

УДК 78.03

Т. В. Букина

Б. В. АСАФЬЕВ О П. И. ЧАЙКОВСКОМ:
«СОЗДАНИЕ КЛАССИКА» КАК СТРАТЕГИЯ НАУЧНОГО УСПЕХА

Два творческих деятеля, имена которых вынесены в название этой статьи, имеют экстраординарный статус в российской музыкальной культуре: не будет преувеличением сказать, что они оба являются ее общепризнанными классиками. Один из них — выдающийся композитор, творчество которого стало во многом национальным «маркером» русской музыки, другой — занимает не менее значимое место в отечественной музыкальной науке, будучи признан в ряду ее основоположников. Однако объединяет их, безусловно, не одно лишь это обстоятельство. Как известно, в научном наследии Бориса Асафьева Чайковский был одним из центральных персонажей, к музыке которого исследователь постоянно обращался на протяжении всей жизни. Внутренняя и по объему, и по жанровому охвату, и по своей эвристической значимости чайковiana Асафьева является обязательной частью профессионального тезауруса уже нескольких поколений отечественных музыковедов и, в свою очередь, сама неоднократно становилась объектом научного анализа [1, 2, 3]. Между тем, подобный обзорно-аналитический жанр не предполагает решения вопроса, послужившего отправным пунктом для настоящей работы. Его можно сформулировать так: являются ли перечисленные хрестоматийно известные факты (обширная исследовательская деятельность Асафьева в отношении творчества Чайковского — с одной стороны, и приобретение ими обоими столь высокого культурного статуса — с другой) случайным совпадением, или между ними существует некая логическая связь? Если конкретизировать, то этот вопрос включает в себя два взаимосвязанных аспекта: а) роль Асафьева в том, что Чайковский стал национальным классиком, и б) роль асафьевских трудов о Чайковском в том, что сам их автор тоже стал классиком.

Подобная проблематика выводит изучение научного наследия Асафьева за пределы сферы историографии и требует рассмотрения его в ракурсе социологии науки — в качестве более или менее сознательной стратегии профессионального успеха, элемента построения карьеры ученого. Необходимыми этапами такого анализа должны стать как реконструкция исторического вклада Асафьева в исследование творчества Чайковского, так и соотнесение его с интеллектуальным и культурным контекстом эпохи, в которую разворачивалась деятельность самого исследователя, с задачами официальной культурной политики. Так, наиболее значимые результаты изысканий Асафьева можно охарактеризовать по нескольким направлениям:

1) **Роль в изучении творческой личности композитора.** По единодушному мнению отечественных специалистов, работы советского музыковеда составили качественно новый этап в научном осмыслении феномена Чайковского. Асафьев писал о музыканте в самых разных жанрах (научная биография, музыкально-

аналитические этюды, критика, популярные концертные путеводители, газетные заметки, и даже литературные новеллы), рефлексировав его творчество в различных дисциплинарных контекстах: таких как музыковедческий анализ, историко-культурные экскурсии, источниковедение, текстология, психология художественного творчества и восприятия, социология музыки. В плане тематики фигура композитора представлена у Асафьева весьма панорамно, при этом целый ряд ракурсов был либо предложен музыковедом впервые, либо выведен им на новый научный уровень. Так, очерк «П. И. Чайковский. Его жизнь и творчество», опубликованный в 1922 г. [4], П. Е. Вайдман оценила как первую «подлинно научную биографию Чайковского нового времени»: по мнению исследовательницы, в этой работе ярко проявились такие жанровые признаки научного биографического жанра, как высокий уровень достоверности, широкое привлечение архивных документов и их тонкое интерпретирование, блестящий литературный стиль¹. Обратившись к исследованию М. С. Друскина, можно дополнить, что написанная Асафьевым биография в полной мере удовлетворяла критериям исследований монографического плана со свойственным им стремлением осмыслить внутреннюю логику творческой эволюции изучаемого мастера, выстроить определенную концепцию его личности, осмыслить ее как историко-культурный феномен [5, с. 236–38].

