

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

К проблеме рецепции фортепианных концертов П. И. Чайковского за рубежом *

В статье рассматривается зарубежная рецепция концертов для фортепиано с оркестром № 1, № 2 и Концертной фантазии П. И. Чайковского. Основная проблема исследования заключается в восприятии этих сочинений в контексте позднеромантического западноевропейского искусства, на сегодняшний день представленном в научной литературе фрагментарно. Материалом статьи стали рецензии и заметки в зарубежных газетах 1875–1893 гг., то есть опубликованных при жизни Чайковского.

В ходе изучения был выявлен ряд тенденций. По поводу композиции концертов критики высказывали как положительные, так и негативные оценки. Так, помимо их избыточной продолжительности, которая, впрочем, была общеевропейской жанровой чертой, авторы статей отмечали погрешности в развитии материала, в частности, преобладание экспозиционности – одного из важнейших проявлений сюитной композиционной логики. Удивление вызвало вступление в I части Первого концерта: в ряде статей оно трактовалось как самостоятельная часть цикла. Введение трёх солистов в *Andante* Второго концерта, напротив, получило одобрение, не в последнюю очередь из-за близости к Тройному концерту ор. 56 Л. ван Бетховена.

Некоторые оркестровые приёмы в концертных сочинениях Чайковского были восприняты как новаторские: использование духовых инструментов как в сочетании с фортепиано, так и по-отдельности; обособленность партий солиста и оркестра во Втором концерте и Концертной фантазии, которое воспринималось как отход от западноевропейской пианистической традиции. Рассматривая стилевые особенности сочинений, журналисты указывали на влияние как немецкой, так и французской школ. В первом случае проводились аналогии с манерой письма Ф. Листа, Р. Шумана и А. фон Гензельта; во втором – Ф. Шопена и А. Тома. В целом, оценивая реакцию на концерты Чайковского в западноевропейской прессе, можно сделать вывод: при признании индивидуальных черт стиля, его творчество считали частью общего европейского культурного пространства.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, фортепианный концерт, рецепция, музыкальная критика, стиль, западноевропейская традиция, композиция, оркестровка.

Для цитирования / For citation: Беляк Д. В. К проблеме рецепции фортепианных концертов П. И. Чайковского за рубежом // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 182–192. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.182-192.

© Беляк Д. В., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

* 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

Concerning the Issue of Reception of Tchaikovsky's Piano Concertos Outside of Russia

The article examines the reception of Piotr Ilyich Tchaikovsky's First and Second Concertos for Piano and Orchestra and Concerto Fantasy. The main issue of the research lies in the perception of these works in the context of late Romantic Western European music, which in the present day is represented in musicological literature in a fragmentary manner. The materials for the research presented in this article are comprised of reviews and notes in newspapers outside of Russia during the time period of 1875–1893, i.e., published during Tchaikovsky's lifetime.

During the process of research, a number of tendencies were identified. The critics of that time expressed both positive and negative evaluations of the compositional structure of the concertos. Thereby, in addition to their excessively lengthy duration, which, incidentally, was at that time a common European feature of the genre, the authors of the articles noted alleged fallacies in the development of the musical material, in particular, the prevalence of expositional features, one of the most important manifestations of the compositional logic of suite-like compositions. Feelings of puzzlement was caused by the introduction to the first movement of the First Concerto: in a number of articles, it was interpreted as an independent section of the cycle. On the other hand, the entering of the three soloists in the Andante movement of the Second Concerto received approval, not least of all because of the similarity to Beethoven's Triple Concerto opus 56.

