

# Б. ЯВОРСКИЙ

**Б. ЯВОРСКИЙ**

**ТОМ I**

# СТАТЬИ ВОСПОМИНАНИЯ ЦЕРЕШИСКА

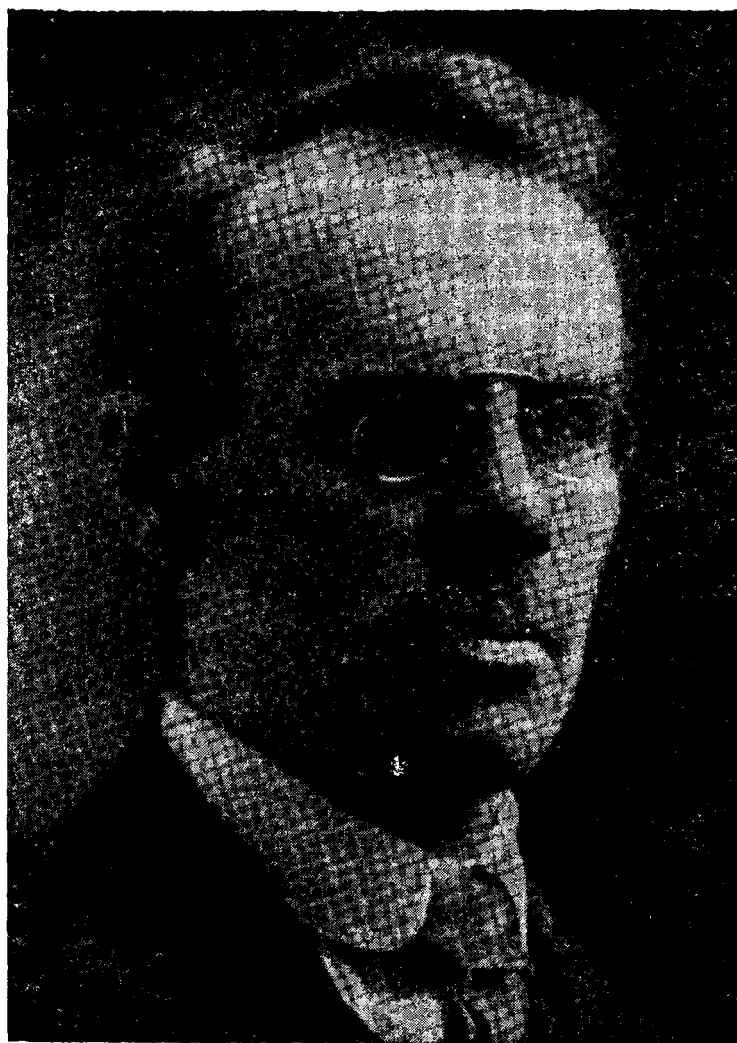
Редактор-составитель  
И. С. РАБИНОВИЧ

*Второе издание,  
исправленное и дополненное*

\*

Общая редакция  
Д. ШОСТАКОВИЧА

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР  
Москва 1972



*С первых лет Великой Октябрьской социалистической революции Болеслав Лепольдович Яворский был одним из самых активных строителей советской музыкальной культуры.*

*Выдающийся советский музыковед и педагог, он оставил после себя много интереснейших трудов. Эти труды являются ценным вкладом в советскую музыкальную науку. Богатое наследие ученого необходимо полностью опубликовать и сделать достоянием широких кругов читателей. Следует также сделать достоянием общественности устные высказывания Б. Л. Яворского. Он был замечательным собеседником и великодушным рассказчиком о творчестве своих любимых композиторов. Его меткие характеристики, его глубокий анализ всегда вызывали большой интерес.*

*Пусть выпуск в свет книги о Б. Л. Яворском явится началом полного опубликования материалов, связанных с Б. Л. Яворским.*

*Д. Шостакович*

## ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

---

Болеслав Леопольдович Яворский — выдающийся музыкальный деятель, крупный ученый, обогативший русскую мысль о музыке. Им создана оригинальная «теория ладового ритма», которую он в последние годы называл «теорией музыкального мышления». Учение это оказало большое влияние на советское музыковедение.

Ученик С. И. Танеева, Яворский воспринял великие традиции русских классиков, их демократические воззрения, этические и эстетические идеалы.

С первых лет Великой Октябрьской революции Болеслав Леопольдович занял видное место среди прогрессивных деятелей искусства, которые включились в культурное преобразование нашей страны. В 20-е годы он работал под непосредственным руководством А. В. Луначарского, проводил политику партии в области искусства и педагогики.

Публикуемые в книге материалы воссоздают живой облик яркой многогранной личности Яворского. В них рельефно выступают характерные для него черты музыканта и гражданина.

Тех, кому посчастливилось лично общаться с Болеславом Леопольдовичем, всегда поражали его громадный кругозор, сочетание пронизательного ума и тонкой интуиции, исключительная память, необыкновенное знание музыкальной литературы и произведений других видов искусства. В памяти этих людей никогда не изгладятся впечатления от его пылкой и образной речи, смелых суждений, многие из которых сперва казались парадок-

сильными, «спорными», но вскоре в процессе беседы с ним приобретали чрезвычайную убедительность.

Об этой особенности Болеслава Леопольдовича, его убежденности и способности убеждать других, о его наторстве, умении научить людей мыслить, а не думать только «школьными», «принятыми» истинами,— пишут многие авторы воспоминаний и статей. Б. В. Асафьев, например, так описывает свою первую встречу с Болеславом Леопольдовичем: «Сегодня познакомился с Яворским: это буквально неисчерпаемо интересный человек. [...] Сколько безусловно нового, глубокого в его подходах к жизненным музыкальным явлениям. И, увы, каким беспомощным я себя почувствовал, сколько мне надо добывать еще умственной дисциплины и осознания. [...] В его методе я обрел то, что так давно искал,— прочный научный фундамент теории музыки, ибо до сих пор я совершенно не удовлетворялся тем, что мне подносили в консерватории и в учебниках, а сам не в силах был создать единую основу»<sup>1</sup>. А в 1944 году Асафьев вспоминал: «Нельзя было вступить в разговор с Яворским без того, чтобы в конце концов не почувствовать себя в колее его мыслей. [...] Вы пытаетесь сопротивляться, и в этом сопротивлении была своя прелесть, потому что вы чувствовали, как растет ваша мысль [...] Так и можно определить Яворского — как человека, заставляющего трепетать мысль собеседника, именно трепетать, потому что это [...] было всегда живое [...] в живой музыке»<sup>2</sup>.

Деятельность Болеслава Леопольдовича была чрезвычайно разносторонней: им написаны научные труды по теории и истории музыки, статьи по разным вопросам теории искусств; его перу принадлежат опера, романсы, обработки народных песен и вокальных сочинений композиторов прошлых веков. Много занимался он музыкально-просветительной, а также организационной деятельностью. В качестве пианиста (главным образом, ансамблиста) часто выступал в концертных залах, рабочих и красноармейских клубах, давал с певцами и ин-

<sup>1</sup> Из письма к В. В. Держановскому от 3 мая 1915 г.

<sup>2</sup> Из речи академика Б. В. Асафьева на заседании научно-исследовательского кабинета МГК 27 ноября 1944 г., посвященном двухлетию со дня смерти Б. Л. Яворского (см. стр. 61).

струменталистами тематические концерты, которым предшествовала длительная творческая репетиционная работа Яворского-режиссера. В своей педагогической деятельности он вводил новые формы занятий, которые будили мысль, освобождали от привычных штампов, воспитывали инициативу, окрыляли молодежь, указывая ей новые пути музыкальной деятельности. Яворский отдал также много сил редакторской работе. Он редактировал издания произведений Танеева, Гайдна, Баха и других композиторов, много учебников и школ.

Ведущее место в творческой жизни Болеслава Леопольдовича занимает научно-исследовательская деятельность. Начал он ее на рубеже двух веков. В мае 1900 года в течение трех вечеров он излагает Танееву (на его квартире) свою музыкально-теоретическую концепцию. В 1908 году Яворский издает исследование «Строение музыкальной речи», в котором он разрабатывает «теорию ладового ритма». Здесь впервые в истории развития музыкально-теоретической мысли лад рассматривается как принцип организации музыкального мышления. Музыку Яворский определяет как средство общения между людьми, как «речь, которая черпает свой материал и законы из той же жизни, проявлением которой она является»<sup>1</sup>. В третьей главе «Строения музыкальной речи» Болеслав Леопольдович дает исторический очерк путей развития музыкального сознания, написанный им на основе глубокого изучения музыкальной литературы с древнейших времен до современности.

Значительное место в научной деятельности Яворского занимала народная песня, интерес к которой он проявлял с раннего детства. Яворский слышал ее непосредственно от крестьян, знакомился с ней по сборникам, сам записывал и обрабатывал народные мелодии, делал сообщения о своих наблюдениях над песней в кругу товарищей на так называемых «понедельниках». Дважды прослушал он консерваторский курс С. В. Смоленского «История русской церковной музыки», в котором значительная часть была посвящена русской народной песне. По окончании консерватории Б. Л. Явор-

<sup>1</sup> Б. Л. Яворский. Строение музыкальной речи. М., 1908, ч. 1, стр. 2.



ский стал видным деятелем Музыкально-этнографической комиссии при Московском университете.

Многие теоретические положения, научные обобщения, связанные с исследованием строения музыкальной речи, зародились и развились у Яворского именно в процессе изучения народной, а не только профессиональной музыки. Это получило отражение и в «Строении музыкальной речи». Яворский особо выделяет творчество композиторов, чей слух «был развит на народных песнях, к которым они относились не как к этнографической подробности, а как к истинному источнику музыкальной премудрости»<sup>1</sup>. Это качество он считает показателем современного периода в истории развития музыкального сознания, который «ведет к недалекому, быть может, времени, когда свободное творчество, осознав законы музыкальной речи, сольется с путями народного творчества и в своем новом свободном движении создаст новую, грандиозную эпоху выявления человеческого духа и выдвинет ряд новых гениев...»<sup>2</sup>.

Симптоматично, что теория лада и взгляды Яворского на значение народной песни для развития музыкальной культуры сложились в годы влияния модернизма, когда некоторые западные теоретики и композиторы усматривали в тенденциях современной музыки полный распад ладотонального мышления, атонализм. В противоположность им Яворский раскрыл принципы образования новых, самых разнообразных ладов, привел множество примеров из литературы классической и последнего времени, показывающих применение этих ладов в композиторской практике. В этом многообразии и постоянном развитии (а отнюдь не в закате) ладового мышления Яворский видел пути роста современной музыки, укрепления органической связи профессионального творчества с народным и сохранения его национального своеобразия.

Человек передовых художественных взглядов, Яворский остро и глубоко чувствовал веяние времени, и вся его деятельность была посвящена развитию отечественной музыкальной культуры. Его теоретические работы

<sup>1</sup> «Строение музыкальной речи», часть III, стр. 12.

<sup>2</sup> Там же.

были связаны с многосторонней практикой русского музыкального искусства.

В 1906 году Яворский участвует в организации «Музыкальных выставок» — концертов, в которых русские композиторы демонстрируют перед слушателями свои новые произведения.

В том же году Яворский принимает участие в организации при Московском обществе народных университетов первой в России Народной консерватории. Он возглавляет оргбюро, пишет для консерватории учебные планы, программы, методические записки, сам преподает в ней. Народную консерваторию он мыслит как школу, которая приобщает к музыкальной культуре людей труда. Обучение в ней ведет по новой методике, основанной на вынашиваемой им в течение многих лет научной концепции.

Одновременно Яворский преподает и в других музыкально-учебных заведениях. В 1916 году, в связи с обследованием Саратовской консерватории, Болеслав Леопольдович выдвигает ряд ценных положений о реформе консерваторского образования, о принципах обучения музыке, которые в значительной мере подготовили реформу музыкального образования в советское время.

Как ни была обширна, интенсивна и разнообразна дореволюционная деятельность Яворского, ее не сравнить с той, какую он смог развернуть после Октября. Пролетарская революция раскрыла перед Яворским — музыкантом, ученым в области теории и истории музыки — широкие просторы.

С первых дней Советской власти Яворский окунулся в бурную жизнь страны. Проблемы советизации, демократической реформы музыкального образования захватили его. В Киеве, в консерватории Болеслав Леопольдович впервые получил возможность принять участие в деле реорганизации учебного процесса.

Он возглавил также только что организованную Киевскую Народную консерваторию и ее филиалы в рабочих районах города, взял на себя руководство семинарами по подготовке новых педагогических кадров для консерватории (преимущественно из среды молодежи); силами педагогов, учащихся и приглашенных артистов осуществил огромный план концертной и музыкально-

просветительной деятельности, участвуя в ней сам как пианист и лектор.

В 1921 году народный комиссар просвещения РСФСР А. В. Луначарский пригласил Яворского в Москву для работы в качестве члена Государственного ученого совета и заведующего музыкальным отделом Главного управления профессиональным образованием в Наркомпросе. И здесь в полной мере развернулся организаторский талант Яворского. Под его руководством были проведены реорганизация музыкального образования, типизация музыкальных учебных заведений<sup>1</sup>, пересмотр программ и создание единого учебного плана.

Он руководил музыкально-квалификационной комиссией ЦКУБУ, возглавляемого Горьким, делал доклады: на первой Всероссийской конференции по вопросам художественного образования — «О музыкальном образовании», на заседании Государственного ученого совета — «О задачах наших оперных театров». Яворского несколько раз командировали за границу, он выступал на конгрессе театральных и музыкальных критиков в Париже, выполнял в Вене ответственные поручения Советского правительства, относящиеся к пропаганде советских достижений в области музыки и налаживанию культурных связей с Западной Европой.

В 1921 году в Москве был организован Первый государственный музыкальный техникум, в котором весь педагогический процесс базировался на принципах и положениях теории Яворского.

Сам он вел в техникуме ряд дисциплин и развил еще более широкую, чем в Киевской Народной консерватории, концертную и просветительную деятельность, главным образом силами педагогов и учащихся.

А. В. Луначарский ценил Яворского, его оригинальный ум и смелый талант ученого, его эрудицию, преданность делу величайшей революции, которая шла в нашей стране. Высоко ставил Луначарский научную деятельность Яворского. Он был инициатором проведения в 1930 году Всероссийской конференции, посвященной «теории

<sup>1</sup> Организация трех звеньев музыкального образования: низшего — детская музыкальная школа, среднего — техникум и высшего — консерватория — вместо дореформенной консерватории, в которую входили все три звена.

ладового ритма», сам выступал на конференции, защищая Яворского и его теорию от нападок консервативно настроенных музыкантов. Конференция охарактеризовала это учение как «выдающееся явление в области музыкальной культуры», сочла важным «критическое изучение теории ладового ритма и работу по дальнейшему ее развитию в духе диалектического материализма», признала «весьма полезным ввести эту теорию в программы музыкальных вузов и техникумов» и недопустимым «ставить какие бы то ни было препятствия для дальнейшего распространения музыкальной педагогики, основанной на теории ладового ритма».

Однако, резкие и несправедливые нападки на Яворского со стороны консервативно настроенных музыкантов не прекращались. Беспокойная натура Болеслава Леопольдовича, непримиримое отношение к косности вызвали новую атаку на его теорию: в 1931 году в ГАИСе после одного из очередных научных докладов Яворского возникла организованная без его ведома «дискуссия», результат которой по существу был предreshен. Для научной и педагогической деятельности Яворского сложились весьма неблагоприятные условия<sup>1</sup>.

И все же именно в 30-е годы Болеслав Леопольдович создал свои самые замечательные труды: большую работу о творческом мышлении русских композиторов, о С. И. Танееве, заметки о музыкальном образе, о музыкальной терминологии и др. Особенно много внимания и труда Болеслав Леопольдович посвятил в эти годы исследованию вопроса о творческой идеологии, о стиле в музыке.

В конце 30-х годов Яворский был приглашен в Московскую консерваторию в качестве профессора по новому, им созданному курсу истории исполнительских стилей, предназначенному для аспирантов всех факультетов консерватории. Помимо чтения лекций Болеслав Леопольдович проводил своеобразные семинары, на которые приглашал видных композиторов — С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, исполнявших свои произведения и беседовавших с аспирантами о своем творческом методе; видных исполнителей — Ф. С. Петрову, М. В. Юдину, Э. Г. Гилельса, Г. М. Когана, Г. Г. Ней-

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. стр. 665—667.

гауза, которые после исполнения концертных программ также беседовали с аспирантами, а Болеслав Леопольдович на основе теоретических положений своего курса характеризовал стилевые особенности исполнения каждого из артистов.

Вместе с консерваторией Яворский был эвакуирован в начале войны в Саратов. Несгибаемую волю и истинно героическую верность своим идеалам проявил Яворский в эти годы. Несмотря на тяжелую болезнь и трудные бытовые условия, он с огромной энергией вел в Саратове преподавательскую и научную работу, стремясь завершить полувековую исследовательскую деятельность.

Лучшим выражением нашей благодарности этому замечательному музыканту и выдающемуся деятелю будет глубокое изучение его наследия, полная публикация его научных трудов, писем, а также мемуаров и статей, освещающих творческий облик Болеслава Леопольдовича. Мы не только отдадим этим дань его светлой памяти, но и неизмеримо обогатимся сами.

*И. Рабинович*

Тираж первого издания книги «Б. Яворский. Том I» оказался настолько недостаточным, что издательство «Советский композитор» предприняло новый ее выпуск. В нем значительно расширен раздел писем Яворского. Правда, и теперь далеко не полно представлено богатое эпистолярное наследие, оставленное выдающимся музыкантом; писем, выявленных составителем тома И. С. Рабиновичем, достало бы на отдельное издание «Б. Л. Яворский. Переписка», — и эта книга, мы уверены, со временем выйдет. Сейчас, однако, важнее всего опубликовать хотя бы часть тех писем, в которых Б. Л. Яворский пишет о своих взглядах на проблемы музыки.

Не все воспоминания и статьи, вошедшие в первое издание, воспроизводятся во втором: некоторые из них уступили свое место новым письмам, воспоминаниям, статьям, уточненному хронографу, который раскрывает перед читателем впечатляющую картину многосторонней деятельности Яворского и явится важным подспорьем для будущих биографов.

Статьи, комментирующие теоретические работы Яворского, войдут во второй том, целиком составленный из этих работ. Но небесполезно уже сейчас несколько предварить комментарий второго тома краткой общей характеристикой теоретического наследия Б. Л. Яворского.

В этом есть надобность, так как в вошедших в первый том воспоминаниях о Яворском, в его письмах, в статьях о его педагогических идеях и методах встретят-

ся мысли и термины, смысл которых неясен вне связи с его общей концепцией. Мы вправе предполагать, что концепция эта неизвестна большинству читателей.

При жизни Яворского из написанного им издано мало, учебник же, написанный его последователем С. В. Протопоповым<sup>1</sup>, при всех своих достоинствах может служить пособием для занятий под руководством знающего педагога, но недостаточен, чтобы всесторонне познакомить с подходом Яворского к музыкальному искусству, — ибо подход этот далеко не исчерпывается представлениями о строении ладов, о симметрии и периодичности, о метре и т. п. Можно сказать, что настоящее двухтомное издание, хотя и далекое от полноты, все же впервые познакомит многих музыкантов с основными воззрениями Яворского.

Глубину и общезначимость мыслей Яворского знали только те, кто имел возможность общаться с ним лично; среди них были Д. Д. Шостакович, С. С. Прокофьев, М. Ф. Гнесин, Н. Я. Мясковский, Р. М. Глиэр, Г. Г. Нейгауз и др. Но и на них большее впечатление производили его талантливые суждения о композиторах, произведениях, исполнителях, его высказывания о творчестве самих собеседников, его огромное и живое знание музыки всех эпох, чем теоретическая концепция, оставшаяся недостаточно известной и им. Аспиранты Московской государственной консерватории впервые получили возможность узнать Яворского всего лишь за год до Отечественной войны; о впечатлении, произведенном на них его лекциями по истории музыкальных стилей, можно судить хотя бы по воспоминаниям В. Д. Коен и К. Л. Виноградова. Но текст этих лекций был лишь в некоторых случаях написан полностью, чаще они читались по конспектам, отдельным заметкам, которые частью вошли позднее в рукопись «Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина» (эти «Заметки» впервые будут опубликованы во втором томе настоящего издания).

Разумеется, малую известность теории Яворского можно объяснить неблагоприятными внешними условия-

<sup>1</sup> С. В. Протопопов. Элементы строения музыкальной речи, под ред. Б. Л. Яворского. М., 1930.

ми, в которые он часто попадал. Но к житейским невзгодам и сопротивлению консервативной части музыкально-педагогической среды и влиятельных тогда профессиональных теоретиков необходимо добавить не менее серьезные обстоятельства, относящиеся уже к существу и характеру деятельности самого Яворского.

Яворский не был по преимуществу теоретиком, как его часто себе представляют,— он был музыкантом. Когда некоторые современники советовали ему отказаться от преподавания и работы по организации концертов, чтобы этим освободить себе время для ученых занятий, они не понимали самого важного в Яворском — Яворском как особенном явлении нашей музыкальной культуры. Его теоретическое мышление получало непрерывное питание от общения со слушателями, учениками, авторами новых произведений, от исполнительской деятельности,— короче, от всей совокупности музыкальной жизни, в которой он деятельно участвовал. В его педагогической работе теоретическому осознанию большей частью первоначально предшествовало пробуждение и закрепление у учеников слухового внимания. В своей музыкально-пропагандистской работе с непрофессионалами он прежде всего хотел вызвать у них способность непосредственно ощущать образность произведения в целом, а затем осознать взаимозависимость всех сторон музыкального выражения, необходимую для художественного результата. И вся его теоретическая работа, в которой он исходил из реального музыкального искусства всех доступных нашему изучению времен, начиная со старейших фольклорных памятников и кончая творчеством современников, — была для него не чем-то отдельным, самым по себе существующим; она складывалась, росла, уточнялась в непрерывном обмене со всеми видами музыкальной практики.

У него не было издавна характерного для музыки разрыва между теорией и практикой, и это одна из главных черт Яворского. Эту сторону его теории не всегда ясно понимали и те музыканты, которые относились к ней с сочувствием. Например, Г. Г. Нейгауз в своих воспоминаниях связывает наибольшие теоретические достижения Яворского с последним периодом творчества Скрябина, но тут же добавляет, что никто не дал ему так много, как Яворский, для понимания И. С. Баха. Ней-



глаз — любимый Яворским музыкант, и сам относящийся к нему подлинно дружески, — неповинен в этом противоречии. Оно, подобно многим недоразумениям, было следствием незнания концепции Яворского в целом. И случилось так не вследствие нелюбознательности одного из пытливейших наших музыкантов, а потому, что многосторонняя деятельность Яворского не давала ему возможности часто выступать с литературным изложением своих взглядов.

Видимая экстенсивность деятельности Яворского скрывала заключающуюся в ней необыкновенную интенсивность: можно сказать без преувеличения, что каждый день был для Яворского творческим днем. Он был неутомим в добывании истины. И отсюда проистекала еще одна трудность, встающая, наряду с недостаточным объемом публикаций, на пути желающего понять взгляды Яворского. Она заключается в стиле изложения его работ. Почти все они — особенно те, которые имеют подготавливательный или вспомогательный характер, представляют собой такие сгустки мыслей, что один какой-нибудь фрагмент в несколько десятков строк мог бы быть развит в целую главу, если не целую статью. Так они написаны не потому, что автору не хватало дара письменной речи — его письма свидетельствуют о том, как прекрасно он владел языком, как умел живо и наглядно описать какое-либо явление, разъяснить свою мысль. Причина была в другом: популяризатором Яворский был в своих педагогических занятиях (и в переписке, которая играла ту же роль в общении с иногородними). Запечатлевая же свои мысли на бумаге для себя самого, для своих дальнейших изысканий, он не хотел ослаблять энергию внутреннего процесса добывания истины и перерабатывать формулы в более популярные стилистические формы.

Мы далеки от того, чтобы считать такой стиль научного мышления наиболее ценным, тем более единственно ценным. Общеизвестны высокие примеры, которые не знают такого резкого различия между «мышлением для себя» и «мышлением для других». Невыгоды, связанные со стилем работы, свойственным Яворскому, слишком очевидны: многие его работы нельзя читать, их надо изучать, проделывая вместе с автором мыслительную работу. Но, надо сказать, именно этого и хотел

Яворский: даже на своих уроках он часто оставлял учеников в трудном положении, требуя от них самостоятельного теоретического мышления, и торжествовал, когда они вырабатывали мысль, для которой им были даны лишь исходные моменты. Так или иначе, как ни судить об этой стороне музыкально-литературного наследия Яворского, остается неустрашимым факт: научные исследования и популяризирующие работы о Яворском появятся тем скорее, чем скорее будут опубликованы аутентичные тексты. Настоящее издание и имеет первой целью подготовить работу, которая несомненно потребует коллективных усилий и будет сопровождаться несогласиями и спорами. Не будем винить человека, который на протяжении одной жизни сделал так много, за то, что он не сделал всего,—но признаем, что для популяризации своих теоретических взглядов Яворский сделал очень мало.

Гораздо меньшую трудность, чем литературный способ изложения, представляет особая терминология, которой пользуется Яворский,—особенно наименования «тоника», «доминанта», «субдоминанта», имеющие у него иное значение, чем в школьной теории. С этим освоиться легко, как только понято будет, что лад—это не «звукоряд», а взаимозависимое соотношение звуков неустойчивых, взятых в единстве с теми устойчивыми или относительно устойчивыми звуками, в которых они находят себе разрешение. Легко будет усвоить и то, что «интонация», в понимании Яворского,—это не просто приложение к музыке словесно-речевого выразительного понятия, но глубокая аналогия, основанная на том, что музыкальная интонация, с ее психологическим воздействием, образуется сопоставлением звуков, принадлежащих к одному или различным моментам лада. История науки дает много примеров сохранения старых терминов для выражения новой мысли, но этим и в старое, и в новейшее время смущались лишь педанты, которых слова интересуют больше, чем мысль.

Иначе обстоит дело с терминами, которыми Яворский пользовался при характеристике художественных эпох и стилей.

Сам Яворский не считал многие из этих терминов безупречными и окончательно установленными; одна из излюбленных его фраз в разговоре с учениками

была: «Я пока назвал это так, а если придумаете что-нибудь другое — скажите мне». С этими терминами читатель познакомится в письмах Яворского, печатаемых в первом томе. Более полное представление составит себе о них после ознакомления со вторым томом, опираясь на помощь комментирующих материалов.

Сейчас мы скажем вкратце о некоторых терминах, характеризующих общий подход Яворского к анализу музыкального произведения.

По мере разработки своих теоретических положений Яворский изменял название теории: из теории «ладового ритма» она в последние годы его жизни переименовалась в теорию «музыкального мышления». Это обозначение — более широкое, но оно не противоречит прежнему основному принципу.

Способность человека к звуковому мышлению посредством соотношений по тяготениям, связывающим неустойчивые и устойчивые звуки данного лада, Яворский считал столь же необходимой для музыки, как необходима для возникновения архитектуры способность зрительно сопоставлять вертикаль и горизонталь, площади, объемы и массы. Музыкальное мышление, говорил он, осуществляется посредством «развертывания лада во времени». Но общая эта форма мышления внутренне бесконечно разнообразна и изменчива, в зависимости от идеи произведения, от исторических и социальных условий времени, от среды, в которой оно создано, от особой «темы творческого задания». Общая основа музыки — способность человека ощущать звуки, как звуковые тяготения, как звуки, принадлежащие к тому или иному ладу, — развивается исторически. Это развитие включает в себя, в зависимости от конкретного содержания исторического периода, более или менее полное освоение музыкально-звуковой стихии — от примитивного чувства до практически, а позднее и теоретически все более полного осознания возможностей, имеющих в ладах. Но не в одном лишь овладении звуковым составом лада заключается музыкальное мышление: не меньшее значение для него имеет развертывание лада во времени, о чем мы уже упомянули. Это значит, что течение времени имеет в музыке не чисто количественную характеристику — важно, как это время заполнено звуковым материалом; абсолютная

длительность временных отрезков образует их метр, а сопоставление (соотношение) временных отрезков, имеющих различное ладовое значение, образует ладовой ритм произведения, его ладоритмическую конструкцию — структуру его основной мысли в ее движении. Конструкция реально существует в произведениях<sup>1</sup> — она воздействует и на тех слушателей, которые не знают о ней как о теоретическом понятии и не сумели бы ее определить и выделить. Она художественно воспринимается в единстве с другими сторонами произведения, которые Яворский назвал «композицией» и «оформлением». (Различие между этими сторонами, по мысли самого автора, лишь относительное: неслучайно в его рукописях встречается также выражение «композиционное оформление».) Ими охватываются такие средства художественной выразительности, как участвующие в создании образа метрические фигуры, восходящее и нисходящее движение мелодии и ее отдельных элементов, цезуры, распределение сильных, относительно сильных и слабых долей, мужское и женское окончания построений и фраз, использование регистров и тембров. Теоретический анализ исходит из того, что музыкальной реальностью является произведение в целом; при любой сложности процесса музыкального мышления все элементы произведения охватываются ладотональными закономерностями; произведение музыкального искусства представляет собой некое развивающееся единство. Анализ открывает в нем художественные особенности, принадлежащие данному произведению, данному автору, данной исторической эпохе.

Естественно, что понятию «развитие» в концепции Яворского принадлежит большая роль. Яворский прослеживал исторически возникающие типы конструктивного развития вплоть до тех случаев, когда конструкции по существу нет, когда произведению придает единство лишь изобретательное и характерное композиционное оформление. Но к этому роду произведений,

<sup>1</sup> Это важное для теоретических воззрений Яворского уточнение: путем абстракции можно получить «ладоритмическую схему» и пользоваться ею как подсобной для изучения произведения; но только в живой ткани произведения, развертываясь во времени, эта схема существует как конструкция.

несколько не умаляя их своеобразной художественной привлекательности и тем более их интереса для истории искусства, Яворский все же относится так, как, скажем, в области архитектурного искусства относятся к зданию, привлекательному своей внешней отделкой, фактурой материала, но не своей конструктивной мыслью. Преобладание такой «оформляющей» тенденции (именно преобладание, так как полного господства того или иного направления нигде в истории встретить нельзя) показывает безыдейность общественной силы, определяющей в данное время основной характер культуры. Принцип конструкции не остается неизменным и в высших явлениях музыкального искусства; большая статья Яворского «Сюиты И. С. Баха» посвящена характеристике сюиты, как определенного типа развития и места его в истории музыки. Важной переломной исторической эпохе и ее отражению в типе музыкально-конструктивного развития посвящен и доклад в Государственной академии художественных наук о «разложении лада у Бетховена». Яворский показывал, как происходил в позднем творчестве Бетховена, с одной стороны, процесс разложения свойственного XVIII веку ладового мышления и зарождения того, что предвещало появление нового мышления в творчестве Шопена и Листа; с другой стороны, у позднего Бетховена классическая схема сонатного *allegro*, которую Яворский сравнивал по типу развития с классической одой в поэзии (тезис, антитезис, их разработка, утверждение обогащенного развитием тезиса), сменялась «непрерывным психологическим развитием» (более диалектичным типом). Эта смена выразилась не только в строении сонат Бетховена в целом, но, в частности, в новом значении вариаций: из «раскрытия» мысли (или, как часто говорил Яворский, раскрытия «темы творческого задания») «вариации на тему» становятся изменениями темы — развитием<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Показавшееся многим современникам непонятым утверждение Яворского, что соната «Аппассионата» написана в *Des-dur*, означает, что общий художественный характер этого произведения Яворский считал неустойчивым, незавершенным, властно требующим дальнейшего движения; поэтому *f-moll* крайних частей сонаты он не принимал за основную ладотональность, за тонику, определяющую ладотональный строй всей сонаты.

Вероятно, даже из этих наших кратких заметок можно увидеть, что теория Яворского не имеет своим предметом выделение из музыкальной практики и теоретическое «закрепление» отдельных «правил», точнее— догм, которыми, путем якобы всяких софистических ухищрений, можно охватить живое музыкальное искусство (притом не только «новейшее», как уверяли иные специалисты, то есть «модернистское» искусство, но также и творчество композиторов любого века). О цельности отношения к музыкальному произведению и, тем более, к музыке, как историческому процессу, в догматической теории не было и речи. Отсталость теории сознавалась многими музыкантами, преодолевавшими ее в своей практике. Но рутина ко второй половине XIX века стала в этой области так сильна, что преодоление ее требовало и еще требует немалых усилий.

Иногда Б. Л. Яворского хотят возвысить, приписывая его взглядам «абсолютную новизну»; это верно лишь в том смысле, что Яворскому принадлежит заслуга нового обобщающего взгляда на историю музыки, нахождение общих закономерностей, перед которыми останавливались и те из его предшественников в теории, что стремились, как и он, к созданию науки, то есть к открытию общей закономерности. Но главная заслуга Яворского заключается, вероятно, в его историчности— в том, что он, опираясь на многовековую культурную традицию, выявил законы музыкального мышления, отражающего реальность; эта реалистическая традиция берет начало в ладово-интонационном принципе трудовой народной песни и, развиваясь, соединяет все вершины музыкального творчества. Искусству, основанному на бессознательном распаде и сознательном отрицании ладового принципа музыкального мышления, Яворский противопоставил единство музыкального искусства, созданного развитием всей истории человечества.

Применение теоретических открытий Яворского может иметь серьезное значение для музыкальной практики.

Скептицизм относительно ценности теоретических познаний, скажем, для творчества исполнителей, нередок, и его обосновывают обычно ссылками на замечательные исполнительские достижения людей, имеющих лишь слабое представление о музыкально-теоретиче-

ских проблемах. Такие возражения, и сами по себе отдающие цеховой ограниченностью, вдвойне несостоятельны, когда речь идет о Яворском: его метод извлечен именно из музыкальной практики, в том числе исполнительской, из ее законов, которыми инстинктивно руководствуются, даже не зная их, наиболее одаренные от природы музыканты. Лишь «мыслебоязнь» можно объяснить предрассудок, в силу которого отрицается роль сознательного развития музыкального мышления, его необходимость и для создателей новых музыкальных произведений и для исполнителей, без которых музыка не существовала бы как общественная сила. Историчность теории Яворского открывает перед ней возможность не устаревать, а развиваться на той же принципиальной основе в новых условиях.

В настоящее время нет надобности доказывать, что наследие Б. Л. Яворского составляет ценную часть советского музыкознания. Педагогические (в широком смысле—то есть охватывающие воспитание музыкального мышления и профессионалов, и любителей, и слушателей) принципы, вытекающие из теоретических воззрений Яворского, уже в известной мере вошли в советскую систему музыкального образования. Многие понятия и термины, заимствованные из теории Яворского (часто полученные из нее не прямым путем, а через посредство Б. В. Асафьева и других авторов, пользовавшихся ею), вошли в советскую науку о музыке и в учебники. Но нельзя признать меру усвоения и использования музыкально-научного наследия Яворского «достаточной» или «недостаточной» до тех пор, пока наследие это не только не изучено, но даже не прочтено.

Нет какой-либо «ортодоксии» в отношении к воззрениям Яворского. Претендовать на «правоверие» не могут (да, вероятно, и не хотят) даже его непосредственные ученики и последователи. Однако еще неуместней возникшая до ортодоксии «неортодоксия», еще неприемлемей попытки объявить «в основном законченным» изучение, которое лишь должно начаться. Цель настоящего издания — способствовать его началу.

*И. Сац*

Публикуемые нами материалы составляют два тома. В первый из них вошли воспоминания, статьи, переписка, хронограф жизни и деятельности Яворского.

Во второй том войдут большие разделы из неопубликованных трудов Болеслава Леопольдовича, отрывки из опубликованных, но ставших библиографической редкостью работ, комментарии к ним и справочная статья о новых терминах Яворского.

Все материалы, вошедшие в первое издание первого тома, публиковались впервые<sup>1</sup>. Новые материалы, вошедшие во второе издание, также публикуются впервые.

Статьи и часть воспоминаний написаны специально для настоящей книги. Кроме того, использованы воспоминания, которые читались ученикам и почитателям Болеслава Леопольдовича на ежегодных вечерах памяти Яворского (в музее А. Н. Скрябина, в научно-исследовательском кабинете при Московской консерватории, в Союзе композиторов, в Малом зале Московской консерватории).