На протяжении нескольких десятилетий Асафьев занимался поиском и публикацией документов о жизни и деятельности Чайковского, а также интервьюировал его современников и коллег — В. В. Стасова, Н. Д. Кашкина, А. К. Глазунова, В. П. Погожева. Помимо того, он выступил редактором либо комментатором целого ряда изданий наследия музыканта: его полного собрания сочинений и эпистолярия — некоторые из этих изданий вышли в печать уже после смерти музыковеда [6, 7, 8]. В послевоенные годы, когда происходило восстановление Дома-музея композитора в Клину, Асафьев стал научным консультантом этого учреждения и неоднократно руководил проводимыми в нем научными сессиями. Он также осуществлял текстологическую работу с утраченным наследием Чайковского: в частности, в конце 1920-х гг. участвовал в реконструкции оперы «Воевода», а в 1940-х гг. восстанавливал по рукописям симфонию *Es-dur* и несколько романсов композитора². Научные планы музыковеда в отношении автора «Пиковой дамы» были еще более грандиозными. Так, в конце 1940-х гг. он совместно с сотрудниками Клинского дома-музея разрабатывал проект издания энциклопедии «Книга о Чайковском» в 2 томах, а также дополнительного, четвертого тома с комментариями к трехтомной биографии композитора, составленной его братом, М. И. Чайковским. Осуществлению этих проектов помешала смерть Асафьева в 1949 году³.

¹ В то время как в биографиях, выходявших в предшествовавшие десятилетия, преобладала беллетристичность, избирательность отображаемых фактов жизни композитора и субъективность в их толковании. См.: [3, с. 25–26].

² Подробнее о роли Асафьева в реконструкции партитур Чайковского см.: [9, с. 23–24; 10, с. 277–78].

³ Подробнее об этом см.: [10, с. 271–275].

2) **Место работ о Чайковском в творчестве Асафьева.** Как уже упоминалось, Асафьев обращался к Чайковскому на протяжении всей своей исследовательской биографии: первые его рецензии на исполнение сочинений композитора появились уже в 1916 году в «Хронике журнала Музыкальный современник», то есть, спустя два года после начала его регулярных печатных выступлений. Во многих случаях именно на произведениях Чайковского музыковед разрабатывал либо впервые апробировал корпус проблематики, которая становилась в дальнейшем наиболее репрезентативной для его собственного наследия и аккумулировала его самые значительные достижения. Так, работа «Инструментальное творчество Чайковского» (1922) стала первым масштабным обращением ученого к введенному им понятию «симфонизм», понимаемому в качестве некоей «формулы музыкального динамизма». В представлении Асафьева, в музыкальном материале симфонизм проявляется «в непрестанном наслоении качественного элемента *инакости*, новизны восприятия по мере роста звучаний... когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множества остальных» [11, с. 6–7. Курсив Асафьева]⁴. Творчество автора «Патетической симфонии» музыковед считал одним из наиболее ярких воплощений описанного им явления.

В дальнейшем асафьевские рефлексии над музыкой Чайковского тесно смыкались с его исследованиями в области теории музыкальной интонации. Имя композитора постоянно фигурирует на страницах его главного труда по этой теме «Музыкальная форма как процесс» (кн. I 1930, кн. II 1947), иллюстрируя его положения, в то время как в работах о Чайковском продолжалась разработка терминов «интонационный словарь эпохи», «интонационный отбор», «переинтонирование» и других, ключевых для его концепции. Более того, одно из этих понятий — «кризис интонаций», — было впервые введено именно в статье (1940), посвященной автору «Чародейки» [12, с. 21–22]⁵. А первым примером последовательного применения на практике самого асафьевского метода интонационного анализа стала известная работа о «Евгении Онегине», написанная в 1941–42 гг. [14]⁶. В последние годы жизни Асафьева творчество Чайковского послужило «катализатором» его поиска в еще одной сфере, в которой он выступил новатором: исследовании коммуникативных оснований музыки. В статьях «Композитор-драматург П. И. Чайковский» (1944) и «О направленности формы у Чайковского» (1943–45) он поставил вопрос о причинах феноменального успеха музыки композитора у широкой аудитории и истоках суггестивного воздействия его музыки.