Some of the techniques of orchestration in Tchaikovsky's concertos were perceived as innovative: the use of wind instruments both in combination with the piano and by themselves; the isolation of the parts of the soloist and the orchestra in the Second Concerto and Concerto Fantasy, which was perceived as a departure from the Western European pianistic tradition. When examining the stylistic features of the works, the journalists indicated at the influences of both the German and the French compositional schools. Regarding the former, analogies were made with the musical styles of Liszt, Schumann and Adolf von Henselt; in the second case, Chopin and Ambroise Thomas were mentioned. Generally speaking, assessing the reaction to Tchaikovsky's concertos in the Western European press, we can conclude: while recognizing the individual traits of the style, his music was considered to be an indispensable part of the common European cultural space.

Keywords: Piotr Tchaikovsky, piano concerto, musical criticism, Tchaikovsky's orchestration.

© Dmitri V. Belyak, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

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

Один из важных аспектов изучения фортепианных сочинений П. И. Чайковского, входящих в репертуар большинства современных пианистов, – анализ их рецепции. Необходимым видится обращение, в первую очередь, к мнению зарубежных критиков, поскольку их оценка позволит понять, какое место занимали фортепианные концерты Чайковского в контексте позднеромантического западноевропейского искусства. Для исследования были избраны те концертные сочинения, которые исполнялись при жизни композитора: это Первый и Второй концерты, а также Концертная фантазия. Третий концерт, премьера которого состоялась после смерти Чайковского, не может рассматриваться в контексте прижизненной рецепции. Материалом исследования стали рецензии и заметки в газетах стран Европы и США 1875–1893 годов, то есть опубликованные при жизни Чайковского. Они включают общие суждения, оценки исполнительского мастерства симфонических оркестров и солистов, а также критические отзывы непосредственно о музыкальных свойствах сочинений. Рассмотрению последних и посвящена статья.

В ходе анализа рецензий были выделены следующие ракурсы: формообразование, особенности оркестровки, вопросы стиля и влияний, позволяющие понять, как оценивались концерты Чайковского в контексте западноевропейской жанровой традиции. На сегодняшний день в русскоязычной литературе зарубежная рецепция этих сочинений представлена фрагментарно; очевидно, что требуется комплексное рассмотрение данной темы. Так, в статье сделана попытка обобщить отклики на исполнения сочинений Чайковского для фортепиано с оркестром в Европе и США.

При жизни композитора его концертные опусы звучали довольно часто. Они исполнялись в европейских государствах (Германия, Франция, Великобритания, Бельгия, Чехия), а также в Соединённых Штатах Америки, сыгравших важную роль в истории Первого и Второго концертов: их премьеры состоялись в Бостоне (1875)¹ и Нью-Йорке (1881)², значительно опережая исполнения в России и в Европе. Фортепианные концерты повторялись неоднократно, и следует отметить, что европейские и американские артисты брали в репертуар не только наиболее популярный сегодня Первый концерт, но и Второй концерт и Концертную фантазию – одно из «маргинальных» сочинений великого композитора³. Настоящий всплеск внимания к концертам Чайковского случился во второй половине 80-х годов XIX века. Так, с 1885 по 1893 годы его концертные опусы исполнялись более 25 раз в городах Европы и США. Особо следует выделить 1888 год, 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 исполнителей – современников Чайковского. Однако какова была реакция западного музыкального мира на них?

Специфика *композиции* фортепианных концертов Чайковского отмечалась многими зарубежными критиками. Первый концерт привлек внимание, прежде всего, развёрнутым, невиданным по своим масштабам для западноевропейского искусства, вступлением к I части. Одним из важнейших фактов, подтверждающим неординарность такого решения, стало описание программы концерта в газете «Rutland Daily Herald», где сочинение

представлено как четырёхчастное⁴. Такой же подход к интерпретации формы Первого концерта демонстрирует и журналист газеты «The Sun»: «Первая часть из всех четырёх – самая прекрасная: она начинается в грандиозной манере с полных мощных аккордов для фортепиано и сопровождается широкой мелодией, исполняемой оркестром»⁵. Обособляют вступление как самостоятельную часть не только американские, но и французские журналисты; так, в «Le Pays» от 16 сентября 1878 года написано, что «... первая часть очень красивая – это трёхчастное анданте, элегантное и довольно красочное...»⁶. Очевидно, что такую трактовку не следует рассматривать как частный случай.

