

Сборник 12

# П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

К 100-летию со дня смерти  
(1893–1993)

*Материалы научной конференции*

Москва  
1995

ных инструментов, а затем у торжествующих медных (в последнем проведении — у труб).

Традиционно построение фуги. Но оно же и переосмыслено. Фуга как бы модулирует от баховской традиции в индивидуальный стиль Чайковского-симфониста. Тембровые микстуры, не характерные для экспозиционного изложения тем у Чайковского, здесь объясняются особым замыслом тембрового развития. Полифоническая форма симфонизирована. Логика ведет слушателя от фуги — беседы голосов к фуге — симфонической драме.

#### Литература

1. Протопопов Вл. В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. — М., 1962.
2. Чайковский П. И. ПСС. Литературные произведения и переписка. — Т. VII. — М., 1962.

Ю. Н. Холопов

#### ЧТО ЖЕ ДЕЛАТЬ С МУЗЫКАЛЬНЫМИ ФОРМАМИ ЧАЙКОВСКОГО?<sup>1</sup>

1. То, как трактуются и называются формы музыки, — момент не внешний к ее существу, к тому, как мы ее слышим. (Или не слышим.) Отмечая большое событие — Дни великого русского композитора — мы, увы, не можем не отметить, что не все благополучно в нашей науке относительно правильного понимания музыкальных форм Чайковского. Речь идет о «советских формах», о сложившейся примерно с 30-х годов системе понятий музыкальной формы. Выступив против «старорежимных» понятий классического учения о музыкальных формах дореволюционной России, объявив их «устаревшими», советские «аналитики» установили новые и якобы «прогрессивные» понятия (формы и содержания) и термины, несостоятельность которых с течением времени становится все более очевидной.

Характерно, что почти повсеместно в нашей стране среди наименования учебных предметов музыкально-теоретического цикла нет даже самого названия этой науки «музыкальная форма» из-за роковой этимологической связи слов «форма» и «формализм». Последняя ошибка зловещего 48-го года все еще не исправлена. Стоящая на месте «Музыкальной формы» дисциплина «Анализ музыкальных произведений», хотя и сделала много полезного в науке, в особенности по части внemuзыкальных вещей (например, в изучении чувств как предмета отраже-

<sup>1</sup> Статья дается в авторской редакции.

ния в музыке), как способ изучения музыкальных форм совершенно неудовлетворительна. Страдает музыка. Страдает анализ музыкального произведения. Пострадал и Петр Ильич Чайковский. В теории формы его «сбросили с корабля современности» еще во времена передового Феликса Кона, чье имя стала носить Московская консерватория. Впоследствии Кона на вывеске поменяли на Чайковского, но в науке «конское» наследие (если воспользоваться словами из консерваторского фольклора) так и не преодолено. Понятия музыкальной формы, которыми мыслил Чайковский, по-рапповски искореняются еще и в наши дни.

2. Особенно досадно то, что сам Чайковский как великий мастер композиции, музыкальной формы, именно знал теорию очень хорошо, подобно великому музыкальному теоретику. На этот счет композиторы откровенничают только друг с другом. Им самим ясно, что сколь бы ни захватывало творца вдохновение, всякое произведение всегда делается. Современный нам композитор А. С. Леман сказал об этом: «Всякий композитор-мастер является также и теоретиком; теория запечатлена им в том, как он сочиняет свои произведения, а понятия отлиты в музыкальные формы». П. И. Чайковский — один из тех композиторов, к которым это можно отнести с полным основанием.