В своей работе о «Пиковой даме» (1921) Асафьев фактически констатировал роль творчества Чайковского как своего «проводника» в проблематику музыковедческих исследований: «Услышав ценное в любимом, я научился слышать это и в нелюбимом. Поэтому я не могу не склоняться перед памятью Чайковского, чья

⁴ Впервые к понятию «симфонизм» Асафьев обратился в статье «Соблазны и преодоления» (1917), однако в публикации о Чайковском разработал его более детально.

⁵ По утверждению Е. М. Орловой. См.: [13, с. 222–23].

⁶ В более поздней своей работе музыковед определил интонационный анализ как «осознание реализуемой смыслово музыки в процессе ее интонирования», выявление «интонационно-смысловой направленности составляющих оперу элементов» [15, с. 142].

музыка заставила меня задуматься над *музыкой*» [16, с. 39. Курсив Б. В. Асафьева]. В то же время, в восприятии современников музыковед также во многом был, прежде всего, автором работ о Чайковском. Так, А. В. Оссовский, рецензируя рукопись работы Асафьева, посвященной Н. А. Римскому-Корсакову, сопроводил свой отзыв комментарием, адресованным автору: «А я и не знал, что вы так хорошо понимаете Римского-Корсакова, думал, что только Чайковского»⁷. Говоря о месте наследия русского музыканта в творческой биографии Асафьева, необходимо упомянуть и его деятельность композитора: в частности, балет «Весенняя сказка» (1945–46) на темы произведений Чайковского.

3) **Значение «чайковианы» Асафьева в становлении и развитии проблематики отечественного музыкознания.** Открытия, сделанные ученым на материале музыки Чайковского, сохраняют непреходящее значение и для истории музыковедческой дисциплины в России. Так, в 1920-е гг. асафьевские исследования разворачивались в тренде (и даже в авангарде) новаторской деятельности возглавляемого им подразделения — Разряда истории музыки Российского института истории искусств, научные поиски которого были направлены на превращение музыковедения в широкий полидисциплинарный гуманитарный курс⁸. В 1918 г. сотрудники разряда подготовили к изданию сборник «Прошлое русской музыки. Материалы и исследования», посвященный Чайковскому: наряду с работами Н. Ф. Финдейзена это издание стояло у истоков научного источниковедческого подхода к истории русской музыки. В статье «Наш долг», открывавшей сборник, Асафьев указывал на роль первоисточников (набросков, планов, проектов) как наиболее ценных документов при изучении творческого процесса: именно подобные черновые эскизы и отвергнутые варианты окончательного текста, утверждал он, «ведут в тайники рождения, развития, роста и разветвления творящей органическое целое мысли» [19, с. 10]. Асафьевские исследования Чайковского также тесно смыкались с разработкой профильной для разряда проблематики музыкального быта. В частности, на материале произведений композитора Асафьев разрабатывал понимание оперы как элемента бытовой культуры, барометра вкусов массового слушателя. По этой причине, считал музыковед, произведения оперного жанра недоступны формальному анализу: «Единственно, по моему, правильный метод исследования оперных форм: из условий окружающей природы и среды и из внутренних побуждений художника, а не от высоких, но выдуманных, ограниченных тезисов» [20, с. 163]. В 1933 г. Асафьев обратился к еще одному виду музыкально-исторических источников: в своей статье «Два Онегина» он обосновал роль нотных переизданий как ценного документа для изучения художественной рецепции и ее изменений на протяжении истории [21]. Эта публикация стала одним из ранних в отечественном музыкознании примеров применения рецептивного ракурса⁹.

⁷ См. об этом: [17, с. 261].

⁸ Подробнее о научной работе Разряда истории музыки РИИИ см., в частности: [18, с. 35–61].

⁹ Подробнее о рецептивных исследованиях в отечественной музыкальной науке см., в частности: [22].