Новое издание первого тома существенно отличается от предыдущего. В него дополнительно включено 118 новых писем Б. Л. Яворского, воспоминания М. В. Юдиной, статьи К. Л. Виноградова, В. Д. Конен, предисловие И. А. Саца ко второму изданию, именной указатель. Уточнен и дополнен хронограф.

По объему второе издание почти не отличается от предыдущего. Вследствие этого для введения новых статей, воспоминаний и писем пришлось значительно сократить, или даже снять большую

<sup>1</sup> Исключение составляют ранее опубликованные: речь А. В. Луначарского; письмо № 4 и часть письма № 6



часть ранее напечатанного. С этими материалами читатель может познакомиться в полном виде по первому изданию (М., 1964).

В новом издании статьи и воспоминания составляют один раздел. Первый его подраздел начинается с автобиографии Б. Яворского. Затем следуют статья А. В. Луначарского, в которой содержится марксистско-ленинский анализ теоретической концепции Яворского, статьи и воспоминания Б. В. Асафьева, А. А. Альшванга и С. С. Прокофьева, которые дают общую характеристику творческого облика Б. Л. Яворского, и статья В. Д. Конен «Яворский и наша современность».

Следующий подраздел посвящен деятельности Болеслава Леопольдовича в области музыкального образования: его педагогическая, исполнительская и организационная работа в Московской (1906—1916) и Киевской (1916—1921) Народных консерваториях; в Первом Московском государственном музыкальном техникуме (1921—1930), в котором система образования и воспитания целиком основывалась на его теоретической концепции. Сюда же вошли статьи о его взглядах на музыкальное воспитание детей и о новом курсе («История исполнительских стилей»), который он читал аспирантам Московской консерватории (1938—1941).

Для последнего подраздела подобраны посвященные вопросам музыкального исполнительства отрывки из статей и воспоминаний, вошедших в первое издание.

Во второй раздел вошли письма Яворского, его переписка с Б. В. Асафьевым, Н. Я. Мясковским, письма к Яворскому от А. В. Луначарского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича и других и четыре письма о Яворском (два письма В. В. Держановского к Н. Я. Мясковскому и два письма Б. В. Асафьева к В. В. Держановскому).

Из 241 письма, включенного в новое издание, 215 принадлежат Яворскому. В них читатель найдет интересные сведения о его научных изысканиях. Здесь Болеслав Леопольдович раскрывает и уточняет значение вводимых им новых музыковедческих терминов. В некоторых письмах он посылает выдержки (иногда очень большие) из своих научных трудов или делится своими новыми наблюдениями. Во многих письмах он подробно разбирает концертные выступления своих учеников, друзей, ряда советских и зарубежных исполнителей, пишет о произведениях художников, о новых книгах. Мы публикуем также педагогические письма с учебными заданиями, предназначенными для теоретического и практического усвоения учения Яворского.

Болеслав Леопольдович любил и ценил молодежь, молодых деятелей, и они ему отвечали тем же. Мы публикуем много писем

Болеслава Леопольдовича, в которых он шлет молодым композиторам, педагогам, общественным деятелям критические замечания, дает им практические советы.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович, в своем вступлении к данной книге отмечая большую ценность устных высказываний Болеслава Леопольдовича, считает необходимым опубликовать их, сделать достоянием широкой общественности. Немало таких высказываний Яворского читатель найдет в публикуемых статьях и воспоминаниях. Наиболее же яркое представление о них он сможет составить себе по письмам Болеслава Леопольдовича, многие из которых являются, в сущности, авторской фиксацией его устной речи. В них слышен Яворский — «замечательный собеседник [...], его меткие характеристики, его глубокий анализ», как об этом пишет Шостакович.

Несколько замечаний о расположении писем, принципе оформления их текстов, о месте их хранения.

Все письма расположены в хронологическом порядке и имеют сквозную нумерацию. Исключение составляют восемь писем Яворского, вошедшие в воспоминания К. Л. Виноградова, Г. Г. Вережки, О. И. Горощенко и Г. М. Когана, а также письма к Н. Я. Брюсовой, к Е. В. Богословскому, помещенные в сносках. Они не пронумерованы, но в соответствии с датой их написания внесены в общий хронологический перечень писем (в оглавлении).

Из 138 писем первого издания взято 112. Письма №№ 1, 2, 72, 146 и 209, напечатанные в первом издании с сокращениями, здесь даны в более полном виде. Новые письма (129) обозначены звездочкой, которая помещена рядом с номером письма.

Текст писем печатается по современной орфографии. Явные опiski исправляются без оговорок. Авторская дата приводится в верхнем правом углу письма независимо от места ее в автографе. Редакторская дата — при отсутствии авторской — печатается также в верхнем правом углу, но берется в квадратные скобки. В случаях, когда письмо писалось несколько дней, редакторская дата обозначает первое и последнее число и приводится в левом верхнем углу письма; в правом углу в этих случаях печатается авторская дата, относящаяся к публикуемому отрывку.

Последовательность компонентов даты унифицируется: число, месяц, год, место написания письма. Названия месяцев, обозначенных в автографе римской цифрой, даются в словесной форме. Все даты до 1918 года указаны по старому стилю, с 1918 года — по новому. Двойные даты, поставленные автором, сохраняются.

Редакторские вставки и дополнения заключаются в квадратные

скобки. Сокращения «какой-нб» (какой-нибудь), «ф-п» (фортепиано, фортепианный), «кк» (как) и сокращенное обозначение года раскрываются нами и печатаются полностью (при этом дополнения не берутся в квадратные скобки). Редакторские сокращения отмечаются знаком [...]. Слова и фразы, не поддающиеся точному прочтению, оговариваются в сносках. Воспроизводится своеобразное ранжирное расположение текста, применяемое иногда Яворским для более отчетливого восприятия однородного материала. В некоторых случаях вводится смысловая пунктуация. Названия произведений взяты в кавычки, независимо от написания в оригинале.

Оригиналы писем Яворского к Н. Я. Брюсовой (№№ 1, 2) хранятся у ее родственников, №№ 40, 44— в ЦГАЛИ. Переписка с Танеевым хранится в ЦГАЛИ (письмо № 25) и в ГДМЧ (№№ 3, 4, 6, 26). Письма Яворского к В. М. Богданову-Березовскому, К. Л. Виноградову, Р. И. Зарицкой, Г. М. Когану, В. Л. Кубацкому, Т. Л. Логовинскому и Ф. С. Петровой находятся у адресатов. Оригиналы писем Яворского к Б. В. Асафьеву не обнаружены. Выдержки из этих писем были в свое время переписаны с разрешения Асафьева Р. И. Грубером, который любезно предоставил их для публикации. Выдержки хранятся в архиве Р. И. Грубера. Все остальные письма хранятся в ГЦММК.

Очень много для подготовки книги сделал в свое время С. В. Протопопов. Им с участием актива учеников и друзей Болеслава Леопольдовича разобран его архив<sup>1</sup>, организовано написание многих воспоминаний о Болеславе Леопольдовиче, написаны свои воспоминания и краткий биографический очерк<sup>2</sup>.

В работе над первым изданием данной книги принимали участие Л. А. Авербух и И. А. Сац. Первый том читали в рукописи и сделали ряд ценных замечаний Е. Н. Гринберг, М. М. Гринберг, Р. И. Зарицкая, М. С. Пекелнс, Б. И. Рабинович и Т. Г. Шаборкина. При подготовке первого тома к переизданию внесли существенные уточнения Г. Б. Бернандт, А. В. Кашперов, Л. С. Кисина и Г. М. Коган. Активное участие в подготовке новых материалов приняли О. И. Горощенко, Б. Т. Горощенко, Б. И. Рабинович и И. А. Сац. Всем этим товарищам, авторам статей и лицам, предоставившим для публикации письма Яворского, сотрудникам и дирекции ГЦММК и ГДМЧ я приношу глубокую благодарность.

<sup>1</sup> См. об этом подробно стр. 613.

<sup>2</sup> После смерти Протопопова в 1954 г. эти материалы готовила Н. В. Ляпидевская — его сестра.

## СОКРАЩЕННЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

- АКВ — Академия коммунистического воспитания им. Н. К. Крупской  
АКМУЗО — Академический центр по вопросам музыки Наркомпроса РСФСР, руководил в 20-х гг. музыкально-учебными заведениями  
АСВ — Академия социального воспитания (название АКВ до 1922 г.)  
АСМ — Ассоциация современной музыки  
Б. зал — Большой зал МГК  
ВОКС — Всесоюзное общество культурной связи с заграницей  
ГАИС — Государственная академия искусствознания (название ГАХН после 1929 г.)  
ГАХН — Государственная академия художественных наук  
ГДМЧ — Государственный Дом-музей Чайковского (Клин)  
ГИИИ — Государственный институт истории искусств (Ленинград)  
ГИМН — Государственный институт музыкальных наук  
ГПФ (Главпрофобр) — Главное управление по профессиональному образованию НКП РСФСР  
ГУС — Государственный ученый совет при НКП РСФСР  
ГЦММК — Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва)  
КГК — Киевская государственная консерватория  
КНК — Киевская Народная консерватория  
КМУ — Киевское музыкальное училище  
ЛГК — Ленинградская государственная консерватория  
МГК — Московская государственная консерватория  
М. зал — Малый зал МГК  
МНК — Московская Народная консерватория  
МУЗО — Музыкальный отдел  
НКИД — Народный комиссариат по иностранным делам  
НКП (Наркомпрос) — Народный комиссариат по просвещению  
ОНТИ — Общество народного театра и искусств (Киев, 1917—1923 гг.)  
ОХОБР — Отдел художественного образования ГПФ НКП РСФСР  
ПГК — Петроградская государственная консерватория  
1-й техникум — Первый Московский государственный музыкальный техникум  
Персимфанс — Первый симфонический ансамбль (без дирижера)  
Рабис — Профессиональный союз работников искусств  
РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов  
РМГ — Русская музыкальная газета  
РМО — Русское музыкальное общество  
Росфил — Российская филармония  
СТО — Совет труда и обороны  
ФОСП — Федерация обществ советских писателей  
ЦГА РСФСР — Центральный государственный архив РСФСР  
ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства  
ЦГАОР — Центральный государственный архив Октябрьской революции  
ЦДХВД — Центральный Дом художественного воспитания детей  
ЦКУБУ — Центральная комиссия по улучшению быта ученых

**СТАТЬИ  
ВОСПОМИНАНИЯ**

\*

КРАТКАЯ АВТОБИОГРАФИЯ<sup>1</sup>

Мой отец, уроженец Привислинского края, взятый по принудительному набору на военную службу, перед польским восстанием 1863 года был выслан в прикаспийские степи, где женился на девушке, очевидно таким же образом попавшей туда из глухого местечка Подольской или Волынской губернии. Лет через пятнадцать моему отцу удалось, после больших хлопот под предлогом образования детей, перевестись в Харьков, где я и родился 10 (22) июня 1877 года. Жили мы на самой окраине, третий дом от загородного кладбища, против ворот уже было поле. Мне постоянно приходилось слышать, как крестьяне поют песни во время работ — огородных и полевых. Мама водила нас в ближайший лес — Сокольники — слушать шум леса и пение птиц и в окрестные деревни — знакомиться с трудовым крестьянским бытом. Она хорошо знала украинский язык, очень любила произведения Шевченко и всегда умела так устроить, что крестьянки или рассказывали длинные свои были, или пели песни. Мать моя пела и играла и своих детей обучала играть, да и сама готовила по всем предметам в школу. Сколько я себя помню, до самой ее смерти к ней приходили разные неграмотные

<sup>1</sup> Автобиография, по всей вероятности, написана в 1939 году по запросу ВАК, в связи с ходатайством ССК и МГК о присуждении Б. Л. Яворскому степени доктора искусствоведческих наук без защиты диссертации (см. стр. 658, 660).— *Прим. ред.*

швей, мастеровые, которых она обучала грамоте и арифметике; меня заставляла помогать ей, чуть только я сам стал знакомиться с грамотой<sup>1</sup>. Я должен был диктовать, спрашивать грамматические правила, проверять арифметические задачи. После этого мать всегда меня проверяла. Вероятно, под впечатлением рассказов матери я, приблизительно в семилетнем возрасте, решил, что люди каждой профессии поют свои песни в ладу, соответствующем данной физической работе. Чтобы найти ответ на этот вопрос, я стал, по мере тогдашних своих возможностей, доставать всевозможные книги, в которых мог бы найти ответы на этот мучивший меня вопрос. Дочь нашего врача, Любовь Борисовна Хавкина, известный библиотечный деятель, учившаяся в музыкальном училище, снабдила меня учебником элементарной теории Казбирюка; по этому учебнику я познакомился с мажорными и минорными гаммами, на которые я не обратил внимания, ввиду их обычности; но я заинтересовался китайским и венгерским звукорядами. Этому способствовало еще то, что Л. Б. Хавкина в пятилетнем возрасте провела в Будапеште месяц в доме, где почти ежедневно проводил вечер Лист, и в память этого играла его венгерские рапсодии. Кроме Казбирюка, Любовь Борисовна снабдила меня учебником строгого стиля Бусслера; по нему я познакомился с церковными ладами, над которыми долго ломал себе голову. Больше пользы принесли мне работы Фаминцына и особенно Сокальского.

<sup>1</sup> В архиве ГЦММК сохранилась следующая запись Яворского: «Мама.

Воспитана на Герцене, Белинском, Добролюбова, Чернышевском, Некрасове.

Знакома с Тихоцким. Знакома с Давидовской — марксисткой, с которой вела бесконечные беседы.

После всяких событий у нее появлялась подпольная литература, напр[имер], после Ленского расстрела — статьи Ленина.

С самого раннего детства я помню, что считалось совершенно необходимым всей семьей с самыми маленькими детьми посещать картинные выставки (передвижников).

Читала и приняла Дарвина.

Вообще свободно читала самые сложные научные сочинения в самых разнообразных областях знания».

Родители отнюдь не готовили меня в музыканты, но рано начали учить играть на фортепиано. Первыми моими учителями после матери были — Ж. Радлинская, восьмидесятилетние тетушки которой очень хорошо играли в манере до Шопена — Листа, и ученик Гензельта — Тихоцкий, живший в ссылке под гласным надзором в Харькове (настолько гласным, что он не имел права вешать на окна занавесей, а пост городского был как раз против окна, у которого стоял рояль); около того же времени я учился играть на скрипке.

Приблизительно с 13—14-летнего возраста я стал зарабатывать, давая уроки игры на фортепиано и аккомпанируя певцам, а с 1893 по 1898 год состоял штатным аккомпаниатором в Киевском музыкальном училище.

В 1894 году я поступил в Киевское музыкальное училище, которое кончил в 1898 году. Моими преподавателями были: по фортепиано — В. В. Пухальский и по теории — Е. А. Рыб, ученик Н. А. Римского-Корсакова. Обоим я чрезвычайно многим обязан в моем музыкальном образовании и сохранил с обоими тесную связь до самой их смерти, в особенности с В. В. Пухальским, умершим в 1933 году. С ним отношения были настолько хорошие, что он несколько раз приезжал на зимние каникулы в Москву, поселялся в гостинице недалеко от моего местожительства и ежедневно бывал у меня. По Киевскому музыкальному училищу я еще обязан К. Эверарди (в классе которого был аккомпаниатором) своими познаниями в вокальном искусстве и в итальянском стиле вокального исполнения. В Киеве благодаря библиотекам музыкального общества, городской, Л. Идзиковского и его книжному и музыкальному магазинам, которыми я свободно пользовался, я поглотил всю литературу, книжную и нотную, которая только в них была. Я должен помянуть добром В. Идзиковского, владельца магазина, который предоставил мне свободное пользование всем имеющимся материалом, бывшим в его магазинах (мне тогда только минуло 13 лет), и предоставил свободный доступ на устраиваемые им концерты.

В 1898 году я приехал в Москву и поступил в Московскую консерваторию по двум специальностям — ком-



позиторской и исполнительской (фортепиано). Здесь исключительно много мне дали занятия с С. И. Танеевым и С. В. Смоленским, с каждым из которых я сохранил тесную связь до самой их смерти. Я должен отметить еще занятия М. М. Ипполитова-Иванова и В. И. Сафонова.

Большое влияние на мое музыкальное развитие оказало посещение концертов. В самом раннем детстве мать брала меня с собой в концерты и оперу, так как ей не с кем было меня оставлять. Эти впечатления живо сохранились до сих пор, тем более что моя мать для своих редких посещений выбирала самые заметные музыкальные явления.

Общее образование я получил в классической гимназии. В университете я был на математическом факультете, но не окончил, так как не мог совместить всех своих специальностей с необходимостью заработка, а музыкальная работа оплачивалась очень скудно. После переезда в Москву я до 1916 года преподавал различные музыкальные дисциплины в ряде частных школ. Одно время преподавал специальную гармонию и контрапункт в музыкальном училище при Московском филармоническом обществе (вуз), но после событий 1905 года в числе 16—18 преподавателей вынужден был уйти оттуда. Приблизительно с 1903 года я принимал участие в работе Музыкально-этнографической комиссии при Московском университете и с конца 1905 по 1916 год был во главе бюро и преподавателем Народной консерватории при Московском обществе народных университетов. Был одним из инициаторов «Музыкальных выставок» (1906—1914).

В 1915 году я был приглашен в Киевскую консерваторию профессором по специальной композиции и фортепиано. Начал работу я осенью 1916 года. В Киеве меня пригласили профессором по тем же специальностям в Высший музыкально-драматический институт имени Лысенко. Затем я организовал при Обществе народного театра и искусств Народную консерваторию, которая благодаря Советской власти вела громадную работу во всех школах, при фабриках и заводах. Принимал участие в работах Академии мистецтв. В 1921 году начал работать в Москве в Наркомпросе, где до 1930 года был председателем музыкальной подсекции

ГУСа и членом квалификационной комиссии при ЦКУБУ; до 1924 года работал в Главпрофобре.

С 1921 по 1930 год был преподавателем и заведующим учебной частью Первого московского государственного музыкального техникума. Работал и в других школах. С 1921 до закрытия в 1931 году был членом Московской гос[ударственной] академии художественных наук (ГАХН, затем ГАИС)<sup>1</sup>. С 1932 года состою старшим редактором Музгиза. С осени 1938 года приглашен в Московскую государственную консерваторию. С начала Советской власти вел или принимал участие в различных краткосрочных курсах, выступал с публичными лекциями, год работал при СТО (1931 год) по музыкальной стандартизации, три сезона (1930—1932 годы) читал лекции как профессор в Московском университете на факультете искусств.

Из моих учеников, прошедших у меня курс в Киевской консерватории, в Московской государственной консерватории преподают: Н. М. Гольденберг, С. В. Протопопов, И. С. Рабинович. Из московских учеников в библиотеке Московской консерватории работают: Л. А. Генкина, М. И. Медведева, З. Ф. Савелова, работал раньше Д. М. Мелких. Другие лица, прошедшие у меня курс и работающие в Московской государственной консерватории, кончали Московскую консерваторию у других профессоров. В феврале 1930 года под председательством А. В. Луначарского состоялась Всесоюзная конференция о «теории ладового ритма» (так в консерватории называют науку о «музыкальном мышлении»), над которой я работаю.

<sup>1</sup> ГАХН не был закрыт, а был переведен в Ленинград в 1932 году. — *Прим. ред.*

## О ТЕОРИИ ЛАДОВОГО РИТМА

(Выступление на конференции по теории ладового ритма  
5 февраля 1930 г. в Москве)<sup>1</sup>

---

Очень трудно по столь большому вопросу, который нас занимает, и после столь большого материала, который мы получили в докладах и выступлениях, немедленно высказать более или менее законченное суждение. Но мне хочется сегодня по крайней мере подвести краткий итог моим впечатлениям от прежнего знакомства с теорией ладового ритма и от того, что я услышал об этой теории в течение этих нескольких дней на Всесоюзной конференции.

Прежде всего я отведу — или, по крайней мере, постараюсь отвести — те возражения тов. Яворскому, которые, по моему, основаны на недоразумении. Затем я постараюсь показать, что в этой теории является, по моему мнению, наиболее ценным. Наконец, я отмечу и то, что, по моему мнению, в этой теории недоделано или сомнительно.

Я считаю, что тов. Иванов-Борецкий прав, утверждая, что теория ладового ритма не является еще перед нами как система, нашедшая законченное и ясное выражение; и даже когда Иванов-Борецкий иронизирует над теорией ладового ритма, называя ее скорей преданием, чем писанием, то и в этом известная доля истины тоже есть. Но когда он говорит, в той же связи, что, так как эта теория существует давно в каком-то эзоте-

<sup>1</sup> Выступление печатается по публикации в сборнике: А. В. Луначарский. В мире музыки. [Составление, редакция и примечания Г. Б. Бернандта и И. А. Саца]. М., 1958, стр. 449—467. Подробно о конференции см. стр. 650, 665, 666.— *Прим. ред.*

рическом духе и лишь в последнее время пожелала принять вид экзотерический, с этой целью начав обрастать марксистской фразеологией, и что, следовательно, это сближение теории ладового ритма с марксизмом есть явление искусственное,— то в этом, по-моему, Иванов-Борецкий совсем не прав.

Все-таки все мы эту теорию в большей или меньшей мере знаем.

«Эзотеричность» ее была не такова, чтобы в прежде напечатанных трудах и докладах не были бы выявлены ее наиболее существенные черты. И в самом процессе, который тов. Иванов-Борецкий называет «обрастанием марксистской фразеологией», мы можем установить развитие ее собственных черт, уже нам известных.

Приведу для сравнения в некоторой степени сходный пример. Приблизительно двадцать пять лет тому назад академик Марр создал свою теорию яфетидологии, которая постепенно нашла себе выражение в многочисленных языковедческих трудах. Можно сказать, что и эта теория эзотерична, так как она почти не систематизирована и далеко не во всех частях обоснована, последовательна, точна и понятна. Попробуйте почитать статьи Марра — вам будет трудно. И вот в последние годы, в особенности после выхода в свет «Немецкой идеологии», где Марр нашел мысли о языке, родственные некоторым его собственным догадкам и заключениям, началось сближение автора и сторонников этой теории с марксизмом. Как же к этому отнестись? «Этот Марр, которому мы, официальные академические представители науки, до сих пор отказывали в признании, теперь, чтобы от нас защититься, начал обрастать марксистской фразеологией», — на такую точку зрения попытались встать враги этой теории. Вопрос был рассмотрен в Коммунистической академии, и эта точка зрения получила резкий отпор; установлено было, что сама яфетидологическая теория содержит в основных своих положениях серьезные элементы диалектического и материалистического подхода к истории развития языка. Марр, вырабатывая свои взгляды, не знал Маркса, но отсюда вовсе не следует, что в его учении не могло быть диалектики. Природа вся живет по законам диалектики, хотя не изучала Маркса и существовала задолго до Маркса. Поэтому наблюдения над диа-

лектикой природы могли быть и задолго до Маркса, и они действительно были, начиная с Гераклита. Когда же та или иная теория, которая началась в какой-либо отдельной отрасли с предугадывания истинного философского понимания природы, сталкивается у нас с марксизмом, то в силу ли внутреннего развития самой дисциплины или потому, что победа пролетариата в нашей стране выдвинула на высокую гору марксизм и его со всех сторон видно, нет ничего удивительного, что начинается прямое влияние теории марксизма на все стихийно диалектические и материалистические по своей сущности теории.

С этой точки зрения, такой процесс, как «обрастание марксистской фразеологией», или, вернее, перевод некоторых научных догадок и некоторых научных выводов на марксистскую терминологию, есть в высшей степени желательное явление. Такой перевод с языка идеалистического или эклектического на язык марксистский представляет собой важную сторону влияния марксистской критики на развитие этих теорий, есть этап к включению подлинных достижений этих теорий в марксистскую науку.

Весь вопрос в том, какие теории могут быть переведены на марксистский язык, усвоены и переработаны марксизмом и какие нет. Старая теория музыки, догматически и чисто формально излагающая известную сумму эмпирически наблюдаемых в различные эпохи правил, даже не делающая попыток их научного объяснения, не может быть переведена на марксистский язык. Если бы мы попытались перевести на диалектический и материалистический язык ту теорию гармонии, которую изучают до сего времени и которая есть лишь собрание примеров и отдельных, лишь формально соединенных правил, это значило бы ее сломать, — до такой степени она внутренне статична, до такой степени ее определяет момент метафизического разрыва в мышлении, лишенном элемента необходимой, внутренней, сложной диалектической связи. Между тем теория Яворского как будто бы такому переводу поддается.

Я все время говорю с некоторыми оговорками, так как для меня этот вопрос еще не является настолько ясным, чтобы я осмелился выступать с окончательным утверждением. Но многое заставляет меня думать, ска-

жу больше, все заставляет меня думать, что теория Яворского внутренне диалектична и что она нашла в марксизме своего естественного союзника. Можно утверждать, что теория ладового ритма если и не марксизм, то наиболее близкое марксизму течение в области теории музыки.

В докладе тов. Иванова-Борецкого был поднят еще другой вопрос — относительно взаимоотношения между теорией и практикой.

Он говорил, что теория всегда вытекает из практики, ее суммирует; что ошибка Болеслава Леопольдовича Яворского заключается в том, что у него якобы есть примат теории над практикой, что он якобы считает, что теперь теория, в его лице, установила какие-то законы, которым практика должна отныне повиноваться, а до сих пор вся практика была якобы лишь «предчувствием» этой теории ладового ритма или отклонением от нее. Но ведь это всегда бывало так, в известном смысле. И, по-моему, тов. Иванов-Борецкий неправильно представляет истинное взаимоотношение практики и теории. Всякая теория вытекает из предшествовавшей практики, но, в свою очередь, делает ее более зрелой, сознательной, формулирует вытекающие из нее общие законы и превращает их в директиву, в прикладную науку, начиная, таким образом, дальнейшую практику исправлять и направлять. И ниоткуда не следует, чтобы тов. Яворский, считая добытые им теоретические закономерности освещающими путь практике, покушался на исторический принцип и свысока третировал, как ошибочную, всю прошлую, до него существовавшую музыкальную практику. Марксизм возник из рабочего движения. Кто этого не знает? Между тем известно также, что в стихийном рабочем движении и в возникших на его ранних ступенях теориях были верные, глубокие догадки, но были и ошибки; теория Маркса вскрыла их сущность и внесла сознание в стихийный процесс. Но значит ли это, что, если бы пролетариат знал с самого начала настоящие законы развития общества, то он этих теоретических ошибок не сделал бы? Так не смотрит на вещи марксизм, потому что он знает, что общественная критика, общественно-исторические условия на каждом этапе ограничивают и познание общественных законов, что формирование общественной теории есть

реальный исторический процесс, что то или иное теоретическое знание может существовать лишь на определенной ступени развития общественной практики, проверяя, исправляя и развивая прежние представления. Так идет развитие в любой области.

Тов. Иванов-Борецкий назвал длинный корень происхождения теории ладового ритма, начиная с XVIII века, чтобы поставить тем самым под сомнение ее оригинальность и пригодность для современной практики и науки. Но ведь у учения Дарвина тоже был длинный корень, и предшественники дарвинизма очень часто угадывали истину позднейших дарвинских установок. А после Дарвина пошли дальнейшие исследования и размышления, вытекающие из открытых Дарвином узловых пунктов, совершенствующие теорию Дарвина. Поэтому из этого рода критики нельзя почерпнуть доказательств метафизичности, чрезмерной теоретичности или устарелости теории Яворского. Химия, например, которой тов. Гарбузов нас много угощал, возникла из алхимии: алхимики догадывались о законах природы, которые теперь открыла химия, и химия внимательно изучает гипотезы алхимиков, а не просто их отбрасывает. Во времена алхимии современная химия была невозможна, но это не порочит ни алхимиков, ни химиков, не отрицает необходимой связи настоящего с прошлым и не говорит в пользу сохранения алхимии тогда, когда уже можно развивать химию. Вообще же теория, не имеющая предшественников, «абсолютно новая» теория всегда подозрительна.

Относительно непонятности формы. Я должен сказать, что тов. Альшванг в критической части своего выступления был довольно несчастлив: ему не следовало терять столько времени и энергии на атаку против разных других теорий. Я его предостерегал от этого, ознакомясь с тезисами. И вот он сам подставил себя под удары. Он говорил о критическом положении, создавшемся сейчас в теоретических музыкальных дисциплинах, а тов. Иванов-Борецкий понял это так, как будто тов. Альшванг отрицает познаваемость некоторых основ музыки вообще. Не совсем удачно было заявление тов. Альшванга относительно трудности формулировок у Яворского; тов. Гарбузов вполне правильно возразил, что есть вещи, которые нельзя выразить

иначе, как трудными формулировками. Тов. Альшванг позволил также тов. Иванову-Борецкому взять чисто гегельянский пример, чтобы доказать, что Яворский стоит на точке зрения механистической теории равновесия. Возможно, этого обвинения не было бы, если бы тов. Альшванг точнее выражался. [...]

Но цитата из Яворского, которую приводил тов. Иванов-Борецкий, на самом деле приводит к блестящей мысли. Яворский говорит, что момент покоя есть то, к чему устремляется естественным образом всякое данное музыкальное построение, и что этот момент покоя является завершением для этого устремления только до известного момента, а после этого он опять может быть нарушен и из превзойденного синтеза должны получиться новая антитеза и новое развитие, стремящееся к более высокому синтезу.

В высшей степени неправильно, когда говорят применительно к физике о явлениях покоя и движения (о тех же, например, пучностях и узлах), преуменьшая значение покоя, так, как об этом говорил тов. Мутли. По мнению тов. Мутли, говорить о покое — значит не быть марксистом. Выходит, что если я говорю, что я устал и хочу покоя, то я уже не марксист. Но ведь это тоже не марксистская диалектика, а релятивизм. Мы говорим не об абсолютном покое, а о том, что, так сказать, узловым пунктом между двумя пучностями есть момент покоя. Пришлось бы действительно всю акустику послать к черту, как не марксистскую, если встать на точку зрения тов. Мутли. Ведь, как подчеркивал Ленин, и относительность сама относительна. Яворский показывает моменты покоя в процессе движения, как моменты относительные, и это важно: если бы этого не было, то очень легко можно было бы упрекнуть Яворского в грехах, очень серьезных с точки зрения диалектического материализма.

Трудность формулировок в теоретических работах о диалектике бывает очень велика: недавно опубликованы замечания, которые В. И. Ленин делал в процессе изучения Гегеля. Против некоторых формул Гегеля Ленин пишет красным карандашом: «Головная боль» — и ставит вопросительный знак. Но это не заставило его отвергнуть Гегеля, а, наоборот, заставило вдумываться, если он даже видел, что в данном случае источни-



ком такой трудности является неясность или незрелость мысли.

Совершенно неправильно упрекать тов. Яворского также за то, что он, как говорили, всю музыку строит из соотношения четырех звуков («единичная система»). Очень трудно дать элементарное определение, которое было бы всеохватывающим. Но такие категории необходимы. Если бы тов. Иванов-Борецкий смог доказать, что определение Яворского внутренне противоречиво в плане логическом и что оно противоречит реальной музыке, данной нам историей,— тогда другое дело; но он этого не доказал, и, я считаю, доказать этого нельзя. Соотношение двух неустойчивых и двух устойчивых звуков в «единой системе» определено Яворским, с логической точки зрения, правильно; и на основании единого принципа эти системы входят в понимание ладов, как они складывались исторически, как они развивались и эволюционировали в многовековой и многообразной музыкальной практике в связи с ее общественным содержанием. Дело вовсе не в том, что первоначально якобы были даны эти, по терминологии Яворского, системы и потом уже из них развилась вся музыка,—наоборот, самые «системы» и их многообразные связи в ладах теоретически выделены Яворским из музыкальной практики, в процессе которой формировался, складывался, дифференцировался этот принцип. Не «системы» и лады предшествовали музыкальной практике, как готовые ее элементы, но то особое физическое и физиологическое строение органов слуха у человека, которое является самым всеобщим основанием для того, чтобы возможно было, в ходе истории общества, развитие той музыки, которую мы имеем. Неверно поэтому также, что в объяснении явлений музыкальных закономерностей следует избегать определений физиологического порядка. Конечно, на протяжении так называемого исторического периода в развитии человеческого физиология человека сравнительно мало изменилась. Тем не менее на вопрос— что такое человек, можно определить его и социологически, как социальное существо, и биологически, как животное существо. И это правильно, так как эти определения отнюдь не исключают, а необходимо дополняют друг друга. Исследуя историческое развитие искусства, полезно знать его об-

щую физиологическую основу в каждой специфической отрасли. Надо лишь знать границы физиологического и исторического моментов.

Насколько я мог понять, основное возражение проф. Гарбузова (для усиления его он рассказал основы своей собственной музыкальной теории) сводится к тому, что Яворский и его ученики недостаточно обращают внимание на чисто физические стороны музыкальных звуков, в которых сам тов. Гарбузов видит физико-акустические предпосылки для понимания музыки. Однако сам тов. Гарбузов некритически переносит химические явления в область акустики, и эти аналогии с химией привели его, по-моему, к заблуждению. Он утверждает, что им открыт своеобразный закон сцепления, сродства звуков, он указывает, что требуется огромное напряжение внимания для того, чтобы разделить, расщепить некоторые созвучия, например приму. Разберем это возражение.

Очень трудно бывает различить двух близнецов, сказать, где Даша и где Маша, но между ними не существует химического сцепления. Если мы возьмем, например, две совершенно одинаковые монеты, которые выпущены с одного монетного двора, то сколько бы мы их ни перекладывали из правой руки в левую, сколько бы ни разглядывали их,—вероятно, при всем напряжении внимания, мы не смогли бы их отличить одну от другой, если в одной из них нет дефекта или отметки. Но следует ли из этого, что между этими двумя монетами существует сродство, похожее на химическое сцепление, которое требует огромной затраты энергии, чтобы произвести расщепление? Это предположение несостоятельно потому, что игнорирует разделение объективно-физического от субъективно-психо-физического в акустике, а между тем это психо-физическое является уже мостом к объективным социальным процессам и эволюция его определяется законами эволюции социальной. Наоборот, физико-акустическое явление остается равным себе самому при всех условиях — мы здесь точно открываем постоянную в природе сущность вещей. А наш слух — музыкальный слух человека — исторически развивается и меняется, как факт и как фактор. Метод Яворского поэтому гораздо выше любых формальных или физико-акустических теорий, ибо для

объяснения всякого рода конструктивных форм в музыке он переносит центр тяжести из физики в психику, а психика подчиняется общественности.

Я думаю, что тов. Гарбузов неправильно критикует понимание закона тяготения в слуховой области. Он говорит: «Всякое тяготение представляет собой определенное явление, согласное с законом Ньютона о всемирном тяготении масс» и т. д.; а потому, говорит он, нельзя ставить этот вопрос о тяготении в звуковой области: «какую массу имеет звук и можно ли говорить о каком-нибудь его весе?»

Это неверно. Замечу, что старые представления о массе и весе претерпевают значительное изменение с развитием физики; масса сама оказывается связанной с функцией движения. Но дело даже не в этом. После своих обвинений против теории слухового тяготения тов. Гарбузов сам употребляет в положительном смысле, применительно к музыке, термин «равновесие». И я мог бы его спросить: а сколько на каждой стороне фунтов или граммов? Почему Вы сами употребляете выражение «главный вес», когда Вы говорили, что ошибочно «сосчитывать» в музыке вес?

Рассуждать так — значит упрощенно понимать равновесие. Уравновешиваться могут ведь и две политические партии, две идеи, но это не значит, что они — весовые единицы: это значит, что в различных областях жизни и деятельности общества есть много, притом очень важных, представлений о закономерностях, о подвижных, изменчивых, развивающихся взаимоотношениях, для которых заимствуют аналогии из области явлений тяготения. Тов. Гарбузов, не замечая этого, сам употреблял здесь такие выражения. Он говорил: то-то в музыке движется по такому-то направлению. Я мог бы ему сказать: всякое движение имеет скорость, так по сколько же метров в секунду у вас движется то, о чем вы говорите?

Такого рода критика не попадает в цель.

Я не буду больше специально останавливаться на других вопросах, затронутых в выступлении тов. Гарбузова: я считаю и его теорию заслуживающей внимания и с удовольствием принимаю его заявление о том, что он пишет новую, где постарается доказать научность и диалектичность своих построений. В новом тру-

до тов. Гарбузова, вероятно, будут интересные элементы строящейся марксистской теории музыки, в успехе которой мы все заинтересованы.

Теперь позвольте мне перейти к сути дела.