Развёрнутое вступление и в самом деле обладает рядом характеристик, позволяющих трактовать его как автономную часть цикла. С одной стороны, это связано с историей развития жанра в XIX столетии. Двойная экспозиция – наследие классической концертной формы⁷ – постепенно уступала место сонатному аллегро, к которому могло быть написано вступление. Этот раздел встречался ещё у Л. ван Бетховена (достаточно вспомнить каденционную преамбулу к Пятому концерту) и далее использовался такими авторами, как Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Э. Григ и К. Сен-Санс. Однако функция вступления, не имеющего чёткой структуры, у них заключалась в тонально-гармонической и тематической подготовке главной партии. В Первом концерте Чайковского вступление основано на ярком тематическом материале, который разрабатывается и варьируется и, что самое главное, написан в трёхчастной форме. Другим основанием для четырёхчастной трактовки сочинения могло послужить отсутствие буквального повторения тематизма вступления

в других разделах I части. Таким образом, мнение (ошибочное) музыкальных журналистов было обусловлено отступлением Чайковского от западноевропейских композиционных традиций, его новаторством в этой области.

В целом к форме Первого концерта у критиков были существенные претензии. О нём писали, что он «...нерегулярен по форме, равно как эксцентричен и размыт»⁸ и в нём – «...полное отсутствие формы и непрерывной мысли, что должно сделать её неприятной для музыкального мышления»⁹. Продолжительность сочинения также неоднократно вызвала нарекания¹⁰. И Второй концерт¹¹, и Концертная фантазия¹² также подвергались критике в этой связи. Внимания заслуживает комментарий журналиста «Le Figaro», объясняющего этот недостаток особенностями русской композиторской школы: сочинения 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»¹³. Однако по мнению журналиста британской газеты «The Era», «как почти каждый новый концерт для фортепиано с оркестром, он [Первый концерт. – Д. Б.] несколько длинноват...»¹⁴. Следовательно, Чайковский оказался в русле тех тенденций, которые были характерны и для русской, и для европейской традиции.

Отдельного рассмотрения заслуживают высказывания, посвящённые композиционным принципам концерта. В них критики усматривают отклонение от симфонической логики развития тематизма. Наиболее полно характеризует эту «ненормативность» Первого концерта журналист газеты «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...»¹⁵. Сходное мнение высказывает журналист газеты «Le Temps» и по отношению к Концертной фантазии; о II части «Контрасты» он пишет следующее: «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»¹⁶. Заметим, что снова подчёркивается связь инструментальных сочинений Чайковского с театральной, балетной музыкой, что, безусловно, было нетипично.

Отсутствие единства развития, преобладание экспонирования над развитием, отмеченные в рецензиях, непосредственно указывают на претворение в них сюитной композиционной логики. Новаторство композитора, однако, оценили далеко не все критики, посчитав это его ошибкой; и по сей день сюитность в концертных сочинениях для фортепиано с оркестром Чайковского вызывает дискуссии. В целом проблемы восприятия концертов в конце XIX века были связаны с нетипичной для западноевропейской традиции внутренней организацией материала и способов работы с ним.

Пожалуй, наибольшее одобрение у критиков получило другое композиционное решение Чайковского – введение трёх солистов в медленной части Второго концерта. Этот элемент тройного концерта был признан главной ценностью сочинения, вытесняя на задний план достоинства быстрых частей. Так, критик британского журнала «The Graphic: An Illustrated Weekly Newspaper» 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»¹⁷. Этот приём непосредственно связан с западноевропейской традицией (безусловно, его можно рассматривать как отсылку к тройному концерту Бетховена), и именно поэтому II часть, более традиционная для европейского слуха, чем быстрые части цикла, привлекла внимание и получила одобрение критиков.