Между тем, столь пристальное внимание Асафьева к фигуре русского композитора (особенно на раннем этапе его исследовательской карьеры) вовсе нельзя считать закономерным. Как показывают работы М. Г. Раку и Е. В. Лобанковой, к началу послереволюционной эпохи статус Чайковского как национального классика был далеко не бесспорным. В условиях смены социально-политического строя историческое поколение, к которому принадлежал музыкант, и его культурные ценности, олицетворяемые музыкой Чайковского, оказались в значительной мере «по ту сторону баррикад». По этой причине, несмотря на активную исполняемость произведений композитора и их широкую популярность у публики, историческая значимость его творчества нередко дискутировалась из-за сомнений в его соответствии «духу времени». Уже в публикациях критиков 1910-х гг. (например, А. Я. Левинсона, В. Г. Каратыгина и др.) Чайковский предстал как «певец элегической скорби», «пассивно-интеллигентский» строй музыки которого казался неуместным перед лицом острых социальных коллизий. В первые послереволюционные годы это неприятие наследия музыканта еще усилилось: оно в значительной мере воспринималось как символ того миропорядка, который сокрушила революция [23, с. 566–573; 24].

Процесс канонизации Чайковского в отечественном культурном контексте растянулся фактически до начала Второй мировой войны и проходил одновременно с кристаллизацией нового культурного имиджа советского государства. Становление молодой пролетарской культуры предполагало не только создание радикально новых ценностей в искусстве, но и ревизию художественной традиции прошлого — формирование обновленного корпуса национальной классики [25, с. 31–104]. Согласно исследованию И. М. Савельевой и А. В. Полетаева, одна из важнейших социальных функций классики как репрезентанта исторического прошлого заключается в ее способности обеспечить чувство идентичности общества, способствовать осознанию им своего места в истории. При этом классикой может быть признана только «та часть прошлых достижений культуры, которая сохраняет свою актуальность в настоящем и продолжает существовать и оставаться востребованной» [26, с. 20]. Если востребованность Чайковского в исполнительской практике не вызвала сомнений, то его актуальность для советской культуры в эстетическом и мировоззренческом плане еще требовалось доказать, и эта задача была прерогативой именно музыковедческого дискурса. Специфическая сложность данного процесса в первые советские десятилетия заключалась в том, что идеологический курс на протяжении этого времени неоднократно менялся, а вместе с ним кардинально менялись и критерии ценности (= актуальности) художественного достояния.

Подобный контекст был, вероятно, решающим для Асафьева, обширная исследовательская деятельность которого в отношении Чайковского может быть оценена в качестве **стратегии по превращению его в классика советской культуры**. Основные составляющие этой стратегии можно обозначить, применив характеристики, факторы и критерии классического наследия, очерченные Савельевой и Полетаевым:

1) Общеизвестным симптомом того, что автор достиг классического статуса, становится *проникновение его имени в словари и учебные пособия* [26, с. 38]. В советских консерваториях довоенного времени в роли учебника по истории отечественной музыки активно использовалась работа Асафьева «Русская музыка от начала XIX столетия» (1930)¹⁰, в которой творчеству Чайковского было уделено значительное место. В жанре же справочной литературы особенно показательной выступает инициатива Асафьева по подготовке под его редакцией двухтомного энциклопедического словаря (объемом около 100 печатных листов), посвященного персонально Чайковскому. Учитывая полную неразработанность в довоенном музыковедении корпуса специализированных справочных изданий, сам факт создания такового в отношении Чайковского должен был утвердить особый, совершенно эксклюзивный статус этого композитора в отечественной музыкальной культуре.

2) О статусе классика, как правило, достоверно свидетельствует также *частое употребление в адрес автора эпитетов «великий», «выдающийся», «главный»* [26, с. 50–51]. Эти характеристики в отношении Чайковского многократно встречаются в публикациях Асафьева, в том числе и выносятся непосредственно в заголовки статей [27, 28, 29]. Кроме того, британский музыковед Дж. Сэмсон рассмотрел статус «великого композитора» («the great composer») в качестве особого историко-культурного феномена, сформировавшегося в эпоху романтизма. По мнению этого исследователя, закрепление данного статуса за теми или иными музыкантами происходит вследствие определенных действий в позиционировании их творчества, таких как: организация в их честь фестивалей и памятных мероприятий, празднование их юбилеев, воздвижение им памятников, издание полных собраний их сочинений и т. п. [30]. Элементы подобного позиционирования можно встретить и в деятельности Асафьева. В частности, он стал редактором полного собрания сочинений Чайковского в 63 томах, а также содействовал изданию значительной части эпистолярия музыканта и воспоминаний о нем. Кроме того, он был одним из организаторов ежегодных памятных научных сессий в Клинском музее и, наконец, каждый юбилей композитора сопровождал «обоймой» мемориальных публикаций для изданий самого разного профиля.