Тов. Гарбузов упрекает Яворского в метафорическом перенесении законов мирового тяготения в музыку, в том, что тов. Яворский постоянно говорит, что такой-то звук устремляется к другому, что звуки приближаются друг к другу и отдаляются, то есть рассматривает звук как движущийся в пространстве. Но это, говорит тов. Гарбузов, чисто метафорическое выражение, ибо то изменчивое соотношение, которое существует между звуками, как материалом музыки, не имеет ничего общего с движением звуковых волн.

Однако верно ли это? Представляет ли собой теория Яворского метафору в этом смысле? Я попытаюсь объяснить это по-своему. Однако думаю, что Яворский не будет возражать против такого объяснения.

Само по себе материалистическое — не физико-материалистическое, а общественно-материалистическое, то есть социальное значение звука заключается в том, что он есть сигнал. Определенные физико-акустические явления воспринимаются человеком определенным образом. Звук, который раздавался бы там, где нет живого, чувствующего, познающего существа, был бы звуком лишь в смысле одного из видов колебаний физических тел. А если бы не было никакого постоянства в том, как люди воспринимают определенные звуки, это значило бы, в философском плане, что наши ощущения и восприятия не отражают объективной действительности, а в плане житейском — что люди не могут сообщаться друг с другом посредством звуков. Но мы знаем, что это не так.

Почему известные звуковые колебания вызывают в живом существе, обладающем слухом, определенные реакции? Очевидно потому, что они являются для него каким-то сигналом. Слух есть важное жизненное приспособление, ориентирующее в пространстве (об этом я скажу позднее) и — путем воздействия, которое производит звучащий предмет через волны воздуха, — предупреждающее на большом расстоянии о различных явлениях: о добыче, об опасности, о желанной встрече и т. п. Человек, который хорошо слышит, есть существо,

лучше других людей приспособленное к жизни. Человек постоянно наблюдает то, что происходит в звучащем мире, и делает из этих наблюдений выводы для своих действий, испытывая при этом гнев, страх, радость, любовь и т. д., и выражает их также посредством звуковых сигналов, понятных другим людям. Понятие и эмоция — это и есть те две стороны звуковой сигнализации, из которых исторически развиваются словесная и музыкальная речь.

Первоначально эти звуки-сигналы непосредственны (восклицание, междометие). Они произвольно вырываются при различных чувствах, происшествиях или в процессе труда (такой язык есть и у животных) и потом служат сигналом, связанным с данным явлением или опасностью. Позднее, когда у человека вырабатывается подлинная речь, то есть известное сочетание членораздельных звуков, которые соединяются уже с логическими представлениями, с известными образами, с известными понятиями, — эта звуковая сигнализация выпадает из сферы музыки. Словесная речь имеет характер преимущественно предметный, конкретно-логический; музыкальная речь — обобщенный и эмоциональный. Но это различие не безусловное. Да иначе и не могло бы быть, так как словесная речь и музыкальная речь передают различные стороны одного и того же реального мира, одних и тех же реальных явлений в природе и обществе.

Я сказал, что музыкальный способ выражения гораздо ближе к выражению эмоциональной стороны жизни. Ведь именно из того элемента, который теперь сохранился в словесной речи в форме междометий, в форме так называемой «звукописи», то есть сочетания звуков по их окраске, в форме интонаций и ритма, развилось явление, которое вначале имело сходство с звуковыми сигналами животных, с пением птиц, а потом превратилось в песню и связное, обдуманное использование различных звучащих предметов (инструментов).

Отсюда может, однако, возникнуть такое недоразумение: можно подумать, что раз звуки и их сочетания служат определенными сигналами, то разложить музыкальное произведение на его содержательные, социальные элементы, казалось бы, нетрудно. Однако всякому должно броситься в глаза, что при переходе к все бо-

лсе сложным сочетаниям звуков, к образованию того, что можно уже назвать содержательным музыкальным произведением, становится в высшей степени трудно и даже безнадежно переводить целиком на язык чувств взаимоотношения звуков, его образующих. Мы замечаем, что здесь есть уже какой-то цельный замысел, что на первый план здесь выдвигается музыкальное построение, могущее породить огромную музыкальную красоту и явное ощущение каких-то, на первый взгляд не имеющих себе житейских аналогий, связей между музыкальными элементами данного произведения и процессами, происходящими вне музыки, в самой жизни. Мы чувствуем, что здесь есть какой-то внутренний порядок, какая-то сложная и необходимая внутренняя зависимость, что отдельные построения, имеющие свою собственную, частную законченность, все же являются лишь частями, вливающимися, в процессе дальнейшего движения и развития, в более широкие построения и, наконец, в объемлющее их целое. Воспринимая, скажем, сонату Бетховена, мы переживаем сложное содержание, которое выражено не только в отдельных звуках и их сочетаниях, воздействующих непосредственно на наше чувство, не только в тембровой окраске звука, в отдельных группах последований, в гармонии, но прежде всего — в особой музыкальной конструкции целого, которая есть не что иное, как некое развитие, идущее к своему завершению (хотя бы это завершение и было конечной, суммирующей незавершенностью). Мы не можем не согласиться с тем, что здесь есть своеобразный процесс мышления, своеобразная логика — не менее обязательная, необходимая, чем в мышлении поэтами и словесной речи, но все-таки иная. Можно, конечно, сказать — и это до сих пор повторяется во многих идеалистических и позитивистских эстетических теориях, — что люди стремятся отобрать из всей звуковой стихии то, что приятно для их слуха, а потом готовят из этого материала приятные для слуха и чувства музыкальные блюда. Но уже со времени Канта было установлено, что это есть, по меньшей мере, грубый и низменный подход к искусству, что дело далеко не только в том, чтобы искусство нас услаждало физически (физиологически). Да и без философских, теоретических доказательств миллионы слушателей чувствуют,

что музыка глубоко содержательна, что ее чисто музыкальные построения имеют какой-то глубокий смысл, относящийся к самой жизни. Но какой? Этого до сих пор никто с достаточной убедительностью не сказал.

Первая попытка нахождения социального смысла в чисто музыкальной сфере сделана теорией ладового ритма и притом сделана вполне в духе марксизма, не говоря уже о том, с какой чрезвычайно подкупающей простотой и убедительностью доказывает свои основные мысли Яворский. Впервые я нахожу материалистический подход к этой стороне музыки в его теории. Может быть, меня поправят и скажут, что были и до Яворского такие же теории. Но я, не специалист, но все же знакомый с музыкально-теоретической литературой, нахожу такого рода сознательно принятый принцип впервые у него. Ведь не вся музыка звукоподражательна или с очевидностью программна, хотя бы и в смысле выражаемой эмоции. Факт остается фактом: даже самые, казалось бы, «чистые» конструкции, следующие только чисто музыкальной логике, имеют жизненное, духовное, психологически-социальное содержание. В теории ладового ритма есть подход к пониманию конструкции, которая является основной сущностью музыкального произведения.

Яворский говорит нам, что основой музыкальной конструкции являются различные взаимоотношения слухового тяготения, что музыкальное мышление, музыкальная речь представляет собой равновесие уже установившееся и равновесие нарушаемое и восстанавливаемое, закономерную смену различных форм устойчивости и неустойчивости и что именно явления устойчивости и неустойчивости, их бесконечно многообразных форм и взаимоотношений, процессы перехода их друг в друга—это и есть ключ к пониманию смысла различных музыкальных построений.

Почему именно закон тяготения? Не метафизика ли это? Может быть, это просто метафора?

Мне кажется особенно важным обратить здесь внимание на то, что устойчивость является основным фактором приспособления к жизни. Стоять или находить точку опоры так, чтобы не упасть,— это примитивное условие всякого движения и труда. Самый процесс хождения, с которым человек постоянно имеет дело начи-

ная с первых годов своей жизни, когда ребенок стремится подняться на обе ножки, проявляется как желание создать какую-то устойчивость. Человек и во всей своей сложной жизни стремится создавать разные системы устойчивости и неустойчивости. Всемирное тяготение — это явление, с которым постоянно, сознательно или бессознательно, считается человек. Это какой-то второй воздух, который нас окружает.

Чрезвычайно важен и тот отмечаемый Яворским факт, что главный орган, устанавливающий статическое и динамическое равновесие, находится в нашем слуховом аппарате — во всяком случае с ним связан. Возражение проф. Заседателява, что-де нельзя вывести восприятие зрителя и слушателя или, скажем, автора музыкального произведения и его исполнителя из того, что в полукружных каналах уха связаны слуховой и зрительный нервы, мне кажется очень поверхностным. Конечно, это лишь общая физиологическая основа, по которой вышиваются свой узор социальные отношения. Но проф. Заседателев подтвердил, как физиолог, именно то, что нужно Яворскому: он сказал, что изолировать слух и статическое чувство друг от друга ни в коем случае нельзя.

Существует единый, нераздельный, отчасти могущий заменять одну свою часть другой, аппарат для ориентации в пространстве, и этот аппарат связан со слухом. Не только полукружные каналы в этом участвуют: ушная раковина является собирателем слуха, указателем направления — на звук мы оглядываемся. Итак, у нас есть ориентирующие импульсы, и они проходят через слух и зрение, через кожно-мышечное ощущение и полукружные каналы. Они все помогают друг другу. Тов. Заседателев прекрасно сказал: ребенок здоров, он уже окреп, встает — но падает, так как он не умеет еще ориентироваться по отношению к тяготению, у него еще нет полной координации между слухом и зрением и мышечным ощущением. Без такого ориентирования мы не можем стоять, двигаться, работать, не можем поставить правильно ни одного предмета, не можем построить самой простой хижинки. Такое несомненное явление, как ощущение неустойчивости, доводящее до головокружения, при резком звучании определенных сочетаний звуков и т. д., — все это действительно бросает



свет, благоприятный для теории Яворского. По собственному опыту мы знаем, что есть определенные звуковые комплексы, одновременные или последовательные, которые производят на нас впечатление неустойчивости, чего-то, требующего дальнейшего движения, разрешения. И только когда «упор», по выражению тов. Яворского, получает соответственную опору, когда достигается устойчивость, мы получаем известное удовлетворение.

Спрашивается: не могут ли основные физико-физиологические приспособления для ориентировки в материальном мире иметь значение и для явлений из области сознания? Выражения: «психологическое неравновесие», «умственное неравновесие», «шаткость убеждений», «устойчивость строя», «процесс исторического упадка» и т. д. показывают, как огромна аналогия наших переживаний, в том числе и наших социальных представлений, с динамикой тяготения. Мы сами, употребляя эти выражения на каждом шагу, не отдаем себе в этом отчета. Но они показывают, что аналогия существует в нашем мышлении и в нашей речи. Нет сомнения в том, что статическое чувство является важнейшим фактором в архитектуре, живописи, хореографии. И в музыке, говорит Яворский. Музыка связана со статическим и динамическим принципом через слух.

Смысл музыкального построения заключается в переходах от тезисов (статических моментов) к антитезам (к нарушению устойчивости), и от антитез к синтезам (к более высокому покою) и т. д.— до бесконечности. Законченность музыкального произведения подобна законченности картины в живописи, которая ограничена срезами, рамой, закономерно подчеркивающей гармонию, но не заставляющей нас забывать о бесконечно великом мире за пределами данной картины, хотя сама картина и обладает своей конечной «устойчивостью».

Относительно неустойчивые и устойчивые моменты в различных музыкальных ладах соединяются в силу внутренней закономерности; лад существует, таким образом, как некое целое, которое характеризуется и особым составом, и соотношением этих моментов, и благодаря этому также особым характером, как художественный материал для создания музыкального произведе-

дения. Благодаря открытию Яворского мы видим то, что было для нас покрыто флером таинственности — внутреннюю связь между звуками в ладу, закон, управляющий движением звуков, определяющий родственность и неродственность звуков. И закон этот мы находим не только в акустике — хотя Яворский этой области отнюдь не чуждается и, например, исходит из наибольшей силы биения в шестиполутоновом отношении двух звуков, определяя свое понимание неустойчивости, — а в том, как именно объективные акустические явления, влияя на наш орган восприятия, образуют наши ощущения и отражение объективного мира в нашем музыкальном мышлении. Я вижу в этом одну из победных черт его теории.

Равномерное распределение масс доминирует установку на опору, неравномерное распределение доминирует, наоборот, установку на упор. Это все такие явления, которые каждому из нас прекрасно знакомы по собственному опыту в музыке. Музыка изображает формы динамических процессов и взаимоотношений, и она изображает их в большей мере, чем конкретно-жизненные и психологические факты. Она представляет собой живую игру сил, взятую через звуки, и в этой живой игре сил человек старается угадать важные для него законы силовых взаимоотношений, и он здесь находит, даже бессознательно, всю громадную серию своих переживаний, своих представлений, своих чувств, своих исканий, своих потребностей. Таким образом, сама музыкальная конструкция (то есть силовые динамические взаимоотношения музыки), не выражающая социального содержания в конкретных логических понятиях, получает, во-первых, в этой теории материалистическое обоснование и, во-вторых, нам открывается возможность объективно, научно исследовать те особенности музыкального мышления, музыкальной идеи, стиля, которые делают данную конструкцию отражением социальной действительности. Вот почему я говорю, что Яворский открыл в теории для нас, марксистов, целую огромную область музыки, которая является половиной души музыки (второй половиной я считаю непосредственное эмоциональное содержание). Вот почему я говорю, что теория ладового ритма открывает новые возможности социологического истолкования музыкальных

свет, благоприятный для теории Яворского. По собственному опыту мы знаем, что есть определенные звуковые комплексы, одновременные или последовательные, которые производят на нас впечатление неустойчивости, чего-то, требующего дальнейшего движения, разрешения. И только когда «упор», по выражению тов. Яворского, получает соответственную опору, когда достигается устойчивость, мы получаем известное удовлетворение.

Спрашивается: не могут ли основные физико-физиологические приспособления для ориентировки в материальном мире иметь значение и для явлений из области сознания? Выражения: «психологическое неравновесие», «умственное неравновесие», «шаткость убеждений», «устойчивость строя», «процесс исторического упадка» и т. д. показывают, как огромна аналогия наших переживаний, в том числе и наших социальных представлений, с динамикой тяготения. Мы сами, употребляя эти выражения на каждом шагу, не отдаем себе в этом отчета. Но они показывают, что аналогия существует в нашем мышлении и в нашей речи. Нет сомнения в том, что статическое чувство является важнейшим фактором в архитектуре, живописи, хореографии. И в музыке, говорит Яворский. Музыка связана со статическим и динамическим принципом через слух.

Смысл музыкального построения заключается в переходах от тезисов (статических моментов) к антитезам (к нарушению устойчивости), и от антитез к синтезам (к более высокому покою) и т. д.— до бесконечности. Законченность музыкального произведения подобна законченности картины в живописи, которая ограничена срезами, рамой, закономерно подчеркивающей гармонию, но не заставляющей нас забывать о бесконечно великом мире за пределами данной картины, хотя сама картина и обладает своей конечной «устойчивостью».

Относительно неустойчивые и устойчивые моменты в различных музыкальных ладах соединяются в силу внутренней закономерности; лад существует, таким образом, как некое целое, которое характеризуется и особым составом, и соотношением этих моментов, и благодаря этому также особым характером, как художественный материал для создания музыкального произведе-

дения. Благодаря открытию Яворского мы видим то, что было для нас покрыто флером таинственности — внутреннюю связь между звуками в ладу, закон, управляющий движением звуков, определяющий родственность и неродственность звуков. И закон этот мы находим не только в акустике — хотя Яворский этой области отнюдь не чужается и, например, исходит из наибольшей силы биения в шестиполутоновом отношении двух звуков, определяя свое понимание неустойчивости, — а в том, как именно объективные акустические явления, влияя на наш орган восприятия, образуют наши ощущения и отражение объективного мира в нашем музыкальном мышлении. Я вижу в этом одну из победных черт его теории.

Равномерное распределение масс доминирует установку на опору, неравномерное распределение доминирует, наоборот, установку на упор. Это все такие явления, которые каждому из нас прекрасно знакомы по собственному опыту в музыке. Музыка изображает формы динамических процессов и взаимоотношений, и она изображает их в большей мере, чем конкретно-жизненные и психологические факты. Она представляет собой живую игру сил, взятую через звуки, и в этой живой игре сил человек старается угадать важные для него законы силовых взаимоотношений, и он здесь находит, даже бессознательно, всю громадную серию своих переживаний, своих представлений, своих чувств, своих исканий, своих потребностей. Таким образом, сама музыкальная конструкция (то есть силовые динамические взаимоотношения музыки), не выражающая социального содержания в конкретных логических понятиях, получает, во-первых, в этой теории материалистическое обоснование и, во-вторых, нам открывается возможность объективно, научно исследовать те особенности музыкального мышления, музыкальной идеи, стиля, которые делают данную конструкцию отражением социальной действительности. Вот почему я говорю, что Яворский открыл в теории для нас, марксистов, целую огромную область музыки, которая является половиной души музыки (второй половиной я считаю непосредственное эмоциональное содержание). Вот почему я говорю, что теория ладового ритма открывает новые возможности социологического истолкования музыкальных

явлений. Мы, марксисты, говорим: перед нами есть определенное произведение определенного автора, который вложил сюда определенное психологическое содержание, а эта его психология, по формуле Плеханова, определяется интересами и психологией класса, хозяйственной системой и т. д. Как будто все обстоит благополучно. Но можно ли отсюда целиком вывести развитие музыки, как именно системы, можно ли отсюда вывести развитие этого особого вида идеологии, особого вида искусства? Можно ли вывести отсюда конструктивную сторону музыки? Над этими проблемами без теории Яворского теоретики-марксисты не будут успешно работать, потому что у них нет к ним подхода. Если мы подойдем к этой задаче с другими, эмпирическими представлениями, то убедимся, что они окажутся в высшей степени далекими от представлений о социальных формах жизни.

Для меня особенно важно то, что теория Яворского делает из всех своих понятий, относящихся к музыке, сознательное социальное применение. Вся история музыки является, по Яворскому, не чем иным, как сменой преобладания различных форм музыкальной конструкции, систем взаимоотношения устойчивости и неустойчивости. Эта смена форм отражает ход общественного развития, которое представляет собой такой же путь от устойчивых, консервативных моментов к неустойчивым, переходным. Развитие, которое мы наблюдаем в буржуазном строе, в этом отношении чревато то сильными взрывами огромного нарушения равновесия — революциями, с присущим им стремлением к разрешению всех противоречий по-новому (музыка Бетховена в связи с Французской революцией), то противоположным процессом — полного релятивизма, из которого нет выхода, кроме попыток искусственно создать мнимую и условную устойчивость. Возьмите искусство изобразительное и его отражение в новых теориях (например, в теории Гаузенштейна), и вы там увидите то же движение постепенного перехода от устойчивой формы к размягчению, к «хаотизации», к абсолютной неустойчивости, что отражает соответственную судьбу «общественной конструкции» и ее господствующей идеологии. Так называемый «шестой принцип конструкции» (сравниваемый с свободно планирующим аэропланом) есть уже нечто

такое, в чём устойчивость есть момент весьма и весьма условный и выражающийся лишь в своем отношении к еще более неустойчивым моментам, которые абсолютно господствуют; где конструкция удерживается лишь инерцией движения.

Тов. Яворский, как говорят, склонен видеть в этом прогресс. Если так, то, по-моему, он неправ. Ведь аналогии, заимствуемые для эстетики из области современной физики и техники, приводятся неопозитивистами, в сущности, по-дилетантски, с полным непониманием, что самые тонкие наблюдения в области движения, энергетических полей и т. д. не колеблют материалистического философского представления об основных законах природы, а ставят лишь перед философией новые задачи. Но я уверен, что тов. Яворский видит в такой эволюции искусства далеко не одно лишь благо. Эволюцию общества и искусства можно представить следующим образом: как смена общественных формаций есть прогрессивное развитие от патриархальной и феодальной косности к современному подвижному, все более и более подвижному обществу, так и в искусстве от преобладания устойчивости совершается переход сперва к уравнению неустойчивости и устойчивости, а потом как бы полная свобода от рабства у силы тяготения («свободное планирование»); в архитектуре, по-видимому, несмотря на все ухищрения, от закона тяготения никуда не уйти, но музыка, для которой тяготение вначале было дано как наиболее важный фактор, колоссально влияющий на ее строение, постепенно от закона тяготения уходит, от него освобождается, потому что все более освобождается от безусловного подчинения этому закону человек, научно познающий мир, развивающий небывалую технику. Я уже сказал, что такая мысль неверна со всех точек зрения, так как и в мире техники планирование аэроплана, например, было бы невозможно, если бы не было среди слагающихся сил также и силы земного притяжения. Эта же мысль не менее, если не более, ошибочна в приложении к идеологии, в частности к искусству,—и в этой области прогресс идет сложными путями, в ходе диалектического процесса, не похожего на прямо восходящую эволюцию и знающего глубокие отступления и провалы. Развитие капитализма на последнем этапе привело к чрезвычайному раз-

валу и разброду, запустению в буржуазной идеологии, и это особенно сильно выражает сейчас интеллигенция, переходящая от скептицизма к почти полному признанию примата хаоса. Поэтому не так-то просто решить, как повлияет в близком времени империализм на музыку — не пойдет ли она, например, к неоклассицизму, то есть к искусственной, мнимой устойчивости. Задуматься надо и над тем, как повлияет на музыку социализм, который есть высшее единство свободы и порядка.

В размышлении над этими проблемами мы получаем большую помощь от теории Яворского. Мы получаем чрезвычайно плодотворную точку зрения в этих ее построениях, покоящихся на силовых взаимоотношениях и, главным образом, на законе тяготения. В них влияют социально-психологическое содержание, действительно социальные эмоции. Мы можем до известной степени предсказывать и направлять пути развития нашей музыки, причем обе колонны, то есть эмоциональное содержание и форма конструкции будут двигаться вперед равномерно, ибо, как говорит тов. Яворский, общественная структура будет доминировать и над психологией и над конструкцией музыкального мышления, и в музыке будет отражаться победа и над косностью, и над анархией, и переход к другим, новым формам упорядочения сил. Эта глубокая философская и социалистическая идея представляет собой большое завоевание в музыкальной теории.

Из сказанного мною не следует, чтобы я мог согласиться с тов. Альшвангом, который очень симпатично и с понятной живостью произнес свое последнее восклицание, выражающее теплую любовь и признательность своему учителю, немножко приоткрывая психологическую сторону своего чрезмерного теоретического увлечения Яворским. Сказать, что все то, что мы услышали в этом докладе Яворского, не возбуждает никаких сомнений, или сказать, что здесь мы имеем законченную марксистскую, диалектическую систему, — я бы ни в коем случае не решился. Тов. Альшванг проявил ведь столько критицизма по отношению к другим школам и вместе с тем значительную эрудицию в материалистической диалектике. И я не думаю, чтобы он сам сделал такой примитивный и пристрастный вывод. Я отнюдь не

хочу обесценить теорию Яворского. Но следует ли из признания ее большой ценности, что она и есть марксистская теория музыки? Нет, она лишь войдет в разрабатываемую марксистскую теорию как живой и важный элемент. Возможно, конечно, что и известная часть системы проф. Гарбузова, если она пойдет дальше, тоже вольется, как река в море, которому суждено создаться у нас. Но я думаю, что выработка марксистской теории и истории музыки — это процесс длительный, что мы находимся пока в его подготовительном периоде.

Так же приблизительно обстоит дело с учением Марра и с учением Эйнштейна (как с цельным учением, со всеобъемлющей системой).

Трудно ждать, чтобы задолго до своей встречи с марксизмом возникшая (и, что особенно важно, в условиях распада буржуазной культуры) система была бы настолько чистой, так предугадала бы все зыволы, которые можно сделать из диалектического материализма путем умелого применения ко всему объему музыкально-исторического материала, чтобы мы могли сказать: да, это и альфа и омега.

Гегель, правда, считал, что выработанная им система есть последнее слово науки на все времена. Я думаю, что Яворский не захочет в этом отношении конкурировать с Гегелем. Но преждевременное и поэтому излишнее, с моей точки зрения, стремление к построению во всех деталях всеобъемлющей системы у него все-таки есть. Меня крайне не удовлетворило в его докладе прежде всего то обстоятельство, что, вместо того чтобы остановиться на самых важных линиях, он, желая быть особенно убедительным, разработал множество установок в отношении всех музыкальных терминов, понимаемых на новых началах. Вследствие этого получилось так много положений, названных непривычными словами, что некоторые товарищи, знающие музыку, все же оказались в числе «непосвященных», а некоторые из них прямо говорят, что они поняли едва пятидесятую часть. Это очень жаль. Три часа для доклада — время большое. Я думаю, что если бы тов. Яворский более внимательно растолковал бы нам свою теорию, не запутывая ее в веточках и листиках своего древа, то он достиг бы большего. А так получилось, что многое ос-



танется непонятным, возбуждающим тысячу разных возражений и сомнений.

Меня передернуло, когда тов. Иванов-Борецкий говорил, будто у Яворского есть утверждение, что йоги и старцы действительно делают чудеса. Но при ближайшем рассмотрении, я увидел, что тут нет ничего страшного: в ответ Сабанееву, который указывал на чудо-творение, тов. Яворский писал, что на самом деле многие чудеса йогов и старцев объясняются способностью психологической передачи, то есть гипнотизмом и т. д. Было бы чрезвычайно печально, если бы каким-нибудь мистическим сором была завалена хотя бы одна из потайных комнат системы Яворского. Нужно было бы сейчас же этот сор вымести и окна открыть, чтобы и дух его отошел. Но в том случае, на который указал Иванов-Борецкий, ничего страшного нет.

Некоторые утверждения тов. Яворского остаются для меня загадочными. Мне кажется, например, не вполне убедительным заявление Яворского, что есть постоянная связь в изобразительных искусствах между направлением в пространстве (вправо, влево) и направлением во времени (будущее, прошлое). Допускаю, что здесь известная аналогия существует вследствие того, что человек действует преимущественно правой рукой; правая рука лучше развита, чем левая, на правую руку больше полагаются, чем на левую. Отсюда произошло представление: правый—это значит правильный, хороший. Раз так, то может существовать некоторая аналогия и с будущим и прошедшим: было бы интересно проверить это, исследуя более обширный материал.

Я не совсем понял, что такое, по Яворскому, музыкальный ритм, хотя и чувствую, что в определениях ритма, которые дает Яворский, есть какая-то очень живая и, может быть, диалектическая мысль. Отношу это непонимание исключительно за счет своего недостаточного знакомства с идеями тов. Яворского, но, с другой стороны, не удивлюсь, если окажется, что здесь имеются некоторые недоразумения и шероховатости. В моей голове как-то не уложилось услышанное здесь определение, которое на память я приводить не берусь, так как боюсь оказать плохую услугу себе.

Разного рода шероховатости бросались мне в глаза в целом ряде частных утверждений Яворского, и мне

показалось, что, обладая, наряду с мощным музыкальным, также мощным теоретико-конструктивным талантом, он хочет сейчас же представить свою теорию как вполне законченную — не только как уже вознесшийся высоко и дающий ветви ствол, но как вполне развитую систему ветвей и листьев. В четкости и окончательности ответов на все детальные вопросы он как бы видит доказательство верности своей теории. Нисколько не отрицая за каждым автором права доводить свои построения до любых пределов, все-таки нужно сказать, что центр тяжести тов. Яворскому и его ученикам нужно было бы перенести на лучшее уяснение и разработку тех философских и социологических основ, которых от них так ждут. В согласовании с этими основами доктрина сможет лучше всего доказать свою подлинную жизненность.

Я кончаю. Тов. Иванов-Борецкий предложил нам для обсуждения такого рода резолюцию: теория ладового ритма представляет собой значительный интерес, она должна быть подвергнута внимательному рассмотрению, надо было бы привлечь и Коммунистическую академию к работе по методологической проверке этой теории, которая, само собой разумеется, с этой точки зрения является очень любопытным объектом. Я думаю, что это тот минимум, на который, вероятно, все согласятся, как на основу решения. Вряд ли найдется хоть кто-нибудь, кто заявит, что теория Яворского — просто ничего не стоящая вещь и что ее нужно выкинуть из науки: это было бы свидетельством старческого пристрастия. В этом отношении мы все согласны, хотя можем расценивать эту теорию более высоко или менее высоко. Я, например, считаю, что мало сказать, что эта теория заслуживает быть рассмотренной, как интересный объект, а нужно сказать, что она должна быть рассмотрена именно как возможная главная опора, как возможная колонна — во всяком случае одна из главных колонн, на которых в конце концов мы возведем купол новой музыкальной науки. Я склонен думать, что это так, — но все же и не больше того: признавать теорию Яворского этим куполом еще рано. Теория музыки нам еще не дана, она нам задана.

Но тов. Иванов-Борецкий при этом высказал и такое суждение, что до тех пор, пока эта теория не будет

проверена, она должна оставаться объектом ученого теоретического рассмотрения. А нас интересует другой вопрос: может ли теория ладового ритма уже теперь лечь в основу некоторой педагогической и артистической практики? Свое окончательное суждение об этом я выскажу после того, как мы заслушаем практические доклады. Из них мы увидим, имеются ли данные, свидетельствующие о том, что применение теории ладового ритма на практике приносит желательные результаты. Если бы оказалось, что она калечит людей, мы должны были бы просто сказать: в ней есть что-то неладное — по плодам узнаешь древо; и если плоды нездоровые, то, значит, с самим деревом что-то неладно. Поэтому практическая проверка очень важна. Я отчасти знаком с этими результатами, но недостаточно, и оставляю за собой право по этому поводу высказаться позднее. Однако скажу заранее, что если бы мы остановились на точке зрения колебаний, сомнений — есть и хорошие результаты, есть и сомнительные результаты — и из этого сделали бы вывод, что эта теория недостаточно созрела, чтобы ее осуществлять на практике, то здесь я стал бы возражать тов. Иванову-Борецкому, ибо, с этой точки зрения, пришлось бы прекратить всякую музыкальную педагогику вообще. Нет никакой уверенности в том, что старые методы не калечили людей. Но, могут мне сказать, все-таки выходили крупные музыканты! Что ж, из буржуазных теорий некогда выходили хорошие плоды, но тем не менее произошел застой, который приходится разбивать. Так что в этом смысле есть основания держать под сомнением все, что преподается в консерватории и в техникумах. Все стоит под одинаковым сомнением. И если нам говорят, что новое подозрительно потому, что оно новое, то мы отвечаем: а старое подозрительно потому, что оно старое.

## ГЛУБОКИЙ МЫСЛИТЕЛЬ, ТОНКИЙ МУЗЫКАНТ<sup>1</sup>

---

Разрешите открыть заседание пленума Научно-исследовательского кабинета, посвященное второй годовщине со дня смерти крупнейшего русского теоретика, прекраснейшего музыканта, продолжателя танеевских мыслей — Болеслава Леопольдовича Яворского.

Мне очень трудно говорить о Болеславе Леопольдовиче потому, что цепь моих воспоминаний скована из столь тонких встреч и диалогов, в которых я обычно так любовался мыслью Болеслава Леопольдовича, что до сих пор мне очень трудно и больно превратить это в цельный образ ушедшего, уж очень был дорог этот человек.

Поэтому я не могу дать даже обстоятельного изложения — кажется, что он здесь близко со своей острой мыслью.

С первого знакомства (это было, если не ошибаюсь, в 1913—1914 гг.<sup>2</sup>) Болеслав Леопольдович поразил меня

<sup>1</sup> Стенограмма речи академика Б. В. Асафьева на заседании пленума Научно-исследовательского кабинета МГК, посвященного двухлетию со дня смерти Б. Л. Яворского (27 ноября 1944 года). Программа заседания: 1) Б. В. Асафьев. Краткое вступительное слово. 2) Доклад Л. А. Мазеля «Теоретическая концепция Б. Л. Яворского и русская музыкальная культура». 3) С. В. Протопопов. Прочтение главы «А. Н. Скрябин» из неопубликованной работы Б. Яворского «Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скрябина». 4) Г. Г. Нейгауз. Исполнение 7-й и 10-й сонат Скрябина. — *Прим. ред.*

<sup>2</sup> Знакомство состоялось 3 мая 1915 г. — *Прим. ред.*

умением быстро ориентироваться в собеседнике. Он меня совсем не знал; как я потом узнал, причиной его появления у меня, как и причиной поездки в Петербург, было желание разгадать заинтересовавший его псевдоним Игоря Глебова. До этого он знал только две-три мои статьи. Я сразу же был поражен прежде всего исключительной талантливостью своего собеседника, кругозором, совершенно необычным: он был в курсе не только выдающихся музыкальных явлений той эпохи, при глубоком их знании и мастерстве их характеризовать очень сжато, остро, точно, с изумительным, я бы сказал, ироническим оттенком в отношении того, что ему не улыбалось; а с другой стороны, столь же изумительно — явление, виденное только что, он превращал в концепцию, в крупное явление, в связь событий, что поражало меня.

Тончайший психолог, очень острый, превращался тут же в любопытствующего слушателя, иногда даже почти наивного склада человека, который охватывает музыку в ее простых человеческих соотношениях.

Рядом — крупнейший логист, крепкий логист, острый диалектик, сразу определяющий место этого явления; если композитор известный, то даются обобщения не только творческого порядка, но всей личности, а главное — определяется место данного явления в культуре.

Я помню ряд его высказываний тогда о начинающем Прокофьеве, о Рахманинове, наконец, о классиках русской музыкальной культуры; это была почти импровизация оратора, который желает поразить слушателя блестящими искорками отдельных метких, очень острых эпитетов. При этом, конечно, изумительное знание самого звукового материала, потому что все это подкреплялось тут же чрезвычайно красиво отобранными примерами. За этим опять вставал сейчас же образ автора, а за ним — явление, опять цепь явлений, культура, историческое место. Словом, он меня заворожил.

Таким он остался у меня в сознании — рядом с его заслугами, о которых мы все знаем, — как создатель теории «ладового ритма»; остался исключительно замечательный человек, сочетающий в себе слушателя, диалектика и тонкого психолога.

Кроме того, за всем этим, конечно, скрывался обаятельный музыкант, который заставлял биться сердце

потому, что музыка у него жила, не чувствовалось никакой абстракции.

Второй его облик — это облик человека, вытаскивающего из вас мысли. Нельзя было вступить в разговор с Яворским без того, чтобы в конце концов не почувствовать себя в колее его мыслей. Вы чувствовали, как он вас направляет куда ему нужно, что он хочет от вас получить. Вы пытаетесь сопротивляться, и в этом сопротивлении была своя прелесть, потому что вы чувствовали, как растет ваша мысль, и в то же время вы получали какое-то большое внутреннее обогащение. Вы чувствовали, что этот человек владеет вами не только на данном этапе, но мало этого — он вам диктует вперед.

Вперед диктует так, как должна пойти ваша мысль.

А когда вы чувствуете, что вы уже увлекаетесь им и начинаете говорить, как он того хочет, — вы в его улыбке, в его глазах видите интерес к тому, как вы станете сопротивляться, как вы из этого выберетесь и как вы обнаружите свое я.

При его приездах в Ленинград (не могу вспомнить сейчас, как это шло поэтапно) я всегда знал, что если приехал Яворский, если он позовет, если он пожертвует свое время, свой досуг, это будет, конечно, интереснейшее явление в жизни. Он закидывал вас снопом остроумнейших афоризмов, иногда явно парадоксальных, затем помогал в этом разобраться и начинал вместе с вами строить некоторые излюбленные им тезисы. Спорить с ним было не просто удовольствие или забава диалектического порядка, — столько было впечатлений и роста своего я. В этом смысле я ему колоссально благодарен, хотя не могу считаться его учеником.

Так и можно определить Яворского — как человека, заставляющего трепетать мысль собеседника, именно трепетать, потому что это не было абстрактно-логическим последованием фраз; нет, это было всегда живое, потому что было тут, в живой музыке.

Яворский всегда был в курсе исполнения, исполнителей, которых он определял с той же меткостью, иногда беспощадностью и с той же красотой, с которой потом трудно было расстаться.

Таков Яворский.

Наконец, я не могу не вспомнить того, что я не в силах восстановить, но что есть в его работах и что осо-

бенно много нахожу в заключительной главе о Скрябине,— это, конечно, его речь, слова, афоризмы и просто поэтические вдохновенные образы, вызываемые им и касающиеся Скрябина. Тут Болеслав Леопольдович был впереди всех, писавших тогда об этом величайшем явлении русской музыки, потому что более тонких определений, я сказал бы, более ласковых и в то же время более пронизательных, которые просто раскрывали путь Скрябина последовательно, шаг за шагом, нельзя себе представить. Это сопровождалось такой глубокой человеческой, нежной привязанностью к этому явлению, сопровождалось такой бережностью в мыслях, с которой с тех пор я ничего не могу сравнить. Я могу это только сравнить, как мне помнится, с исполнением самим Скрябиным себя — исключительная завершенность, очарованность,— это не речь, а какие-то сказы о Скрябине как о выдающемся явлении русской культуры.

