн. При этом его оценка всегда была комплексной: технически совершенная игра без эмоционального наполнения вызывала негативную реакцию.

**3.3. Кантилена и виртуозность в концертах (о соотношении тематических и виртуозных компонентов).** Вывод об уникальности фортепианного стиля Чайковского нередко соседствует с проблемой претворения характерных черт отечественного и западноевропейского пианизма. Соединение разных традиций в целом было свойственно его творчеству, что отмечали уже современники композитора; тезис о стилевых пересечениях и заимствованиях применим, на наш взгляд, и по отношению к фортепианным концертам.

Тематизм в партии солиста можно разделить на три типа. Первый непосредственно связан с использованием *оркестровой* по своей сути фактуры, а в ряде случаев – созданием «оркестровых транскрипций», которые были характерны для фортепианного стиля Р. Шумана. Этот принцип определяется в диссертации с помощью понятия *клавиризация* в значении фортепианного изложения оркестровой по своей природе ткани. Другой тип изложения – *кантиленный*, в основу которого положена вокальная природа тематизма. С одной стороны, обнаруживаются связи с романсами Чайковского, на что указывает Е. М. Орлова<sup>12</sup>, с другой – со стилем Ф. Шопена. Эта параллель подтверждается интенсивной мелодизацией ткани, а также вариантностью как характерным принципом тематического развития. Вариационные повторы привели к возникновению синтеза тематических проведений с концертной *виртуозностью*, которую можно считать третьим типом фактурной организации.

---

<sup>12</sup> Орлова Е. М. Петр Ильич Чайковский. М., 1980. С. 193.

В таких эпизодах связь мелодически оформленных тем и фигураций неразрывна, что обеспечивает органичное восприятие блестящей виртуозности в фортепианном стиле Чайковского.

Особенность его виртуозного письма заключается в тесной связи, прежде всего, с пианизмом Листа. Всего было обнаружено 13 фрагментов; один из самых показательных – аккорды оркестра на сильной доле и дальнейшее гармоническое заполнение в партии солиста; очевидно, что это решение было скалькировано Чайковским из Второго концерта Листа (*рис. 1*).

<p><b>П. И. Чайковский (а)</b></p> 	<p><b>Ф. Лист (б)</b></p> 
---	---

*Рис. 1.*

(а) – П. И. Чайковский. Концерт № 1, I ч., тт. 256–257 (клавир);

(б) – Ф. Лист. Фрагмент Концерта № 2, тт. 362–364 (клавир).

Были выявлены и другие «первоисточники»: например, во Втором концерте ряд фактурных приемов позволяет провести аналогии с сочинениями Р. Шумана, А. Г. Рубинштейна и Ш. А. Литольфа, а в Третьем – с произведениями Й. Брамса. Следовательно, в фортепианном стиле Чайковского претворились не только черты основных типов пианизма (Шумана, Шопена, Листа), но и производных от них.

**3.4. Фортепианное письмо: о соотношении авторского и редакторского в версиях концертов.** Проблема фортепианного письма в концертах П. И. Чайковского тесно связана с историей редакций этих сочинений. Свои предложения по изменению партии солиста в Первом концерте высказывали многие пианисты, однако ключевые правки связаны с именами А. И. Зилоти и С. И. Танеева. *Дублировочные* изменения были направлены на редукцию лишних

(по мнению редакторов) удвоений, однако некоторые из них напротив создавали дополнительные интервальные созвучия, подчеркивающие ударную природу фортепиано. *Фигурационные* изменения затронули прежде всего характерную для письма Чайковского гармоническую фигурацию, которая заменялась многозвучными аккордами. Все это можно определить как *процесс вертикализации фактуры*, целью которого было усиление виртуозного эффекта в партии солиста. Во II-III чч. Третьего концерта, которые редактировал Танеев, ситуация противоположна: аккорды *arpeggiato* заменялись мерным движением триолей 16-х (например, в тт. 37–49 II ч.). Эти и другие изменения фактуры, а также смена темповых указаний (чаще в сторону ускорения) имеют исполнительскую природу и были направлены на придание «виртуозного блеска» фортепианной партии. Большинство из них не противоречат авторскому замыслу, однако такие, как «вертикализация» аккордов во вступлении к Первому концерту, имеют драматургическое значение и нарушают ансамблевый баланс.

Для фортепианного письма Чайковского было характерным стремление к полнозвучности фактуры, преобладание гармонической фигурации в виртуозных эпизодах и наличие звукоизобразительных приемов. Редакторские изменения затронули только варианты проведения тем и нетематические эпизоды и были направлены на «стандартизацию» фортепианной партии для удобства исполнения.

### Заключение

Проведенное исследование позволило сделать ряд выводов.