3) Согласно И. М. Савельевой и А. В. Полетаеву, в самом творческом наследии можно выделить ряд специфических характеристик, повышающих его шансы на классический статус. В первую очередь к таковым относятся *резонанс с «духом эпохи»* и, одновременно, *интерпретационная пластичность*, способность перечитываться по-разному в зависимости от смены контекста и, благодаря этому, оставаться востребованным долгое время. Не менее важным качеством классического текста оказывается *универсальность его содержания*, выступающая условием его востребованности у различных сообществ [26, с. 68–71].

Как уже сообщалось, именно вопрос созвучности духу времени представлялся в раннюю советскую эпоху наиболее проблематичным в отношении Чайковского, и утверждение этой созвучности было одним из «лейтмотивов» в работах

¹⁰ Об этом, в частности, см.: [17, с. 256].

Асафьева о композиторе. С годами асафьевская «чайковиана» не только развивалась вширь и вглубь, но и непрерывно эволюционировала, следуя, как нетрудно заметить, сколь за развитием мысли ученого, столь и за прихотливыми изгибами государственного идеологического дискурса. Как заметила М. Раку, по трансформации взглядов Асафьева на творчество Чайковского вполне можно отслеживать изменения в советской культурной политике на протяжении первой половины XX в. [23, с. 592–593]. При этом в каждую историческую эпоху в личности и творчестве музыканта обнаруживались все новые грани, резонировавшие актуальной научной и культурной проблематике.

Так, в 1920-е гг., на волне исключительной популярности в СССР идей З. Фрейда и его коллег, Асафьев в целом ряде работ предпринял углубленный анализ личности Чайковского, фактически обращаясь к понятию психоанализа «влечение к смерти» и даже объясняя с его помощью некоторые особенности драматургии композитора: «Людам такого интенсивнейшего отдавания себя музыке, каким был Чайковский, свойственны острее, чем кому бы то ни было, ощущения близости смерти: он слышал, как истекает из него жизненная сила, как она расплывается и растворяется... По существу своему Чайковский должен был ощущать музыку в ее длительности, в ее естественной временной стихии. Таковым было и творчество его» [11, с. 14–15]. Не менее важное место в его публикациях тех лет занимает рефлексия образа Петербурга и его мистического, деструктивного влияния на творческую личность автора «Пиковой дамы»: «Жуткий оркестровый колорит, достигаемый благодаря своеобразно использованным тембрам и ломанным линиям ритмики деревянных (...), мог зародиться у Чайковского только под впечатлениями искаженного отражения жизненности и уродливых фантазмагорий Петербурга» [16, с. 6]. Одновременно, в условиях активной адаптации в те же годы социологических подходов в анализе искусства, музыковед в значительной мере на материале произведений Чайковского обосновывал концепцию оперы как «бытового явления», перманентно открытого требованиям рынка и не имеющем самодовлеющей эстетической ценности [20, 31]. В конце же 1930–40-х гг. в свете политических кампаний против формализма и космополитизма Асафьев в своих статьях (особенно предназначенных для широкой печати) последовательно выравнял идеологический облик русского музыканта. В нем акцентировались такие характеристики, как патриотизм, атеизм, любовь к народным песням, тесная связь со славянской мелодической культурой, доступность музыкального языка, и даже успешное освоение в своем творчестве диалектической логики, воплощением которой стал симфонизм Чайковского [28, 32, 33].

Что же касается универсальности содержания и формы выражения, то именно это качество Асафьев выдвигал на первый план в своих исследованиях коммуникативных основ музыки Чайковского [34, 35]. Истоки феноменальной «коммуникабельности» музыкального стиля композитора исследователь видел, с одной стороны, в его способности аккумулировать в наиболее концентрированном виде интонационный словарь эпохи (в первую очередь, жанров бытовой музыки), с другой — в его мастерском умении управлять вниманием слушателя посредством особым образом продуманной драматургической организации формы, про-

думанного распределения кульминаций и интонационных «арок». Именно эти два свойства, по мнению Асафьева, стали залогом всенародного признания произведений Чайковского, в том числе и советским массовым слушателем.