К сожалению, это, конечно, непередаваемо, потому что это было увлекательно, вдохновенно и в то же время необычайно строго последовательно, до мельчайших деталей.

Как-то так выходило у Яворского, что анализ мельчайших, я бы сказал, доз интонаций Скрябина в то же время никогда не был разложением Скрябина — вы всегда за этим чувствовали цельный образ большого вдохновенного явления.

Вот таким остался в моей памяти Болеслав Леопольдович. Много было мелких случайных встреч; помню, была встреча в связи с Реквиемом Моцарта, как он обратил внимание на ряд таких моментов, которые обычно ускользают; была встреча в связи с русским народным творчеством; опять острая анализирующая мысль, тонкость психологического анализа и рядом изумительный музыкант, который рассказывает о явлении так, как будто это его родная тема, родная область и самое близкое ему — это музыка и ее творцы.

Повторяю, мне очень трудно восстанавливать его образ, потому что до сих пор я не могу изжить в себе чисто человеческой близости этого удивительного ума и — для меня — чрезвычайно большого сердца.

## ПАМЯТИ БОЛЬШОГО ДЕЯТЕЛЯ

---

Вспомнил Яворского в 1916 году, когда он начал наезжать в

Приступая к кратким, беглым и не очень связным воспоминаниям о Болеславе Леопольдовиче Яворском, я должен оговориться, что не считаю себя в силах охватить эту колоссальную личность, передать ее основные черты, запечатлеть их в литературной форме. В моем представлении образ Яворского связан с гётевским духом земли, который говорит вызвавшему его Фаусту: «В буре деяний, в волнах бытия я подымаюсь, я опускаюсь... Смерть и рождение — вечное море, жизнь и движение в вечном просторе...».

В духовной жизни Б. Л., поскольку она была доступна наблюдению, преобладало стихийное природное начало. Его духовной дальнзоркости были доступны самые отдаленные, едва уловимые связи, и потому, говоря о людях, об искусстве, о будущем, он производил впечатление прозорливца. Истинная действительность открывалась ему как бы при блеске молнии. Яворский обладал исключительной тонкостью восприятия, быстротой и сложностью ассоциаций и гениальной силой воображения. Поэтому нам, обыкновенным людям, не дано выразить всю полноту содержания его личности. Но делиться воспоминаниями о нем мы обязаны хотя бы потому, что Яворский всегда предпочитал устную форму высказывания, и вследствие этого фиксация всего сохранившегося в памяти его собеседников становится научно важным делом.

Впервые я увидел Болеслава Леопольдовича в концертном зале в 1916 году, когда он начал наезжать в



Киев из Москвы для занятий в консерватории. В то время ему было не более 38 лет, выглядел же он значительно моложе. Меня поразила его наружность: огромный лоб, глубоко сидящие глаза, волевая складка губ, горделивая посадка головы и необыкновенная живость движений — все в нем говорило о выдающемся уме, характере и энергии. Одна юная музыкантша разъяснила мне, что это новый профессор из Москвы, и авторитетно добавила: «Он изобрел новую теорию музыки». Я с высоты моих восемнадцати лет презрительно отнесся к самой возможности подобного изобретения, но личность Яворского заинтересовала меня чрезвычайно, и я с тех пор стал взволнованно приглядываться и прислушиваться ко всему, что исходило из класса Яворского, где все было по-особенному, не как у других. Однако прошло три года, прежде чем я познакомился с Яворским лично.

Я имел счастье встречаться с Б. Л. в течение двенадцати лет, с 1919 по 1931 год, сначала в Киеве, а затем в Москве. Тут я коснусь только первых двух лет нашего знакомства.

В 1919—1920 годах я занимался в частном семинаре, организованном Р. И. Зарицкой и руководимом Б. Л. Яворским, где он излагал основы учения о ладовом ритме, перемежая строго систематическое изложение свободными экскурсами в разнообразные области знания. Б. Л., по-видимому, ценил этот род деятельности, не стесненный никакими академическими нормами. «Из таких семинаров,— говорил он тогда,— выходят лучшие мои ученики». Сугубый мыслитель-теоретик в истинном смысле этого слова, Яворский обладал темпераментом практического деятеля большого масштаба. Б. Л. видел в ученике прежде всего будущего практического деятеля. «Я не педагог, я ловец человеков»,— сказал он однажды. И нужно признать, что на всех этапах Б. Л. удавалось угадывать и подбирать нужных людей.

В 1920 году я сдал экзамен по строгому стилю в Киевской консерватории, где проходил курс композиции у одного из очень известных профессоров<sup>1</sup>. Экзаменовал Яворский — несомненно лучший русский контрапунктист. Он собственноручно быстро вписал в мою

<sup>1</sup> Автор воспоминаний имеет в виду Р. М. Глиэра. — *Прим. ред.*

Плотную тетрадь полный латинский текст «Pater noster» и предложил сочинить девятиголосный мотет — задание необычайной трудности для учеников нашего класса. При этом Б. Л. сказал: «Контрапунктические задания при любом количестве голосов не представляют трудности, если овладеть принципом». На мой вопрос о принципах С. И. Танеева Б. Л. ответил: «Они были хороши для своего времени, но для нашей эпохи попытка Танеева систематизировать контрапунктическое письмо сохраняет свое значение лишь постольку, поскольку нет еще развитой системы, построенной на новом принципе» (Яворский имел в виду принцип ладового ритма). В тот же день я услышал и другое его суждение: «Фортепиано только мешает при выполнении контрапунктических заданий, особенно при сочинении фуги».

С осени того же года я вступил в число официальных консерваторских учеников Яворского. По принятой программе мы должны были проходить музыкальные формы, но на самом деле велось обучение ладовому ритму. Группа студентов слушала изумительный баховский семинар, оставивший неизгладимое впечатление в моей душе. «Бах,— говорил Яворский,— выразил в своей музыке идеологию цехового общества, согласно которой жизнь есть тяжелый труд, а смерть — сонный покой».

В учебном 1920/21 году бурно развернулась деятельность по реорганизации Киевской консерватории. Душой реорганизации был Болеслав Леопольдович. Какие только формы научно-исследовательской, концертной и педагогической работы не были введены в консерваторский обиход! Помню организованные по мысли Б. Л. исполнения выдающихся произведений мировой музыки. Циклы таких концертов-лекций назывались кругооборотом музыкальной литературы. Помню доклад Б. Л. о консерваториях, где был дан блестящий исторический и методологический анализ официальной музыкальной педагогики в разных странах за несколько веков. Вообще в течение всего этого учебного года Яворский был занят сверхинтенсивной деятельностью в разнообразнейших направлениях, включая концертное исполнительство.

Кто слышал его сонатные вечера со скрипачом Павлом Коханским\* и совместные концерты с Держинской и

Бутомо-Названовой, тот никогда не забудет исполнения фортепианных партий таких произведений, как сонаты Баха, романсы Чайковского (особенно «Погоди» и «Новогреческая песнь»).

Вся деятельность Яворского внушала нам мысль, что он возглавит и консерваторию и музыкальную жизнь города, но весной 1921 года Б. Л. был приглашен на руководящую должность в Москву, где повел борьбу за новые принципы музыкального образования в общегосударственном масштабе. Эта борьба вошла в историю советской культуры, но она составляет уже новый этап, которого я сейчас не касаюсь.

В заключение хотелось бы сказать несколько слов оличных человеческих качествах Болеслава Леопольдовича. Я не знал человека, у которого чувство собственного достоинства, горделивое сознание своей личности, внутренняя независимость и высокое, я бы сказал, рыцарственное благородство были столь же развиты, как у Яворского. Он утверждал и отстаивал свои взгляды с необыкновенной убежденностью и потому остается в наших глазах образцом нравственной силы и героизма.

При внешней суровости Б. Л. обладал большим запасом теплоты и душевности. Говорю это с тем большей определенностью, что сам испытал на себе действие этих качеств. Зимой 1921 года я был благодаря содействию Яворского вызван в Москву на педагогическую работу. По приезде в Москву, по предложению Б. Л., я временно поселился у него на квартире, так как у меня своей комнаты в Москве еще не было. Вскоре я заболел сыпным тифом, и Б. Л. проявил ко мне много внимания, заботливости и способствовал устройству меня в больницу.

Невыразимо трогательно это внимание большого человека, занятого с раннего утра до позднего вечера ответственной работой. И это не единичный случай!

Б. Л. Яворский принадлежал к числу тех полных безграничной энергии натур, которым древние греки присвоили название демонических. Энергия Яворского была стихийна, натура его не знала покоя, а деятельность всегда была направлена на положительные цели. «Я всюду ищу положительных результатов»,— говорил Б. Л. неоднократно. Эти слова правильно освещают большое дело его жизни.

С. С. ПРОКОФЬЕВ

\*

## ПОУЧИТЕЛЬНАЯ ВСТРЕЧА

---

Мое знакомство с Болеславом Леопольдовичем Яворским очень давнее. Впервые я встретился с ним у Р. М. Глиэра. Я был тогда еще совсем незрелым музыкантом и позволил себе легкомысленно выразиться о Листе, которого недостаточно знал. Надо было видеть, с какой горячностью накинулся на меня Болеслав Леопольдович, защищая Листа, объясняя, какой замечательный это новатор — и с точки зрения гармонического письма, и с точки зрения приемов; половина Вагнера вышла из Листа. Лишь несколько лет спустя я как следует изучил творчество Листа, полюбил его и понял, насколько прав был Яворский, так яростно напав на меня ради первого знакомства.

Эта убежденность, напористость, соединенная с огромными познаниями и широтой кругозора, мне кажется, были характернейшими чертами Болеслава Леопольдовича и сопровождали его на всем протяжении его замечательной музыкальной жизни.

**ЯВОРСКИЙ И НАША СОВРЕМЕННОСТЬ**

(из вступительного слова на вечере,  
посвященном 25-летию со дня смерти Б. Л. Яворского)

---

Каждый выдающийся человек крупнее, чем сумма его талантов и достижений. По отношению к Болеславу Леопольдовичу эта истина как нельзя более справедлива. Сколько бы ни говорить о его огромном интеллекте, всеобъемлющей эрудиции, революционной смелости мысли, нам никогда не воссоздать масштаб этого человека в отрыве от его неповторимой личности. Поражала она прежде всего своей удивительной одухотворенностью. Казалось, Болеслав Леопольдович постоянно находился в состоянии интенсивного вдохновения. За каждым его высказыванием, за каждым жестом и выражением лица ощущалось биение мощной творческой мысли. Ни в чем и никогда он не подчинялся инерции восприятия, он как бы непрерывно заново открывал жизнь и искусство. И именно этим своим свойством он прежде всего покорял тех, кто имел счастье общаться с ним. Среди друзей и поклонников Б. Л. были и великие композиторы, вроде Прокофьева и Шостаковича, и выдающиеся художники-исполнители, например, Г. Г. Нейгауз или М. В. Юдина, и наши видные ученые—Б. В. Асафьев, А. А. Альшванг, Г. М. Коган, В. А. Цуккерман и другие. Но было возле него и много «зеленой» молодежи, которая, не будучи в состоянии оценить глубину и революционность его мысли, тем не менее поддавалась обаянию его бьющей через край творческой силы. Мне кажется, что воздействие идей Б. Л. было в огромной степени связано с этим главным свой-

ством его индивидуальности — вдохновением и восторгом первооткрывателя.

Многогранность Б. Л.— другая важнейшая черта его личности, из-за которой, пытаясь охарактеризовать его деятельность, мы встречаемся с почти непосильной задачей. Он был настоящим музыкантом-практиком: крепким профессионалом-пианистом, композитором, фортепианным педагогом. Свое образование он получил в молодой Московской консерватории, где еще в полной мере были живы высокие профессиональные традиции Рубинштейна и Чайковского. С композиторами и исполнителями он разговаривал на их языке, думал их строем мысли. Вместе с тем, он был выдающимся теоретиком, опирающимся в своих взглядах на широчайший круг музыкальных явлений от эпохи Средневековья до наших дней. Наконец, он отличался высокой гуманитарной культурой, которая в музыкально-теоретической среде нашего времени воспринимается как нечто уникальное. Можно сказать, что если в сфере узко профессиональной он был преемником высочайшего расцвета русской музыки 60—90-х годов, то в области гуманитарной мысли он предстает сегодня как наследник Белинского и Герцена, Серова и Вагнера. Не одна только эрудиция (которая у Б. Л. сама по себе производила сильнейшее впечатление) определяла характер его суждений. При всех его необъятных и точных знаниях, в Б. Л. не было ничего от академического педантизма. В его высказываниях вырисовывался психологический склад русского интеллигента XIX века, с характерной для него широтой кругозора, европейской образованностью, смелостью мысли, с его нравственно-эстетической и гражданской направленностью. В личности Яворского гармонически и неразрывно переплелись черты художника, ученого-музыканта и мыслителя широкого гуманитарного плана.

Обрисовать облик Б. Л. сколько-нибудь полно было бы под силу только тому, кто сам одарен универсальностью и, следовательно, способен всесторонне оценить его многогранную интеллектуальную и творческую натуру. Не чувствуя себя пригодной для выполнения подобной задачи, я по необходимости буду говорить сегодня лишь об одной стороне деятельности Б. Л.— именно той, которая соприкасается с моими собственными на-

учными интересами, т. е. исторической проблематикой. При этом я останавлиюсь на тех сторонах музыкально-исторических концепций Б. Л., которые предвосхитили будущее, перекликаясь с некоторыми центральными проблемами наших дней.

В чем сущность теории ладов Яворского с точки зрения музыканта-историка? Сегодня, когда со времени зарождения его учения о гармонии прошло полвека, перед нами открывается историческая перспектива, позволяющая оценить изумительную точность его предвидения. Ведь он начинал свой путь музыканта-мыслителя еще при жизни Чайковского и Римского-Корсакова. Его современником был Рахманинов, продолжатель классических традиций в русской музыке. В те годы далеко не ясно было, в какую сторону повернет главный путь развития музыки XX века. Еще безраздельно господствовала вера в вечность и незыблемость классической гармонии. И в самом деле, мажоро-минорная ладовая система лежала в основе всего известного в то время и общепризнанного классического творчества. Вспомним, что «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси был создан, когда Яворскому было уже около двадцати лет; и появился этот провозвестник новых путей почти одновременно с Шестой симфонией Чайковского и буквально в один год с симфонией Дворжака «Новый свет» — с произведениями, которые в исключительно убедительной художественной форме воплотили классическую тональную логику. Скрябин и Стравинский, которым было суждено произвести переворот в музыкальном мышлении своего поколения, были, по существу, ровесниками Яворского (первый родился на пять лет раньше, второй — на пять лет позже). Сегодня, благодаря творчеству ведущих композиторов XX века — Скрябина, Стравинского и Прокофьева, Хиндемита, Мийо и Пуленка, Шёнберга, Берга и Веберна, Шостаковича и Хачатуряна, — нам ясно, что классическая гармония претерпела значительные изменения и утратила свою некогда монопольную роль. Сложные лады, политональность, расширенная трактовка тональности, линейность, расшатывавшая основополагающее значение аккордово-вертикальной структуры; строение аккордов по кварто-квинтовому принципу, двенадцатитоновая система — все это радикально изменило слуховую настройку людей XX ве-

ка. Но в те далекие годы на рубеже XIX и XX столетий требовалась редкая проницательность для постижения мысли, что «гармония как наука о строении аккордов и их связях имела блестящую, но краткую историю» (Стравинский). Создавая и формулируя теорию о ладах, Б. Л. опирался на новейшие тенденции современного ему музыкального творчества, которые мог уловить только гениально чуткий слух. Распознать и признать эти процессы помогло Б. Л. яркое и исторически точное представление о музыкальных культурах, сложившихся независимо от законов профессионального музыкального языка последних трех столетий. Я имею в виду прежде всего русское народное творчество с его старинной модальностью и русскую церковную музыку, отстаивающую свою независимость от нивелирующего влияния профессиональной гармонии Западной Европы. Глубокое изучение музыки западноевропейского Средневековья и Ренессанса также сыграло огромную роль в расширении «слухового кругозора» Яворского. И услышав процессы, только-только зарождающиеся в профессиональной музыке на пороге нашего века, он осознал их художественное и историческое значение как процесс освобождения от классического тонально-гармонического строя мысли. Дебюсси, поздний Скрябин, молодой Прокофьев воплощали для него разрыв с эпохой мажора — минора. Только сегодня, полвека спустя, мы можем в полной мере оценить, какими пророческими оказались его взгляды на интонационную сущность новой музыки XX века.

В то же время интерес Б. Л. к музыке Средневековья и Возрождения, на которую он широко опирался, создавая свои историко-эстетические концепции, также предвосхитил одну из характернейших черт культуры наших дней. Никогда прежде, на протяжении всей известной нам истории, интерес к музыке далекой старины не занимал такое видное место в умственной и художественной жизни общества, как сегодня. Концерты старинной музыки, охватывающие и хоровое творчество XV—XVI веков, и ранние полифонические школы позднего Средневековья, и Агс пова, и первые инструментальные — органные и клавесинные — школы Ренессанса, и произведения скрипично-ансамблевого репертуара XVII века и т. д. и т. п. собирают у нас многочисленную



публику, немыслимую еще четверть века тому назад. На западе это творчество вообще успело войти в повседневную духовную жизнь современности. Все это было невозможно ни в XIX, ни в XVIII столетиях. Сегодня же эти явления глубоко закономерны, так как между слуховой настройкой нашего поколения и общими принципами композиции эпохи Ренессанса слышатся ясные «переклички». Современники Моцарта и Бетховена, Шумана и Чайковского были глухи к музыкальным творениям, связанным с дотональным строем мышления, а поколение Прокофьева, Стравинского, Бартока, Хачатуряна, Шёнберга, Берга, наоборот, в высшей степени восприимчиво к ним. Б. Л. был первый среди русских и советских теоретиков, кто реально впечатлялся музыкальной культурой далеких эпох. Он был способен проследить преемственные, скрытые для поверхностного слуха нити, связывающие нашу современность с далеким искусством, которое в оценке большинства людей его поколения навсегда отошло в область прошлого. И в этом смысле он также представляется провозвестником будущего.

Я говорила о разносторонности Б. Л. Сейчас мне хочется подчеркнуть, что его многогранный подход к искусству был отмечен особенной синтетичностью, которая только и может оплодотворить методы художественного анализа. Вульгарная социология, которая господствовала в советском музыкознании в 30-е годы, как будто отпугнула наших музыковедов от всяких признаков социологического анализа, в том числе и подлинно научного. Позволю себе здесь несколько вольную историческую аналогию. Некогда европейское общество в поисках «философского камня» было глубоко увлечено опытами алхимиков. За этим периодом последовало горькое разочарование: алхимия разоблачила себя как лженаука. Однако развенчание алхимии вовсе не истребило веру в подлинную химическую науку. Наши же музыковеды слишком прочно закрыли все лазейки, через которые могли бы проникнуть в их труды элементы широкого общекультурного, в том числе и социального анализа. Этим они явно принизили советское музыкознание в целом. Мне кажется, что синтетический подход Б. Л. к анализу любого музыкального явления — будь то классическое произведение, новейшие творческие ис-

кания или исполнительская трактовка — должен был бы служить эталоном современного музыковедческого метода. В его суждениях о музыке не было разделительной грани между элементами исторического, общекультурного и собственно музыкального анализа. Он ясно представлял себе в деталях культуру и общественную атмосферу периода, к которому относилось рассматриваемое художественное явление, и умел проследить, как преломлялись ее конкретные черты в специфической, музыкально-отвлеченной и притом неповторимой для каждого отдельного произведения музыкальной форме. Свойство мыслить крупными пластами, широкими историческими обобщениями сочеталось у Б. Л. с редким искусством художественного анализа и тончайшей детализацией музыкальных разборов. Ничего не ускользало от его внимания: ни особенности фразировки, ни принципы педализации, ни оркестрово-тембровые краски, не говоря уже об отдельных мелодических и гармонических оборотах и чертах структуры и формы. Каждая деталь музыкального произведения или определенного музыкального стиля получала в его интерпретации однозначный эстетический смысл, который он раскрывал, опираясь на конкретные общекультурные (в том числе и социальные) стороны эпохи. Шла ли речь о Бахе и Моцарте, Бородине и Скрябине, в его анализах оживала и крестьянская песня феодальной эпохи, и придворная культура, олицетворенная в блестящей «этикетности» двора Людовика XIV, и церковная живопись Возрождения, и «психологическое» искусство послереволюционной Европы XIX века, и многое, многое другое. За его суждениями, поражающими гениальными озарениями, скрывалась не только интуиция, но и обширнейшие, глубоко продуманные знания.

Мне кажется, что именно оригинальностью и смелостью мышления Б. Л. Яворского можно объяснить то, что опубликовано им и завершено в литературной форме сравнительно мало. Революционность его концепций, их исторический размах, синтетический характер требовали полного отхода от установившихся приемов анализа, свободы от всякой инерции мысли. А это обязательно влекло за собой необходимость разработки нового музыкально-аналитического лексикона, который был бы свободен от ассоциаций рутинного подхода к

проблемам художественного анализа. Обязательной предпосылкой постижения мыслей Б. Л. является свободное овладение созданной им терминологией, объединяющей и общехудожественные, и музыкально-аналитические, и историко-социальные понятия, и совершенно новые принципы периодизации стилей. Легко себе представить, что систематизация и запись подобных новых и сложных понятий в виде точных и лаконичных формулировок сама по себе требует целой жизни ученого. И действительно, многое из того, о чем в личных беседах, неизменно опираясь на музыкальное звучание, Б. Л. говорил убедительно, доступно, с заразной увлеченностью, на бумагу ложилось с большим трудом и представало там в сильно обедненном виде. Я позволю себе заимствовать чужие слова, сказанные о Станиславском, и применить их к разрыву между устным и письменным выражением мыслей Болеслава Леопольдовича:

«Когда я, читая написанное самим Станиславским, вспоминаю свои ощущения от общения с ним, мне кажется, что передо мной только тень грубо вырезанного контура фотографии с картины: настолько это беднее его творчества, его глубоких, почти нечеловеческих прозрений...»<sup>1</sup>

И в литературном наследии Б. Л. Яворского, наряду с увлекательными страницами, имеется многое такое, что сегодня выглядит прямолинейным и схематичным. Тем не менее, при всей трудности и конспективности литературных записей Б. Л., содержащаяся в них мысль воспринимается и сегодня не как прошедшая стадия советского музыкознания, а как его будущий этап, которым нам только предстоит овладеть.

<sup>1</sup> В. Шверубович. Люди театра. «Новый мир», 1968, № 1.

**ЯВОРСКИЙ  
И МУЗЫКАЛЬНОЕ  
ОБРАЗОВАНИЕ**

\*

## ЯВОРСКИЙ В МОСКОВСКОЙ НАРОДНОЙ КОНСЕРВАТОРИИ (1906—1916)

---

Когда речь идет о Яворском, часто приходится повторять: «это знают немногие» или «это еще не исследовано». С этих слов мы начнем и нашу краткую статью, с одним лишь добавлением: не только работа Яворского в Московской Народной консерватории мало известна,— о самой этой консерватории нет сколько-нибудь полного и основательного труда.

Почему так случилось? Причина, конечно, не одна, и не все причины еще ясны. Но две из них следует указать сейчас, поскольку они наиболее близки к вопросу о роли Яворского в истории русской музыки, о современном значении того, что было сделано им как одним из главных деятелей Народных консерваторий.

Изучению этого материала долго препятствовал цеховой консерватизм многих музыкантов, ревниво охранявших «устои», которые были на деле не устоями музыкального искусства (поскольку самые передовые музыканты их таковыми не признавали), а преградами, охранявшими устарелую систему музыкального образования и, особенно, привычно признанный авторитет учителей.

Мнение это может показаться слишком резким и пристрастным. Его нелишне подтвердить свидетельством человека, чья справедливость, терпимость и осведомленность неоспоримы.

В архиве С. И. Танеева — одного из учредителей и педагогов Московской Народной консерватории — есть набросок выступления, обосновывающего ее принципы:

«Я лично питаю очень большое доверие к муз[ыкаль-ным] способностям русского народа. Но неисчерпаемое богатство народной музыки, кот[орое] б[ыло] создано в течение предшествующих веков, и отголоски которого представляют народные песни, появляющиеся все в новых и новых сборниках, могут служить показателем, какие богатые муз[ыкальные] силы заложены в недрах русского народного гения. Надо думать, что эти силы, заглушенные рабством государст[венного] гнета, усовершенствованиями цивилизации могут б[ыть] вызваны наружу и проявить себя — благодарная задача, которую могла бы поставить себе целью Народная консерватория. Не о том надо заботиться, что[бы] число людей, посредственно играющ[их] на фортепиано и портящих существование своими домашними занятиями, и без того чрезмерно большими<sup>1</sup>, было в несколько раз увеличено, а о том надо заботиться, чтобы дремлющие творческие силы нашего муз[ыкального] народа пробились наружу и проявили себя в созданиях, стоящих на уровне тех бессмертных народных мелодий, которые составляют недосыгаемые образцы для нас, ученых музыкантов»<sup>2</sup>.

Ниже мы постараемся показать, какими средствами Народная консерватория хотела осуществить свою цель. Сейчас обратим внимание на особенный характер цели. Речь шла не о том лишь, чтобы сделать обучение музыкальному исполнительству доступным для более широких кругов, но главным образом о том, чтобы включить народ в строительство современной музыкальной культуры, уничтожить отрыв профессионального образования от народа, чтобы развить дело, начатое Глинкой и продолженное лучшими русскими музыкантами XIX—XX вв. Целью создания Народной консерватории было не «культуртрегерство», не желание уделить нечто от своих знаний «меньшому брату» — она заключалась в обновлении музыки, в новом обогащении творческого мышления композиторов, исполнителей и ученых-теоретиков ценностями, выработанными непосредственным

<sup>1</sup> Вероятно, описка. Следует читать: «чрезмерно большое» (число посредственно играющих на ф-п.).

<sup>2</sup> Эта запись впервые опубликована Г. Б. Бернандтом в его книге: «С. И. Танеев». М. — Л., Музгиз, 1950, стр. 196.

творчеством народа, питавшим музыку многие века. «Усовершенствования цивилизации», т. е. выражаясь марксистскими терминами, враждебные художественной культуре тенденции капитализма, дополняемые «рабством государственного гнета», ослабили живую связь между музыкой, сочиняемой специалистами, и ее народным источником, и передовые музыканты этот отрыв болезненно ощущали. В 1905—1906 годах казалось, что силы, пробужденные первой русской революцией, уже открывают возможность начать борьбу за новую музыкальную культуру, вызвав к творческой деятельности как можно больше людей из народа.

Такова была мысль инициаторов создания Народной консерватории — С. И. Танеева, его ученика Б. Л. Яворского, Е. Э. Линевой, Н. Я. Брюсовой, М. А. Дейша-Сионицкой. Эту мысль разделяли Л. В. Собинов, Е. В. Богословский, А. В. Богданович (член РСДРП (б)). Но большая группа музыкантов, согласившихся преподавать в Народной консерватории, во главе с одним из членов организационного комитета А. Т. Гречаниновым, не смогла подняться до такой культурно-исторической точки зрения, в частности потому, что учителям во многом пришлось бы переучиваться самим. Рутинные цеховые навыки были у них слишком сильны, музыкальное образование в их представлении сводилось к более или менее умелому владению инструментами или голосом, достаточному, чтобы обучаемый мог исполнить доступные ему произведения. Если принять во внимание, что Народная консерватория рассчитана была на двух-трехгодичный учебный срок и что в состав учащихся набирались не дети, а молодежь и взрослые из трудовых слоев (рабочие, ремесленники, учителя, мелкие служащие), имеющие возможность отдавать занятию музыкой лишь досуги, то к чему привело бы приспособление к сокращенному их обучению той педагогики, что принята была в обычных музыкальных школах? Там не стремились ни к чему большему, чем приятное домашнее музицирование, над которым поднимались лишь единицы. Низведенная на такой уровень, Народная консерватория могла бы стать лишь рассадником второсортного любительства. Она никак не содействовала бы активному проявлению народных масс в творчестве, скорее служила бы распро-

странению в народе мещанских вкусов, отсталых представлений об искусстве.

Внутренний разлад среди руководителей Народной консерватории начался с первого же года ее существования. Группа педагогов-рутинеров «вела скрытую борьбу за расширение сольных классов и сокращение хоро-вых, за отказ от работы на окраинах Москвы, т. е. фактически за отказ от всех новых начинаний консерватории. В 1916 году эта консервативная группа одержала верх, и большая группа прогрессивных педагогов вышла из консерватории»<sup>1</sup>. Московская Народная консерватория 1906 года перестала существовать. (Танеева уже не было в живых. В числе покинувших консерваторию были М. А. Дейша-Сионицкая и Б. Л. Яворский).

Такой исход борьбы, разумеется, был не случаен в дореволюционных условиях; не случайно и то, что после Октября большая часть музыкантов-педагогов (принимавших и не принимавших участие в Народной консерватории) осталась на старых позициях. Многие ли специалисты, имеющие высокое звание и обеспеченное почетное положение, хотят и могут учиться чему-то новому? Они ведь с величайшей неохотой соглашались в 1921—1922 годах даже на организационные советские реформы («типизация», то есть разделение консерваторий, имевших 9 курсов, на школу, техникум и высшее учебное заведение). Глубокий смысл, заключавшийся в идее Московской Народной консерватории, воплощенный в ее программах и практике, как бы забывался в этой среде, составлявшей большинство. Поэтому и архивные материалы, относящиеся к этой консерватории, почти не разрабатывались.

Если музыканты (в их числе музыковеды) так отнеслись к самой Народной консерватории, то не удивительно, что работа в ней Яворского и вовсе не привлекла к себе их внимания<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Н. Брюсова. Массовая музыкально-просветительная работа в первые годы после Октября (из воспоминаний). «Советская музыка», 1947, № 6.

<sup>2</sup> Чтобы избежать недоразумений, отметим, что в своем отношении к музыкальному образованию самые «левые» модернисты мало отличались от тех, кого они клеймили, как пассеистов. Основная их деятельность сосредоточена была на музыкальной критике и устройстве концертов. В той небольшой мере, в какой они



Она не была бы, однако, так полно забыта, если бы консерватизму музыкальных педагогов не пришла в 20—30-х годах на подмогу псевдомарксистская вульгарная социология. Нет надобности ее здесь характеризовать — о ней уже много писали. Нас интересует лишь, что, с точки зрения ее адептов, достаточно знать, что русский капитализм вступил в XX веке в империалистическую фазу, что интеллигенты буржуазные и мелкобуржуазные, напуганные приближением пролетарской революции, шли на компромиссы с господствующим строем, — достаточно это знать, чтобы с уверенностью отнести, например, С. И. Танеева к идеологам либеральной буржуазии, его особую позицию в общественных и музыкально-общественных вопросах объяснить буржуазным протестом против абсолютизма. О Народной консерватории эти «историк», по-видимому, не знали ничего — да и зачем знать? Без специального исследования можно было сказать, что это, в лучшем случае, либерально-народническая попытка культурного влияния на рабочий класс. Ведь самое понятие «народ» было объявлено «антимарксистским» — нет народа, есть только классы... Одна из очень важных мыслей Маркса: общество не состоит из классов, а разделяется на классы, то есть остается и в это время противоречивым целым, — замалчивалась такими «марксистами». Чем же могла быть для них идея Народной консерватории, если не либерально-народническим заблуждением?

Эта точка зрения никогда не была безраздельно господствующей, но все же она оказала значительное воздействие на музыкальную жизнь.

Из факта поляризации общества в период империализма делался вывод, что лишь переход на сторону пролетариата мог избавить художника предреволюционных

интересовались постановкой обучения в школах и консерваториях, их пожелания сводились к тому лишь, чтобы в исполнительских классах в репертуар учащихся вводилось больше произведений новейших композиторов. В области музыкальной теории их интересовали отчасти концепции, исходящие из физико-математического отношения к звуку, и модный тогда атонализм, отвергаемые Яворским. Ладовая теория Яворского, основанная на интонационном строении народной песни, была им чужда, чуждыми были и музыкально-общественные идеи Танеева, Яворского и других организаторов Народной консерватории. В этом «модернисты» были так же консервативны, как «пассеисты».

лет от подчинения господствующему мировоззрению, которое было реакционным мировоззрением империалистической буржуазии, идеологией культурного упадка. Значит, и художники, не перешедшие в пролетарский лагерь, могли быть только упадочными художниками. Некоторое снисхождение оказывалось эпигонам: в живописи — эпигонам передвижничества, в литературе — эпигонам революционно-демократической и народнической литературы, в музыке вообще — эпигонам эпигонов классицизма, а в русской музыке, кроме того, — подражателям Мусоргского («Золотой петушок» уже зачислялся без колебаний в модернизм, о Скрябине и говорить нечего).

Конечно, такая упрощенная схема неверна в любом случае. Искусство — если речь идет о настоящем, талантливом искусстве — не может не отражать пусть даже искривленную, разрываемую противоречиями, но реальную действительность; субъективное выражение интересов и настроений господствующей верхушки никогда еще не было содержанием ни одного значительного художественного явления. Классы не замкнуты в себе, не отделены друг от друга непроницаемой стеной, ограниченность классового мировоззрения может приближаться к абсолюту лишь у людей, чье значение для искусства близко к нулю. Абсолютным не бывает и упадок культуры, даже когда он с такой силой и так всесторонне охватывает общество, как в период империализма, — иначе общество попросту умерло бы. Но жизнь человечества продолжается, в обществе идут жизненные процессы, а не одно омертвление, и эта жизнь, ищущая себе продолжения, укрепления, излечения, свободы, пробивается в искусство, как бы ни замутилось художественное мышление предрассудками.

Но если вульгарно-социологическая схема неверна по отношению к современному западному искусству, то по отношению к русскому искусству начала XX века она еще ошибочнее. Изданная в Ленинграде в 30-х годах книжка «Поэзия империализма» безоговорочно зачисляла в «певцы империализма» русских символистов. Идеологом империализма оказывался Александр Блок. Работа символистов в послеоктябрьских рабочих литературных кружках представлялась своего рода идеологической диверсией. Не было пощады в истории искус-

ства и художникам: Серов, Коровин, Добужинский, Врубель — все они эстеты или мистики, обслуживающие империалистическую буржуазию и переносящие ей на потребу декадентские приемы с опередившего Россию упадочного Запада. Если одни из них эмигрировали после Октября, — это и понятно: свой своему поневоле брат; если другие из них остались на родине, — это тоже понятно: приспособленцы мечтают в конце концов свернуть советскую культуру с пути... Бросается в глаза неправда такого суждения, чем бы оно «теоретически» ни обосновывалось. Ведь это говорилось о больших художниках страны, в которой нарастающая крестьянская революция все больше сближалась с готовящейся социалистической революцией пролетариата, образуя такое широкое и мощное народное движение, какого не было нигде в мире. Это говорилось о стране, где писали Ленин и целая плеяда большевистских деятелей и публицистов, с которыми не могли не считаться и самые далекие от них интеллигенты, о стране, где писал Максим Горький, всеми воспринятый, как представитель чего-то нового, небывалого в своем отношении к жизни и культуре. Достаточно посмотреть на русское и мировое искусство того времени непредвзято, чтобы увидеть как русская жизнь, полная отчаяния и надежд, не давала ни одному искреннему и восприимчивому человеку — а только такой человек может быть истинным художником — замкнуться в эстетизме любого толка, в проблемах художественного ремесла, успокоиться на притии какой-либо философии, отворачивающейся от вопросов общественной жизни. Какие бы выводы ни делал художник, все равно равнодушным к «злобе дня» он оставаться не мог. Если он даже более всего желал быть равнодушным к ней, это желание выливалось в чувство страстное, в мысль полемическую. И этого ощущения глубокой значительности переживаемого времени — хотя его содержание почти никем из деятелей искусства не осознавалось ясно и последовательно — достаточно было, чтобы русское искусство начала века, носящее на себе во многих отношениях следы культурного упадка, все-таки было самым реалистическим и идейным в современном ему мире.

