

*Татьяна ЧЕРНОВА*

## ЧАЙКОВСКИЙ, КАРАТЫГИН И “МЕТАМУЗЫКА”

Известно, что еще при жизни Чайковского его музыка вызывала, наряду с восторженными откликами, также и критические суждения разноречивого свойства, например, из-под пера Кюи или Лароша, столь ценимого и любимого композитором. И это понятно: чем крупнее художественное явление, тем более оно привлекательно в качестве материала для осмысления в сущности одного, главного вопроса: что есть музыка, каковы ее природа и специфика? Все остальные вопросы в той или иной степени производны.

Что же говорить о более позднем времени, с его, как принято выражаться, «антиромантизмом» и «неоклассицизмом»! Величие Чайковского, конечно, сомнению никогда не подвергалось: напротив, памятные даты со дня его кончины — десятилетие, двадцатилетие — лишь обостряли осознание этого величия. Вместе с тем радикальность происходивших изменений в стилистике и в самом духе музыкального искусства, направлявшихся, в том числе (условно говоря), «в сторону Лароша», усилила выпуклость тех особенностей музыки Чайковского, которые будто бы «отбрасывали» ее назад, в 1880-е, причем не только реально-исторически, но и, так сказать, «символически», представляя ее как то, что «миновало», «осталось в прошлом», от чего даже «следует отвернуться».

Фигурой, из чьих писаний эти мысли можно извлечь, несомненно является Вячеслав Гаврилович Каратыгин — блестящий, талантливейший критик первой четверти XX века. Вдохновляющим источником и «доминантой» его суждений было обновившееся и усилившееся «ларошевское» воззрение на природу музыкального искусства и, сквозь эту призму, на музыку Чайковского, но уже без ларошевской любви к ней и к самому Чайковскому. Композитор жаловался Надежде фон Мекк: «Из двух зол — нелюбовь публики или нелюбовь прессы — я, конечно, предпочитаю последнее, но часто недоумеваю. Почему эти господа так меня не любят и почему с тех пор, как не пишет Ларош, я не встречаю о себе сочувственных отзывов в печати?» [8, III: 325; курсив П. И. Чайковского].

Последнее утверждение, впрочем, не совсем справедливо. Две небольшие статьи концентрируют мнение Каратыгина о Чайковском и о его музыке. Первая из них написана к памятной дате — двадцатилетию со дня смерти композитора. Поэтому в ней меньше критики, чем во второй, появившейся пять лет спустя (1918). Более того, Каратыгин делится личными переживаниями юных лет, исполненными явной симпатией, если не сказать больше, к музыке и к личности Чайковского: «Единственный отечественный композитор, для которого тогдашняя музыкально-руссофобская душа моя сделала исключение, — это Чайковский. Он сразу полюбился, сразу стал родным, близким, сразу увлек мое воображение. Оттого-то и вышло так, что день смерти Чайковского, 25 октября 1893 года, был первой за весь доуниверситетский период моей жизни траурной датой, которая не имела касательства к лицам семьи моей, тем не менее, была в значительной мере пережита мною. И до Чайковского умерло на моей памяти немало крупных общественных и культурно-художественных деятелей, кончины которых воспринимались мною вполне сознательно. Но когда погиб в Петербурге от холеры Пётр Ильич Чайковский, когда не стало больше на свете автора “Онегина” и “Пиковой дамы”, я впервые... оказался способным не только понять размеры утраты, понесенной русским обществом, но и болезненно ощутить сердцем всероссийское горе. Впервые ощутилась мною на этой почве связь моя с обществом вообще. И оттого, что тогда это случилось впервые, оттого, что Чайковскому я обязан первым пробуждением в себе чувства гражданина, члена русского общества, дата его смерти и поныне имеет для меня какое-то особенное значение» [4: 97].

Но двадцать лет, отделяющие время написания статьи «от часа безвременной кончины Чайковского, — продолжает критик, — не прошли для меня даром» [4: 97]. За эти годы Каратыгин основательно переоценил свои исключительные симпатии к Чайковскому; их сменили подчас довольно резкие отрицательные суждения о тех или иных сочинениях композитора, смущавшие самого рецензента. «Но, представьте, напишешь резкость, — признавался он, — а потом самому как-то неловко читать: не верится, что это я написал» [4: 18]. Тем не менее, такие резкости не казались критику неправильными.