Как показала практика, выбранная Асафьевым линия в позиционировании наследия русского музыканта оказалась действительно эффективной: хотя некоторые частные аспекты, заданные в его работах, со временем утратили актуальность, профессиональная аудитория и по сей день во многом воспринимает произведение композитора в формате, заданном в работах музыковеда. Можно, однако, предположить, что помимо личной большой симпатии к музыке соотечественника, творческая активность Асафьева в отношении фигуры Чайковского имела и дополнительные психологические мотивы. В личной стратегии успеха Асафьева на протяжении его научной карьеры (которая, за исключением первых нескольких лет, целиком разворачивалась в советскую эпоху) выделялись два значимых вектора. Первый из них — установка на то, чтобы занять лидирующие позиции в своей профессиональной сфере, второй — стремление получить доступ к участию в государственной культурной политике¹¹, которое особенно отчетливо проявилось после личного общения музыковеда с А. В. Луначарским в 1924 г. Применяв термин Р. Гудела, Асафьева, безусловно, можно отнести к представителям редкой категории «видимых учёных» («the visible scientists»), выступающих связующим звеном между миром науки и социумом [38, с. 19–38].

С точки же зрения концепции символических капиталов П. Бурдьё, обе эти значимые позиции в музыкальном поле характеризуются высоким уровнем *политического капитала*, который позволяет специалисту задавать приоритеты в своей профессиональной области, а также определять национальные, идеологические и культурные ценности общества. Специфической прерогативой персоны, обладающей значительным политическим капиталом, по Бурдьё, является «власть освящать», то есть придавать легитимность и высокий статус определенным культурным практикам, а также отдельным творцам, при этом происходит «перенос» политического капитала на субъекта, которому оказывается подобная поддержка [39, с. 200–205]. С определенной долей гипотетичности можно предположить, что справедлива и обратная ситуация: принимая непосредственное участие в процессе «создания классика», ученый делает серьезную инвестицию и в собственное научное будущее. В случае, если стратегия оказывается успешной и ему удастся доказать актуальность продвигаемого автора (то есть его право быть классиком), автоматически становится актуальной и фигура самого исследователя, иными словами, он тоже получает шанс быть возведенным в ранг классики — разумеется, в своей профессиональной области. Разрабатывая обширный спектр ракурсов в отношении творчества Чайковского, Асафьев тем самым фактически формировал многоаспектную, стереоскопичную парадигму его слышания, оценки и научного прочтения, благодаря чему сумел и себе самому зарезервировать беспрецедентную привилегированную позицию в пантеоне отечественного музыкознания.