Декаданс в искусстве — это перерыв великой реалистической и демократической традиции. Благодаря осо-

бенностям русской истории в XIX—XX веках такой перерыв в России чувствовался меньше, чем где бы то ни было.

Из этого следует, что принципиальное недоверие и пренебрежение к выдающимся дореволюционным деятелям искусства, потому что они были «непролетарские», не оправдано ни теоретически, ни конкретно исторически. Неверным было и вытекающее из этой общей ошибки пренебрежение к традициям Московской Народной консерватории, которая могла возникнуть только в нашей стране, была ярким выражением культурных тенденций массового революционного движения в России, порожденного им стремления преодолеть кризис культуры посредством ее коренной демократизации.

Консерватизм музыкантов-профессионалов, переставших быть деятелями, замкнутых в мелочных интересах своего цеха, и невежественное высокомерие псевдомарксистской критики — две из причин, обусловивших тот печальный факт, что Московская Народная консерватория и работа в ней Б. Л. Яворского были надолго забыты.

Яворский не примыкал ни к одной из политических партий. Не был он и марксистом. Определенность социально-политических взглядов вообще редко встречалась у музыкантов в дореволюционной России: вспомним хотя бы самых передовых музыкантов второй половины XIX века — их симпатии были достаточно ясны, их творчество и деятельность были частью общего освободительного движения, но ни один из них (даже Бородин) не был социальным мыслителем, подобным Чернышевскому, Добролюбову, Щедрину и многим другим литераторам, их современникам.

Но слова Ленина о том, что честные специалисты находят свой путь к революции через интересы своей профессии, верны не только для времени свершения революции, — то же явление наблюдается (правда, реже) в период подготовки к ней. Таким был и путь Яворского.

Биографические материалы, воспоминания и, может быть еще более выразительно, краткий хронограф его жизни и деятельности, публикуемые в настоящей книге,

расскажут, как работа по найму с пятнадцати лет и бедность, сблизившие юношу Яворского с неимущим слоем соучеников, рано развили в нем чувство коллективизма, демократизма и дали его на редкость активной натуре толчок к музыкально-общественной деятельности. Деятелем Яворский был смолоду. Еще в ученические годы он был одним из организаторов и председателем ученической кассы, организатором и руководителем музыкально-теоретического кружка в Московской консерватории; затем началась работа в Музыкально-этнографической комиссии (при Обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии Московского университета), сотрудничество с уже известной тогда певицей и деятелем М. А. Дейша-Сионицкой в устройстве «Музыкальных выставок». К этому времени, когда первая русская революция открыла возможность для создания Московской Народной консерватории, Яворский имел уже опыт, позволивший ему проявить свой организаторский талант в крупном масштабе: ведь консерватория объединяла работу музыкальных курсов в семи районах Москвы и предполагала охватить своей деятельностью Московскую губернию.

Еще важнее организаторского опыта было то, что основное направление самостоятельных размышлений Яворского о музыке также начало определяться очень рано, в школьные годы, а во время учения в Московской консерватории начало уже выражаться в разработке метода, развитию которого Яворский посвятил всю жизнь. Не повторяя того, что читатель найдет в других статьях и материалах настоящего сборника, напомним здесь лишь одно: исходным моментом теории Яворского был интонационно-ладовый анализ русской крестьянской трудовой песни; позднее Яворский перешел к такому же анализу песенного материала раннего Средневековья на Западе; эти исследования стали основой его поистине колоссальной работы по истории музыкального мышления в различные эпохи западной и русской культуры. Мало того, теоретическая работа Яворского отличалась тем, что ее результаты не складывались в некое механическое собрание наблюдаемых правил, которые все или частично рекомендуются изучить, как известное подспорье. Это был целостный ме-

год развития музыкального мышления, охватывающий все виды музыкальной активности, включая культуру восприятия музыки. Это был метод воспитания творческого музыкального мышления, неразрывно связанного с отражением современной общественной действительности,— то есть реалистического музыкального мышления. Народность и реализм, как определяющие принципы воззрений Яворского в музыкальной области, являвшейся его специальностью, вели его к тому, чтобы деятельность его тесно связалась с революционным переустройством общества на самых демократических началах.

Таким образом, ни вступление Яворского в организационный комитет Народной консерватории, ни содержание его работы в ней не были случайны. Насколько Яворский был подготовлен к этой деятельности, видно из того, что им в 1906 году были написаны по поручению оргкомитета проекты плана Народной консерватории, наказа-инструкции, записка о методике занятий и программа курса хорового обучения, курса теории<sup>1</sup>. Конечно, нельзя считать Яворского единственным автором этих проектов, подвергавшихся в дальнейшем коллективному обсуждению и частичной доработке; Яворский был учеником и сотрудником С. И. Танеева и С. В. Смоленского, работал с М. А. Дейша-Сионицкой, Е. Э. Линевой — их взгляды и мнения не могли не войти какими-то сторонами в его концепцию. Однако сама эта концепция настолько явно суммирует прежние работы Яворского, что мы вправе считать именно его главным автором общего замысла Народной консерватории как школы нового типа. Кроме того, важно отметить, что в Народной консерватории как теоретическая основа принята была ладоритмическая теория (теория слухового тяготения) Яворского, несмотря на то, что далеко не все члены оргкомитета ее полностью принимали, а многие, вероятно, и не знали; позволительно предположить, что такое очевидное доказательство признания за Яворским музыкально-идейного главенства возможно было лишь благодаря решительной позиции С. И. Танеева, знавшего взгляды Яворского очень хоро-

<sup>1</sup> Эти материалы, хранящиеся в ГЦММК, составляют 288 страниц.

шо<sup>1</sup>. (Танеев в 1906 году посетил почти все 18 заседаний оргкомитета Народной консерватории.)

Прежде чем мы перейдем к изложению существенного содержания этих программ и методических принципов, приведем краткие сведения о работе Яворского как организатора и педагога.

В середине мая 1906 года оргкомитет Народной консерватории избрал свой исполнительный орган, временное бюро в составе пяти человек: председателем его был Б. Л. Яворский, секретарем Е. Э. Линева, членами Д. И. Зарин, А. Л. Маслов, А. Г. Чесноков. Бюро руководило набором учащихся в семи районах Москвы (заявлений подано было 1500, к экзаменам допущено 790 и принято 627 человек). Бюро утвердило учебные планы и подготовило условия для занятий, которые должны были начаться в октябре-ноябре.

Еще в первый период своего существования Народная консерватория влилась в Московское общество народных университетов в качестве музыкальной секции, на автономных началах. В декабре на общем собрании Общества было избрано бюро секции, в которое вошли на правах членов Е. В. Богословский, А. Т. Гречанинов, М. А. Дейша-Сионицкая, Ю. Д. Энгель; секретарем избрали Е. Э. Линева, казначеем И. В. Юрьеву. Яворский возглавил секцию как ее председатель. Он же стал постоянным представителем Народной консерватории в Московском обществе народных университетов.

Большой заботой было обеспечение консерватории денежными средствами для оплаты помещения, для закупки или проката инструментов. (Учащиеся были в большинстве малоимущими, и консерватория не могла рассчитывать на наличие инструментов у них дома; поэтому главной частью учебных планов были занятия в классах.) Материальная поддержка со стороны Общества народных университетов не могла быть достаточной. Членам оргкомитета приходилось изыскивать

<sup>1</sup> Было бы очень интересно исследовать отношения между Танеевым и Яворским. Учитель не изменил своих теоретических воззрений под влиянием работ ученика, но неоднократно посылал к нему учиться других своих учеников (об этом, в частности, свидетельствует Ф. А. Гартман; см. его воспоминания о Танееве) и относился к нему не только с интересом, но и с уважением. Для Яворского память Танеева была всю жизнь священна.

средства различными путями: они убедили владельца магазинов нот и инструментов, а также издателей музыкальной литературы поддерживать Народную консерваторию, сулящую значительно расширить их клиентуру; побуждали отдельных лиц к участию в сборах по подписке, делая первые взносы сами и публикуя фамилии «жертвователей» в печати; заинтересовали Народной консерваторией относительно богатый Литературно-художественный кружок, уделивший ей часть своих средств, и устроили ряд платных концертов силами преподавателей, в которых участвовали Е. Г. Азерская, М. Е. Букиник, А. И. Вилкомирский, А. В. Богданович, М. А. Дейша-Сионицкая, Л. Г. Звягина, Л. В. Собинов и другие (среди них и Яворский, бывший почти неизменно организатором концертов). Позднее в концертах — платных и бесплатных — стали принимать участие учащиеся З. Ф. Савелова и А. В. Свешников (классы Яворского и Власова), ставшие на втором году обучения преподавателями, обучающими вновь поступивших<sup>1</sup>. Хор Танеева «Восход солнца» был впервые исполнен по рукописи учащимися Народной консерватории под управлением Свешникова.

В 1907/08 учебном году Яворский вел хоровой класс, сольфеджио, теорию, начала гармонии. С 1908 года он начал также руководить учащимися специального, вновь образованного теоретико-композиторского класса, который начинался на третьем году обучения и был одним из видов «высших курсов», то есть посещался особенно одаренными учащимися, уже прошедшими двухгодичные курсы<sup>2</sup>.

Методическая комиссия, подготовка и проведение ее заседаний (происходивших обычно на квартире Яворского в Леонтьевском переулке), обобщение и введение в педагогическую практику результатов ее работ занимали большую часть времени, уделяемого Яворским Народной консерватории. Собrania этой комиссии были

<sup>1</sup> В проекте плана, составленного Яворским, есть дополнение: «Слушатели должны быть привлекаемы к деятельному участию в преподавании и являться помощниками руководителя, заведующая частью менее подвинутых слушателей».

<sup>2</sup> Введение этого класса предполагалось в первом же плане Народной консерватории. По этому поводу см. письмо Б. Л. Яворского к Е. Э. Линевой от 7 мая 1903 г. (стр. 262). — *Прим, ред.*



Не совсем обычными заседаниями. По ее протоколам видно, например, как тщательно и постепенно выработывались все понятия, входившие затем в конспективную программу хорошего класса: о содержании музыки; лады, соотношение «свободных и зависимых», то есть устойчивых и неустойчивых звуков; ритм как результат звуковедения в ладах, основа музыкальных форм; виды соотношения счетных единиц, простые размеры; значение пауз и т. п.

К одному из протоколов приложена методическая разработка Яворского: «О последовательном развитии музыкального изложения: Человеческие интонации, развившиеся в мелодии; соединение мелодий — полифония, гармония. Ритм — шаг, движение, ритм в шествиях, танцах (барабан, кастаньеты, гонг и т. п.). Стремление к точности интонации и возможности отдыха побудили к изобретению примитивного сопровождения. Окружающая природа вызвала звукоподражание (пастушеский наигрыш и др.). Развитие мелодии в сложном виде полифонии. Соединение мелодии и моторности создало инструментальную музыку. Сопровождение — первоначальная опора голосу — разнообразится звукоподражанием и отделяется от голоса в самостоятельное звучание. Включение наигрыша в мелодический процесс. Формы изложения: унисонный хор, многоголосный хор; пение соло; оркестр как сопровождение; оркестр — соло и тутти; псалмодия, имитация, канон, фуга, куплетные рондо, соната; циклы: сюита, соната, симфония, концерт, кантата, оратория, опера, месса. Частные виды характерных форм: танцы, марши, серенада, ноктюрен, пастораль, романс, поэма».

Труды методической комиссии не только готовили классные занятия, они должны были стать основой для предназначенных к изданию учебных пособий (по цене 3—10 копеек), ибо существующие учебники для Народной консерватории не годились.

Почти каждое заседание заканчивалось исполнением музыки, с тем чтобы затем повторять ее для учащихся.

Хоть в некоторой степени зная Яворского как музыкального мыслителя, нетрудно понять, что его организаторская и педагогическая работа в Московской Народной консерватории не отделялась им от собственных исследовательских задач. Это было естественно для него,

никогда не рассматривавшего теорию иначе, как обобщение практики — композиторской, исполнительской, слушательской, — которое непрестанно применяется на практике, ею проверяется, на ее основе развивается. Соповещения правления Народной консерватории, методической комиссии, собрания преподавателей, общение с учениками — все было для него не только средством распространения музыкальной культуры, но также его собственной творческой лабораторией<sup>1</sup>.

Яворский придавал большое значение Народной консерватории как типу новой школы, внедряющей музыкальную культуру на основе общего музыкального образования, хорового исполнительства и введения трудовой крестьянской песни в систему всего обучения музыке. Самое понятие общего музыкального образования как основы музыкальной культуры и профессиональной деятельности было сформулировано Яворским одновременно с разработкой его научно-теоретических воззрений. Своими открытиями в теории он стремился принципиально объединить все стороны музыкально-художественного воздействия, а в педагогической работе вызвать всестороннюю творческую активность учащихся при выполнении ими любого задания — в сочинении музыки, в исполнении ее и в восприятии.

По выпискам из инструкции, утвержденной Московским обществом народных университетов (написанной, вероятно, коллективно, но отредактированной рукой Яворского), можно судить, как широко была задумана деятельность Народной консерватории.

«Цель. На началах широкой общедоступности Народная консерватория должна давать народным массам Москвы и Московской губернии общее естественное му-

<sup>1</sup> Еще руководя ученическим кружком Московской консерватории, Яворский пользовался вопросниками для собирания материала, обрабатываемого научно. В Народной консерватории он также их применял. В анкетах (они возвращались учащимися без подписи, анонимно, по домашнему адресу Яворского) были, например, такие вопросы: «Какие знания желали получить? Какие знания приобретены? [...] Чего из ожидаемого не получили? Какие желательны изменения? Намерены ли [...] продолжать музыкальное образование?» Яворский раздавал также вопросники, относящиеся к восприятию и оценке учащимися музыкальных произведений и исполнителей (ответы также анонимные).

зыкальное развитие и распространять среди них общие и специальные знания в музыке, исполнять музыкальные произведения. Сообразно с этой целью преподавание должно состоять из отделов теоретического (грамота) и художественного (исполнение, история, основы, задачи и цели музыкального искусства), причем каждый раздел разбивается на возможно большее количество самостоятельных курсов, могущих слушаться отдельно и заканчиваемых резюмирующей лекцией (необходимый метод преподавания).

Теоретическая часть ведется на основе хоровых занятий. Изучаются законы человеческих интонаций, образуемых из них звукоряды: ведется разбор народной литературы теоретически, голосом и записью. Основная цель и назначение хоровых классов Народной консерватории — дать учащимся общее музыкальное развитие; хоровое пение является лишь средством для достижения этой цели, так как наиболее доступным и удобным для масс орудием изучения музыки является голос. Ввиду этого в программу хоровых классов, рассчитанную на три года по пять часов в неделю, введены теория, основы гармонии, энциклопедия и история музыки. Посещения их обязательны для учащихся всех специальностей, имея в виду вспомогательные классы пения, фортепиано, скрипки и классы сольного исполнительства для наиболее одаренных и трудоспособных учащихся.

Следовательно, цель — развивать музыкальные дарования; особо выдающимся учащимся облегчать возможность получить специальное высшее музыкальное образование»<sup>1</sup>.

«Деятельность проявляется в устройстве: музыкальных курсов общего музыкального образования и специальных, постоянных и подвижных...; отдельных лекций по всем разделам; платных и бесплатных концертов с участием солистов и коллективов; научно-музыкальных музеев и библиотек, инструментальных и нотных складов и магазинов... В организации комиссий и экспедиций музыкально-педагогических, музыкально-этнографических... В содействии научно-музыкальным, музыкально-образовательным и воспитательным учреж-

<sup>1</sup> То есть готовить их к поступлению в старшие классы консерватории.

дениям других организаций; в издании брошюр, книг, нот, пособий; Народная консерватория может иметь свой орган печати».

Этот широкий план осуществить не удалось: помешали притеснения со стороны полиции в годы реакции, недостаток материальных средств и все усиливающееся сопротивление отсталой части педагогов. Но нам важно знать этот план, ибо в нем выявлена идея Яворского об основанном на хоровых классах общем музыкальном образовании, которое не делает учащегося законченным исполнителем-солистом, но делает его музыкантом, глубоко воспринимающим и понимающим музыку, способным культурно организовать хор или оркестр народных инструментов. продолжать свое собственное музыкальное развитие, а при наличии у него достаточных данных — выработать в дальнейшем высокую технику.

Два типа новой школы были предложены Линевой и Яворским на третьем заседании Оргкомитета в 1906 году. Первый тип — музыкально-общеобразовательные курсы: «хоровые классы и на их основе — элементарная теория, сольфеджио, краткая история музыки, начала гармонии, понятие о форме и некоторые другие предметы, как теория звука в связи с музыкой». Второй тип — специальные курсы: пение (соло, ансамбли, сцены из опер, отрывки из ораторий), обучение на инструментах, высшая теория, регентские и дирижерские классы. При этом «за два года районные школы должны давать полный цикл предметов — музыкально-образовательный минимум, обязательный для всех учащихся. Специальные классы — сообразно потребностям данного района для лиц с выдающимися способностями».

Это предложение было поддержано большинством учредителей. Танеев сказал: «Хоровые классы должны быть основаны прежде всего, а специальные классы возникнут по местной потребности». Д. И. Зарин считал, что Народная консерватория должна стремиться к тому, чтобы дать знания народу, а не только отдельным лицам, и потому особенно настаивал на обязательности для всех учащихся общего музыкального образования и добровольности специального образования.

Предложение о двух типах новой школы было принято единогласно, и на этой основе начата была работа.

Желающим поступить раздавалась брошюра, написанная Н. Я. Брюсовой (бывшей ученицей Танеева по классу композиции в Московской консерватории, ученицей Яворского по фортепиано и ладовому ритму). Нам известен рукописный экземпляр брошюры, исправленный Яворским. Поступающим объясняли: «Под общим музыкальным образованием Народная консерватория понимает умение сознательно слушать и читать музыкальные произведения. Такое общее музыкальное образование достигается прежде всего изучением строения музыкальной речи — каковы части музыкальной речи и как из них получается осмысленное и законченное произведение. Затем по возможности полное и подробное изучение материала, из которого строится музыкальная речь... Умение исполнять музыкальные произведения хором также входит в программу общего музыкального образования...». («Особое внимание должно быть обращено на сознательную передачу замысла, картинности», — приписано в этом месте Яворским.)

Что давало учащимся обучение по программам-конспектам Народной консерватории?

Элементарная грамота усваивалась незаметно на каждом занятии хора — не зазубривалась, а запоминалась в процессе выполнения художественного задания. На втором году обучения хор, по свидетельству А. В. Свешникова, разучивал свои партии по хоровым партитурам, размноженным на гелиографе, и читал сложный инструментальный материал. В ежегодных отчетных концертах, демонстрирующих результаты учебно-исполнительской и музыкально-культурной работы школы, исполнялись сложнейшие хоровые произведения Даргомыжского, Римского-Корсакова, Чайковского, Танеева, Моцарта, Россини, хоры из опер «Руслан и Людмила», «Иван Сусанин», «Русалка», «Пиковая дама»<sup>1</sup>. (Первоначально к концертам допускались II и III курсы, а в 1908/09 учебном году были допущены уже и первые курсы преподавателей Линевой и Брюсовой.)

Отлично выступали хоры шести районов Москвы. Один из них — Сухаревского района, руководимый

<sup>1</sup> См. Г. А. Годзевич. Московская Народная консерватория и ее роль в развитии русского музыкального просвещения (рукопись хранится в Методическом кабинете МГК).

учеником Танеева В. А. Булычевым (руководителем Московской симфонической капеллы), — насчитывал 150 певцов.

Печать отмечала высокое качество хорового исполнения, уравновешенность, соразмерность звучания, чистоту интонирования. И достигалось это отнюдь не ремесленной муштрой и не тем, что в Народную консерваторию и ее районные курсы принимались лишь исключительно одаренные ученики. Скорее можно было бы сказать, что принимаемый состав не удовлетворил бы приемную комиссию обычной школы, тем более консерватории. «Учащиеся принимались с минимальными требованиями по годам обучения, — отмечено в отчете Народной консерватории за 1908 год, — испытанию подвергались слух, общее музыкальное развитие, голос. При плохом слухе ученики все же принимались, но лишь условно, покуда выяснится, насколько способны их слух к развитию и не будут ли они мешать товарищам. Большинство принятых условно впоследствии стали постоянными слушателями».

Преподаватели должны были в высокой степени доверять проводимому ими методу, если они, ставя себе большие задачи, указанные в инструкции Общества народных университетов, открывали доступ такому сомнительному, с музыкально-профессиональной точки зрения, человеческому материалу. Но Яворский не верил, чтобы у человека, имеющего нормальный орган слуха, не мог быть развит музыкальный слух. Учащийся Народной консерватории, едва вступив в нее, становился музыкантом — в том смысле, что все занятия, в которых он активно участвовал, были музыкой. Он слушал и исполнял народные песни, хоровые и сольные, и усваивал ладовые закономерности, приучаясь осознавать строеные мелодии; в результате он начинал воспринимать внутренним слухом чистоту интонаций, они получали для него художественный смысл, и приучался, участвуя в хоре, чисто интонировать, исполняя свою партию.

Развивающее творческую интуицию исполнение и аналитическое осознание музыки шли в педагогическом процессе Народной консерватории вместе, помогая друг другу. Потому-то и хоры не были просто хорошо подобранными и хорошо натренированными хорами. В отчете Народной консерватории за 1908 год отмечено, что

27 апреля в присутствии Е. В. Богословского, Н. Я. Брюсовой, А. И. Вилкомирского, М. А. Дейша-Сионицкой, А. Н. Карасева, Л. В. Николаева, Б. Л. Яворского ученики III курса хоровых классов представили и прочитали письменные разборы ритмической, ладовой структуры некоторых сонат Бетховена. Это были учащиеся, поступившие без подготовки и проучившиеся музыке всего три года.

Такая успеваемость была возможна только при условии твердой веры передовых педагогов, что в каждом из учащихся заложена творческая активность, что ее можно и надо вскрывать и организовать с первого дня обучения в хоре путем художественного восприятия музыки как постоянного фактора всех учебных занятий, — веры в то, что сама музыка, если педагог научит понимать ее язык, создаст из ученика художника-музыканта. Заполненные учащимися анкеты показывают, что в основе всего учебного плана большое место занимало восприятие музыки. Музыку высокого качества исполняли в хоре, слушали на теоретических занятиях, в закрытых и открытых концертах Народной консерватории; учащиеся получали пропуски на репетиции симфонических концертов, на «Музыкальные выставки» и др.

Два года общего музыкального образования давали прочное основание и для знаний учащихся «высшего» (т. е. третьего) исполнительского и теоретически-композиторского курса.

Началом занятий третьего курса, говорится в отчете за 1908 год, было изучение поэтической словесной речи по следующей схеме: основная мысль целого; равенство частей по слогам, субъект и предикат, их соотношение; симметрия, сопоставление с результатом. Так разобраны «Горные вершины», «Мчатся тучи», «Тиха украинская ночь», «Как под яблоней, под кудрявой» (народная песня), «Как кум-то куме судака тащит» (народная шутка) и другие. На этом чрезвычайно разнообразном материале изучалась связь между строением поэтической речи и ее смысловым значением.

Затем производился анализ народных песен, преимущественно исполняемых в хоре (из сб. Линевой, Рубца, Прокунина и др.): состав и ритм каждой интонации (или оборота); метр, ритм, значение более крупных построений — фраз, предложений; из сравнения

Этих построений выяснялась общая форма песни, расположение частей, устойчивый или неустойчивый характер песни, ее лад; понятие о песенных формах, затем fuga, вариации, рондо и соната.

За три года обучения учащимися класса специальной теории, отмечалось в отчете, была сделана большая работа по контрапункту («без кантус-фирмус'а, на основе народных тем-попевок»), по гармонии и по изучению форм. При этом все задачи по гармонии были написаны в определенной форме, а не «на данные мелодии и басы»<sup>1</sup>. Исследовали лады, составили таблицы родства тональностей, соотношения созвучий увеличенного лада, тональных значений больших, малых, увеличенных, уменьшенных трезвучий в четырех ладах. Сделаны были анализы двух фуг Баха и многих сонат Бетховена.

Результаты учебных исследований на теоретических курсах фиксировались в письменных работах и схемах-чертежах и неоднократно читались публично, они служили экспонатами на выставках Общества народных университетов. Нам известны работы 1911 года: 1. «Музыкальный анализ и его значение». 2. «Опыт характеристики некоторых ладов» (класс Яворского). 3. «Впечатление при записи народных песен» (класс Линевой). 4. «Об интонации» (класс Брюсовой).

Вряд ли возможны сомнения в том, что педагогическая система Народной консерватории себя оправдала. Но мы указывали, что даже эти очевидно значительные результаты не убедили часть педагогов. Некоторые из них с первого же года считали идеи С. И. Танеева, М. А. Дейша-Сионицкой, Б. Л. Яворского, Е. Э. Линевой, Н. Я. Брюсовой «умничаньем» и «блажью». По мере расширения курсов, а вместе с тем и привлекаемого со стороны педагогического контингента группа рутинеров усилилась. Вероятно, исследование материалов открывает нам и следы поддержки, оказываемой этой группе частью учащихся — тех, что пришли в Народную консерваторию лишь затем, чтобы научиться петь или играть обычный «салонный» репертуар, а при удаче и

<sup>1</sup> О народной песне в занятиях контрапунктом и о личном творчестве учащихся в занятиях по гармонии и форме вспоминают А. В. Парусинов и П. А. Карасев, занимавшиеся у Яворского между 1906 и 1912 гг.



«выйти в люди»; их должно было тяготить требование творческой активности и раздражать принуждение к музыкально-культурному развитию, в котором у них не было потребности. (Мы тем увереннее это предполагаем, что на такое сопротивление передовая педагогика натолкнулась и в 1-м Московском государственном музыкальном техникуме в 1928—1929 годах.)

Вскоре руководители Народной консерватории вынуждены были пойти на уступку, выразившуюся в учреждении «вспомогательных» специальных классов уже с первого курса. Постепенно давление рутинеров усиливалось, занятия специальных классов оттесняли общее музыкальное образование. В 1911—1912 годах рецензенты концертов Народной консерватории отмечают некоторую шаткость интонации, неясность дикции — прежние достижения хора начинали утрачиваться. Сольные классы нисколько от этих перемен не выиграли — понизился уровень понимания исполняемой музыки, потускнела творческая импульсивность. К 1916 году Народная консерватория превратилась в обычную школу, отличающуюся лишь большей доступностью.

Труд, вложенный в Московскую Народную консерваторию ее создателями, не пропал, однако, даром.

Из нее вышли музыканты, ставшие деятелями, двигавшими вперед музыкальную культуру послеоктябрьского периода. Среди них: народная артистка СССР Е. А. Степанова; из класса Яворского — народный артист СССР А. В. Свешников; З. Ф. Савелова — помощник Танеева в обществе «Музыкально-теоретическая библиотека», затем возглавлявшая библиотеку МГК, доктор искусствоведения, переводчик книги А. Швейцера «И. С. Бах»; Л. А. Генкина — работник библиотеки МГК, выдающийся библиограф; А. А. Введенский — певец, участник группы камерного исполнения русских опер под руководством Брюсовой; С. С. Дроздов — пианист и педагог; композиторы Д. М. Мелких, С. Г. Кондра (Киев). В списках учащихся Московской Народной консерватории значатся Н. А. Малько, В. И. Тавровский, Р. А. Ахримович, Н. В. Лаубе, Г. Э. Клеменс и другие.

После Октябрьской революции опыт работы Московской Народной консерватории, значительно развитый в новых условиях, был перенесен Яворским на Ук-

раину, где он был директором Киевской Народной консерватории и руководил всей ее деятельностью (1917—1921 годы), а также и в 1-й Московский музыкальный техникум. Руководителям возникших сейчас повсеместно университетов искусств они, очевидно, совсем неизвестны, хотя могли бы быть изучены с пользой. Принципы обучения, созданные Глинкой, Балакирэвым, Римским-Корсаковым и развитые Танеевым, Яворским и их со товарищами в стройную систему, отвечают по духу советскому строительству реалистической, демократической, современной музыкальной культуры.

Настоящая статья не является ни сколько-нибудь полным сводом материалов, непосредственно связанных с Яворским в Московской Народной консерватории, ни, тем менее, научной обработкой этих материалов. Это всего лишь беглый очерк работы Яворского, как одного из главнейших инициаторов глубоко демократического по сути опыта реформы музыкального образования, имеющего целью обновить музыку в соответствии с исторической новизной эпохи, начатой русской революцией. Очерк этот написан для того, чтобы обратить внимание на традицию музыкальной русской демократической общественности, почти забытую в силу различных причин и, во всяком случае, недооцененную. Нам кажется неотложной задача широкого опубликования архивных материалов народных консерваторий (с научными комментариями) и широкое обсуждение теоретических и практических выводов, которые из этих материалов необходимо сделать.

При этом сам собой будет окончательно похоронен миф о Яворском — одиноком чудаке, сектанте, авторе фантастических теорий, приложимых лишь к характеристике музыки XX века, и полностью вырисуетесь другой, правдивый образ Яворского — необыкновенно талантливого и оригинального, широко образованного музыканта, разностороннего и неутомимого общественного деятеля, борца за музыкальную культуру — свободную, творческую, жизненную, создаваемую всем народом.

## Б. Л. ЯВОРСКИЙ И КИЕВСКАЯ НАРОДНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ

---

При первом знакомстве Б. Л. Яворский произвел на меня впечатление человека, очень строго, недоверчиво и сугубо требовательно подходящего к каждому новому, вставшему на его пути лицу.

Б. Л. почти ничего не говорил, но самым внимательным образом слушал меня, изредка задавая вопросы, уточняя смысл сказанного мною, заставляя договаривать до конца все, что интересовало и волновало меня. И я постепенно увлеклась, открывая Болеславу Леопольдовичу, как глубоко заинтересована я в успехе порученного мне дела, как хочется мне создать на Украине запись чарующей народной песни, добиться хотя бы частичного успеха, каким отмечен был славный путь Московской Народной консерватории.

Стоило мне упомянуть о Московской Народной консерватории, как «бесстрастный» Б. Л., позабыв всю свою сдержанность, заговорил совсем другим тоном.

Б. Л. ожил, все лицо его осветилось, живые интонации его речи просто поразили меня.

— Чтобы осуществить правильно поставленную учителями Народной консерватории задачу,— говорил он,— нельзя ограничиться рамками той работы, какая в ней сейчас проводится. Основной задачей является воспитание широких кругов рабочей и крестьянской молодежи, а не отдельных исполнителей — и этой задаче должна быть подчинена вся система работ Народной консерватории. Во всех рабочих районах Киева должны быть открыты классы Народной консервато-

рии, увлекающие и взрослых, и детей, а из всей массы учащихся в дальнейшем будут выделены ярко одаренные люди, для которых необходимо будет индивидуальное обучение. Только при системе массового музыкального воспитания и обучения целесообразно открытие классов сольного исполнения, начинать же работы с сольных классов — это значило бы повести дело к явному провалу.

— Эта система массового обучения кажется мне замечательной,— с увлечением отозвалась я,— но я не могу себе представить, откуда и как мы завербуем столько руководителей для многочисленных классов во всех рабочих районах?

Веселая, несколько насмешливая, но довольная улыбка осветила лицо Болеслава Леопольдовича.

— Об этом можно не беспокоиться! — уверенно заявил он. — Нам придется брать для этого дела не сложившихся уже музыкантов, считающих, что им нечему больше учиться, а лучшую часть молодежи, только что окончившую или кончающую Киевскую консерваторию, которых можно увлечь открывающейся перспективой широкой, творческой музыкальной работы и которые согласятся серьезно и много учиться, чтобы суметь обучать других. Народной консерватории нужно будет начать с открытия занятий инструкторских курсов для будущих преподавателей Народной консерватории.

— Инструкторские курсы для преподавателей — ведь это же замечательная идея! — вырвалось у меня. — Но кого же мы найдем для преподавания на инструкторских курсах?

— Уж этого дела я никому не уступлю! — с улыбкой заявил Б. Л.

Через несколько дней я была приглашена на организационное собрание молодых музыкантов, изъявивших согласие составить группу инструкторов — преподавателей Народной консерватории.

При первой же встрече с этой энергичной, жизнерадостной и полной горячих надежд молодежью я поняла, почему непосвященным Б. Л. Яворский мог показаться своего рода «сектантом», связанным со своими юными друзьями интересами служения какой-то неуловимой и непонятной музыкальной «догме».

Да, это был несколько обособленный коллектив, крепко спаянный узами дружбы, тянувшийся всеми силами и способностями к претворению в жизнь высоких идеалов, выдвинутых перед ними учителем, покорявшим их личным примером безграничной преданности и само-го энергичного служения делу пропаганды музыки и музыкального воспитания масс. Эта группа консерваторской молодежи, которой я была представлена Б. Л. Яворским, не пожалевшим ярких красок для моей характеристики, встретила меня самым радушным образом и сразу же безоговорочно включила в состав «яворианцев», как они шутливо себя именовали для первого знакомства.

Яворский сообщил о плане занятий, намеченных им для инструкторских классов. По мысли Б. Л., каждое занятие инструкторской группы или классов, посвященное определенному разделу программы, должно было дать инструкторам руководящую нить для самостоятельных занятий в хоровых классах. Выслушав лекцию Яворского, каждый из инструкторов должен был тут же на занятиях задать все интересующие его вопросы, уточнить для себя задание или группы заданий, поставленных Б. Л., и в своей хоровой группе провести по определенной программе одно-два занятия.

Следующая лекция включала не только дальнейший инструктивный материал для последующих занятий, но и на материале проведенной инструкторами практической работы в хоровых классах должна была отметить допущенные на занятиях ошибки, указать все случаи удачного выполнения плана уроков, уточнить и дополнить полученные инструкторами на предыдущей лекции знания и осветить все возникающие на практике вопросы, разобрать отдельные методы работы инструкторов-преподавателей и т. д.

Все участники инструкторской группы обязывались посещать занятия друг друга и оказывать необходимую товарищескую помощь взаимными указаниями.

Наряду с организацией инструкторских классов широко развернулась подготовительная работа по открытию хоровых классов Народной консерватории во всех рабочих районах Киева.

Участники инструкторских классов первого созыва — ученики Б. Л. Яворского по классу композиции — пер-

выми привлечены были к преподавательской работе. Среди них особенно талантливыми и яркими преподавателями были С. В. Протопопов, Н. М. Гольденберг, М. М. Новикова, Э. П. Скрипчинская, Г. Г. Веревка, Р. И. Зарицкая, Е. Н. Гольденберг-Гринберг, М. К. Лудвиг и др. С. В. Протопопов в очень короткий срок выдвинулся как блестящий руководитель и преподаватель сильных хоровых групп.

По замыслу Б. Л., все хоровые классы Народной консерватории одновременно проходили один и тот же хоровой репертуар. Преподавание строилось на основе народной песни, затем вводился более сложный репертуар из гармонизованной народной песни, оперных хоров, хоров из кантат, хоровых частей симфонических произведений. Одновременно изучались революционные песни и гимны.

Однородность изучаемого хорового материала позволяла объединять время от времени отдельные хоровые классы в один мощный хор под единым управлением С. В. Протопопова.

Через пять-шесть месяцев объединенные хоры Народной консерватории были привлечены к участию в концертах, устраиваемых Народной консерваторией в рабочих клубах и в театральных и концертных залах Киева в дни революционных празднеств и торжеств.

С приходом в Киев частей Красной Армии хоровые классы Народной консерватории открылись при всех крупных общежитиях и клубах воинских частей. Организаторами и преподавателями этих классов были С. В. Протопопов и Г. Г. Веревка.

Каждый участник хора должен был одновременно учиться дирижировать исполнением разучиваемой песни. Одни выполняли это более удачно, другим искусство дирижирования давалось с большим трудом или вовсе не давалось, но какая замечательная идея творчества заложена была в этом стремлении сделать хор творческим коллективом, каждый участник которого призван выявить все свои способности!

В детских музыкальных классах дирижирование участников хора привело к выдвижению ряда маленьких дирижеров, уже в возрасте 8—12 лет проявлявших чувство ритма, музыкальную одаренность и темперамент. Юные дирижеры классов Н. М. Гольденберг,

М. М. Новиковой и Э. П. Скрипчинской на публичных зачетах произвели огромное впечатление.