Значительная часть обсуждений касалась *инструментовки* концертов, а также *роли фортепианной партии*. Целый ряд критиков признавал безусловное мастерство Чайковского в оркестровом письме во всех рассматриваемых сочинениях. О Первом концерте журналист «Boston Post» писал: «Что поражает слушателя, особенно в первой его части, так это мастерство, с которым Чайковский сумел сделать очень полную инструментовку, не перекрывая фортепиано. Это великое искусство, и композитор, безусловно, преуспел в этом превосходно»¹⁸. Довольно подробное рассмотрение тембровых решений Второго концерта в газете «L'Intransigeant» завершается утверждением о том, что «русский мастер – симфонист редкой ценности»¹⁹; также обратим внимание на следующие слова: «...оркестровка всегда удачна, звуковые эффекты никогда не бывают слишком громкими, и они легко достигают своей цели»²⁰. Оркестровые приёмы были отмечены и в Концертной фантазии, где оркестр «изображён живописно и очаровательно», – пишет журналист «Le Journal»²¹.

Однако далеко не все решения нашли однозначное одобрение у критиков. Помимо общих замечаний²², 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»²³. О роли духовой группы в партитуре, о её технической и ансамблевой сложности сообщалось и в американской публицистике: «Композитор написал отрывки для духовых инструментов, которые в фортепианном концерте, несомненно, не только чрезвычайно сложны, но и весьма абсурдны»²⁴.

Проблемы инструментовки оказались непосредственно связаны со спецификой жанра, то есть с использованием солирующего фортепиано, роль которого в концертах Чайковского требует особого рассмотрения. В «New York Sunday World» критик сравнивает оркестровые и сольные эпизоды Первого концерта; высоко оценивая сочинение в целом, журналист пишет, что «в отрывках, написанных только для фортепиано, он [П. И. Чайковский. – Д. Б.] не говорит так непосредственно и ясно, как если бы он использовал весь оркестр»²⁵. Далее высказано предположение о том, что композитор «рассматривает фортепиано как один из инструментов оркестра, и тем самым добавляет интерес к сочинению»²⁶. Подобное мнение высказывает журналист «The Philadelphia Inquirer», указывая на второстепенную роль солиста в Первом концерте²⁷. Вероятнее всего, такое мнение у критиков сложилось из-за плотного ансамблевого взаимодействия, а также ряда аккомпанирующих эпизодов в партии солиста. Отмечается также и другая тенденция – к самостоятельности оркестра и фортепиано. В частности, такое мнение высказывается по отношению к Концертной фантазии, «в которой фортепиано и оркестр не сочетаются друг с другом, а чередуются», – по словам журналиста «Le Ménestrel»²⁸.

Итак, зарубежные критики отмечают очевидную новизну целого ряда инструментальных и ансамблевых решений. С одной стороны, был сделан акцент на сочетании оркестровых тембров, нехарактерном для жанра концерта, новом для европейского и американского слушателя. С другой – на неординарности трактовки фортепианной партии, которая во Втором концерте и особенно в Концертной фантазии обособляется в масштабных каденциях. Последнее считалось смелым новаторским решением Чайковского, которое далеко не всегда оценивалось позитивно. В случае с «симфонизированным» фортепиано в Первом концерте уместно говорить о следовании композитором западноевропейской традиции: подобные решения можно найти в сочинениях Шумана, Литоляфа и Брамса.

Особое место в зарубежной рецепции концертов Чайковского занимал вопрос их стилевых истоков. Проблема интертекстуальных связей в его сочинениях затрагивалась ещё при жизни композитора; первым, кто обратил на неё внимание, следует считать Г. А. Лароша²⁹. Об открытости стилевой системы Чайковского зарубежные критики тоже говорили неоднократно, и как писал в 1889 году журналист «Pall Mall Gazette», «Чайковский оригинален, и критики не могут навесить на него ярлык, поэтому они называют его “эклектичным”, “нерешительным” и т. д.»³⁰. Эклектичность стиля трактовалась при этом как особенность русской школы в целом.