Свою науку о композиции Чайковский зафиксировал не только в музыкальных сочинениях, но и в дошедших до нас литературных материалах. Пользуясь лексикой своего времени, Чайковский в высказываниях свободно оперирует понятиями и терминами европейской науки о музыкальной композиции, в частности понятиями музыкальной формы. Саму эту науку Чайковский называл, естественно, ее «устаревшим» именем: «Учение форм музыки», «Наукой о формах сочинений». В качестве учебного предмета он обозначал ее: «Курс форм» (1869)<sup>2</sup>. Начала науки о формах Чайковский связывает с «симметричным расположением тем», вводя важнейшее эстетическое понятие, близко стоящее к трактовке формы как красоты. «Крупные произведения искусства ценятся [...] по совершенству форм», — считал композитор (1, 48). Разумеется, Чайковский не становился на эстетскую точку зрения, абсолютизирующую форму за счет выражения содержания, не признавал «пустой игры» в аккорды, темпы и модуляции. В его представлении музыка отображала душевные состояния и настроения человека. Тем не менее, овладение формой было для него важнейшим условием художественного познания красоты в музыке.

Среди основ форм по Чайковскому мы находим важнейшую оппозицию: «коленный склад» (то есть песенная форма) и «ход» (или «пере-

<sup>2</sup> Какие драгоценные для нас слова! Можно пофантазировать: каким благом было бы для Московской консерватории, если бы в расписании занятий на нынешний учебный год студенты читали бы название курса: «Музыкальная форма», ведет профессор Чайковский П. И. ...

ход»). В качестве типов структуры эта пара терминов так же необходима в учении о форме, как в гармонии контраст «консонанс — диссонанс», и сходна с последней. Ход материально воплощает идею симфонизма, развития, перехода от одного состояния к другому. Он же носитель столь характерного для Чайковского «влюбляющегося крешендо», свободного подъема пылкого и страстного чувства. Этот метод свойствен не только симфониям, концертам, квартетам Чайковского, но подчас мощно сказывается и в мелких формах: «Охота» из «Времен года» или «Размышление» ор. 72 D-dur для фортепиано; даже в песенной по своей природе вокальной музыке: в арии Иоанны («Орлеанская дева») или в романсе «Благословляю вас, леса» (переход к побочной теме «О, если б мог всю жизнь смешать я»).

Исключительно ценны золотые слова Чайковского о музыкальных формах, донесенные до нас А. Б. Хессиним, беседовавшим с великим мастером в 1892. Чайковский говорил:

- не всякая тема пригодна для сонатной формы;
- для тематического материала сонатной формы характерен выбор таких тем, которые «нуждаются в симфоническом развитии»; «не всякая мелодия таит в себе потенциальную возможность и, более того, необходимость в симфонической разработке»;
- В Вашем сочинении, — советовал Чайковский начинающему композитору, — целесообразнее было бы «применить не сонатную форму, центр тяжести которой лежит именно в разработке тем, а — использовать одну из больших форм [рондо. — Ю. Х.], четвертую или пятую форму рондо, где вместо разработки [sic!] Вы могли бы сочинить певучую тему в форме периода или коленного склада» (2, 35–36) [то есть в 2- или 3-частной песенной форме. — Ю. Х.]<sup>3</sup>.

Подобные профессиональные разговоры живо вводят нас в контекст работы мастера музыкальной красоты над тонкостями конкретно-практического соотношения содержания и выражения, над ценностным аспектом сочинения — его формой.

Наконец, информативны для нас высказывания близких Чайковскому коллег, с которыми он говорил, конечно же, на едином профессиональном языке, без каких-либо признаков расхождений. Прежде всего это Танеев и Аренский. Так, поздравляя Петра Ильича с днем ангела, «искренне преданный А. Аренский» сообщал ему летом 1892 года о своем учебнике музыкальных форм, нам хорошо известном. Нет никаких сомнений в том, что изложенная у Аренского наука музыкальных форм — в точности та же, что была и у Чайковского.

<sup>3</sup> Из слов Чайковского прямо следует: если нет разработки, то нет и сонатной формы (это в пике так называемой «сонате без разработки»).

3. По названным и другим признакам мы с достаточным основанием можем представить себе общую систему музыкальных форм по Чайковскому и даже с уверенностью судить о его мнениях по частным вопросам. «Курс форм» Чайковского был практической наукой о музыкально прекрасном в синкретизме гармонии, контрапункта, ритмики, инструментовки, в соответствии формы каждому данному музыкальному содержанию.