Работа преподавателя М. М. Новиковой представляла особый интерес, так как по выбору Б. Л. Яворского на ее долю пришлось классы Народной консерватории в «Доме увечного ребенка», среди детей, слепых с детства, больных туберкулезом позвоночника или костей и потому годами прикованных к постели. Специфика этих классов требовала от преподавателя особой душевной чуткости, мягкости и применения специальных методов музыкального воспитания и развития творчества.

Впечатления от уроков «слушания музыки» дети во всех классах не только записывали, но и зарисовывали. Альбомы всех детских классов Народной консерватории были заполнены красочными рисунками, оригинально и с особой непосредственностью и свежестью отражающими силу детского музыкального восприятия. И среди всей массы рисунков особо выделялись альбомы классов М. Новиковой в стенах «Дома увечного ребенка».

Занятия со слепыми детьми были сплошным триумфом М. Новиковой, так как присущая им музыкальная одаренность придавала особую успешность занятиям, а хоровое исполнение отличалось особой ритмичностью, чистотой и яркостью звучания.

В систему музыкального воспитания учащихся Б. Л. вносил элементы всемерного развития творческой инициативы. С особой настойчивостью и требовательностью добивался он от преподавателей умения пробуждать и развивать творческие силы, обязывал их бережно сохранять каждое написанное учащимися произведение, каким бы малозначимым ни казалось оно на первый взгляд.

Поправки и исправления написанного должны были вноситься особенно осторожно, в порядке товарищеской поддержки и совета.

В результате этой системы учащиеся Народной консерватории создали ряд песен, фортепианных пьес, ритмических постановок на изучаемые и коллективно сочиненные музыкальные произведения.

Чрезвычайно интересны были ритмические инсценировки, задуманные детьми как на лирические, так и на революционные сюжеты.

Особенно значительной явилась инсценировка, посвященная победному шествию Октябрьской революции, очень красочно поставленная классом Н. М. Гольденберг и пользовавшаяся огромным успехом в рабочих клубах Киева.

Наряду с развитием и расширением классов Народной консерватории принимала все более крупный размах работа по пропаганде и популяризации музыки. Руководство этой большой отраслью работ Народной консерватории принадлежало всецело Яворскому.

Концерты Народной консерватории, подчиненные общему строго разработанному плану, шли по двум циклам: 1) камерные концерты с программой русской и зарубежной музыки; 2) большие симфонические концерты и концерты хоровых и оркестровых групп в дни революционных праздников.

В течение долгого периода Б. Л. Яворский был несменяемым и единственным аккомпаниатором для певцов, скрипачей, виолончелистов. Каждое концертное выступление являлось музыкальным праздником даже для Киева, достаточно избалованного посещениями видных музыкантов.

Художественный успех концертов Народной консерватории объясняется тем, что музыкальное сопровождение Б. Л. перерастало обычные рамки аккомпанемента. Цельность впечатления усиливалась этим своеобразным состязанием в мастерстве и вдохновенности исполнения вокальной и фортепианной партий.

Вся эта разносторонняя, кипучая работа, поглощавшая много времени и сил, проводилась Яворским и его группой «яворианцев» почти бесплатно. Живя очень скромно и почти всегда испытывая острый недостаток в материальных средствах, Болеслав Леопольдович, как и все его ученики — преподаватели Народной консерватории, — в течение 1918 и начала 1919 года получал от «Общества народного театра и искусств» скромную почасовую оплату, тратя в то же время на подготовку к занятиям не часы, а дни и недели.

Средства для оплаты преподавательского состава были крайне ограничены, так как «Общество народного театра и искусств» существовало исключительно на скромные суммы, поступавшие из членских взносов, из



отчислений профсоюзных организаций и взносов юридических лиц — кооперативных и других организаций.

Правительство Центральной рады не успело ликвидировать «Общество» только в силу кратковременности своего существования. Марионеточное и столь же недолговременное правительство гетмана Скоропадского слишком было занято дипломатическими интригами и борьбой с растущим коммунистическим влиянием, чтобы интересоваться какими-либо задачами культурного строительства.

С приходом Красной Армии я получила совершенно неожиданное приглашение срочно явиться на заседание Губревкома. Не более получаса продолжалось наше мирное совещание в военной обстановке. Губревком перевел «Общество народного театра и искусств» на государственный бюджет.

Работа Б. Л. Яворского расширилась до рамок, почти исключавших его преподавательскую деятельность в Государственной консерватории и ведение частных уроков. И все же с присущей ему крайней щепетильностью Б. Л. категорически отказался от значительного увеличения оклада директора Народной консерватории. Он согласился лишь на скромное увеличение зарплаты, позволявшее свести до минимума часы преподавания в классах Государственной консерватории.

Для «Общества народного театра и искусств» и особенно для Народной консерватории наступила пора расцвета. Работа инструкторских классов значительно расширилась: наряду с продолжением занятий первой группы инструкторов-преподавателей открылись классы, в которые была вовлечена новая группа консерваторской молодежи.

Из состава ее выделялись пианисты и теоретики Л. П. Хереско, А. А. Альшванг, Г. А. Ильина, Л. В. Кулаковский, Е. А. Гейцыг, В. А. Гейцыг, Т. Ф. Миловидова, И. С. Лямин, В. А. Нелидов и другие.

В состав исполнителей для камерных концертов были введены пианисты С. В. Протопопов, И. С. Рабинович, Н. М. Гольденберг, М. М. Гринберг, Г. М. Коган, скрипач Л. М. Брагинский, виолончелист М. Левин и ряд молодых певцов и певиц.

С приездом в Киев в 1919 году известной камерной певицы О. Н. Бутомо-Названовой Болеслав Леопольдо-

вич дал ряд концертов при участии этой прекрасной артистки, одинаково чаровавшей исполнением и народной песни и классического репертуара.

Временное пребывание в Киеве певицы Н. П. Кошиц и пианиста-композитора Ф. М. Блуменфельда также было использовано Яворским. С Кошиц он дал несколько концертов. Ф. М. Блуменфельд выступил в концертах Народной консерватории с Г. Г. Нейгаузом и певцами с исполнением собственных фортепианных и камерных произведений и с программой из классической музыки<sup>1</sup>.

Ряд концертов Болеслав Леопольдович дал во время приезда в Киев скрипача П. И. Коханского.

Многие произведения исполнялись впервые в Киеве в концертах Народной консерватории.

Билеты на концерты Народной консерватории распределялись в организованном порядке среди рабочих и в красноармейских частях. Красноармейцы зачастую являлись целыми подразделениями, по команде занимали места и в таком же порядке покидали концертный зал. Аудитория была чрезвычайно интересной по своему составу и на редкость дисциплинированной. Б. Л. и другие исполнители нередко выражали свою радость и полное удовлетворение той чуткостью и восприимчивостью, с которой принималось исполнение самых сложных произведений.

Очень скоро после первых выступлений Б. Л. стал получать от слушателей записки с просьбой ответить на ряд интересовавших их вопросов о музыкальных формах, о том или ином композиторе, о мысли, выраженной в данном музыкальном произведении и т. д.

По окончании концертов Яворский все чаще и чаще стал выступать с ответами на полученные записки, давая самые детальные пояснения по каждому затронутому вопросу. Уступая настоятельным просьбам аудитории Б. Л. вынужден был в дальнейшем ввести пояснительные лекции перед началом каждого концерта. Эти лекции, восторженно встреченные аудиторией, создали еще больший успех концертам Народной консервато-

<sup>1</sup> Огромное количество фортепианных концертов с самой разнообразной программой (западная и русская литература) дал Г. Г. Нейгауз.

рии, завоевавшим заслуженную славу Яворскому и всем исполнителям. Постепенно усложняя лекции, Болеслав Леопольдович стал давать пояснения и иллюстрации основных тем исполняемых симфонических произведений, камерных ансамблей и сонат (обычно симфонии исполнялись на двух роялях, часто давались сонаты скрипичные и виолончельные). Музыкальные иллюстрации тем и лейтмотивов обычно давались С. В. Протопоповым и И. С. Рабиновичем.

Расширение концертной практики Народной консерватории и показ постановок драматической школы вызвали к жизни классы декоративной и общей живописи, в которые были вовлечены все одаренные слушатели, начавшие с выполнения заказов на изготовление декораций и эскизов костюмов для инсценировок и последовательно перешедшие к систематической работе в классах живописи. В этих классах занимались также все участники детских классов Народной консерватории, обнаружившие в своих иллюстрациях к музыкальным произведениям на уроках «слушания музыки» художественное чутье, четкость рисунка и чувство цвета.

Интересные по оригинальности замысла и красочному оформлению рисунки детей к «Сказке о царе Салтане», «Снегурочке», сказке Оскара Уайльда «Великан-эгоист» и др. собраны были в альбомах классов Н. М. Гольденберг, М. М. Новиковой, Э. П. Скрипчинской.

Б. Л., живо интересуясь работой классов живописи, уделял им большое внимание, внося коррективы в планы работ и методы преподавания.

За успешным развитием работы Народной консерватории с большим вниманием следили профессиональные и советские организации. Концерты и открытые зачетные занятия систематически посещались представителями Центрального бюро профсоюзов. Нередко бывали и члены Губкома ВКП(б) и Губисполкома. Почти на всех пленумах Центрального бюро профсоюзов заслушивались мои отчетные доклады о ходе работ и дальнейших планах деятельности Народной консерватории.

С особой торжественностью и праздничным подъемом проходили концерты объединенного хора Народной консерватории в районных рабочих аудиториях,

где публика могла узнать среди участников хора, ансамблей и солистов своих друзей, товарищей по работе, родных.

Какое значение придавалось работам Народной консерватории, мы могли уяснить себе из того факта, что перед временным уходом из Киева Красной Армии и партийных и советских организаций мне передано было по распоряжению Губревкома пять миллионов рублей для обеспечения дальнейшей работы Народной консерватории. При этом было указано, что необходимо всемерно сохранить все учреждения Народной консерватории и удержать на работе всех ценных сотрудников.

Коммунистам и комсомольцам даны были адреса «Общества народного театра и искусств», где они могли получить необходимую материальную помощь из оставленных средств, организовать, если понадобится, свои встречи.

Тяжелые дни, пережитые всей Украиной во время террора оккупантов, не могли не отразиться и на работе Народной консерватории. С закрытием всех рабочих клубов деятельность классов Народной консерватории перенесена была в центр. Занятия классов Народной консерватории велись без всяких перебоев, и наша неизменная публика, как на праздник, являлась на концерты.

С возвращением в Киев Красной Армии и окончательным укреплением на Украине Советской власти Народная консерватория вновь широко охватила своими филиалами все рабочие районы и воинские части.

Для концертов Народной консерватории были предоставлены помещения театров, и Б. Л. впервые мог заняться организацией больших симфонических концертов.

Ряд таких консерваторских концертов, в которых были исполнены симфонии Бетховена, Чайковского, «Поэма экстаза» Скрябина, симфонические поэмы Глиэра, Блуменфельда и других, состоялся на сценах Большого оперного театра, в театре имени Франко, Соловцова и в Пролетарском саду. Дирижировали симфоническими концертами Л. П. Штейнберг, Ф. М. Блуменфельд и Р. М. Глиэр.

В разгар самой напряженной деятельности по расширению классов Народной консерватории нас неужи-

данно посетил представитель Наркомпроса РСФСР, направленный А. В. Луначарским для ознакомления с работой Народной консерватории.

Весной 1921 года Б. Л. Яворский получил распоряжение Наркомпроса РСФСР выехать в Москву на работу в Главпрофобр. Вместе с Б. Л. вызывался и С. В. Протопопов.

Дружная и согласованная деятельность коллектива Народной консерватории продолжалась по плану, намеченному Б. Л. перед отъездом.

В свои приезды в Киев на время отпуска Б. Л. принимал деятельное участие в работе, выступал в концертах, посещал занятия, читал лекции, будя мысль и всячески поощряя инициативу своих питомцев — молодых преподавателей Народной консерватории.

## ЯВОРСКИЙ — ПЕДАГОГ

---

С Б. Л. Яворским я встретился осенью 1918 года при поступлении в Высшую музыкально-драматическую школу им. Н. В. Лысенко в Киеве в класс теории композиции Б. Л. Яворского.

Еще в начале наших занятий Б. Л. обратил мое внимание на ценность записывания народных песен. Я записал тогда много украинских песен.

Любовь к народной песне Болеслав Леопольдович прививал своим ученикам в течение всего времени своего общения с ними.

Я помню также лекции Б. Л. о народной песне и замечательные концерты его с О. Н. Бутомо-Названовой, посвященные народной песне.

Б. Л. часто беседовал с нами о принципах обработки народных песен. Привожу его письмо ко мне, посвященное этому вопросу.

«2 января 1938 г., Москва

Милый Григорий Гурьевич, спасибо Вам за присылку нот и за Ваше письмо.

Я сейчас настолько занят, что мог лишь мельком просмотреть ноты. Наиболее подходящим мне показался Веревка. Лысенко по своей фактуре гармоничен, т. е. его добавленные голоса механистичны, составлены часто из случайных аккордовых звуков и не укладываются в памяти самодеятельных певцов. Такие партии рассчитаны на хорошо протренированных церков-

ных певчих прошлой эпохи, к тому же поющих по нотам.

Уж на что просто «Не ходила на улицу» (8 тактов) Леонтовича, С[ергей] В[ладимирович] затратил на нее уйму времени, а никогда не может быть уверен, что тенора вступят, что альты не собьются на мелодию, что тенора в середине не пойдут в сексту с сопранами, что басы выдержат свои гармонические кварты. Т. е. вполне оправдываются мои возражения, которые я делал по этой песне Леонтовичу и которых он никак не мог понять. Даже «Качки», написанные уже под моей ферулой, оказались в тех местах, которые я и отмечал, ненадежными — два-три места альтовой партии. Только те песни, которые Леонтович вполне выдерживал по моим указаниям («Чумак», «Мала мати», «Щедрик», «Пьють пивни», «Под стежкой» и др.), подчас трудные, очень доходчивы до исполнителей и поются ими с удовольствием, так как каждая партия художественно и исполнительски осмысленна, даже когда она как будто вокально неинтересна, например, басы в «Под стежкой», тенора в «Чумаке». Эти партии всегда для публики заметны. Прошли уже те времена, когда публика (городская) упивалась «аккордом». Я это называл херувимскими и даже как будто раздражал этим Леонтовича, которого в Петербурге (кажется, Бармотин и К<sup>о</sup>) уверили, что это-то и есть истинно народный склад.

Я хотел бы написать Вам про те установки, которые я требовал от Леонтовича, и, следуя которым, он добился таких успехов.

Он панически боялся «вольного» обращения с текстом: 1) повторений, 2) дроблений, 3) одновременно произнесенного текста, 4) введения чуждых слов («гей» и т. п.), 5) пения закрытым ртом — «инструментальных» приемов, 6) выдержанных долго звуков, 7) имитации, 8) остинатных повторений (*ostinato*), 9) сосенутных последований («гаммы») и т. п., при помощи чего получается выражение коллективности в музыке, разделение общей работной задачи между равноправными, самостоятельными членами коллектива.

Консерваторское же изложение, происхождение которого — Лютеров хорал, порождено абсолютизмом.

Ведущий голос (верхний) на виду и почтительное, глубоко подчиненное «сопровождение», дополняющее угодливыми «аккордовыми тонами», совершенно не считающееся с самостоятельностью или равноправием, т. к. они абсолютизмом аннулированы, и чем каждый голос более безличен, бессмыслен, тем лучше—т. е. так называемое «гомофонное» изложение. Таково оно часто у Лысенко, таково было у Леонтовича, когда он приехал ко мне.

Один мой завет он еще никак не мог довести до яркого образца — это смотреть на народный напев не как на законченное, не подлежащее изменению; это «цитатное» изложение напева.

Напев должен быть только «исходным» данным при «развитии» материала, напев должен раствориться в напеве-мелодии-мелосе, творимом композитором.

Народные песни, даже исполняемые многоголосно, есть лишь частность общего целого — ландшафта, освещения, пространственной и воздушной перспективы, движения воздуха, ветра, всех условий, в которых происходит трудовой процесс, музыкальную схему которого передает напев. Эта схема содержит в «зародыше» и изобразительность, и выразительность, и напряжение энергии. Когда искусство берет напев как исходное творческое задание, то оно должно эти зародыши превратить в развитие выявления всего того трудового бытия в условиях натурального хозяйства определенной общественной эпохи (прошлой, когда создавалась песня, или современной, отмечающей прошлый быт и использующей лишь его энергию), которое определяло тогдашнее сознание. Т. е. искусство, черпая конструкцию и элементы ее оформления из напева и условий (места, времени) его применения, должно выявлять творческую энергию данного народа, как она проявляла себя в овладении природой, в создании своего бытия.

Вот и я расписался не на тему письма. Если Вы можете переслать нам украинско-русский словарь, то имейте в виду, что сегодня заходила Татьяна Филипповна и спрашивала, нет ли поручений в Киев, куда она уезжает на каникулы. Она сказала, что с удовольствием привезет его.



Пожалуйста, сообщите, сколько я Вам должен за ноты. Не найдется ли еще у Вас сборника одnogолосных или двухголосных легких песен (на украинский текст). И нельзя ли достать украинские переводы Пушкина (например, «Сквозь волнистые туманы», «Кто при звездах и при луне так поздно едет на коне» из «Полтавы»)?

Напишите мне Ваш творческий отчет и какие принципы Вы проводите в идеологии оформления Ваших произведений, а когда приедете в Москву, то запаситесь тезисами и вопросами для разговоров. Вы же знаете, что я не умею вести беспредметных разговоров ни о погоде, ни об искусстве.

Поцелуйте всех Ваших приятелей; надеюсь, что они Вас в ответ тоже поцелуют.

*Б. Яворский»*

Начиная с 1917 года Б. Л. возглавлял в Киеве Народную консерваторию «Общества народного театра и искусств» в качестве ее директора. К участию в педагогической работе в этой консерватории он привлекал своих учеников, в том числе и меня.

Ведущее место в Народной консерватории занимали классы хорового пения, которые являлись основным звеном в системе учебных предметов как в детских, так и во взрослых группах.

Обсуждение программ преподаваемых предметов и всего педагогического процесса происходило на заседаниях художественного совета под руководством Б. Л. Яворского.

На этих заседаниях обычно подвергались осуждению и изгонялись схоластические методы воспитания и преподавания, причем довольно обстоятельно и строго обсуждалась работа преподавателей Народной консерватории.

После своего переезда в Москву Болеслав Леопольдович не терял связь с нами.

В 1924 году он приехал в Киев вместе со студентами возглавляемого им 1-го Московского государственного музыкального техникума. Б. Л. и все приехавшие с ним посетили хоровую студию им. Леонтовича, где работу вели его ученики, в том числе и автор этих строк,

Во время своего приезда в Киев в 1928 году Б. Л. посетил 5-ю Государственную музыкальную профшколу им. Леонтовича. В тридцатые годы Б. Л. посещал концерты хоров под моим управлением и затем проводил интереснейшие беседы о задачах дирижера.

Таких встреч с Б. Л. у меня было много. Они свидетельствуют о его постоянном внимании к своим ученикам, постоянной готовности помочь им в разрешении интересующих их творческих и методологических вопросов.

Б. Л. Яворский был учителем ряда украинских композиторов и музыкальных деятелей (Н. Леонтович, М. Вериковский, Ф. Козицкий, Э. Скрипчинская, автор этих строк и др.).

Он — инициатор и автор ряда важных преобразований, относящихся к системе и принципам музыкального образования, оставивших заметный след в развитии музыкальной культуры на Украине.

Поэтому долг наших историков музыки и музыковедов — подробно осветить деятельность Б. Л. Яворского на Украине и все ценное из его учения.

Лично я во многом пользуюсь учением Яворского и ощущаю, как много оно значит для творческой, педагогической и общественной деятельности. Принципы учения Б. Л. Яворского очень много дали мне для понимания музыкальных явлений.

Яворский как человек отличался большой прямоотой, принципиальностью и чуткостью к людям. Его ученики всегда могли обратиться к нему за советом и получали от него необходимую помощь.

Память о моем учителе и благодарность к нему я всегда храню в своем сердце.

## ЯВОРСКИЙ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ

---

Наряду с научной разработкой своего теоретического учения, Б. Л. Яворский постоянно уделял много внимания вопросам массового музыкального воспитания и образования. Особый интерес представляет его деятельность в области музыкального воспитания детей в годы его пребывания в Киеве (1916—1921).

Осенью 1917 года Яворский стал во главе Киевской Народной консерватории. Для проведения в жизнь своих педагогических принципов он привлекал по преимуществу молодежь, молодых энтузиастов, готовых вдохновенно нести музыкальную культуру в массы. Только с помощью таких педагогов, по мысли Яворского, можно было вытеснить устаревшие, косные педагогические традиции, создать новые формы музыкально-воспитательной работы.

Для молодых педагогов он организовал специальный семинар. Этот семинар стал прежде всего школой постижения музыки, где Болеслав Леопольдович ярко характеризовал музыкальное мышление композиторов разных эпох и народов, стилевые особенности их музыки. Огромное значение он придавал изучению народного творчества, осмысливанию его с новых эстетических и теоретических позиций. Все занятия строились на основе внимательного вслушивания в музыку, ознакомления с музыкальными произведениями в их живом звучании, что было тогда ново и особенно ценно.

Новые установки и понятия вводились и закреплялись на практических занятиях. Участники семинара са-

ми учились всему тому, чему должны были учить других, на самих себе проверяли эффективность создаваемой методики. Уроки молодых педагогов подвергались подробному анализу. На ошибках — своих и чужих — дружно учились, дискутировали.

Общественные и педагогические принципы Яворского с огромной силой увлекали музыкальную молодежь. Семинар быстро пополнялся все новыми кадрами. Ярко, талантливо, заражая верой в действенность своих принципов, Яворский раскрывал перед нами новые перспективы применения своих творческих сил в конкретной деятельности, о полезности которой мы еще так недавно и не подозревали.

Вскоре семинар стал методическим центром, штабом, руководившим практической деятельностью. Весь город, и даже пригороды покрылись густой сетью школ, организованных Народной консерваторией. На заводах, фабриках, в промышленных и профсоюзных организациях возникали филиалы («точки») Народной консерватории. Одних только детских школ было 35. Бурно нарождающиеся детские организации и общеобразовательные школы выражали настойчивое требование введения музыкальных занятий по методу Яворского. Количество учащихся повсюду было очень велико. Например, Дорпрофсоюз<sup>1</sup> организовал школу на 140 детей. А в одном из районов Киева — на Подоле — в первый же день открытия очередной школы записалось 600 детей. И где! В самом «осином», белогвардейском гнезде, в бывшей церковно-приходской школе, в окружении страшного по силе своего влияния на население черного монашества. «Черноклобучники» Фроловского и Братского монастырей (опора знаменитой киевской «черной сотни»), активно сопротивляясь открытию нашей школы, в тот день едва не убили нас. Но самым неожиданным было никем не предусмотренное возникновение двух особых «точек»: в «Доме вечного ребенка» и в «Доме слепых».

Вскоре начались занятия во всех этих «точках» и в жизнь прочно вошел новый метод музыкальной работы с детьми, названный «музыкальное воспитание». Основной его задачей являлось раскрытие средствами музы-

<sup>1</sup> Дорожный комитет профсоюза железнодорожников.

ки всех художественных и интеллектуальных данных, заложенных в ребенке природой, и развитие у детей способности непосредственно воспринимать музыку и музыкальную речь расчлененно, одновременно объединяя в своем сознании в единое художественное целое все детали, из которых она состоит.

Для решения подобной задачи надо было, во-первых, найти такие музыкальные произведения, которые были бы близки детскому пониманию, детским интересам, вызывали бы у ребят яркие художественные впечатления; активизировать их музыкальное восприятие, стимулировать творческую отдачу впечатлений.

И как оправдало себя категорическое требование Яворского — нести детям только настоящее, высокое искусство, воплощающее яркие художественные образы, передающие сильные, глубокие чувства, способные вызвать у детей такие же сильные впечатления и эмоциональные реакции. «Только такая музыка в состоянии привести в действие потенциальные творческие силы ребят, — говорил Яворский. — И не надо идти на поводу бытующих предрассудков, по которым «дети не поймут взрослой музыки». Вопрос только в доступности содержания, в силе музыкального воздействия, в качестве подачи».

В процессе постепенного наращивания сложности музыкальных представлений и понятий особенно важно было установить логически-целесообразное последование дидактического материала. И тут незаменимую помощь в отборе учебного материала оказало учение Яворского о ладовом ритме. Использование его теоретических принципов и методов анализа позволяло молодым педагогам определять именно те элементы музыкальной речи, которые раскрывали необходимое для изучения музыкального явления наиболее ярко и образно.

Эти же принципы анализа в дальнейшем легли в основу исследования детского музыкального творчества, все структурные особенности которого ярко свидетельствовали о процессах развития слуховых представлений и музыкального мышления каждого ребенка. Они помогали устанавливать пути и темпы общего и музыкального развития групп в целом и каждого ученика в отдельности.

На первых порах закрепились три вида работы:  
1) слушание музыки с пояснительными беседами;  
2) хоровое пение; 3) движение под музыку.

Тесно переплетаясь, дополняя друг друга в раскрытии одного и того же музыкального явления, эти три вида составили единый метод, помогающий процессу восприятия музыки, освоения законов построения музыкальной речи, специфических средств ее выразительности. Именно в этой их слитности — в единстве цели при разнообразии средств ее достижения — и заключается сущность методической идеи курса «музыкальное воспитание».

Вряд ли указанные цели смогли бы быть достигнуты без создания Яворским учебной дисциплины «слушание музыки». Главная и неоценимая заслуга ее заключается в удивительной способности просто и эффективно вводить слушателя в сложный мир музыкальных образов, подводить к пониманию того, что на удивительном языке музыки можно рассказать не только обо всем виденном или слышанном, но еще о многом таком, чего в классе, дома или вообще вокруг себя не увидишь и не услышишь.

Способствуя накоплению слухового опыта и музыкальных представлений, занятия эти развивали музыкальную память, внимание, стимулировали и направляли музыкальное мышление. «Слушание музыки» широко знакомило учащихся с музыкальной литературой, а попутно — и с литературой словесной (Чайковский, Римский-Корсаков — Пушкин, Гоголь и т. п.). Так вошли в жизнь детей шедевры нашей русской и западноевропейской классики, вызывая горячую любовь и интерес детей не только к музыке, но и к авторам ее. Широкое знакомство с музыкальной литературой создавало интерес к подлинному искусству, вырабатывало хороший вкус. Рост музыкальной культуры приводил к повышению уровня общей культуры. Так закладывался фундамент будущего музыкального и общего мировоззрения.

Когда зарождаются первые музыкальные представления, первые понятия, особенно в детском возрасте необходимо сразу же давать им правильные определения и точные термины. Поэтому, по мере накопления их у детей, возникла потребность в новом разделе занятий — в музыкальной грамоте. Она систематизирова-

ла и уточняла получаемые на «слушании музыки» понятия о простейших формах музыкальных произведений, способах их построения и средствах выразительности, о составных элементах музыкальной речи — о метре и ритме, о ладе и тональности; о цезурности, динамике, агогике и т. п.

Естественно, что одни только сухие рассказы обо всем этом были бы сплошной абстракцией — до ребят ничего бы не «дошло». Из множества применявшихся методических вариантов наиболее эффективными оказались два:

1. Весь урок строится на подробном изучении только одного произведения —
  - а. сперва — методом непосредственного восприятия музыки,
  - б. затем — подробного слухового анализа всех средств музыкальной выразительности, определяющих его содержание, характер.
2. И наоборот — для лучшего усвоения какого-либо одного элемента или теоретического понятия — такому же анализу подвергался уже целый ряд мелких форм, в которых эти явления выражены особенно характерно и четко.

Проведенные через многие виды творческой реакции детей (дирижирование, двигательную импровизацию, хор, пение и многое другое) все эти понятия становятся прочными и органичными компонентами музыкального мышления детей. Наиболее характерные и ярко воспринятые произведения становились материалом для дальнейшей работы по анализу. Их характерные темы пропевались и записывались на слух, служили для опознавания пройденных элементов музыки, для дирижирования. Некоторые произведения после такого детального слухового освоения вводились в занятия по ритмике (по движению), часто служили материалом для инсценировок, а песенный материал пополнял репертуар хорового класса и хоровых выступлений. Этими и многими другими приемами легко и просто раскрывались новые понятия, прочно закрепляясь в сознании и памяти детей. Но все понятия и знания, как и все теоретические обобщения (в той мере, в какой они доступны детскому пониманию), по идее методики «музыкального воспитания» должны логически вытекать из практического ус-

воения музыкального материала, послужившего основой урока. Творчески переработанные в каждой из форм занятий, они должны возникать в сознании детей незаметно для них самих, как естественный вывод из их практической музыкальной «деятельности» на уроках. И только тогда, когда дети хорошо слышат, знают, понимают, легко и свободно сами оперируют этим материалом,— только тогда можно и нужно дать музыкальному явлению точный термин. Опыт многолетней работы показал, что именно такой метод и дает самые прочные, самые органичные знания.

В процессе занятий как-то сами собой рождались новые отклики детей на прослушанную музыку (рассказ, рисунок, танец и др.). Особенно большую роль в развитии творческой активности ребят сыграло их дирижирование. Исполнительское творчество детей в этой области развивалось очень интенсивно: большинство из них легко и ярко управляло детскими хорами численностью до 350 человек. Их нисколько не смущала ответственность концертных выступлений перед широкой аудиторией. А ведь в их репертуаре были и трех- и четырехголосные песни а саррелла. Многие ребята проявили себя настоящими художниками, а некоторые из них впоследствии стали профессиональными дирижерами<sup>1</sup>.

Коллективное и индивидуальное дирижирование, тесно связанное со всеми видами работы, оказало большую помощь и в развитии у ребят осознания средств музыкальной выразительности. Это особенно проявилось в удачно найденной новой форме работы с ударным оркестром. В его состав входили детский барабанчик, бубен, кастаньеты, треугольники, разной высоты колокольчики.

Надо было видеть восторг ребят, их увлеченность и в то же время идеальную дисциплину во время разучивания или исполнения музыкальных произведений!.. Очень скоро первые примитивные «оркестровки» стали усложняться. Появилось разнообразие вступлений разных инструментов — «solo» или «tutti», в их группировках, в подчеркивании тембров, регистров, характерных ритмов; в наращивании звучности, или ее угасании,

<sup>1</sup> Например, Исая Шерман, Николай Рабинович и др.



словом,— в художественном «опартитуривании» всех деталей изложения. И здесь самым ценным оказалось устойчивое проявление детской творческой инициативы. В горячих дискуссиях отстаивали ребята свою оркестровку, свое понимание музыки, выражая это в своем дирижировании. Ярko проявлялась характерная для детского возраста наблюдательность, способность услышать множество деталей изложения, тонких оттенков развития музыкальной мысли.

Поиски многообразия форм активизации детского восприятия музыки оказались настолько плодотворными, что ребята очень скоро научились прослеживать музыкальный процесс в его развитии: определять нарастание ладового напряжения, динамику и агогику в устремлении к кульминации, самую кульминацию; слышать и понимать средства музыкального выражения этих процессов: расширение или сужение диапазона звучания; количество голосов и его изменение, смену тембров, фактурные и конструктивные изменения и т. п. Особенно запомнилась работа одной из моих групп над Прологом и Антрактом к 4 действию оперы «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова. Неизгладимое впечатление осталось у ребят от первого осознания ими процесса нарастания в музыке, стремления к кульминации, как и от красоты, яркости и выразительности всех других музыкальных образов. А нас, педагогов, поверг в изумление неожиданный по силе скачок в музыкальном развитии детей, в приобретении ими тонких слуховых навыков, а главное — в возросшей любви к музыке. С каким вдохновением принялись они за «оркестровку» своими средствами «Трех Чуд»! С каким азартом распевали песни «Нянюшек и Мамушек», «Бабарихи» и «Богатырей», торжественно вышагивая в такт песен со своими инструментами в руках. Пели с упоением порой целые картины из «Салтана».

В одной из общеобразовательных школ Киева (№ 25) после трех месяцев работы по методу Яворского мне удалось поставить почти целиком «Салтана» с группами 5-х, 6-х и 7-х (тогда выпускных) классов. Партию каждого действующего лица пел коллектив из 15—20 детей, подобранных по тембру и диапазону голосов в соответствии с партиями действующих лиц. Опера шла в костюмах, хотя и без сценического действия. Пар-

тию оркестра исполняли на фортепиано в четыре руки мы с моей помощницей по работе<sup>1</sup>, а вела оперу, как истый дирижер—придирчивый и властный—двенадцатилетняя школьница. Обладая большой музыкальностью, прекрасной памятью, большим темпераментом, влюбленная в музыку, живая, настойчивая девочка держала всех нас буквально в тисках точности темпов, интерпретационного плана, всех вступлений. Она зажигала не только исполнителей, но и зрителей нашей постановки. Это исполнение произвело в городе сильное впечатление в большой степени благодаря дирижеру<sup>2</sup>. И уже никого не удивила в 1920 году постановка целой одноактной оперы с прологом<sup>3</sup> силами одной только детской группы Народной консерватории, обучавшейся у меня всего один год с небольшим. Партии исполнялись уже не коллективно, а «единолично». Возрастной состав ребят — от 9 до 14 лет. Партии по музыке — сложные, хотя и основанные на коротких «песнях-ариях» и довольно длинных репликах-речитативах. И тут во всем блеске проявились все положительные стороны методической системы «музыкального воспитания»: налицо оказались и музыкальная память, и перевоплощение в роль, и сотворчество, а порой и проявление своего творчества — в режиссуре, в построении мизансцен.

Дети творчески переосмыслили развитие всего действия, жили в этой сказке, ощущали себя живыми ее героями. Как интересно были задуманы и осуществлены самими ребятами танцы<sup>4</sup> и пляски, выходы, да и все их сценическое поведение! Сколько изобретательности проявили они в создании и оформлении костюмов и декораций. Тогда, в 20-м году, в Киеве был разгар гражданской войны. Беспреданно и всегда внезапно появляясь, и так же молниеносно исчезая под напором Красной Армии, терроризировали Киев «разноцветные» — белые, черные, «жовто-блакитные», «синие жупанники» и другие банды. В городе гремели пушки, тре-

<sup>1</sup> Г. А. Ильиной.

<sup>2</sup> Это была Фира Янушпольская, впоследствии ставшая профессиональным музыкантом.

<sup>3</sup> Опера Н. Гольденберг «Апрелечка и Май». — *Прим. ред.*

<sup>4</sup> Исключительный интерес представил танец «Вихря», созданный одиннадцатилетней Лизой Орлон, которая впоследствии стала артисткой Московского театра оперетты под фамилией Островская.

щали пулеметы, падали осколки. Но, несмотря ни на что, работа в Народной консерватории кипела. Вопреки родительским запретам, вплоть до лишения пищи и внушения побоями, с опасностью для жизни, порой ползком под защитой домов и заборов, ребята в полном составе и «боевой готовности» являлись буквально на все занятия и репетиции. Такова была притягательная сила занятий в Народной консерватории не только в показательной ее стороне — выступлениях, спектаклях, но и в очередной работе...

Особенно ярко продемонстрировало силу воздействия «музыкальное воспитание» в условиях работы с больными детьми (среди филиалов Народной консерватории были и такие «точки»).

Одной из них оказались три группы тяжело больных детей, прикованных к постели костным туберкулезом. Инициаторами занятий по системе Яворского оказались врачи «Дома увечного ребенка».

Радость детей, их нетерпеливое ожидание уроков, веселое выражение измученных тяжкими физическими страданиями худеньких лиц были заслуженным вознаграждением руководителям групп за трудную, кропотливую и ответственную работу, за постоянные, упорные поиски наиболее эффективных ее форм в небывалых, беспрецедентных условиях. И уже совсем «великим праздником» явилось заявление врачей о том, что занятия эти дают весьма ощутительные результаты в улучшении общего состояния здоровья детей, приближают их к выздоровлению (вели эту работу педагоги М. М. Новикова и Э. П. Скрипчинская).