То, что в музыке Чайковского вызывает возражения у Каратыгина, в общем, узнаваемо, если иметь в виду предшествовавшие им высказывания Лароша. Примечательно другое: мысли Каратыгина о Чайковском несомненно были тем материалом, на котором вызревала его собственная концепция, касавшаяся всегдашних «болевых» вопросов эстетики о природе музыки, о специфике музыкального содержания, о музыке «чистой» и «связанной», и т. п. Эта концепция концентрированно изложена Каратыгиным в его неоконченной работе «Учение об основных элементах музыки» (1925) [3]. Она интересна

некоторыми новыми акцентами и штрихами в музыкально-эстетической традиции, которую принято именовать «формалистической», что сегодня воспринимается несколько несправедливым по отношению к понятию форма.

Каратыгин ищет ту «точку зрения», с которой можно было бы «примирить давно враждующие в музыкальной эстетике “формализм” (музыка — звуковой узор) и “экспрессионизм” (музыка — выражение эмоции)» [3: 98]. Подобное намерение («примирить») — некое новшество в стане «формалистов». Можно, правда, сразу сказать, что само «примирение», в теоретическом плане, Каратыгину, скорее всего, не удалось, однако к «точке зрения» он явно приблизился. Это приближение можно усмотреть в том, что автор именуется «метамузыкой». Именно относительно нее, как оказывается, Чайковский, при всей его «всепокоряющей обаятельности» [4: 99], и оценивается отрицательно.

Что же такое «метамузыка» в системе Каратыгина? Исследователь рисует нам следующую картину. Музыкальное произведение как собственно «эстетический феномен», то есть звуковая постройка — результат (прямо по Ганслику) работы «духа над материалом, способным принять в себя дух» [2: 73], — имеет «предэстетические предпосылки» [3: 93], от которых отталкивается творческий процесс. Эти предпосылки суть живые жизненные реалии, отраженные в сознании композитора: как выражается Каратыгин, «разнохарактерная по составу и разновременная по происхождению психическая масса, перерабатываемая психохимическим путем в звуковой образ» и претерпевающая «это синтетическое превращение...не сразу, а в несколько фаз» [там же].

По поводу «психохимического синтеза». Этот излюбленный образ Каратыгина своим происхождением обязан, видимо, Ларошу. Здесь Каратыгин имеет в виду «превращение» «психической массы» в «звуковой феномен». Наподобие того как в химической реакции два газа, водород и кислород — один из них способен гореть, другой поддерживает горение, — соединяясь, образуют разительно отличающуюся от них жидкую негорючую субстанцию, воду, так и «разнохарактерные» элементы психической жизни, смешиваясь, превращаются в специфически музыкальный, по Каратыгину, звуковой предмет, он же музыка, музыкальное произведение. В слушательском восприятии, «предэстетическим предпосылкам» рождения в процессе композиторской работы музыкального произведения, понимаемого таким образом, соответствует процесс «постэстетический» — возникновение сходных жизненных образов и переживаний в душе у воспринимающего.

«Материалом», или формой (для Каратыгина это, по-видимому, одно и то же) музыкального произведения как «звукового феномена» являются звуки и время.

Содержание же (понятие не разъясняется, как и два предыдущих) его двухслойно: первый слой — это содержание «ближайшее», составляющее «специфические музыкальные образы»; второй слой — содержание «за-музыкальное», более «близкое к обычным мыслям и чувствам, но зато смутно-расплывчатое в своих очертаниях». Вот оно-то и называется «метамузыкой». Следовательно, «метамузыка» в контексте композиторского творчества — это не сырая «психическая масса», а уже включенная в процесс «психического синтеза», но еще не полностью специфизированная, не переплавленная и не «очищенная» до состояния «осмысленных звуков».