¹¹ Подробнее о социальной стратегии Асафьева см.: [36, с. 11–20; 37].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Протопопов В. В.* Работы Б. В. Асафьева о Чайковском // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 5–16.
2. *Орлова Е. М.* Асафьев о Чайковском // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. Л.: Музыка, 1972. С. 3–16.
3. *Вайдман, П. Е.* Архив П. И. Чайковского. текстологические и биографические исследования (творчество и жизнь). Науч. док. на соиск. учен. степ. д. иск. М., 2000. 66 с.
4. *Глебов И. П. И.* Чайковский. Его жизнь и творчество. Пг.: Мысль, 1922 / серия «Русские композиторы» под ред. А. Н. Римского-Корсакова. I. Чайковский. 184 с.
5. *Друскин М. С.* О биографическом методе // Друскин М. С. Очерки. Статьи. Заметки. Л.: Сов. композитор, 1987. С. 232–242.
6. *Чайковский П. И.* Воспоминания и письма / Под ред. Игоря Глебова. Пг.: Гос. акад. филармония, 1924. 232 с.
7. *Чайковский П. И.* Переписка с П. И. Юргенсоном. Вступ. статья заслуж. деят. искусств Б. В. Асафьева. В 2 т. т. М.: Музгиз, 1938–1952.
8. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений: в 63 т / общ. ред. Б. В. Асафьева. М.: Музыка, 1940–1963. 63 т.
9. *Комаров А. В.* Восстановление произведений П. И. Чайковского в истории русской музыкальной текстологии. Автореф. дисс... к. иск. М., 2007. 36 с.
10. *Орлова Е. М.* Из памятных дней и бесед // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л.: Музыка, 1974. С. 268–285.
11. *Глебов И.* Инструментальное творчество Чайковского. Пг.: Гос. Филармония, 1922. 69 с.
12. *Асафьев Б. В.* Чайковский // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. Л.: Музыка, 1972. С. 19–24.
13. *Орлова Е. М.* Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность. М.: Музыка, 1984. 302 с.
14. *Асафьев Б. В.* «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского (опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии). М., Л.: Музгиз, 1944. 89 с.
15. *Асафьев Б. В.* «Чародейка». Опера П. И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания) // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. II. М.: Издательство АН СССР, 1954. С. 142–168.
16. *Глебов И.* «Пиковая дама». Опера в 3-х действиях и 7 картинах (на сюжет А. С. Пушкина). Музыка П. И. Чайковского. Пг.: б/и, 1921. 39 с.
17. *Риттих М. Б.* Асафьев и научные сессии клинского Дома-музея // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л.: Музыка, 1974. С. 254–268.
18. *Букина Т. В.* Музыкальная наука в России 1920–2000-х годов (очерки культурной истории): монография. СПб.: РХГА, 2010. 192 с.
19. *Глебов И.* Наш долг // Прошлое русской музыки. Мат-лы и исследования. I. П. И. Чайковский. Пг.: Огни, 1920 (1918). С. 7–14.
20. *Глебов И.* Оперы Чайковского // Глебов И. Симфонические этюды. Пг.: Гос. Филармония, 1922. С. 161–200.
21. *Асафьев Б. В.* Два «Онегина» // Асафьев Б. В. Об опере: Избранные статьи. Л.: Музыка, 1985. С. 208–212.

22. Букина Т. В. Рецептивистика и музыкальная наука в эпоху постмодерна: в поисках компромисса // Общество. Среда. Развитие. Научно-теоретический журнал. СПб.: Астерион. № 3 (4), 2007. С. 83–92.
23. Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: НЛО, 2014. 720 с.
24. Лобанкова (Ключникова) Е. В. «Неактуальный классик»? Образ Чайковского в эпоху Первой мировой войны (по материалам «Русской музыкальной газеты») / Доклад на конференции «П. И. Чайковский в XXI веке», 21.04.2015.
25. Раку М. Г. Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре. Дисс... д. иск. Рукопись. М., 2015. 578 с.
26. Савельева И. М., Полетаев А. В. Классическое наследие. М.: Изд. Дом Гос. ун-та ВШЭ, 2010. 336 с.
27. Асафьев Б. В. Великий русский композитор // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 17–20.
28. Асафьев Б. В. Великий музыкант // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 48–51.
29. Асафьев Б. В. Великий русский симфонист // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. Л.: Музыка, 1972. С. 58–59.
30. Samson J. The great composer // The Cambridge History of Nineteenth Century Music. Cambridge: Cambridge univ. press, 2002. P. 259–286.
31. Асафьев Б. В. Опера как бытовое явление // Асафьев Б. В. Об опере: Избранные статьи. Л.: Музыка, 1985. С. 28–33.
32. Асафьев Б. В. Чайковский (к 50-летию со дня смерти) // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 21–23.
33. Асафьев Б. В. Памяти П. И. Чайковского (1840–7/V – 1940) // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 31–47.
34. Асафьев Композитор-драматург Петр Ильич Чайковский // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 57–63.
35. Асафьев Б. В. О направленности формы у Чайковского // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 64–70.
36. Толкачёва Е. А. Б. В. Асафьев: писатель и композитор (1920–30-е гг.). Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2011. 95 с.
37. Букина Т. В. Б. В. Асафьев у истоков российской музыкальной науки (марксистское музыкознание в истории идей) // PAX SONORIS: история и современность: Научный журнал. Вып. III. Астрахань: «Полиграфком», 2009. С. 158–166.
38. Goodel R. The visible scientists. Boston, Toronto: Little, Brown and Co., 1977. 242 p.
39. Бурдые П. Начала. М.: Socio-Logos: «Адапт», 1994. 287 с.