Во что превращается систематика понятий музыкальной формы (номинально устраненной науки) в наше время? Советский «Анализ музыкальных произведений»<sup>4</sup> третирует классическую науку о формах (в том числе и у Чайковского) за ее якобы «схематизм» и невнимание к «музыкально-выразительным средствам», за ущербные методологические установки: «Передовые представители дореволюционной музыкально-теоретической педагогики (напр., С. И. Танеев) [...] не ограничивались в аналитической части курса форм прохождением одних лишь схем, и таким образом, некоторая тенденция к расширению задач курса была и в прошлом» [...] Естественно, она усилилась в советской педагогике «благодаря ее историко-материалистическим установкам», упомянутым выше (3, 9). Итак: если педагоги передовые, то они, хоть и проходили «одни лишь схемы» (!) (сюда, очевидно, попадают и советы Чайковского Хессину), но все же у них была «тенденция» к целостному анализу.

А вот как выглядит реальная систематика музыкальных форм уже в наше время, у «аналитиков». Фактически действует — именно теперь! — голый бездушный схематизм так называемых «композиционных планов» (во времена Чайковского и Танеева схематизма не было! Исторический материализм здесь приписывает прошлому с вои грехи!):

<sup>4</sup> Марксистско-ленинская передовая научная методология, еще в рапмовские времена воевавшая против старорежимных композиторов и наук, прямо-таки похоронила благородную науку о музыкальной форме. Уже в наше время при перечислении музыкально-теоретических наук (это гармония, полифония, ритмика, метрика, мелодика, инструментовка) музыкальная форма не упоминается (см. в установочном издании — Музыкальной энциклопедии — том 3, М., 1976, кол. 806, 807). О ней говорится, как о чем-то существовавшем в уже ушедшем прошлом: «В зарубежном и русском дореволюционном музыковедении существовала [sic!] стала быть, больше не существует. — Ю. Х.] особая дисциплина, именуемая учением о музыкальных формах» (там же, кол. 807). Это и есть советская ленинская методология. Советская это наука, таким образом, потому, что «современный профиль» дисциплины «Анализ музыкальных произведений» определяется «общими установками советской музыкально-теоретической науки» [разрядка моя. — Ю. Х.], а установки эти — историко-материалистические (3, с. 9). В своих методологических установках «Анализ музыкальных произведений» говорит среди прочего о роли искусства «в истории классовой борьбы сил прогресса против сил реакции», о прогрессивной роли искусства реалистического, о социалистическом реализме, характеризующемся «правдивым отображением конкретно-исторической действительности в ее революционном развитии», направленном «на воспитание трудящихся в духе социализма и коммунизма» (все это из того же учебника «Анализа музыкальных произведений», см. 3, стр. 15, 16).

- А — период (фактически не период, а одночастная форма); он может быть простым и сложным.
- АВ — двухчастная форма; может быть простой и сложной.
- АВА — трехчастная форма; может быть простой и сложной.
- АВАСА — рондо (также АВАСА...А)
- АВАВА — 3—5-частная форма; простая или сложная.
- АВАВ, — так называемая «сонатная без разработки» [то есть без сонатности; вспомним мысль Чайковского. — Ю. Х.].
- АВАВ,А — рондообразная двойная трехчастная, простая или сложная<sup>5</sup>.