Но дадим слово автору концепции: «К каким же окончательным выводам мы пришли? — спрашивает Каратыгин. И отвечает: — Мы воспринимаем некоторый эстетический феномен: музыкальное произведение. Его материал — звуки, время. Его содержание “первого порядка” — то, что заставляет нас определять слышимое не как простой ряд звучностей, а именно как музыку: звуковые образы, звукопереживания (иногда, в отличие от реальных мыслей и чувств, испытываемых в повседневной жизни, художественные переживания называются формальными, поскольку они неразрывно связаны со специфически свойственными данному искусству формами, в данном случае звуковыми). За этим ближайшим содержанием стоит содержание “второго порядка”: некая “метамузыка”. Сюда относится весь психологический багаж, весь духовный опыт и моральный облик композитора, всё, что являет и поскольку являет собою начальные звенья в предэстетическом психохимическом синтезе, протекающем в душе музыканта-творца обычно в несколько промежуточных фаз, с участием разнообразных синэстетических феноменов, и последней своей фазой имеющем законченное создание искусства: предстоящий нашему слуху эстетический объект» [3: 97–98].

В этих представлениях Каратыгина, при всей их схематичности и противоречивости, есть значительный шаг в сторону от обыкновений «формализма»: здесь не утверждается «бессодержательность» музыки в том смысле, что ее содержание сводится только к звукам и звукоотношениям. Более того, вопреки данной традиции и своим собственным утверждениям о музыкальном произведении как о специфическом «звуковом и только звуковом феномене», Каратыгин расширяет границы музыкального произведения за пределы звуковых отношений. и нагружает его содержание «психологическим багажом», в том числе и за-звукового свойства, то есть, с его теоретической точки зрения — «за-музыкального», «мета-музыкального». Здесь, видимо, Каратыгин действует уже не как теоретик, поскольку не дает теоретического или эстетического обоснования своим

положениям, но как музыкант, ибо музыкант интуитивно никогда не согласится ограничить музыку лишь звуками и звукоотношениями, пусть воспринятыми и даже «осмысленными».

В той же работе он замечает: «Всегда, кроме тем и их сочетаний, кроме всей технической, в широком смысле, стороны, есть для нас еще сам автор, его индивидуальность, его способ музыкального мышления, бесконечно раздвигающий видимые, вернее, слышимые границы произведения» [3: 132]. Критик сознательно отводит возможное возражение оппонентов, что в его концепции обычные чувства, мысли, этические побуждения незаконно внедряются, «контрабандным» способом протаскиваются в музыкальное содержание за счет их объединения, как он говорит, «в хитрый комплекс “метамузыки”». Конечно, чувство есть чувство и мораль есть мораль, но когда некоторые обычные психологические элементы являются исходными материалами для своеобразной метаморфозы, то, мне кажется, эта исходная группа тем больше заслуживает особого названия — в нашем случае, метамузыки, — что я этим названием хотел бы покрыть не одну лишь эту исходную группу, но и все продукты и процессы промежуточных фаз превращения до конечной исключительно, в какой-то фазе мы имеем уже законченный художественный объект» [3: 98–99].

Замечательно также и то, что Каратыгин по сути дела подходит к пониманию музыкального произведения как многопланового динамичного феномена, исполненного внутренних метаморфоз своего состава. Но он идет и дальше. Мало того, что «высокие нравственные идеи», «философические думы», «экстатические порывы», «дерзновенно-стихийные жизнеутверждения», «саркастический скептицизм» — а «всё это “метамузыка”» — входит в содержание музыкального произведения: «сравнительное богатство или бедность метамузыки..., — утверждает Каратыгин, — определяет собою последнюю оценку данной вещи как глубокого создания искусства или как художественного пустоцвета » [3: 98, 99]. Неслыханное заявление в стане «формалистов»! И далее: «Музыканты высоко ценят, конечно, технические достижения. Но способность музыки длительно сохранять свое влияние на ряды поколений или скоро утрачивать его, ее свойство вызывать в душе слушателя благодатный катарсис или оставлять его равнодушным... основывается на силе или слабости метамузыкальных факторов...» [3: 100–101].

Всё это так, заметим мы; но почему же эти факторы, тем не менее, — метамузыкальные, за-музыкальные и тем самым в музыку как бы не входящие? Потому что, — повторяет Каратыгин хорошо знакомые суждения, — есть «чисто музыкальное содержание»: звуковая логика, она же «формальные» переживания, «наиболее

изолированные от обычной жизни», существующие «в отрыве от житейских впечатлений и страстей» [3: 101]. Вот главное противоречие его системы. Но как бы то ни было, утверждением, что «метамузыка» образует пусть «второго порядка», но всё же «содержание» музыкального произведения, критик действительно предваряет современные представления о музыкальной природе, которая мыслится включающей как звуковые отношения, так и то, что за ними стоит.