Другой, не менее сложной, оказалась многочисленная группа, организованная в «Доме слепых». Несмотря на то, что «Музыкальная азбука» для слепых, ныне весьма усовершенствованная, тогда была почти неизвестна, работа в этой «точке» велась весьма успешно (руководитель М. М. Новикова). Обостренность слухового восприятия и памяти, присущая многим учащимся, природная музыкальность, внутренняя сосредоточенность, увлеченность занятиями очень скоро привели к возможности постановки целого акта из оперы Чайковского «Иоланта». Показ этой работы вызвал небывалый резонанс в городе. Помню, как растроган был Р. М. Глиэр. Я сидела рядом с ним и видела, как он

утирал непрошенные слезы, нисколько их не скрывая (как, впрочем, и многие другие слушатели). Действительно, трудно было оставаться равнодушным, так предельно выразительно, трогательно-проникновенно пели юные слепые участники спектакля...

Важную часть «музыкального воспитания» составлял раздел «движения». Эти занятия оказались необходимыми для закрепления навыков слухового анализа, вхождения в образный строй музыки. От привычной маршировки под музыку дети быстро и охотно переходили к выполнению движений «по заданию без слов» — «по требованию музыки».

Музыкальные игры, примитивные инсценировки песен со словесным текстом, где музыка служила только организующим, ритмическим началом, сменились самостоятельными попытками отображения в действии, в движении содержания музыки без словесного текста, и часто даже без программного названия. Многие инсценировки новых советских песен, миниатюр Грига, Глиэра, Шуберта, Шопена были весьма интересны по двигательному оформлению и глубоки по содержанию. Одна из моих групп Народной консерватории к концу второго года обучения создала интереснейшую постановку, музыку к которой мне приходилось каждый раз поновому импровизировать по придирчивым требованиям ребят. Это было в 1921 году. Красная Армия только что уничтожила, наконец, последнюю из белогвардейских банд. Отражая общее ликование народа, участвуя в нем по-детски непосредственно, всей душой, ребята создали созвучную моменту яркую, впечатляющую «Поэму в движении». Называлась она «Колодники». Основным ее содержанием была яростная борьба за освобождение от гнета, от пут рабства, борьба за Свободу, за Революцию — «Борьба» и «Ликующая Победа». Эта яркая композиция, созданная дружным сотворчеством всего детского коллектива в каждой придирчиво и тщательно продуманной детали, тоже обошла все фабрики, заводы, клубы и многие школы, неизменно вызывая шумные одобрения взволнованных зрителей<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В неиссякаемом творчестве движений, волнующе раскрывающих идею и содержание постановки, ведущими были Катя Ивашина и Фира Янушпольская.

Умение услышать, осознать разнообразие средств художественного воплощения в музыке привело ребят к возможности сравнивать их качества — выразительность, образность, художественность, то есть оценивать их критически, а значит, — размышлять. Размышления же эти преломились в активной «отдаче действием»: ребята стали проявлять себя творчески в самых разнообразных формах — в литературе, изобразительном искусстве и, наконец, в музыке. Сначала это были простые одноголосные песенки на свои и чужие слова. По мере накопления слухового опыта в гармонических последованиях, появились двух- и трехголосные песни. И тогда, не обучаясь игре на инструментах, ребята заиграли на фортепиано.

Быстрый рост знаний и умения ребят, необычайный подъем их музыкального и общекультурного уровня, активное проявление творческой инициативы как явный результат методических принципов Яворского — все это послужило сигналом для серьезных размышлений о широких перспективах данной системы и в обучении будущих музыкантов-профессионалов.

Признавая необходимость профессионального обучения музыке с детских лет, передовая профессура КГК в лице ее директора Р. М. Глиэра, профессоров В. В. Пухальского, Ф. М. Blumenфельда, Г. Г. Нейгауза и К. Н. Михайлова добилась открытия Детского отделения при консерватории. Мне же предложили его организовать, им руководить и вести классы фортепиано и дисциплин теоретического цикла. После долгих колебаний я все же согласилась, но только при условии полной автономии — в методической, учебной, административной стороне дела, как и в подборе педагогических кадров.

Первого сентября 1922 года начала свой первый учебный год Первая детская музыкальная профессиональная школа с контингентом в 500 учащихся.

Эта школа была примечательна тем, что была первой музыкальной школой для детей и подростков. Ведь до этого в царской России, да и за рубежом, таких школ не существовало<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Я сама еще в детстве училась в Музыкальном училище ИРМО вместе с «великовозрастными».

Второй отличительной ее чертой были принятые ею установки:

а) профессиональное музыкальное образование — в широкие народные пролетарские массы;

Третьей, главной чертой было — введение методической системы Яворского, основной идеей которой было: профессиональное обучение базировать на воспитании музыкального мышления, методом развития всех художественных и интеллектуальных данных, заложенных в ребенке.

Перенесение всех этих принципов в практику профессионального обучения, как основы педагогического процесса, потребовало и соответствующих педагогических кадров. Лучшие, передовые музыканты города, необходимые начинающей молодежи, как повседневный пример педагогического мастерства, охотно сгруппировались вокруг нового дела. Маститые профессора — К. Н. Михайлов, Д. С. Бертъе, Я. С. Магазинер, С. А. Вильконский, и среднее поколение уже опытных педагогов — Р. Б. Круглая, Е. В. Френкина, С. К. Холодная и другие — с увлечением работали и передавали свой опыт младшим товарищам. У них училась педагогическому мастерству и их дополняла сверкающая плеяда молодых виртуозов-исполнителей, будущих лауреатов всесоюзных и международных конкурсов — Теодор Гутман, Евгений Сливак, пианист и композитор Матвей Гозенпуд, Вера Разумовская, Натан Перельман, Абрам Логовинский, Вера Белоцерковская. Среди них были и талантливые Арнольд Янкелевич, Софья Хаскелис, Фаина Эйнгорн и многие другие. В их состав вошли и два студента — скрипач И. А. Гутман и пианистка Н. А. Владимирова.

Весь этот разнородный коллектив был вовлечен в живую, напряженную работу по созданию, разработке и практическому внедрению новых методов, но уже в плане профессионального образования.

Полностью перестраивалась прежняя система музыкального обучения — лишь техническому ремеслу, устаревшим приемам игры на инструментах. В исполнительских классах центр внимания в работе стал перемещаться в сторону гармоничного слияния с музыкой. Менялись понимание и самое качество технических навыков на основе связи и взаимовлияния теоретических

и исполнительских отделов. В этой трудоемкой работе ведущая роль принадлежала молодым энтузиастам, преподавателям теоретического отдела — Г. А. Ильиной, К. И. Шац, А. С. Жорницкой, Е. М. Ярошенко, А. З. Писаревскому. Сохраняя все формы «музыкального воспитания», расширенные и углубленные методом ладового ритма, теоретические дисциплины приобрели новое содержание и объем уже профессионального порядка. Наряду с этим создавалась структура школы — административная и, главное — учебная.

Результаты новой методики ярко сказались на развитии творческой инициативы учащихся. Детское творчество всех видов, особенно музыкальное стало настолько интересным по замыслу, по разнообразию содержания, музыкальных тем и форм, а многое и по качеству, что вскоре стало материалом для обширных выставок на всесоюзных и республиканских съездах по музыкальному и художественному образованию, к читаемым курсам «методики музыкального воспитания» в разных консерваториях СССР. Многие из учащихся впоследствии стали профессиональными композиторами<sup>1</sup>.

Публичные выступления учащихся проводились еженедельно. Но эти ученические вечера не походили на обычные... Пользуясь «высокой трибуной» консерваторского зала или городской «площадки», мы старались по-настоящему широко развернуть борьбу за насаждение не только музыкальной, но и общей культуры. А кратчайшим путем, ведущим к сердцам родных и друзей, была, конечно же, деятельность их детей. Кроме того, воспитывая в своих учениках качества будущих борцов за новую культуру, необходимо было прививать им такие навыки с детства. Эти идеи порождали множество разнообразнейших форм публичных выступлений, включая даже творческие постановки ребят. Один из таких вечеров мне особенно запомнился.

В какой-то из дней февраля 1927 года должен был состояться наш очередной ученический вечер, посвященный творчеству Сергея Прокофьева. Минут за пять до начала меня срочно вызвали к директору консерватории К. Н. Михайлову, который представил меня

<sup>1</sup> Например, Ю. Рожавская, О. Сандлер, К. Шипович, Л. Сирота и др.

двум, совершенно залепленным мокрым снегом фигурам: одной крупной, внушительной, другой — миниатюрной, хрупкой. «Крупная фигура» быстро и лаконично произнесла: «Сергей Прокофьев. Певица Ли Любера. Мы пришли на ваш детский концерт».

Легко представить себе мой ужас. Ведь ребятам и так предстоял нелегкий эксперимент: заставить публику спокойно прослушать всю «прокофьевскую» программу. А исполнителями были дети, едва достигшие возможности впервые «прикоснуться» к произведениям этого «таинственного», притягательного своей установившейся славой «озорного», сложного, но прекрасного композитора. Перед привычной и близкой нам аудиторией этот эксперимент был возможен и нужен, но перед самим Прокофьевым... Мне не оставалось ничего другого, как приветливо пригласить их в зал. Я представила публике композитора Сергея Прокофьева и певицу Ли Любера, приехавших в СССР с концертами и оказавших нам честь своим посещением. Ответом были продолжительные и дружелюбные аплодисменты.

В программе вечера стояло: «1. Беседа на тему о значении музыки в жизни человека. О роли композиторов. Немного о творчестве С. Прокофьева, как отражении в музыке новых течений, прокладывающих пути музыкального искусства вперед. Беседу проводит ученица школы, 12 лет<sup>1</sup>. 2. Исполнение произведений Прокофьева для фортепиано, отрывков из оп. «Любовь к трем апельсинам» и балета «Сказка о шуте, семерых шутов перешутившем», — в исполнении учащихся фортепианного отделения и ударного оркестра младших классов. Исполнители — учащиеся в возрасте от 6 до 14 лет. Некоторые произведения сопровождаются комментариями музыковедческого порядка».

А внешне это выглядело так: на эстраде, слева от роялей, стоял большой мольберт с водруженным на нем огромным ватманским листом. На нем броскими цветными рисунками были условно изображены схема и форма исполняемого музыкального произведения. В зависимости от его содержания менялись и сюжеты рисунков, и их расцветки. Рисунки или орнаменты, условно изображающие различные элементы «схемы-формы»,

<sup>1</sup> Оля Немеровская.



выполнялись в стиле и красках, присущих эпохе и национальности авторов произведений.

У мольберта обычно стояли маленькие ученики, умеющие пока что только показывать длинной указкой темы, части и другие элементы формы, их местонахождение на схеме, впрочем, вполне сознательно. У рояля исполнитель произведения по ходу доклада проигрывал указанные ему элементы формы. По окончании такого детального анализа, дополняемого краткими «музыковедческими» справками, оно уже исполнялось, как художественное целое, в «концертном» виде. Если учесть, что в программе встречалось много аналогичных форм, станет ясно, каким же терпением должны были обладать слушатели! И они обладали им. Они не только «терпели», но и активно, взволнованно сопереживали каждое слово, каждый жест и звук...

Наблюдая за публикой, я нет-нет, да и взглядывала опасливо на композиторов<sup>1</sup>, особенно на Прокофьева. Понемногу я успокаивалась, хотя и дивилась Сергею Сергеевичу: он так крепко включился в происходящее на эстраде, словно сам в нем участвовал. Он сидел, напряженно вытянувшись, не отрываясь взглядом от ребят, весь — в слушании.

Хоть я и сказала несколько вступительных слов перед началом вечера — о методических установках и об исполнительских возможностях столь молодой еще нашей школы, но вряд ли Сергей Сергеевич этому поверил.

Первые две фортепианные пьесы выслушаны были Прокофьевым спокойно, терпеливо. Но вот по программе объявлен номер: С. Прокофьев — Гавот ор. 12.

У громадного мольберта, с указкой длиннее собственного роста в руках стоит крохотная рыженькая восьмилетняя Рахиль Хант. У рояля — исполнительница гавота Фрида Балагул. Справа — «докладчик» Оля Немеровская. Все идет «своим чередом». Но вот указка, дойдя до III части гавота, остановилась на змеевидной темно-лиловой полоске... Покуда эту полоску указывали, подкрепляя проигрыванием на рояле, и объясняли в I части гавота, она не вызывала никаких

<sup>1</sup> В зале присутствовал композитор Л. Н. Ревуцкий. В первом отделении концерта исполнялись детскими хорами его песни.

возражений. Но при первых же словах и показе ее в III части случилось нечто невероятное: молниеносным резким прыжком Прокофьев очутился на эстраде. Быстро выхватив указку из ручонки еще и отроду пугливого «рыжика», Прокофьев промко и взволнованно почти выкрикнул: «Неправда, я никогда и не думал вставлять главную тему в репризу. Это все выдумки», с грозно поднятой указкой в руке наступая на двенадцатилетнего докладчика. Мне показалось, будто в зале обрушился потолок. Но тут в наступившей внезапно гробовой тишине раздался спокойный голосок: «Сергей Сергеевич, не верите? Но мы очень тщательно и долго проверяли текст». — «Не верю!» — последовал грозный ответ. И вновь уверенный голосок: «Фрида, принеси ноты!» Ноты оказались под рукой. Автор впился в них глазами... Там разноцветными карандашами были подчеркнуты все главнейшие элементы и особенности формы. А в репризе торжествующе, где-то в средних голосах, вилась змейкой жирная темно-лиловая полоса, звук за звуком нанизывая на себя всю тему главной партии...

Томительная тишина. Медленно опускалась указка в грозной руке. Гневный взгляд медленно сменялся недоумением. Медленно, удивленно и тихо Прокофьев произнес: «А я и не знал, не собирался ее проводить». Мгновение, и тишина прорвалась оглушительным треском долгих, бурных рукоплесканий.

И концерт продолжался — со всеми запланированными докладами, солистами, ансамблями и оркестрами; с переложением для фортепиано в четыре руки Анданта из 2-й фортепианной сонаты (ор. 14); с отрывками из балета «Сказка о шуте, семерых шутов перешутившем», переложенных для двух фортепиано в шесть рук; с «Маршем» из оп. «Любовь к трем апельсинам» в авторском переложении, только-только вышедшем из печати. А Сергей Сергеевич сидел притихший, дружелюбный, терпеливо дослушивая весь концерт.

И, конечно же, по окончании зал устроил ему и всем ребятам длительную ювацию. Дети не словариваясь бросились к Сергею Сергеевичу и, окружив его плотным кольцом, вытолкнули на эстраду, усадили за рояль и торжественно хором заявили: «Сергей Сергеевич! Ведь мы так недавно учимся, играем плохо. Разве так надо

играть Ваши произведения? Но раз Вы уже здесь, Вы не можете, не вправе лишить нас возможности узнать, услышать, понять, как по-настоящему должна звучать Ваша музыка. Мы Вас не отпустим до тех пор, пока Вы не сыграете нам всего того, что нам так необходимо услышать». Прозвучало: «Но я не помню всего наизусть». Последовал ответ: «Вот Вам все ноты». Отступление было отрезано. Прокофьев послушно сел за рояль. Живое кольцо мгновенно распалось. Прокофьев заиграл. Зал замер. В напряженной тишине зазвучали и 12-й опус, и 22-й, и 31-й, и 32-й, и «Марш» из оп. «Любовь к трем апельсинам», и отрывки из «Шута», и 2-я соната для фортепиано, но уже вся целиком, и еще многое другое. А Прокофьев, честно выполняя требования ребят, играл все увлеченнее, все прекраснее, словно не спеша закончить свою чуть ли не тройную по объему программу импровизированного концерта.

Вряд ли когда-нибудь приходилось мне видеть на лице Сергея Сергеевича такую мягкую, нежную улыбку в ответ на нескончаемую бурную овацию, стихийно возникшую в нашем взбудораженном и счастливом зале<sup>1</sup>...

С проснувшейся жаждой активного участия в общей — «взрослой» жизни, их окружающей, смелые, талантливые и трудолюбивые маленькие киевляне были зачинателями больших дел в создании новых путей подъема общей и музыкальной культуры в нашей социалистической стране. Это из их среды вышли первые дети-лауреаты — Роза Тамаркина, Юлик Ситковецкий, Бебочка Притыкина, Арнольд Каплан и другие. Это их дела, их Киевская Первая детская музыкальная школа стали образцом для создания других таких же в СССР, в том числе и всех музыкальных десятилеток.

Оглядываясь назад, вспоминая первые впечатления от встреч и работы с Болеславом Леопольдовичем Яворским, его руководство нашим семинаром, педагогические принципы, страстно и убежденно проводимые

<sup>1</sup> Этот неожиданный концерт в феврале 1927 года в Киевском консерваторском зале был первым по приезду Прокофьева в Киев. Объявленные официально концерты филармонии должны были состояться и состоялись на 2—3 дня позже.

им в жизнь — поражаешься и сложности, и одновременно их мудрой простоте, и смелости экспериментов, и тонкости проникновения в интересы новой аудитории, и удивительной созвучности запросам современности. И такое же чувство изумления и благодарного восхищения вызывают и дети той эпохи. В то трудное время разрухи и гражданской войны, полуграмотные, а то и вовсе неграмотные, голодные, раздетые дети окраин жадно стремились найти выход своей жизненной энергии. Извечная тяга подростков ко всему новому, неизвестному, особенно к активному участию в общей жизни, тогда такой волнующей и бурной, эта тяга неожиданно нашла себе выход в занятиях по «музыкальному воспитанию». Не удивительно поэтому, что наша методика, раскрывающая путь этим детским стремлениям, сразу нашла восторженный отклик у ребят. Вспомните педагогические предпосылки Яворского, который неустанно нам напоминал, «что педагог-музыкант должен не только обучать, но и воспитывать»; что «необходимо вырабатывать из ребенка не пассивного зрителя жизни, а ее активного участника, творческого строителя будущего».

Поначалу эти установки нам казались несбыточными... Но вот прошло некоторое время, и постепенно начали оживать эти идеи в действии. С трепетом следили мы за стремительным развитием ребят. На наших глазах рождались характеры, насыщенные волей, энергией, мужеством, а подчас и героизмом.

И оказалось доказанным на деле, что «музыкальное воспитание» на основе педагогических и теоретических идей Яворского вылилось в систему, стимулирующую не только музыкальное, но и моральное, и интеллектуальное развитие учащихся. Создавая первые навыки музыкального мышления, эта система способствует развитию и общего мышления. И особо ценно в ней то, что она рождает в человеке потребность активно направлять свою творческую инициативу в любой, избранной им для себя, форме деятельности.

Заканчивая свой рассказ, хочется особо подчеркнуть, что идеи Яворского, претворенные в работе по «музыкальному воспитанию», приближают нас к той, уже недалекой, великой эпохе коммунизма, когда воцарится полная гармония в развитии человеческого интеллекта и всех данных, дарованных человеку природой.



## ЯВОРСКИЙ В ПЕРВОМ МОСКОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕХНИКУМЕ

---

Летом 1921 года решением Главпрофобра Яворскому была поручена организация школы для подготовки кадров нового типа — педагогов и деятелей музыкальной культуры. На протяжении десяти лет Яворский был руководителем 1-го Московского государственного музыкального техникума — школы, в которой проводилась в жизнь его система воспитания, образования и профессионализации музыкантов, основанная на теории музыкального мышления (тогда носившей названия «ладовой ритм», «теория слухового тяготения»). Эта теория Яворского должна была служить базой всех предметов. Свои взгляды на музыкальное образование Б. Л. изложил в докладе «О принципах построения музыкально-профессионального образования и типизации музыкально-учебных заведений», который он прочел весной этого же года в Академическом музыкальном центре (АКМУЗО) Народного комиссариата просвещения РСФСР.

Цель профессионального музыкального образования, по его мнению, заключается во всестороннем развитии внутреннего чувства музыки («живого ощущения музыкальной стихии»), творческой активности, умения воспринимать современность и выявлять ее в своих сочинениях и исполнительстве. «Музыка едина, решающая инстанция одна; то, что является общим и для фортепиано, и для скрипки, и для органа... и для человеческого голоса, должно послужить принципом конструирования жизненного процесса музыкального образования. [...] Консерватория готовит музыкальных дея-

телей и музыкальных работников для настоящего и ближайшего будущего, широко распространяет музыкальную культуру в том крае, где она является высшим музыкальным учреждением. Ввиду этого консерватория сама должна быть гибким учреждением и выпускаемые ею деятели и работники ...должны суметь в любой момент поступательного движения искусства ориентироваться и находить то русло, по которому движется жизнь. Это достигается не только обогащением памяти посредством изучения музыкального искусства прошлого, но и освобождением интуиции, и развитием пытливости в нахождении новых проблем.

[...] Консерватория должна готовить к деятельности и к работе, и поэтому жизнь внутри самой консерватории должна быть ареной художественной, научной, педагогической деятельности. Принимать участие в этой деятельности должны все лица, образующие многоликое целое консерватории. Эта деятельность и эта работа должны совершенно незаметно сливаться с широкой общественной и художественной жизнью страны. Не должно существовать той пропасти между консерваторией и жизнью, которая на много лет иногда выбивает из колеи нормальной работы многих одаренных молодых музыкантов по окончании ими консерватории [...]. Ученик должен удержать в активном состоянии то, что он получил в музыкально-учебном заведении, должен иметь готовый запас постоянно пульсирующей энергии, а также художественный репертуар...».

В заметках об организации 1-го техникума Яворский пишет, что в основу учебного плана положены: «1. Принципы научного обоснования проходимых дисциплин как теоретических, так и практических (исполнительских); 2. трудовой принцип — труд, как высокое проявление человеческой деятельности [...] как общественный идеал; 3. производственный (ответственность каждого и коллектива школы за качество и общественную значимость своего художественного труда); 4. профессиональный (отличие от клуба); 5. осознание общественности (процессов, их значения); 6. пытливость, инициатива, активность»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Б. Яворский. Слух — школа, стр. 9. ГЦММК, фонд Яворско-

Составляя план работы 1-го техникума, Яворский опирался на обращение Ленина «К коммунистам Наркомпроса» о введении минимума общественно-политических знаний во все высшие учебные заведения. Работая над программами по изучению музыкальной литературы, Яворский совместно с преподавателем обществоведения устанавливал возможные связи с программой курса исторического материализма изучение русской музыки, которое было содержанием занятий хорового, камерного, дирижерского классов, увязывалось с историей освободительного движения в России.

Производственная практика под руководством педагогов проводилась со второго курса. В нее входили, кроме инструкторско-педагогической работы, концертные выступления всего техникума в рабочих клубах. Концертную деятельность и подготовку к ней Яворский считал обязательным ежедневным трудом музыканта — и педагога, и учащегося. Он часто говорил, что обыватель, прекрасно поющий и играющий, еще не участвует в организации общественной жизни страны. Для этого нужны деятельность, активное воздействие на массы слушателей в нужном направлении; все то новое, что выдвигается в музыке общественным процессом, что возникает, отвечая потребностям в развитии общественного сознания, должно выполняться на самом высоком уровне, тогда новые ценности будут прививаться быстрее. «Профессионализация производственной практики — это есть радость работы»<sup>1</sup>.

Отбор музыкальной литературы для учебных программ и концертов происходил так, чтобы весь коллектив техникума в течение четырех-пяти лет неоднократно слушал, исполнял и изучал большой круг (цикл) произведений зарубежной и русской классики, а также современной музыки<sup>2</sup>. Отбирались произведения, основные для данной эпохи, обладающие большой силой воздействия на слушателя, дающие яркое представление о музыке ведущих композиторов каждого исторического

го — 146, инв. № 4683. В дальнейшем ссылки на архивные документы будут указываться: числителем — номер фонда, знаменателем — инвентарный номер. В данном случае ГЦММК, 146/4683.

<sup>1</sup> Б. Яворский. Планы и программы. ГЦММК, 146/4609.

<sup>2</sup> Б. Л. называл его «кругооборот музыкальной литературы».

периода. Как постоянный материал занятий и концертов интенсивно внедрялась народная песня. «Кругооборот» сопровождался всесторонним изучением как исполнителями, так и слушателями исполняющейся литературы: «кругооборот есть тот материал, на котором ведется и воспитание и обучение. Завершительная, показательно звучащая стадия кругооборота должна быть доступна для всех желающих, и этим будет достигаться распространение музыкальной культуры среди широких масс населения; как отдельные концерты, так и целые циклы могут повторяться в районах и высылаться в провинцию»<sup>1</sup>.

Важным фактором в подготовке кадров нового типа Яворский считал пролетаризацию состава учащихся и настойчиво проводил ее в 1-м техникуме. Как руководитель Музыкального сектора Охобра (Отдел художественного образования) он планировал: «В двух школах Москвы: им. Красной Пресни и Черкизовской образовывать исключительно пролетарский состав и направлять туда из Центральной приемочной комиссии всю пролетарскую молодежь, которук, после предварительного испытания и тренировки, расслаивать на более и менее одаренную, и лучший слой передавать в техникум и консерваторию»<sup>2</sup>. При этом новый состав учащихся требует и новой методики занятий.

В противоположность старой методике приема в музыкальные училища, учитывающей прежде всего умение играть на каком-либо инструменте (что было доступно в те годы только детям из обеспеченных слоев населения), Яворский составил инструкцию о методах испытаний, которые намного расширяли прием детей рабочих и крестьян; испытывались главным образом природные свойства поступающих и их способность к труду и к развитию.

Самым большим отделением техникума было инструкторско-педагогическое. Оно давало общее музыкальное образование всем учащимся и готовило музыкантов-педагогов, организаторов. «Инструкторство — это умение организовать массы», — говорил Яворский. С са-

<sup>1</sup> Б. Яворский. Доклад в АКМУЗО. ЦГАОР, 2306/382.

<sup>2</sup> Б. Яворский. Инструкция о приеме учащихся в Гос. муз. школы. ЦГАОР, 1565/424.



мого начала работы это умение нужно вводить во все специальности: в композиторство, исполнительство, педагогику. Нужно внедрять в сознание учащихся, что они готовятся не любоваться звуками или собственной ловкостью, а уметь воздействовать на массы средствами искусства. В советских условиях искусство исполнителя из «личной собственности» музыканта обращается в общественную силу. Таким средством воздействия могут обладать не только единицы, исполнители большого масштаба, но и широкая масса музыкантов — в хорах, ансамблях, оркестрах, также дирижеры, педагоги и другие исполнители<sup>1</sup>.

Яворский ценил умение играть на народных инструментах (каждый музыкант, говорил он, должен суметь в любой обстановке организовать музыкальную жизнь). Те из учащихся, которые при поступлении обладали навыками игры на каком-либо народном инструменте, направлялись в ансамбль домбр, получали партию аккомпанеента на гитаре для выступлений с вокалистами (романсы Листа, Танеева, Протопопова и др.), либо получали пьесу для сольного исполнения в концертах. Ко всем этим исполнителям предъявлялись такие же высокие требования, как к пианистам или певцам. Учащимся-теоретикам Яворский предлагал перекладывать для народных инструментов партии аккомпанеента в вокальных и инструментальных произведениях, а также сочинять для них пьесы.

На инструкторское отделение принимались учащиеся с разной степенью подготовки, часто совсем без подготовки, но при наличии музыкальных данных.

Яворский смело принимал малоподготовленных людей. При приеме он с интересом выслушивал их импровизации, исполнение ими любимых песен, бытующих танцев. Заменить музыкальный быт учащегося подлинным интересом к музыкальной культуре и искусству — это обязанность школы, говорил он. Цель преподавания — выявить и вызвать способности, планомерно организуя их. Б. Л. считал, что моторность, память, слух — это только лишь свойства, способности же — это воз-

<sup>1</sup> Яворский считал, что исполнительское искусство есть в каждой профессии музыканта — и инструктора, и педагога, и лектора в концерте.

возможность на основе труда культивировать эти свойства, развивать их. Развиваются способности благодаря определенному качеству системы воздействия школы.

Яворский стремился поднять ответственность за качество музыкальной педагогики, связать ее с общими принципами социалистического труда. Он негодовал по поводу большого «отсева по профнепригодности», низкого процента оканчивающих музыкальные учебные заведения. Реальную целевую установку школы — подготовить музыканта-деятеля — он считал законом, возлагая на педагогов ответственность за подготовку решительно всех принятых в техникум учащихся к профессиональной деятельности.

Изыскивались методы учета качества успеваемости в прохождении учебных и исполнительских программ. Экзаменационные сессии дважды в год проходили под непосредственным руководством Яворского. Прослушивались громадные исполнительские программы, учебные доклады по музыкально-образовательным дисциплинам в присутствии многих учащихся. Техникум не знал случая, чтобы руководители или педагоги школы прерывали докладчика или исполнителя. Наряду с содержанием отчета и с объемом исполнительской программы критериями успеваемости были достижения художественно-воспитательного значения: организованность, выдержка и воля учащегося, его умение донести до слушателя исполнительский замысел или сущность доклада; умение сосредоточиться и быстро переключиться от одного задания к другому; умение ярко выявить ладовой ритм, конструкцию произведения, то есть непрерывность музыкального мышления. Это отвечало основному тезису Яворского — о развитии внутреннего чувства музыки.

По поводу каждого учащегося Яворский писал подробные заметки и советы, с которыми потом знакомились и преподаватели, и ученики.

На производственной практике проверялось, как включает учащийся в свою творческую жизнь общественные обязанности, как он понимает назначение своего художественного труда среди масс.

Большое внимание Яворский уделял развитию слуха на основе ладового мышления. Во многих высказываниях он подчеркивал необходимость перенести центр тя-

жести с тренировки в интервалах натурального звукоряда на методическое развитие музыкального мышления и ладового слуха. При ладовом восприятии «интервалика организуется как выполнение заданной слуховой настройки, что облегчает ее осуществление и дает осознание совершаемых звуковых ходов»<sup>1</sup>.

Работа над усвоением ладовых интонаций (без инструмента и нотного текста) была содержанием певческого семинара, хора и теоретических дисциплин.

Задания из учебника Яворского «Упражнения в образовании схем ладового ритма»<sup>2</sup> выполнялись на фортепиано в определенном темпе, размере и с определенной динамикой. Требовались также хорошая звучность, педаль, свободные игровые движения. На цезурах исполнитель сменял дыхание; на соединительных гранях смена дыхания исключалась, остановки не допускались. Тем учащимся, у которых не было достаточных навыков игры на фортепиано, разрешалось играть в очень медленном темпе.

При выполнении такой сложной задачи ведущими должны были быть слуховое внимание и музыкальное мышление, опережающее действие. Таким образом, с самого начала слуховой тренировки учащийся пел и играл на фортепиано ладово-осмысленные структуры; определенность размера, темпа, тембра, динамики вносили в эти упражнения элементы живой музыкальной речи.

Чем больше учащиеся тренировали свой слух и голос в пении ладов, тем более понятными становились для них закономерности внутренней слуховой настройки. Они овладевали слухом не только как посредником в передаче слуховых впечатлений, но и как активной творческой силой. Многие начинали сочинять музыку, хотя и не думали об этой возможности при поступлении в техникум. Практика чтения хоровых партий и сольфеджио на основе ладовой настройки исключала поиски и «гадания» голосом, как это часто наблюдается у учащихся, а была тренировкой слуховых закономерностей.

<sup>1</sup> Б. Яворский. Отзывы об учебниках. 1934 г. (рукопись хранится в Музгизе).

<sup>2</sup> Изд. П. Юргенсона 1915 г.; 2-е изд. — Музгиз, 1928 г.

Каждое упражнение доводилось до степени исполнительства.

Важнейший спутник слуховых дисциплин — дирижирование — строгим выполнением протяженности и метрической роли каждого звука воспитывало органическое ощущение времени. Дирижирование хором вырабатывало волю, умение руководить коллективом.

Хор занимал большое место в художественном воспитании учащихся 1-го техникума. Как правило, хор пел четырехголосно, часто без сопровождения. Строй участники хора держали хорошо. Если случалось понижение строя, взгляд дирижера обращался к преподавателям слуховых дисциплин: это был брак в их работе, так как, по учению Яворского, слуховая настройка — вполне реальная база для планомерного воспитания слуха, с большой точностью ориентирующегося в различных ладах, как простых, так и сложных. Учащиеся чисто пели народные песни, чисто пели и хор из симфонии «Прометей» Скрябина — в дважды-ладах.

Каждая партия хора рассматривалась как элемент музыкального образа, со своими свойствами музыкальной выразительности; сознательно подчеркивались тембр и регистр каждой партии в полифонических хорах, активизировались полифонические элементы в гомофонии. Этот принцип активности каждой партии хора (как в простой народной песне, так и в сложных хорах Бородина, Танеева, Давиденко) обладал большой силой воздействия на слушателей и воспринимался самими участниками хора как знамение времени: активность в «незаметной» партии формировала музыканта-исполнителя как артиста, человека «действия».

Работали с хором много. Хоровые партии разучивали отдельно с дирижированием, под руководством отдельных учащихся. Исполнение каждым в отдельности учащимся партии хора на память проверялось на еженедельных зачетах по хору, иногда и не один раз. Поэтому сводные занятия не утомляли участников хора: они увлекали процессом устремленного формирования основной мысли, объединением музыкальных образов в конструкцию целого. Такая работа вела к подлинно художественному исполнительству. В хоре пели все учащиеся: в практике 1-го техникума не существовало таких причин, по которым учащихся пианистов или теоре-

тиков освобождали бы от занятий хором. Теоретики, помимо участия в хоре, перекладывали с партитур на два и три фортепиано инструментальные сопровождения или партии симфоний с хорами, а пианисты исполняли их. Яворский настойчиво боролся за высокое трудовое сознание, за полноценную успеваемость, чувство коллективизма, демократизм, за общественную направленность в работе, за высокое качество музыкально-художественных навыков и разносторонность их. Слитное и расчлененное звучание одновременно действующих элементов музыкального образа в хоровом исполнении, огромная стихия певческой звучности, исполнение крупных произведений — все это оказывало заметное положительное влияние на сольное исполнительство учащихся.

Огромное значение Б. Л. придавал умению слушать музыку. Этому он учил на всех занятиях: и читая курс истории музыки, и знакомя с музыкальной литературой, и на занятиях по фортепиано, по сочинению, на баховском семинаре и др. Высмеивая последователей Э. Ганслика, которые признавали только «чистую» музыку, «чистую форму», Яворский приучал слушать музыку прежде всего как содержательную образную человеческую речь. Он применял при этом самые различные приемы.

Иногда он сопоставлял разбираемую пьесу с другими пьесами того же автора, той же эпохи или (что особенно часто любил делать) с произведениями других видов искусств. Он вел к широкому жанровому и стилевому обобщениям, благодаря которым слушатель начинал по-новому, со свежей непосредственностью воспринимать музыку.

В других случаях внимание сосредоточивалось на одном произведении. Б. Л. подробно анализировал его, ярко характеризуя узловые моменты развития, различные детали, ладотональные сопоставления, рассматривая все это (вернее, обучая все это слышать) как средства музыкальной выразительности, как раскрытие композитором типичных особенностей музыкального образа.

Чтобы постепенно развивать в молодом музыканте способность так воспринимать музыку, Яворский, кроме того, вел специальную дисциплину, которую он

называл «слушание музыки». Этот предмет Яворский мыслил как особо важную часть, как основу всей системы музыкального воспитания и образования.

Еще в начале века Яворский заинтересовался этой формой воспитания музыканта. Первоначально это были эпизодические занятия для музыкантов, художников, рабочих, инженеров, учителей. Затем Яворский стал вести систематический курс «слушания» в Московской и Киевской Народных консерваториях, в своем фортепианном классе Киевской государственной консерватории, в 1-м Московском музыкальном техникуме, на факультете искусств 1-го МГУ. В 20-х годах «слушание» было включено в учебный план многих музыкальных школ, училищ, консерваторий и общепедагогических учебных заведений.

С начинающими музыкантами, в частности на младших курсах 1-го техникума, Б. Л. чаще всего проводил так называемое «интуитивное» слушание музыки. Как показывает название, основное педагогическое внимание уделялось здесь непосредственному восприятию музыки.

Эти занятия, обычно посвященные слушанию и разбору одного небольшого (чаще всего не знакомого слушателям) произведения, проводились примерно так: Яворский троекратно исполнял произведение, а слушатели после каждого исполнения записывали свои впечатления.

Задачи, поставленные перед учащимися, требовали от них сосредоточенности и внимания как во время исполнения, так и после него. Процесс записи заставлял их восстанавливать в памяти прослушанное, снова и снова проверять внутренним слухом, насколько соответствуют их впечатления содержанию музыки, ходу ее развития<sup>1</sup>.