Вплоть до сонатной формы это едва ли не вся премудрость, и ее можно выучить за пять минут. Зияющие недостатки систематики бьют в глаза:

- это действительно абстрактные внеисторические схемы;
- преобладают цифровые наименования («трехчастная форма», «двойная трехчастная форма»), которые вообще не могут быть названиями форм; последние должны быть обобщениями содержания, то есть жанровыми определениями;
- совершенно разные формы могут иметь одинаковые обозначения, так, например, простая АВА является составной частью сложной АВА (логики нет);
- наличие разрыв формы и содержания в цифровых формах: так, глазная схема «АВА» ничего не говорит о том, одна ли здесь музыкальная мысль («песня», как принято в учении о музыкальной форме<sup>6</sup>: например, в романсе «День ли царит») или две (как в финале 6-й симфонии);
- понятие хода вообще отсутствует в советских формах, ход не имеет и специального знака, поэтому нет различия между формами составными песенными (как в вальсе с трио) и развивающимися, симфоническими (с переходами между «А» и «В», как например, в Канцонетте скрипичного концерта или в *Andante cantabile* 1-го квартета); в бездушной цифровой схеме нет разницы между танцами и лирикой сердца;

<sup>5</sup> «Рондообразная» — значит не рондо (как человекообразные не человеки), ибо не хватает «С».

<sup>6</sup> Поразительный и поучительный случай процитирован в ценной книге П. Е. Вайдман «Творческий архив П. И. Чайковского» (М., 1988). На стр. 127 воспроизведена рукопись Чайковского, окончание главной темы Вальса из 5-й симфонии, и ремарка автора: «Конец I песни» (внимание! профессиональный язык Чайковского). Вайдман пишет: «Если этот эскиз предназначался для симфонии, то никак нельзя объяснить [NB.— Ю. Х.] эту помету» (с. 126). Ни в чем не упрекая автора книги (вина за наше непонимание Чайковского стопроцентно ложится на советских «аналитиков»), следует возразить: нет, можно объяснить. Если грамотно, то Вальс имеет форму песни с трио, где трио — II песня, а то, что излагает главную тему Вальса, — это и есть «I песня», что и написано у Чайковского.

— сомнительна и абсолютизированная буквенная схема «Рондо АВАСА...А», где должно быть не якобы меньше, чем два контрастных эпизода, ибо в куплетном рондо есть и рондо трехчастное  $aa'a$ <sup>7</sup> (кстати, в старинном рондо обычно одна тема «А» с разными серединами, то есть  $aa'a$ , а не «АВА» или «АВАСА»), а в классическом Rondo правилом является наличие ходов между частями: А — пер.— В — пер.— А и т. д.<sup>8</sup>, и таким образом вообще нигде нет примитивной схемы «АВАСА...А»;

— при повторении частей в некоторых формах последние внезапно шарахаются из одного типа в другой: АВА — трехчастная форма, АВАВ, уже «сонатная» (без разработки); АВАВ,А — «рондообразная» двойная трехчастная;

— обилие ненормальных форм, у которых что-то отросло лишнее («с элементами») или наоборот, чего-то не хватает; это не только «сонатная форма без разработки» (III часть 3-й симфонии: она даже «полу-сокращенная [!] сонатная форма»), но также сонатная форма без репризы (см. 6, с. 93), форма и без разработки и без репризы (такой вот обрубок; это интродукция к «Пиковой даме»)⁹.

И так далее... Классическое искусство прекрасной композиции изуродовано основательно, в теории ползают организмы с генетическими нарушениями, как после большого Чернобыля (например, определение формы финала 6-й симфонии; см. в книге Д. А. Арутюнова) (6, 39—40, 94).

4. Как действует эта механика? Конечно, к формам в нынешнем «Анализе» даны обстоятельные описания, подчас и солидные исторические обзоры. Но в наше время на практике при определении форм и трактовке соответственно музыкального содержания решающее слово принадлежит вышеописанной (с. 58) голой буквенной схематике: «А» — период, «АВА» — трехчастная форма и т. д.

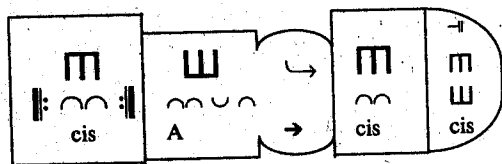
Возьмем Ноктюрн *cis-moll* (из ор. 19). Согласно классическому учению о форме эта композиция — типичное малое рондо с двумя темами, соединенными переходом от побочной к главной (перехода от главной к побочной здесь нет, в чем сказывается влияние песенной формы)<sup>10</sup>:

<sup>7</sup> Образец трехчастного (однотемного) рондо см. в пьесе Рамо «Menuet en Rondeau» // Ж.-Ф. Рамо, ПСС для клавирина, изд. Музыка, М. 1972, с. 32.