Каратыгину, конечно, мешает еще и терминологическая неустойчивость основных используемых им философско-эстетических понятий, как то: «форма», «содержание», «материал» и пр. Об этой неустойчивости писал еще Ганслик: «Туман, господствующий в этой области, причинен главным образом смешением понятий “содержание”, “предмет” и “материал”: одно и то же понятие у всякого обозначается другим выражением, одно и то же слово употребляется в различных значениях» [2: 168–169]. Так это и у Каратыгина, но так это и поныне. Смешиваются, отождествляются «материал» и «форма», «материал» (содержимое) и «содержание» (идея), даже «содержание» и «форма». Предмет этот требует специального обсуждения (см., напр.: [9]). Оставив концепцию Каратыгина без дополнительных комментариев, обратимся вновь к его оценкам музыки Чайковского.

Она не устраивает критика в ее «метамузыкальной» части. «Переработка психической массы» в конечный звуковой продукт, по Каратыгину, может быть различной интенсивности: более радикальной, когда в итоге получается «чистая» музыка, и менее радикальной. Относительно последней (то есть, менее радикальной переработки) Каратыгин пишет: «Глубокие изменения вещества происходят и здесь, но они не так основательны, чтобы в продукте синтеза совсем маскировать от наших чувств свойства составных частей...» Подобное, «думается, легче усмотреть в программной и иллюстративной музыке» [3: 93]. В произведениях Чайковского чаще всего именно так и случается, что для теоретического «формализма» Каратыгина неприемлемо.

Из статей и писем Чайковского мы знаем, что он думал о программности: и о явной, и о так называемой «скрытой». Он не только ее не отрицал, но относился к ней вполне благодушно, в том числе и к программности явной. Напомню известные строки: «Во всяком случае, с моей точки зрения, — пишет Чайковский Надежде фон Мекк, — оба рода имеют совершенно одинаковые *raisons d'être*, и я не понимаю тех господ, которые признают только один из двух родов» [8, I: 531]. Что касается программности «скрытой», то Чайковскому ее присутствие в музыке представлялось само собой разумеющимся. Нет необходимости подробно ссылаться на хорошо известные его высказывания по этому

поводу, равно как и на так называемую «лирическую программность», которая, по общему мнению, характерна для его музыки.

Впрочем, стоит ли «те неопределенные ощущения, через которые переходишь, когда пишется инструментальное сочинение без определенного сюжета» [8, I: 216], именовать программой, даже «скрытой»? «Это часто лирический процесс.

Это музыкальная исповедь души, на которой многое накопилось и которая, по существенному свойству своему, изливается посредством звуков, подобно тому как лирический поэт высказывается стихами» [там же]. Похоже, что для Чайковского, не признающего «музыки, которая состояла бы из бесцельной игры в звуки» [8, I: 531], наличие этого «лирического процесса», этой «исповеди», — ценное качество самой музыки. Характеризуя творчество Грига, Чайковский, не обинуясь, пишет, что не «психический багаж» Грига, а его музыка проникнута «чарующей меланхолией», сама музыка отражает «в себе красоты норвежской природы, то величественно-широкой, то серенькой, скромной, убогой, но для души северянина всегда несказанно чарующей». И именно поэтому в творчестве Грига есть «что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем сердце горячий, сочувственный отклик» [7: 370].

Наличие любого вида программности, по мнению Чайковского, не отрицает, но предполагает композиторское мастерство в обращении со звуковым материалом, чему мы также найдем много известных свидетельств в высказываниях как самого композитора, так и в суждениях о его творчестве. Наличие безукоризненного мастерства — закон для Чайковского. Это явствует прежде всего из самой его музыки, которой присущи изумительная пластика, закругленность мелоса и столь ценная им — моцартианцем! — композиционная стройность. Каратыгин этого не отрицает, однако придирается к словам Чайковского по поводу работы с материалом «как бог на душу положит». Но тут же оговаривается, не желая смешивать мастерство и гений Чайковского с ремесленным умением рядового автора: «Как бог на душу положит — правило, опасное для поведения среднего человека. Но к Чайковскому божество благоволило. Его муза так часто “полагала” на его художественную душу богатые мелодические идеи. Инстинкт так часто указывал Чайковскому верный путь. Это был художник в истинном смысле “милостью Божьей”» [4: 101]. Чего же больше?