1. Знакомство Чайковского с концертами западноевропейских композиторов очевидно повлияло на его композиционные решения. Это выразилось в первую очередь в опоре на симфонизированный тип концерта с характерными для него формообразовательными принципами. Общая монументальность сочинений позволяет провести параллели с концертами Литоляфа и Брамса; использование сонатной формы с единой сольно-оркестровой экспозицией – с Мендельсоном, Шуманом, Григом, Сен-Сансом;

повышенная роль тематической драматургии – с Листом и Шарвенкой. Ключевой для Чайковского стала идея синтеза симфонизма и концертности. При этом деление экспозиции и разработки сонатного аллегро на несколько частей, наличие каденций в разработке, обязательная динамизация репризы, а также свободная трактовка форм вторых частей – черты, свойственные именно концертам Чайковского.

2. Их симфонизация была связана и с симфоническим творчеством композитора: очевидны параллели Первого концерта со Второй симфонией, Третьего концерта – с Третьей симфонией. Совершенно очевидно, что и вступление сонатного аллегро Первого концерта значительно дальше от жанра концерта, сближаясь с симфоническим аналогом во Второй симфонии или увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта». В Третьем концерте введение третьей самостоятельной темы также позволяет провести аналогии с сонатным аллегро Третьей симфонии. Наконец, общими чертами стали интонационная «выводимость» тематизма и использование нетипичных для жанра концерта оркестровых приемов. Все это доказывает симфоничность концертных сочинений Чайковского.

3. При этом, как и в симфоническом творчестве, в концерты композитор вводит черты сюитности, что стало новаторским решением для жанровой традиции. Их концентрация – в Концертной фантазии, однако в значительной степени они проявились и во Втором концерте. Трактовка этих сочинений в русле исключительно симфоническом содержит множество критических замечаний, указывающих на их несоответствие существующей традиции, однако именно в этих «аномалиях», в первую очередь, формообразования и раскрывается сюитная свобода организации материала. Жанровость, преобладание принципа контраста, формообразовательная и ансамблевая автономность, главенство экспонирования над развитием, яркая виртуозность – все эти черты обнаруживаются и в других концертных опусах Чайковского, что позволяет сделать вывод о синтезе симфонизма и сюитности в них. 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. К примеру, метод клавиризации в тематически оформленных разделах концертов Чайковского указывает на связь с фактурными принципами Шумана; кантиленные эпизоды и вариантные повторы – со стилем Шопена. Virtuозное письмо, возникающее в вариациях основных тем, формирует целую сеть интертекстуальных связей – с пианизмом Листа и его продолжателей (Литольфа, Рубинштейна), а также Шумана и Брамса. Для фортепианного стиля Чайковского, таким образом, характерен органичный синтез различных исполнительских приемов, в основе которого – опора на общие интонационные модели.

5. Изучение фортепианного письма Чайковского в контексте истории редакций его концертов позволило сделать вывод о том, что изменению подвергались виртуозные нетематические эпизоды. Характерная для Чайковского гармоническая фигурация и другие приемы были частично заменены на более «стандартные» формулы для придания большего «блеска» фортепианной партии; следовательно, правки были обусловлены 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.

6. Исследование редакций привело к обнаружению ранее неопisanного в литературе варианта II ч. Второго концерта, который может повлиять на оценку этого сочинения исполнителями и музыковедами. Купюра Чайковского придает целостности циклу, при этом сохраняя изначальную особенность этой части – наличие трех солирующих партий. Она объясняет и те изменения, которые были сделаны Чайковским совместно с Зилоти в 1893 г., поскольку они по своей сути в значительной мере соотносятся с авторской купюрой.

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 – все это служит весомым доказательством в пользу воссоединения цикла.

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. Все это нашло воплощение в понятии «космополитизм», который рассматривался как важнейшая черта творчества Чайковского. Изучение рецепции фортепианных концертов позволяет не только оценить реакцию современников, выявить их положение в западноевропейском искусстве, но и 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 стиля 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, Листа, Литоляфа.

**Публикации по теме диссертации в рецензируемых изданиях,  
рекомендованных ВАК:**

1. Беляк Д. В. Virtuозное письмо в Первом фортепианном концерте П. И. Чайковского // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2019. – № 3. – С. 58–67. – 0,4 п. л.

2. Беляк Д. В., Сусидко И. П. Третий фортепианный концерт П. И. Чайковского и проблема цикличности // Проблемы музыкальной науки. – 2020. – № 2. – С. 65–74. – 1,0 п. л., авторская доля 0,7 п. л.

3. Беляк Д. В. Симфонизм и сюитность в фортепианных концертах П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – № 1. – С. 163–172. – 1,0 п. л.

4. Беляк Д. В. К проблеме рецепции фортепианных концертов П. И. Чайковского за рубежом // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – № 2. – С. 182–192. – 1,1 п. л.

#### **Другие публикации:**

5. Беляк Д. В. Фортепианный стиль П. И. Чайковского и западноевропейская традиция // 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. 68–74. – 0,4 п. л.

6. Беляк Д. В. 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 / ред.-сост. Т. И. Науменко. – М. : Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. – С. 555–561. – 0,4 п. л.

7. Беляк Д. В. Фортепианные концерты П. И. Чайковского : рецепция в России и за рубежом // Научные школы в музыковедении XXI века : к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной онлайн-конференции 24–27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко. – М. : Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. – С. 172–180. – 0,5 п. л.