<sup>8</sup> Правда, в книге Ю. Н. Тюлина «Произведения Чайковского» (4) переходы (ходы) указываются; формы типа АВАВ,А могут называться «рондо» (II часть 1-й симфонии), а неоднократное проведение «темы Рока» в I части 4-й симфонии не выдается (слава Богу!) за «черты рондо». Налицо явные остатки дореволюционной науки «музыкальная форма».

<sup>9</sup> Между прочим, Чайковский сам описал форму такого типа в Руководстве к практическому изучению гармонии (5, 159—160) и грамотно, без советского разрыва формы и содержания, назвал ее формой «свободной прелюдии». «Интродукция» — это же и есть «прелюдия».

<sup>10</sup> Знаки формы должны представлять на одном уровне и «песни» (песенные формы) и ходы. П = главная тема, Ш = побочная, ↪ = возвратный ход, ∩ = предложение, ∪ = середина, — = кода.



Так как советский «Анализ» не знает хода, то он его не видит (и не слышит) и сводит форму только к изложению тем. Получается «трехчастная форма» АВА, и нужно только решить, относить ли ее к простой или сложной. Если части «не больше периода» (о ходах нет и речи), то форма простая; если больше — то сложная. В Ноктюрне возникает «трудность»: I часть — период, а II часть — больше периода. Выходит типичное советское ни то, ни сё — переразвитая простая, но недоразвитая сложная. Отсюда и происходит в советском «Анализе» организм-уродец (не в музыке! У Чайковского все прекрасно!) — «промежуточная» форма между простой и сложной.

А как решается вопрос с точки зрения науки о форме? Там нет советского разрыва формы и содержания, и сначала задается вопрос: это одна мысль (один музыкальный образ) или две? Мгновенно выясняется, что мыслей две, и всякий разговор о «простой 3-частной форме» отпадает. Но и «сложной трехчастной» тоже нет. «Сложная» значит составная, как песня с трио (или марш с трио). В ноктюрне же форма не составная (есть ход!), а развивающаяся, то есть типа рондо. В результате и получается двухтемное или малое рондо.

Чайковский сам назвал бы композицию: «рондо второй формы». Наука Чайковского, без советского глазного схематизма, дает музыкально чуткий и единственно верный ответ: А про ответ советского «Анализа» хочется сказать: испортил песню.

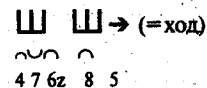
Нередко определения советского «Анализа» оказываются прямо-таки катастрофическими. Систематика форм строится не на содержательном понятии темы (мысли, образа), а на формально-читательном понятии «периода» (фактически — просто одночастной формы), причем «новые задачи» «Анализа» (см. с. 57) привели его к созданию «новой» теории периода (7). Вот как это может выглядеть. В *Andante cantabile* 5-й симфонии Чайковского реприза чудесной побочной темы-дополнения в D-dur (т. 142–170) трактуется как (чудовищный!) «период» из двух предложений 4+25 (!) тактов (8, 183–186), где внутри 2-го «предложения» помещается целая чужеродная «тема рока» со структурой 2.2.1.1.2, в других случаях принимаемой за «период непоторного строения» [в главе упомянутой книги Л. А. Мазеля «Тема. Период» [...], см. примеры 100<sup>а</sup>, 112, 162, (8, 160–162)]. Таким образом, внутри периода — две темы (!), а внутри предложения —

внутри периода — две темы (!), а внутри предложения — период (!). Сведем две трактовки вместе (см. знаки на с. 59):

согласно «Анализу»:



согласно «Форме»:



(z — знак наложения)