В газете «Le Gaulois»³¹ приводится масштабный обзор современного состояния музыкальной культуры России, которая разделена на два направления: национальное, идущее от традиций М. И. Глинки, и немецкое, к которому относят А. Г. Рубинштейна и самого

П. И. Чайковского. Одной из характерных черт стиля последнего называют «космополитизм»³², который выразился принятием в свой стиль черт других композиторов; в частности, 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 петербургских поисков. Достаточно вспомнить его высказывание в письме к Н. Ф. фон Мекк: «Что такое так называемая новая русская школа, как не культ разных прятных гармонизаций, оригинальных оркестровых комбинаций и всякого рода чисто внешних эффектов» [3, с. 423]. Благодаря следованию западноевропейской традиции музыка Чайковского была избавлена от «экзотического впечатления»³³, которого в ней ожидала зарубежная критика.

Черты немецкой школы неоднократно обнаруживались преимущественно 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»³⁴. Влияние Листа отмечают также в фортепианном письме и оркестровке³⁵. Однако более частое сравнение, встречающееся на страницах газет, – с Шуманом. Так, в журнале «L'Année musicale» критик пишет, что «по происхождению музыкант скорее немецкий, и г-н Чайковский меньше похож на Шопена, чем на Шумана. У него форма, как и содержание, немецкие»³⁶. Принципы Шумана обнаруживаются и в главной партии I части Первого концерта: американский критик отмечает, что «тема, представленная здесь, не интересна, хотя в ней есть оттенок Шумана»³⁷. Также журналисты отмечали сходство II части цикла с аналогичным разделом Концерта op. 16 А. фон Гензельта³⁸.

Другой взгляд (заметим: преимущественно американский) на стилевые истоки концертов Чайковского утверждает опору на французские традиции³⁹. После премьеры Первого концерта в 1875 году критик «Boston post» писал: «Что нас в первую очередь поражает, так это явная склонность к французскому стилю»⁴⁰. Вступление, по его мнению, «начинается с красивой французской темы»⁴¹, а вторая часть заставляет вспомнить Ф. Шопена⁴² и А. Тома. Также отмечалась связь сочинений Чайковского с новой французской школой; журналист «The Times (Philadelphia)» писал: «Его музыка, хотя и не без влияния немцев, показывает более сильное влияние французов, а определённая лёгкость фантазии, учтивость и грация, преобладающие над её чувствительной серьёзностью, предполагают его союз с современной парижской школой»⁴³. Пожалуй, это высказывание можно назвать наиболее важным и точным: в нём признаётся наличие в стиле Чайковского элементов разных композиторских школ Западной Европы⁴⁴, поскольку в его сочинениях (в частности – фортепианных концертах) не представляется возможным утверждать влияние исключительно немецкой или французской традиции. Этот стилевой синтез, на наш взгляд, и обусловил популярность Чайковского в европейских странах и США. И это подтверждается мнением критиков: «После Рубинштейна он [П. И. Чайковский. – Д. Б.], 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»⁴⁵.

Подытоживая, обратимся к высказыванию критика «Le Gaulois»: «Итак,



г-н Чайковский не такой русский композитор, как вам хотелось бы верить»⁴⁶. Восприятие его концертных сочинений – хоть и не всегда положительное, – в целом отмечено отождествлением с традициями западноевропейской музыкальной культуры. Безусловным было признание Чайковского как передового представителя русской школы, однако истоки его стиля обнаруживались в зарубежном романтическом искусстве.