Справедлива и следующая мысль Каратыгина: «Хорошо, когда прекрасная метамузыка воздействует на [оценку данной художественной вещи] в союзе с отличной музыкой, с техническим мастерством, с гармонической изобретательностью, с модуляционной свежестью, с развитым чутьем естественной формы, с выражением в этой

музыке оригинального композиторского лица. К сожалению, такое совмещение весьма редко и обнаруживается в творчестве лишь немногих мировых гениев. Вообще же говоря, мощь духовного мира и техническое совершенство зачастую проявляются в жизни музыкального (да и всякого другого) искусства раздельно, неуравновешенно и в очень рыхлых взаимозависимостях, если не при полном их отсутствии» [4: 99].

Неужели Чайковский не относится к этим «немногим мировым гениям»? Каратыгин так вопроса не ставит. Он, как уже говорилось, в целом не подвергает сомнению техническое мастерство композитора. Все его претензии адресованы «метамузыке» в произведениях Чайковского. Помимо того, что она не столь «радикально перерабатывается» у Чайковского в процессе «психохимического синтеза» в «звуковой феномен», в ней (в метамузыке) не достает еще и соответствующей и необходимой «мощи духа». «Героическое ему чуждо, — пишет Каратыгин о Чайковском; — к трагическому он по временам чувствует тяготение, но понимает его плоско... Талант этот — лирического склада, иногда впадающий в драматические тона музыкальной речи. Сфера чисто человеческой психологии, метаморфизированной в звуковые образы, — вот царство, владыкой которого является Чайковский... Мир великих идей и великих страстей был закрыт от взора Чайковского, везде и во всем искавшего и любившего “человеческое, слишком человеческое”, земное, слишком земное, будни, слишком будни душевных переживаний» [4: 99–100].

Что ж, Чайковский и не претендовал на ту степень «мощи духа», какая нужна Каратыгину. Вспомним еще одно высказывание композитора о Григе, которое отчасти можно отнести и к самому Чайковскому: «Быть может, у Грига мастерства гораздо меньше, чем у Брамса, строй его игры менее возвышен, цели и стремления не так широки, а поползновения на бездонную глубину, кажется, вовсе не имеет, — но зато он нам ближе, он нам понятнее и родственнее, ибо он глубоко человечен» [7: 370]. Вспомним также строки, относящиеся к Вагнеру: «Вотаны, Брунгильды и Фафнеры не вызывают, в сущности, живого участия в душе слушателя. ...человек, с его страстями и горестями, нам понятнее и ближе, чем боги и полубоги Валгаллы» [6]. Похожее суждение относится и к персонажам «Парсифаля», а также «Аиды».

Но кто и как может измерить «мощь духа» того или иного художника или просто человека? Во всяком случае, слов дух, духовность — в обыденном ли, в философском ли смысле слова — здесь явно недостаточно, ибо когда музыкальные критики или философы говорят о духовности, о духе, они чаще всего имеют в виду разумность, даже рассудочность, как одну из способностей души. Рассудочность же действительно не



определяет мощи духа Чайковского. Его духовность — именно такова, какова она на самом деле и должна быть. Духовность же — не глубокомыслие и не рационализм, а главное в природе человека: его жажда Высшего.

Подмена духовности разумностью, их отождествление влечет за собой далеко идущие последствия. Укажем лишь на два из них. Во-первых, это преобладание разумности над другими душевными способностями человека: волей, совестью, свободой, творческой активностью. Для искусства это означает рационализацию художественного творчества, из чего и извлекается критерий оценки «мощи духа» создателя художественных ценностей. Во-вторых, любая душевная активность человека, коль скоро она оказывается разумной, — в том числе эстетическая, художественная, — как бы получает право претендовать на исключительную, вершинную роль в человеческой жизни; ей как бы выдается мандат на решение всех проблем; или, говоря иначе, она обязуется своими природными средствами, доступными ей, ответить на любой жизненный вопрос. Именно так и возникает замещение наукой или искусством функций религии. В эпоху Чайковского, пожалуй, это не выглядело столь явным и претенциозным, как в более позднее время — в XX веке, который в русской музыке в данном отношении открыл Скрябин с философскими и мистериальными притязаниями его музыки.