В 1989 вышла книга Д. А. Арутюнова «Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений». Написанная, можно сказать, со знанием к своему объекту, эта работа, тщательно выполненная, содержит все научные заблуждения советского «Анализа». Особенно досталось рондо Чайковского (6; 4, 6). Оказалось, например, что у Чайковского... почти нет форм рондо «в современном [sic! — Ю. Х.] значении этого термина» (6, 48). Объяснение состоит в том, что у Чайковского темы, эпизоды в многотемных сочинениях «отнюдь не равноправны», а находятся в сложном соподчинении и поэтому объединяются в более крупные части. То есть, проще говоря, не получается ясной схемы АВАСА...А<sup>11</sup>. А если сам Чайковский думал, что многие его *Andante* в форме малого рондо (2-го вида), то ведь его старорежимное слышанье форм «устарело».

И вот на месте прекрасной, гибкой (то есть с переходами) симфонической формы «Рондо»<sup>12</sup> в советском «Анализе» появляется такая абракадабра:

«рондообразная (близкая к тройной трехчастной) форма с побочной партией сонатного типа» (!!)

И это о финале 1-го фортепианного концерта (6, 81)<sup>13</sup>, который должен быть так же хорошо известен теоретикам, как и слушателям концертов конкурса им. П. И. Чайковского!

Или о рондо-финале 4-й симфонии — «двойная трехчастная рондообразная» (6, 51) (то есть опять ни то, ни сё), со схемой:

<sup>11</sup> Зато там, где считательная схема «АВАСА» обнаруживается, произведение автоматически относится к рондо, даже если и не является им. Таков, например, вальс D-dur с 2-м трио в сцене бала у Лариных (6, 48–49). Таким образом, схематизм букв мешает советскому анализу отличить эпизоды рондо от трио (в составной песенной форме). Кстати, на с. 32 Арутюнов переписывает ошибку Мазеля во II части 5-й симфонии. Такую же чудовищную «опухоль» автор приписывает побочной теме многострадального финала 6-й симфонии: 8+8, 8+26 (!! тактов вместо нормальных 8+8) (внутри предложения вписано начало возвратного хода, его же нет в «Анализе»). «Контрастный образ» (то есть побочная тема) находится и внутри «простой 3-частной» в «Размышлении» ор. 72 (6, 38; ходов автор не знает).

<sup>12</sup> Признаки, точно разделяющие рондо «куплетного типа» и «сонатного типа» (либо «симфоническое рондо»), описывает Асафьев (9, 100, 189) (сказывается «старорежимное» знание формы).

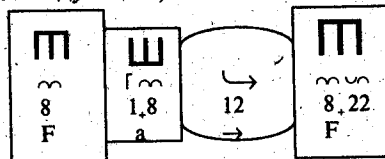
<sup>13</sup> В цит. книге Тюлина дается, впрочем, нормальное определение из «музыкальной формы» — «Рондо» (4, 197).

A A' B B' A' (=кода)

F b F d-f F

59. 59. 30. 74. 71

Грубая ошибка значителен уже в определении «А» как злополучной «трехчастной формы» с дополнением (6, 51) (кстати, то, что это «дополнение» — тоже неверно). Если бы вместо констатации бездушно считательных советских числовых схем задать первый вопрос содержательной систематики музыкальных форм, схема «Анализа музыкальных произведений» сразу оказалась бы опровергнутой: нельзя объединить в одно «А» две разные «песни» (песенные формы), из которых одна, побочная («Во поле береза»), заведомо никак не может быть серединой (то есть внутренней развивающейся частью) к первой, главной. К тому же две контрастные музыкальные мысли в разных тональностях F-dur и a-moll, чего не может быть в единой одной главной теме. Да и от побочной назад к главной ведет модуляционный возвратный ход (а этого важнейшего понятия вообще нет в «Анализе!»). О гармонии и модуляции в ее формообразующем значении следовало бы говорить много и отдельно. Короче, вместо этого сальеристского «А» должно быть целое малое рондо (стрелка обозначает модуляцию):