Концертные сочинения, в свою очередь, содержат как традиционные решения, так и ряд новшеств. С одной стороны, некоторая затянутость концертов Чайковского вполне вписывается в традицию, о чём говорят сами критики. Трио солистов в медленной части Второго концерта – тоже не новый для европейской культуры приём: здесь очевидны аналогии с ор. 56 Бетховена. Наконец, плотное ансамблевое взаимодействие солиста и оркестра в Первом концерте позволяет поставить это произведение в один ряд

с творениями немецких композиторов. Из новаторских решений выделяется введение масштабного вступления в этом же сочинении, сюитность как ключевой принцип композиционной логики, целый ряд непривычных для зарубежного слушателя оркестровых приёмов, а также автономность, обособленность сольной партии во Втором концерте и Концертной фантазии. Так, Чайковский не изменял принципу, описанному в письме к С. И. Танееву: «Но как бы мы ни старались, из европейского сада мы не уйдём, ибо наше зерно, волею судеб, попало на почву, возделанную прежде нас европейцами...» [2, с. 60]. При сохранении индивидуальности композитор, благодаря своему творчеству, оказался частью западноевропейского культурного пространства, что отражено в высказывании одного из критиков газеты «The Times (Philadelphia)»: «Чайковский – один из тех русских, из которых получают такие блестящие парижане»⁴⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бостон, концертный зал «Music Hall», 25 октября 1875 г. Солист Г. фон Бюлов; оркестр Гарвардской музыкальной ассоциации, дирижёр Б. Дж. Ланг.

² Нью-Йорк, Академия Музыки, 12 ноября 1881 г. Солист М. Шиллер; оркестр Филармонического общества Нью-Йорка, дирижёр Т. Томас.

³ Известными зарубежными интерпретаторами Второго концерта при жизни Чайковского были М. Шиллер и Ч. Халле, а Концертной фантазии – Л. Дьемер, Э. фон Зауэр, а также Дж. Рив-Кинг. Первый концерт привлекал внимание пианистов в большей мере: среди его исполнителей были как именитые музыканты (такие как Г. фон Бюлов, Э. Даннройтер, Л. Брейтнер, Р. Джозеффи), так и достаточно молодые артисты (С. Зильберберг, Г. Гуляс, М.-Э. Роже-Микло, Ю. Сливинский).

⁴ The Afternoon Concert // Rutland Daily Herald. 1891. № 120. P. 3.

⁵ The Third Philharmonic Concert // The Sun. 1888. Vol. LV. № 137. P. 2. Следует заметить, что упоминание «мощных аккордов» в партии фортепиано может указывать на то, что Первый концерт уже в 1888 г. исполнялся в 3-й редакции.

⁶ Maillard G. Causerie Musicale. Concert russe au Trocadéro // Le Pays. 1878. № 259. P. 1.

⁷ Не следует полагать, что двойная экспозиция не встречается в романтических концертах. Так, даже такие композиторы как А. Г. Рубинштейн и Ш. А. Литольф продолжали использовать эту формообразовательную модель в своих сочинениях, причём Литольф

сохранил верность ей во всех концертных опусах. Активный процесс введения сонатного аллегро в первую часть был начат Ф. Мендельсоном в 30-е годы XIX в.

⁸ Philharmonic Society // *Observer*. 1889. № 5108. P. 2.

⁹ Hans von Bulow // *New York Daily Herald*. 1875. № 14337. P. 7.

¹⁰ Об этом см.: *The Tschaikowsky Concert. The Russian Composer Conducts His Concerto with Great Effect* // *The Times (Philadelphia)*. 1891. № 5717. P. 4; Loncières V. *Revue Musicale* // *La Liberté*. 23.09.1878. P. 1.

¹¹ В частности, об этом писал корреспондент «*Le Figaro*». См.: Darcours Ch. *Notes de Musique* // *Le Figaro*. 1891. № 98. P. 6.

¹² См.: Weber J. *Critique Musicale* // *Le Temps*. 1888. № 9814. P. 3; 12. Darcours Ch. *Notes de Musique* // *Le Figaro*. 1888. № 67. P. 6.