Имея в виду высоту искусства, лучше говорить не о духе и духовности, причем не только в искаженном рационалистическом смысле слова, но и в подлинном — религиозном; лучше говорить о глубине души (в частности, озаренной верой, а значит одухотворенной) и о профессиональном мастерстве. Выслушаем авторитетное мнение деятеля Церкви: «Мне кажется, — пишет митрополит Сурожский Антоний, — что в искусстве человек должен быть художником и выражать то, чему его учит его вдохновение и его умение; но в момент, когда художник старается сделать из своего мастерства иллюстрацию своей веры, это большей частью становится халтурой. <...> С точки зрения Бога можно видеть сияние благодати — и ужас греха. С точки зрения художника можно видеть то и другое, но художник не может делать этого различия, потому что это не его роль: иначе он будет говорить о грехе там, где надо говорить об ужасе, или о святости — там, где надо говорить о красоте. Это два различных призвания, которые, как всё в жизни, под руководством благодати могут быть благодатными, а иначе — могут быть иными. <...> Я думаю, что художник должен иметь смелость в какой бы то ни было области действовать как художник» [1: 123–129].

Такое впечатление, что эти слова относятся непосредственно к Чайковскому, который всегда действовал как художник и из своих звучащих переживаний ужаса и

красоты жизни не делал иллюстрации своей несомненной веры. И творчество его было воистину благодатно, что признавал и Каратыгин. Что же до «мощи духа», судить об этом, ориентируясь лишь на художественные произведения, некорректно во всех отношениях. Критик тоже должен иметь смелость не посягать при оценке произведений искусства на высокие, но не подходящие к делу слова.

\*\*\*

В. Г. Каратыгин, к общей радости, обладал счастливой непоследовательностью воззрений. Все разграничения, произведенные его теоретической системой, — отделение «музыки» от «метамузыки», композиторского «предэстетического» от слушательского «постэстетического» и т. д., — для него самого перестают быть значимыми, когда он охвачен настоящим художественным переживанием. Критик не сумел сказать о музыке Чайковского того, что он сказал, например, о вдохновенном пении великого Шаляпина. Речь идет об исполнении певцом русской народной песни: «Здесь невозможно провести грань между объективными и субъективными “авторскими” и исполнительскими, интуитивными и техническими элементами передачи, — пишет Каратыгин. — Всё сливается вместе, даже и личность слушателя становится неразличима от индивидуальности певца-художника, как бы совсем растворяясь в последней. Когда Шаляпин затягивает русскую песню, перестаешь разбирать, что здесь от нее, что от него, что от моего увлечения изумительной художественной правдой и высоким мастерством исполнения. Осуществляется высший внеличный художественный синтез. Достигается эстетическое явление, которое можно выразить разве безличной формулой: “Поется!”» [5: 300]. Вот этот синтез, это единение всего и вся в высоком порыве, и есть подлинная природа искусства, в котором, впрочем, находится место и личному.

Что же касается Петра Ильича Чайковского, то свое итоговое отношение к его музыке сам Каратыгин выразил так: «Должен ли я скрывать свое собственное удивление перед тем фактом, что, готовый постоянно и за многое нападать на Чайковского, я же первый, когда ставлю перед самим собою вопрос об общем учете всей творческой деятельности Чайковского, должен признать и почувствовать колоссальность подлежащих учету величин... как же велика была сила его органического таланта!» [4: 100].

## Литература

1. Антоний Сурожский, митрополит. О встрече. Клин, 1999.
2. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном / пер. Г. Лароша. М., 1895.
3. Каратыгин В. Г. Учение об основных элементах музыки // Каратыгин В. Г. Сборник статей. Л., 1926.
4. Каратыгин В. Г. Памяти П. И. Чайковского // Вячеслав Гаврилович Каратыгин. Жизнь, деятельность. Статьи и материалы. М.—Л., 1965. С. 97–102.
5. Каратыгин В. Г. Ф. И. Шаляпин // Там же. С. 284–301.
6. Чайковский П. И. Интервью «Петербургской газете» 12 ноября 1892 г. // Советская музыка. М., 1949, № 7. С. 59–61.
7. Чайковский П. И. Музыкальные фельетоны и заметки. М., 1898.
8. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. В 3 томах. Л., 1934–1936.
9. Чернова Т. Ю. О трех основаниях теории музыкальной формы // Musiqi dunyasi, № 3–4/25. Баку, 2005. С. 112–129.---