(ср. экспозицию рондо с формой Ноктюрна cis-moll, с. 60)

Именно эта часть, с которой всегда начинается классический рондо-финал (где классик сам пишет слово-термин «Рондо»), и определяет однозначно форму в целом, что бы ни происходило дальше. Кстати, когда и сам Чайковский пишет определение формы «Quasi Rondo» (пусть и «quasi»; 1 часть «Концертной фантазий» ор. 56, 1884), имея в виду именно рондо, 5-й формы, прогрессивный анализ говорит: нет, это не рондо, а «сонатная форма» (6, 73). Это значит: в «АВАСА...А» форма не укладывается, гармония в расчет не принимается (согласно советской так называемой «теории музыкально-выразительных средств», (с. 57) — гармония и форма суть разные музыкально-выразительные средства).

Игнорируя классическую теорию метра, советский «Анализ» часто не умеет считать эстетические пропорции. Так, в идеально пластичной и симметричной теме Вальса цветов из «Щелкунчика» он находит целых четыре смены тяжелых долей времени на легкие (6, 33), (знаком x отмечаем эти смены):

3/4

4

4 + 3' 2 + 2 + 5'

4 + 3' 2 + 2 + 5'

вст.

I предложение

II предложение

вместо правильного ровного метра (вальс у Чайковского — обычно на 6/4, в метрических тактах — на 2 J.):

6/4

F 2 + 2 + 1 + 1 + 2 14  
 Г Т D  
 2 Т Dp

Между прочим, это «II предложение» — так, правильно, у Арутюнова (6, 33) — точно подходит и под определение «период неповторного строения с двумя тематически различными предложениями», данное к «Осенней песне» (6, 28). Опять «период» как половина тоже «периода», подобно тому, как АВ — двухчастная форма [простая] есть часть АВ — двухчастной же формы [сложной].

5. Так что же делать с музыкальными формами Чайковского?

Похоже, что красное колесо марксизма, исторического материализма по-рапповски придавило и русское теоретическое музыковедение. Как у Булгакова, роковые яйца «новой» науки плодят какую-то порчу прекрасных классических форм — песенных, рондо, сонаты.

Положение серьезное. «Развитие» науки, если оно отрицательно, есть ее дегенерация. Надо заморозить не оправдавшие себя идеи и методы «Анализа» в той их части, в какой они не соответствуют музыке. Не бывает «трехчастных форм», не бывает «двухчастных форм». Основные термины вообще не могут быть цифровыми, считательными.

Надо восстановить формы музыкальной красоты в тех категориях, в которых мыслил великий русский музыкант Петр Ильич Чайковский. Как восстанавливают сегодня напротив консерватории имени Чайковского храм Малого Вознесения Господня XVI века.

### Литература

1. Чайковский П. И. ПСС. Литературные произведения и переписка. — Т. 14. — М., 1974.
2. Хессин Д. Б. Из моих воспоминаний. — М., 1959.

14 В пьесе «Осенняя песня» тот же автор ошибочно находит (6, 28) неквадратность 2+2 1+1+3 (!) вместо нормального большого предложения в 8 тактов. Приводим весь период, в нем 16 тактов:

F 2 + 2 + 1 + 1 + 2 14  
 Г Т D  
 1 Т T

Кстати, восьмитакт со структурой 2 2 1 1 2 есть нормативная классическая форма большого предложения, равноправная с периодом 4+4 такта.

3. Мазель Л. А. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. — М., 1967.
4. Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. — М., 1973.
5. Чайковский П. И. ПСС, Т. III-A. — М., 1957.
6. Арутюнов Д. А. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. — М., 1989.
7. Бобровский В. П. Анализ музыкальных произведений // Музыкальная энциклопедия. — Т. 1. — М., 1973.
8. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. — М., 1986.
9. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1963.
10. Вайдман П. Е. Творческий архив П. И. Чайковского. — М., 1988.