¹³ Darcours Ch. *Notes de Musique* // *Le Figaro*. 1888. № 67. P. 6.

¹⁴ *Crystal palace Saturday concerts* // *The Era*. 1876. Vol. 38. № 1956. P. 3.

¹⁵ Loncières V. *Revue Musicale* // *La Liberté*. 23.09.1878. P. 1.

¹⁶ Weber J. *Critique Musicale* // *Le Temps*. 1888. № 9814. P. 3.

¹⁷ *Music. Crystal Palace* // *The Graphic: An Illustrated Weekly Newspaper*. 1890. № 1066. P. 511. Также см.: *Bradford Full-Dress Subscription Concert* // *The Leeds Mercury*. 1886. Vol. 123. № 15152. P. 3.

¹⁸ Hans von Bulow // *Boston post*. 1875. Vol. LXXXIX. № 101. P. 3. Также см.: *Crystal palace Saturday concerts* // *The Era*. 1876. Vol. 38. № 1956. P. 3.

¹⁹ [Ph. D]. *Les Concerts* // *L'Intransigeant*. 1891. № 3919. P. 3.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Gresse A. *Les Grands Concerts* // *Le Journal*. 1893. № 168. P. 6

²² См.: Hans von Bulow // *New York Daily Herald*. 1875. № 14337. P. 7.

²³ Loncières V. *Revue Musicale* // *La Liberté*. 23.09.1878. P. 1.

²⁴ Hans von Bulow // *New York Daily Herald*. 1875. № 14337. P. 7.

²⁵ Цит. по: Fraulein Aus Der Ohe. *A New York Opinion of the Tschaikowsky Concerto* // *Rutland Daily Herald*. 1891. Vol. 30. № 108. P. 4. Этому высказыванию созвучно мнение британского учёного Э. Гардена: «Успех Первого фортепианного концерта можно объяснить тем, что он мыслил не в рамках фортепиано, а оркестра. Все темы задуманы в оркестровом виде <...>, а фортепиано, даже если оно впервые проводит тему, исполняет лишь хорошее переложение оркестровой концепции» [цит. по 25, p. 156].

²⁶ Цит. по: Fraulein Aus Der Ohe. *A New York Opinion of the Tschaikowsky Concerto* // *Rutland Daily Herald*. 1891. Vol. 30. № 108. P. 4.

²⁷ *At the Play Houses. Tschaikowski Appears at the Academy of Music* // *The Philadelphia Inquirer*. 1891. Vol. 124. № 139. P. 5.

²⁸ Boutarel A. *Concerts et Soirées. Concerts du Chatelet* // *Le Ménestrel*. 1888. № 11. P. 87–88.

²⁹ 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» [1, с. 32]. Этой датой следует считать 2 декабря 1876 года.

³⁰ *At the Philharmonic* // *Pall Mall Gazette*. 1889. Vol. XLIX. № 7510. P. 6.

³¹ См.: [F...]. *Musique. Les Concerts Symphoniques* // *Le Gaulois*. 1888. № 2015. P. 3.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Music. A New Symphony by Franz Schubert* // *The Examiner*. 1876. № 3555. P. 328.



³⁵ См.: Hans von Bulow // New York Daily Herald. 1875. № 14337. P. 7; Letter from New York // St. Alban's Daily Messenger. 1875. Vol. XII. № 373. P. 2.

³⁶ Bellaigue C. L'Année musicale. Octobre 1887 à Octobre 1888. Paris: Libraire Charles Delagrave, 1889. P. 230

³⁷ Hans von Bulow // New York Daily Herald. 1875. № 14337. P. 7.

³⁸ См.: At the Play Houses. Tschaikowski Appears at the Academy of Music // The Philadelphia Inquirer. 1891. Vol. 124. № 139. P. 5.

³⁹ В целом эти связи существовали и на более масштабном уровне – как в инструментальной, так и оперно-вокальной музыке. В частности, о «диалоге культур» России и Франции в оперном искусстве пишет З. Н. Князь [1].

⁴⁰ Hans von Bulow // Boston post. 1875. Vol. LXXXIX. № 101. P. 3.

⁴¹ Ibid.

⁴² См.: At the Play Houses. Tschaikowski Appears at the Academy of Music // The Philadelphia Inquirer. 1891. Vol. 124. № 139. P. 5.

⁴³ The Tschaikowsky Concert. The Russian Composer Conducts His Concerto with Great Effect // The Times (Philadelphia). 1891. № 5717. P. 4.

⁴⁴ Как пишет Л. Браун, «В целом, творчество Чайковского оказывается большим резонансным пространством, в котором музыкальная практика того времени присутствует либо непосредственно, либо в преломлении» [10, S. 486].

⁴⁵ The Tschaikowsky Concert. The Russian Composer Conducts His Concerto with Great Effect // The Times (Philadelphia). 1891. № 5717. P. 4.

⁴⁶ [F...]. Musique. Les Concerts Symphoniques // Le Gaulois. 1888. № 2015. P. 3.

⁴⁷ The Tschaikowsky Concert. The Russian Composer Conducts His Concerto with Great Effect // The Times (Philadelphia). 1891. № 5717. P. 4.

ЛИТЕРАТУРА

1. Князь З. Н. Постановки оперы Камиля Сен-Санса «Генрих VIII» на русской сцене конца XIX – начала XX века: диалог культур Россия – Франция // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 2. С. 156–165. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.156-165.

2. 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.: Гос. ин-т искусствознания, 2014. 856 с.

3. Чайковский М. И. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева / сост. М. И. Чайковский. М.: Музыкальное изд-во П. Юргенсона, 1916. 188 с.

4. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк: в 3 т. М.: Книговек, 2016. Т. 2. 672 с.

5. Braun L. “La terre promise” – Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs. Mainz: Schott Music GmbH & Co, 2014. 520 S.

6. Norris J. The Russian Piano Concerto, vol. I: The Nineteenth Century. Bloomington, Indianapolis: Indiana univ. press, 1994. 228 p.

Об авторе:

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

REFERENCES

1. Knyaz' Z. N. Postanovki opery Kamilja Sen-Sansa «Genrih VIII» na russkoy stsene kontsa XIX – nachala XX veka: dialog kul'tur Rossiya – Frantsiya [Productions of Camille Saint-Saens' Opera "Henry VIII" on the Russian Stage in the Late 19th and Early 20th Centuries: A Dialogue of the Cultures of Russia and France]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 156–165. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.156-165.
2. Petukhova S. A. *Bibliografiya zhizni i tvorchestva P. I. Chaykovskogo. Ukazatel' literatury, vyshedshey na russkom yazyke za 140 let (1866–2006)* [Bibliography of the Life and Work of P. I. Tchaikovsky. Index of Literature Published in Russian during the Course of 140 years (1866–2006)]. Comp. by S. A. Petukhova. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2014. 856 p.
3. Chaykovskiy M. I. *Pis'ma P. I. Chaykovskogo i S. I. Taneeva* [The Letters of Piotr Tchaikovsky and Sergei Taneyev]. Comp. by M. I. Chaykovskiy. Moscow: Muzykal'noe izdatel'stvo P. Jurgensona, 1916. 188 p.
4. Chaykovskiy P. I. *Perepiska s N. F. fon Meck: v 3 t.* [Correspondence with Nadezhda Filaretovna von Meck: In 3 Vol.]. Moscow: Knizhnyy klub Knigovek, 2016. Vol. 2. 672 p.
5. Braun L. *"La terre promise" – Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs*. Mainz: Schott Music GmbH & Co, 2014. 520 S.
6. 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, Lecturer at the Department of Pedagogy and Methodology, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-2823-1746**, beliak.dmitrii@gmail.com