В дополнение к записям Яворский задавал некоторые вопросы (Знакомо ли произведение? Как его можно было бы назвать? Кто его автор? Сколько длилось

<sup>1</sup> Яворский очень ценил слушательские записи и как педагог и как ученый. Собранные им в течение многих лет в разных по составу аудиториях, они служили ему материалом для научных обобщений. Некоторые из них сохранились в архиве Яворского. Там же, кстати, имеются его заметки о методике проведения занятий по «слушанию».

произведение? и др.), на которые учащиеся отвечали в письменной форме.

После этого Б. Л. зачитывал записи и ответы на вопросы<sup>1</sup>.

Вторая половина занятия посвящалась подробному разбору произведения. В разборе Яворского общая характеристика произведения, определение его основных жанровых особенностей<sup>2</sup> сочетались с характеристикой деталей. На этой основе и проводился анализ произведения. Внимательному зрителю интересна не только картина, но и отдельные ее фрагменты, а также предшествовавшие ее созданию эскизы. Такое «смотрение» картин (Яворский, кстати, и этому учил своих питомцев) помогает уловить многое весьма существенное, но ранее не замеченное в картине. Вот так, примерно, показывал Б. Л. детали разбираемой пьесы. Перед слушателем возникали наиболее типичные мелодические и гармонические обороты, составные части фактуры, элементы музыкальной ткани, как бы рисующие ситуацию, в которой развивается действие, и т. п. И все это (как и многие «мелочи» — какой-нибудь акцент, форшлаг) приобретало большое значение как часть художественного целого.

В этих разборах научно-теоретические наблюдения Яворского тесно переплетались с тем, что подметили и зафиксировали в своих записях слушатели. Делал это Б. Л. талантливо, с большим педагогическим тактом и мастерством. Очень убедительно он показывал, насколько закономерна связь между исполненной музыкой и вызванными ею представлениями и настроениями, как объективное содержание музыки обусловило возникновение у слушателей определенного круга жизненных ассоциаций, аналогии с явлениями природы или с художественными образами различных искусств. Слушатели находили в разборе Б. Л. крупницы своего понимания музыки. Это роднило их с учителем, вызывало

<sup>1</sup> Б. Л. сам читал все это, чтобы сохранить анонимность авторов и тем способствовать наибольшей откровенности их высказываний.

<sup>2</sup> Так, например, *cis-moll'*ную прелюдию Скрябина *op. 11 № 10* он определял как драматическую, его же *E-dur'*ную прелюдию *op. 15 № 4* — как идиллическую; «Мыслитель» Листа — как лагетическое произведение и т. п.

большой интерес к подобным занятиям, делало восприятие более полным, глубоким, совершенствовалось культуру слушания музыки.

Много времени и энергии Яворский уделял своему фортепианному классу. Фортепианные уроки Яворского всегда были продолжительными. Занимался он у себя дома (классов всегда не доставало), где было два хороших рояля, и он не был стеснен расписанием.

Каждый учащийся проводил на уроке у Яворского (два раза в неделю) 4—5 часов, из которых час-два (иногда и больше) занимался сам с перерывами, а остальное время слушал занятия с другими учениками, учитывая для себя все указания педагога.

Яворский приучал учеников к точному знанию и выполнению нотного текста со всеми обозначениями по лучшим изданиям — на память с первого урока.

Простейшие двигательные упражнения систематически проходились с первого урока. Яворский требовал исключительной точности в тренировке, следил за тем, чтобы увеличивалась выносливость внимания и мышц и чтобы ученик сам приучался не допускать усталости.

Исполнительские программы Яворский давал с весны, чтобы за лето учащийся прочел весь музыкально-литературный материал, какой только можно было найти в связи с заданными музыкальными произведениями, проанализировал бы музыкальный текст, сделал перевод музыкальных терминов и, разумеется, выучил заданное на память. Программы были разнообразны и обширны, рассчитаны на полный учебный год.

Начиная работу над музыкальным произведением, Яворский часто показывал репродукции картин, зданий, костюмов, относящихся к периоду создания данного произведения, обязывая читать соответствующую художественную литературу.

Полифоническое произведение расписывалось цветными карандашами в виде партитуры, по голосам или на двух строках. Каждый голос исполнялся в процессе работы отдельно, интонационно-выразительно и разучивался на память.

Приведу описание одного из занятий Яворского по фортепиано.

В класс Яворского поступил 12-летний мальчик-крепкош, весельчак. Он обладал хорошими слуховыми и



моторными свойствами, но на экзамен принес всего лишь пьесу из «Альбома для юношества» Шумана — «Веселый крестьянин».

Всю зиму Яворский занимался с ним по 3—4 часа в урок и давал задания на дом не менее, чем на 4—5 часов ежедневных занятий. За зиму от упражнений у мальчика выросли руки, мышцы стали расчлененными. На следующий год Яворский дал ему марш из оперы «Тангейзер» Вагнера — Листа.

Вскоре мальчик принес этот марш, выученный на память точно, чисто и в нужном темпе. Яворский молча выслушал его игру до конца. Но затем, взволнованный невероятно быстрыми успехами мальчика, блестяще оправдавшими его педагогические методы, Яворский, обычно сидевший у второго рояля или за столом, вскочил, зашагал по небольшому, не занятому мебелью, пространству комнаты, рассказывая мальчику об опере Вагнера и об этом марше. «Ведь этот марш должен нарисовать в воображении людей средневековое пышное празднество, всю обстановку замка, величие феодала, пестроту рангов и одежд, различие походов, перспективу растянувшегося шествия». Яворский стал рассказывать мальчику все, что тот мог понять, о празднествах в Вартбурге, о средневековых замках, обитатели которых жили изолированно; о странствующих продавцах мелкого товара — желанных гостях замка, так как они приносили сведения о событиях за его стенами; о том, как целый год ожидали празднества в замке и с нетерпением и торжественностью готовились к приезду гостей, как все одевались в эти дни в свои лучшие одежды, вынимали все драгоценности из кованых сундуков («ни сейфов, ни банков не было»)...

«Как это ужасно,— говорил Яворский мальчику,— что вы ничего не читали и не знаете! Прочтите немедленно романы Вальтера Скотта «Квентин Дорвард», «Роб-Рой», хотя бы... А вы знаете,— продолжал он,— как посылали глашатая на башню, что над воротами замка, чтобы он увидел издали приближение гостей и немедленно известил об этом хозяина замка?» Поднимая руки, Яворский показывал высоту труб, чтобы звучание их, извлекаемое из фортепиано, слышно было в пространственной перспективе («слушайте, как звучат трубы в воздухе, а не то, как прерываются звуки у са-

мых струн от упорного туше»). Яворский показывал походку, которая могла быть тогда, когда носили обувь на негнушейся подошве. Рассказывал, какую обувь рыцарей, жителей замков и горожан Средневековья видел он под Парижем, в музее обуви в Клюни, и тут же изображал порядок шествия, присаживаясь к роялю. Вот звучат призывные фанфары, слышно, как шумят собирающиеся отовсюду люди. Начинается шествие. «Рыцари ступают, рыцари всегда ступали подошвами плотно, отвесно вниз (*tenuto*), героически».

Яворский играл марш чрезвычайно выпукло, с подчеркиванием долей и выделением мелодии.

«Наконец, сам князь, за ним женщины, эти громадные германские валькирии с большими ногами и длинными шлейфами (вариация с пассажами по всей клавиатуре), и все-таки изящные по-своему — у Листа сказано *dolce con grazia*».

При этом Яворский играл хотя и неразученное им произведение с чеканной метрикой, в темпе, в огромном масштабе — словно на больших просторах (так резонировала звучность рояля), с такой выразительной силой и сменой тембров, что учащиеся сидели как зачарованные... И когда Яворский кончил свой рассказ и исполнение и принялся за работу с учеником, который уже забыл, что он на уроке, то мы все, не сговариваясь, подумали: «Бедный Мишкишка, как же тебе играть сейчас после такого спектакля и такого исполнения...». Но мальчик нисколько не испугался, а смело, вдохновенно взялся за преодоление трудностей.

Яворский не отпускал его весь день: занимался, давал отдохнуть, снова занимался, кормил, поил кофе, занимался — и добился того, что ученик исполнил марш ярко, с характерными образами и перспективой звучания. После рассказа и исполнения Яворского все получило для него живой, конкретный смысл, все объединилось одной мыслью.

Яворский, тотчас отметив это, рассказал нам об очень эффективном методическом приеме: систематически усложняя задачи, мобилизуя внимание внутреннего слуха, можно вызвать и организовать такие творческие силы учащегося, о которых сам он и не подозревает, — лишь бы направление этих усилий было естественным, органичным.

За один день педагог одержал большую победу, а в сознании ученика произошел огромный сдвиг: в класс вошел просто веселый мальчик, а вышел подросток, впервые решивший задачу большого артистического значения, постигший, что музыка лишь тогда настоящее искусство, когда она заставляет пережить содержание исполняемого.

Такие цели ставил перед собой и своими учениками Б. Л. Яворский. Конечно, в зависимости от характера музыкального произведения выявляемая им конкретная образность целого и составляющих его элементов бывала весьма различна; например, в ноктюрне Шопена соль минор предметные и сюжетные ассоциации играют гораздо меньшую роль, чем мысль, которую на словах можно передать лишь в плане, так сказать, философском. Если бы педагогический метод Яворского претендовал на то, что его последователь получит способы, пригодные на все случаи жизни, ценность его была бы очень сомнительной. Но этот метод — творческий в своей основе. Научные предпосылки, на которые он опирается, служат отправной точкой для самостоятельного исследования, не определяют его результата, а открывают путь к его нахождению. Знание принципов Яворского и внедрение их в педагогическую практику может стать большой помощью в подъеме на высшую ступень массовой музыкальной культуры и в подготовке музыкантов-профессионалов.

Класс фортепиано в 1-м техникуме был очень важным предметом не только для специалистов-исполнителей; он был дисциплиной, необходимой для учащегося любой специальности. Не имея возможности руководить всеми учащимися фортепианного класса, Яворский включал ежегодно в семинар по «методике фортепианного исполнения» и старших учащихся, и педагогов, привлекаемых со стороны. Теоретик, пианист и создатель новой стройной системы исполнительской техники, Яворский не мог требовать от всех преподавателей владения его методологией. Но общему методическому принципу занятий, представляющему собой единство педагогического воздействия школы в целом, преподаватели охотно и безусловно подчинялись: авторитет Яворского был очень велик, и они дорожили его непосредственным руководством и практической помощью.

Все учащиеся техникума обязаны были играть на коллективных занятиях по теории, по изучению музыкальной литературы, на баховском семинаре, в камерном и дирижерском классах, на вечерах и концертах. Различия в требованиях к пианистам и теоретикам во многих случаях не было: каждый учащийся добивался художественности исполнения на любой ступени подготовки. Если теоретику нужно было сделать анализ вариаций или рондо, он исполнял часть какой-либо сонаты Бетховена с максимальной для себя силой художественного воздействия на слушателей и только после исполнения приступал к разбору<sup>1</sup>. Анализируемое произведение подготавливалось наравне с другим репертуаром в классе фортепиано.

В классе камерного пения певцы попарно разучивали один и тот же романс как вокалисты и как аккомпаниаторы, сменяя друг друга за фортепиано. Так как в присутствии Яворского плохо исполнять было нельзя, то каждый из певцов предъявлял к своему аккомпаниатору высокие требования, добиваясь нужного ансамбля и образной выразительности. Отличное знание словесного и вокального текстов и характера их исполнения помогало певцу овладеть фортепианным сопровождением.

Усилия учащихся преодолеть недостаток техники интенсивностью живого музыкального мышления, творческое волнение, которое испытывали хорошие певцы, но неопытные пианисты, очень трогали Яворского. Свои замечания им он делал с большим уважением и с радостью говорил, что и в трудных условиях благодаря развитому музыкальному мышлению исполнитель не теряет тонуса искусства и впечатляет музыкой.

Таковы вкратце общие принципы занятий Яворского по фортепианному исполнительству, которые были приняты всеми педагогами 1-го техникума и выполнялись ими по мере сил.

<sup>1</sup> Этот метод лишь много позднее был принят в других наших учебных заведениях, да и то не во всех; о том, что его разработал и впервые ввел в 20-х годах Яворский, помнят лишь очень немногие музыканты.

## ЗАНЯТИЯ Б. Л. ЯВОРСКОГО С АСПИРАНТАМИ МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

---

В октябре 1938 года Б. Л. Яворский, приглашенный в качестве профессора в Московскую консерваторию, начал читать аспирантам консерватории лекции по курсу «Творческая идеология и стиль», или, как его по-другому называли, «История исполнительских стилей». Это была совершенно новая дисциплина, автором которой и был сам Болеслав Леопольдович.

К моменту прихода Яворского в консерваторию большинство из нас — будущих его слушателей — мало что знало о нем. Кое-кто был знаком с его теорией ладового ритма, поговаривали о необыкновенной оригинальности, о необъятной эрудиции этого человека, но никто никакого представления не имел о том, что он собирается преподнести в своем курсе.

Для нас, молодых исполнителей, предмет был животрепещущим, так как наши познания в различных стилях больше касались архитектуры, живописи, скульптуры, чем музыки. К тому же то, что мы не путали, скажем, рококо с готикой, отличали барокко от ампира, не давало нам еще ничего практически в нашей профессии. Само понятие «стиль» в исполнительском искусстве, очевидно, должно было иметь не внешнеописательное, а конкретно-действенное содержание, оплодотворяющее нашу творческую деятельность.

Мы знали, что Бетховена надо играть «по-бетховенски», Моцарта — «по-моцартовски», Шопена — «по-шопеновски», что у самого Бетховена-пианиста был «жирный удар», он применял «жирную», густую педаль, что

Моцарта принято играть более «колким», легким звуком, что Шопен отличался мягкостью туше и часто пользовался в своей игре приемом *rubato* и т. п.

Эти сведения из воспоминаний современников, давая лишь частичное описание индивидуальных особенностей игры тех или иных музыкантов, оставляли безответным вопрос о стилевой сущности данного явления и не касались самого определения: а что же такое стиль в исполнительском искусстве?

Более или менее конкретную, применительно к специальности, характеристику отдельных стилевых явлений пианисты получили ранее на очень интересных лекциях по истории и теории пианизма проф. Г. М. Когана. Непререкаемыми «законодателями» в понимании музыкальных стилей были для нас, естественно, наши профессора по специальности, у которых мы перенимали ощущение стиля, поскольку это касалось проходимых в классе пьес. И все же наши понятия оставались расплывчатыми и бессистемными. Думалось, что должны существовать объективные, научно обоснованные определения стилей, на которые можно было бы опираться исполнителям в своей практике.

Для многих музыкантов тогда вообще было проблемой: есть ли в исполнительском искусстве свои стили и насколько исполнительство является самостоятельным видом искусства, чтобы иметь свою историю стилей?

Наверное, не все мы в одинаковой мере так уж пристально задумывались в то время над теоретической стороной дела, тем не менее общий интерес к новому предмету и к новому лектору был очень велик.

Помнится, аспиранты консерватории — пианисты, скрипачи, виолончелисты, а также теоретики и композиторы, — собрались в кабинете директора, где впоследствии проходило большинство занятий Болеслава Леопольдовича. Б. Л. вошел в помещение вместе со своими слушателями, не дожидаясь пока все рассядутся, и занял место за большим длинным столом, вокруг которого разместились и вся группа аспирантов. Не помню, был ли он представлен аудитории кем-либо из руководства консерватории. Запросто он стал знакомиться с каждым из нас. Первое впечатление — отсутствие каких-либо «профессорских» черточек в его манере держаться, никакой чопорной строгости, солидной размеренности,

важности, вообще, абсолютно никакой рисовки — как равный с равными. Многие из нас не знали Болеслава Леопольдовича в лицо и поэтому с любопытством всматривались в своего нового профессора.

Внешность его была приметной. Высокий рост, крупная голова, энергичное умное лицо, открытый большой лоб с прядкой седых волос над ним, из-за стекол старомодного пенсне пронизательный взгляд небольших серых глаз — то холодно-голубого, то свинцово-темного, то светло-лазоревого оттенка, в зависимости от состояния духа их обладателя, под седловатым носом треугольник пепельно-серых коротко стриженных усов, тяжеловатый подбородок, чуть оттопыренная нижняя губа, в уголках рта — едва уловимая ирония; весьма характерный голос с горловым призвуком и легкое заикание на особый лад: не с запинкой на первой букве слова, а в виде повторения последнего слога только что сказанного слова; очень подвижные руки; одежда — более чем скромная. Таким запомнился мне облик Б. Л.

Курс истории исполнительских стилей был рассчитан на два года. Занятия должны были проводиться два раза в неделю по два часа каждое.

С первых же бесед Б. Л. стало очевидно, что предмет его лекций потруднее, чем все те, которые нам до сего времени довелось проходить.

Понятие «исполнительский стиль» не явилось у Б. Л. сводом неких определенных исполнительских приемов, чем-то вроде готовой рецептуры. Стилиевые явления Б. Л. характеризовал как типичные отличительные свойства творческого мышления данной эпохи, проявляющиеся не только в музыке, но и во всех других искусствах, в литературе, поэзии. Поэтому лекции Б. Л. бывали насыщены специфическими, иногда очень подробными, сведениями из области различных искусств, театра, литературы, из общей истории. Чтобы поспевать за его мыслью, надо было обладать изрядной эрудицией и хорошо развитым ассоциативным мышлением. Без запаса собственных наблюдений, без самостоятельного анализа, размышлений, выводов нельзя было с достаточной полнотой постичь суть его лекций<sup>1</sup>. Новизна постановки воп-

<sup>1</sup> В списке материалов, которые Б. Л. поручил подготовить для первых своих лекций, были указаны многотомные издания сочине-

роса, специфичность аналитического подхода, широта охвата трактуемых явлений, наконец, специальная терминология, введенная Б. Л., — все это требовало от нас серьезнейшей мыслительной работы.

Мы не были какими-то профанами, недоучками, но наши музыкальные общие познания по большей части оказывались разрозненными, отрывочными, поверхностными. У Б. Л. за каждым определением стояла цепь фактов, проанализированных и упорядоченных в единой оригинальной концепции, фактов, часто вовсе незнакомых нам или взятых в новом неожиданном аспекте. Мы, например, привычно пользовались такими словами, как темпераментность, эмоциональность, страстность, истовость, галантность, этикетность, фразировка, скандировка и прочие, но совсем не в том значении, какое они приобретали у Б. Л., становясь стилевым определением в музыке.

Боюсь погрешить против истины, но, вероятно, многие из тогдашних слушателей Б. Л. были в достаточной мере подготовлены к усвоению его лекций.

Не всем свойственно задумываться над большими проблемами. Иные музыканты склонны смотреть на вещи просто: «Разве недостаточно, — рассуждают они, — хорошенько выучить произведение, согласно указаниям автора и уповая на собственные способности, ведь успех решает не ученость, а талант, надо только играть музыкально и технически здорово — вот и все». Что такое играть «технически здорово» это ясно и доступно многим, а вот «играть музыкально» — далеко не всякий находит надлежащий ответ на этот вопрос.

К тому же надо сказать, что лекции свои Б. Л. читал довольно своеобразно. Он не очень заботился (может быть, не без умысла) о внешней гладкости своей речи, не прибегал к известным лекторским приемам для облегчения восприятия материала аудиторией: зача-

ний Баха для органа, фортепиано и скрипки; бетховенские сонаты и другие фортепианные сочинения, его же симфонии; сонаты и симфонии Моцарта и Гайдна, фортепианные сочинения Шопена. Многие из этого Б. Л. просил раздобыть в первых изданиях, в Urtext'ах, в различных редакциях. Заказаны были также сборники контрапунктистов от XI до XVI столетия, музыкальные хрестоматии, энциклопедические словари, репродукции картин, статуй, зда-



стую опускал пояснительные вступления, итоговые формулировки, начинал иногда излагать очередную тему откуда-то с середины, нарушая порой логическую последовательность изложения, случалось, отвлекался от основной мысли и не завершал ее. Материала, сведенного в какое-то пособие для лекций Б. Л., не было, каждый из нас волен был «сводить концы с концами» по своим возможностям. Б. Л., правда, всегда поручал заранее подготавливать иллюстративный материал, но ресурсы консерваторской библиотеки не всегда позволяли раздобыть необходимые ноты, книги, справочники по истории искусства, репродукции, неоткуда было взять нужные грампластинки, так что проиллюстрировать все, что требовалось по ходу отдельных лекций, не удавалось. Ряд таких трудностей расхолодил некоторую, правда незначительную, часть аспирантов, ставших в конце концов пассивными посетителями лекций Б. Л.

Все, что Б. Л. преподавал нам, он стремился тесно связать с сегодняшней действительностью, с живыми примерами художественной практики. Умудряясь каким-то образом не пропускать не только все филармонические концерты именитых артистов, но и выступления аспирантов, слушателей его курса, он требовал, чтобы каждый из нас тоже непременно посещал эти концерты, в частности именно аспирантские. Последнее было важно потому, что на своих занятиях Б. Л. непременно уделял какое-то время разбору этих выступлений и тут же заставлял и нас высказываться, проверяя, насколько наше восприятие и оценка исполнительского мастерства товарищей связывались с определенными стилевыми понятиями его теории, насколько развивается наше умение критически мыслить.

Время от времени кому-нибудь из нас полагалось выступать на занятиях Б. Л. с рефератом на темы его курса или исполнением различных произведений. Запомнились выступления пианистов Андрея Бицкого, исполнившего Пассакалию с-moll Баха, Прелюдию, хорал и фугу Франка, «Нению» Сгамбати и Вальс Глазунова — Блуменфельда; Соломона Бермана, игравшего сонату «Für das Hammerclavier» Бетховена; Александры Курис с докладом об Es-dur'ной сонате Моцарта; талантливо-го теоретика Александра Мипоза (погибшего в 1941 го-

ду от рук фашистских захватчиков) с анализом 7-й симфонии Бетховена. Всем таким выступлениям, естественно, сопутствовали подробные комментарии Б. Л.

В связи с выступлением А. Бицкого, помню, возник разговор о речитативе, об ариозном речитативе в особенности, как о способе выражения психологического развития. «Вся партия Германа в «Пиковой даме» — ариозо выявляет психологическое развитие», — сказал тогда Б. Л. О принципе исполнения речитатива, в частности, в «Нении», Б. Л. заметил: «Этот речитатив нельзя играть без опоры. На пальцевой игре этот речитатив до публики не дойдет. Играть *pianissimo* должно всей рукой». Характеризуя стилевые черты игры А. Бицкого (что представляло для нас особый интерес), Б. Л. говорил, что исполнительской индивидуальности А. Бицкого свойственна хорошая моторность (с отсутствием темпераментного размера), интонационность, т. е. живость человеческой речи — за оболочкой слова ясно качество, большая склонность к выразительности, чем к изобразительности, лучше, чем у некоторых аспирантов, звучит левая рука. При этом характерна уменьшенность, скромность масштабов во всем. О пьесе Франка было сказано, что «страсть не в накале» (особенно было заметно в Прелюдии). Нужно сказать, что замечания Б. Л. по адресу чьего-либо исполнения, порой совершенно беспощадные своей прямоотой, никогда не бывали обидными для самого исполнителя. Б. Л. знал громадное количество музыки и хорошо до деталей помнил многие выдающиеся образцы исполнения музыкальных произведений, знал великое множество оригинальных рукописей, эпистолярной, мемуарной литературы. Его суждения основывались на всестороннем проникновении в общестилевые признаки и конкретно-образное содержание данного произведения. Благодаря поистине необъятной эрудиции и чрезвычайно развитой художественной фантазии он и слышал и видел в музыке несравненно больше и тоньше, чем все мы, его слушатели, вместе взятые.

Личный вкус не главенствовал в оценках Б. Л., не подавлял исполнителя. Б. Л. никогда не подводил также свою оценку под эталон одного, пусть архигениального примера, даже рахманиновского или шляпинского масштаба.

В связи с именами Рахманинова и Шаляпина вспоминаются два случая. В те годы, когда мы слушали лекции Б. Л., получили широкую известность пластинки с записью b-moll'ной сонаты Шопена в исполнении С. Рахманинова. Не было человека среди нас, кто не находился бы под сильнейшим впечатлением от этого исполнения. Оно считалось недостижимым совершенством, которое никакой критике подлежать не могло. И вот в одно из занятий, на прослушивании записей знаменитых исполнителей, была продемонстрирована и упомянутая запись Рахманинова. Мы, конечно, наперебой восхищались рахманиновским исполнением. Однако Б. Л. сдержанно отнесся к нашим восторгам. Отдав должное целому, он обронил лишь несколько слов по поводу двух-трех мест в первой части — вроде того, что художественному совершенству мешает некоторый налет «цыганских страстей», а в отношении второй части сказал: «чисто внешнее исполнение». Это было сказано без тени желанья «развенчать кумира», в смысле: «обратите только свое внимание».

По поводу шаляпинского исполнения «Ночного смотра» Глинки, прослушанного тогда же, Б. Л. сделал аналогичное замечание насчет «внешнего», «декоративного» характера интерпретации (что относилось и к оркестровке). Обидно несправедливыми казались слова Б. Л., и многие тогда бурно протестовали против них. Теперь, вслушиваясь в эти записи, трудно не согласиться с резонностью его суждений.

Дело, конечно, не в умалении исполнительской силы этих гигантов, а в том, что даже при таких масштабах исполнительства, при таком совершенстве технического воплощения и силе индивидуальности не снимаются требования верности, чистоты стиля, его адекватности сущности произведения. Это обязательное требование высшего мастерства, и это мы должны были усвоить.

Вместе с тем Б. Л. весьма пренебрежительно относился к музейно-историческому пониманию стиля (в частности, к стилю исполнения известной клавесинистки Ванды Ландовской, которую за это Б. Л. недолюбливал). Б. Л. признавал прежде всего живую душу музыки, а не ее внешнюю оболочку, не архивную достоверность старины ради нее самой.

Пользуясь исключительным авторитетом среди музыкальных деятелей, Б. Л. периодически приглашал на свои занятия выдающихся исполнителей и композиторов, которые демонстрировали нам свое искусство. Такими почетными гостями у аспирантов были Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Генрих Нейгауз, Фаина Петрова, Мария Юдина, Григорий Коган. Встречи с мастерами, создававшими музыку наших дней, приобретали особую содержательность, так как перед выступлением каждого из них Б. Л. читал вступительное слово об особенностях творческого мышления данного автора или исполнителя и об исполняемых ими произведениях.

Это не были ни критические разборы, ни хвалебные речи. Характеристика творческой сущности композитора, исполнителя излагалась позитивно, но — никаких банальных «общих мест», обтекаемых стереотипных формулировок. Все по существу, все в точку, без обиняков. И все оригинально, увлекательно.

В моих старых тетрадях есть конспект вступительного слова Болеслава Леопольдовича о Г. Г. Нейгаузе. Конспект очень скуп, но из него видно, что Б. Л. считал принципиально существенным в исполнительстве, поэтому позволю себе привести эту запись.

«Генрих Густавович — яркий современный виртуоз (доблестный истолкователь художественной литературы). Бравурность, бриллиантность ему чужда: Для Г. Г. характерна непосредственность переживания. Переживание организует его исполнительство. Поэтому оно основано на экспирации. Контрастность — активность и мечтательность, темпераментность и эмоциональность, — единство между разумом и непосредственностью переживания, интонационность, фразировочность, импульсивность, порывистость, императивность — характерные черты исполнительства Г. Г. Нервная возбужденность. Большие подъемы. Эмоциональность, не переходящая в перпетуум-мобиле. (Прелюд с-moll Рахманинова.) Напор эмоционального переживания, а не холодная рассудочность (проявлявшаяся у Петри и Шнабеля). Интенсивность переживания. («Исполнительство, — как говорит сам Г. Г., — должно быть фантазированием».) В непосредственном переживании — стремление к развитию (не к раскрытию) тезиса. В стремлении уста-

новить импульсивно-эмоциональную непрерывность Г. Г. ломает риторическую по существу классическую сонатную схему. В каждый данный момент отдает максимум энергии. Он «берет в лобовую атаку» (общее с Мочаловым).

У Г. Г. — высшее состояние фразировки, в то время как мы переживаем период ее разложения (*rallentando* в конце каждой фразы). Пафос, патетичность, поза, декламационность как личина греческой трагедии чужды ему. У Г. Г. свой голос, всегда свой голос. Не меняет свою индивидуальность. Прием *velato* у Г. Г. напоминает Дузе, Ермолову, Комиссаржевскую».

Б. Л. имел своеобразную точку зрения на ряд общих эстетических проблем. Так, например, он оспаривал общепринятое определение «сонатная форма». «Форм столько, сколько произведений», — говорил Б. Л. Форма в музыке бесконечно варьируется. То, что обычно именуют формой, на самом деле есть схема — неизменная структурная основа произведения. В музыковедении установился взгляд на сонатное *allegro* (бетховенского типа, главным образом) как на один из примеров диалектической схемы развития: тезис — экспозиция (с контрастирующими по характеру и ладотональности главной и побочной партиями), антитезис — разработка (с ладотональными отклонениями и вариантами тематического материала экспозиции) — и синтез — реприза (где возвращается материал экспозиции в основной ладотональности). Взгляд этот Б. Л. считал натяжкой, утверждая, что контрастирующее сопоставление ладотональностей и изложение тематического материала здесь не создает процесса развития. Бетховенское сонатное *allegro* есть не развитие, а раскрытие тезиса (главная и побочная партии), и говорить о диалектической триаде здесь не приходится.

Весьма интересно утверждение Б. Л., что у Бетховена чувства не прорываются стихийно, потому что Бетховен принадлежит в своем музыкальном мышлении не к эмоционально-психологической, более поздней, а еще к темпераментной эпохе, которой стихийно эмоциональные прорывы не свойственны. Бетховен не переживает, а претерпевает, переносит страдания, удары судьбы. Это принципиально важное утверждение заставляет по-другому взглянуть на качество проявления колоссаль-

ной творческой энергии, заключенной в бетховенских произведениях.

Несколько лекций Б. Л. было посвящено И. С. Баху и его эпохе. Бах, творчеством которого Б. Л. занимался всю жизнь, привлекал его не только громадными масштабами, идейной значительностью, высочайшим композиторским мастерством — видимо, самая личность великого музыканта была близка Б. Л. Он говорил, что «Бах прожил свою жизнь *grave*», то есть в истовом подвижническом труде, не корыстолюбивом, бескомпромиссном, во имя высшего этического долга. Жизнь, прожитая Б. Л., напоминает в этом отношении жизнь Баха.

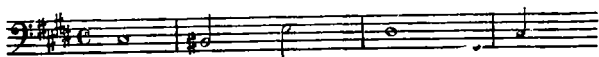
Болеслав Леопольдович по-своему, совсем необычно раскрывал содержание прелюдий и фуг, совсем не в плане некоей абстрактной «музыкальной алгебры»<sup>1</sup>, как иногда рассматривают полифонические произведения Баха, а абсолютно конкретно, реалистически.

Обычное для этой эпохи использование в произведениях искусств сюжетов из евангельской и ветхозаветной тематики было характерно и для Баха. Изучение произведений Баха привело Б. Л. к заключению, что прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира» связаны с различными сюжетами из христианской мифологии. Связь эту Б. Л. установил, опираясь на ассоциативную музыкально-образную символику, содержащуюся в музыкальном языке Баха.

Прелюдию *dis-moll* из II тома Б. Л. связывал, например, с ассоциативным образом гула озлобленной толпы, издевающейся над страданиями распятого Христа. В фуге, следующей за этой прелюдией, ассоциативный образ темы — истечение крови распятого; противоположение вызывает ассоциативный образ воскресения. В шестом такте с конца как бы слышатся предсмертные стенания умирающего (Б. Л. приводил сделанную в издании Мельгунова приписку: «последний крик умирающего человека»). Б. Л. обращал внимание на особенно типичные яркие ассоциативные образы «страстей»

<sup>1</sup> Так однажды назвал баховскую полифонию Шопен, но, конечно же, не в смысле отрицательного примера сухих, абстрактно-логических построений, а как высшую ступень красоты лаконичной, но живой музыкальной мысли, иначе Шопен не любил бы так Баха.

(креста, распятия) в фуге cis-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира»:



в фуге gis-moll из I тома:



темы «воскресения» в B-dur'ной фуге из II тома:



(«воскресение после трех дней смерти», — как говорил Б. Л.) в той же dis-moll'ной фуге из II тома:



В других прелюдиях и фугах темы — образы ухода из жизни, радостных возгласов, приветственных жестов и другие.

Мало кто из аспирантов знал тогда работу А. Швейцера о Бахе, перекликающуюся по сути с исследованиями Б. Л., и такой неожиданный «материальный» подход к музыке Баха казался чересчур смелым, субъективным, хотя, разумеется, Б. Л. отнюдь не считал, что музыка Баха являет нам только изобразительные моменты. Для Б. Л. всякое истинно художественное музыкальное произведение прежде всего должно быть оформлено в музыкальном спецификуме, должно обладать спонтанной логикой музыкального развития. Привлечение же ассоциативных образов и сюжетности при разборе фуг Баха должно рассматриваться как один из

наглядных способов выявления тематической первоосновы произведения.

Исходя из анализа музыкального содержания, особенностей фактуры изложения в произведениях Баха, Б. Л. считал прелюдии проявлением индивидуального начала, а фуги — коллективного. Наиболее ярким примером, помогающим уяснить эту мысль, является знаменитая «Хроматическая фантазия и фуга» Баха.

Сравнивая Баха и Шопена как представителей разных эпох, Б. Л. говорил, что «в полифонии баховского времени важно было развивать равнозначительность всех регистров, «голосов»; у Шопена выявляется разноточность. Одновременное противопоставление разноточных образов есть «усложненное творческое задание». «Бах воплощал истовую трудовую коллективность, переходящую в моторно организующуюся темпераментность. Баха нельзя декламировать или фразировать, для него характерно истовое скандирование темы», «Бах также не допускал *galletando* и *diminuendo* в конце фуг».

Все, что говорил Б. Л. о Бахе, было донельзя интересно, ново и увлекательно для всех нас, хотя кое-кто, видимо, побаиваясь «низведения» возвышенной «чистой музыки» к «прозаической» ассоциативной символике, относился с недоверием к словам Б. Л.

Можно было не соглашаться, спорить с ним, но его утверждения непрестанно толкали нас на серьезные размышления, поиски.

Меня лично лекции Б. Л. захватывали всецело. Не будучи в силах сразу усвоить трудный теоретический и исторический материал и тут же применить свои знания на практике, как хотелось бы, я, однако, не мог не видеть, что то, что дает Б. Л., прамехонько относится к сути дела, это то самое, что возводит умение музыканта-исполнителя из ремесла, из области подслеповатой интуиции, подражательства и вкусовщины в осознанное художественное творчество.

Одним из первых сильных впечатлений от курса истории исполнительских стилей было знакомство с его разделом «Моторность». В читальном зале Московской консерватории находилась тогда работа Б. Л. под этим заглавием, отпечатанная на стеклографе специально для аспирантов — слушателей его лекций. С громадным ин-



тересом, залпом прочитав ее, я большую часть тотчас же переписал в тетрадку (она до сих пор служит мне).

Поскольку музыкант-исполнитель имеет дело с материей, развертывающейся во времени, в движении, он должен, решая прочие важные задачи, постоянно заботиться о правильном расчленении музыкальной речи, «дозировке» времени в соответствии с конкретными структурными и композиционными данными музыкального произведения. Это — в определении темпа в целом и частях, в агогике, в определении граней отдельных построений, мелодических фигур, интонаций и т. д. Исполнитель, обладающий отлично вышколенным техническим аппаратом, великолепной памятью, красивым тоном, не может считаться первоклассным музыкантом, если он не владеет временем, не умеет «дышать» в органическом согласии с образами и стилем данного произведения. По умению членораздельно прочесть и преподнести музыкальную мысль можно судить о развитости художественного мышления данного исполнителя. Для Б. Л. это был весьма существенный признак. В одном из своих последних писем (из Саратова от 23 апреля 1942 года), характеризуя музыкальный уровень некоторых своих слушателей-консерваторцев, Б. Л. сокрушался, что никто «не может сыграть тему согласно ее строению, не может сделать ни одной цезуры, все слитное, в дымке—колотящее *«grand détaché»* [...], а все четкое мажур ваксой».

Эти крайне важные для исполнителя вопросы освещены в упоминавшейся работе Б. Л. о моторности. Там же дан подробный анализ понятий *allegro*, *andante*, *adagio*, *grave*, *largo*, *menuetto* и др.

Об *andante* разговор зашел на одной из первых лекций Болеслава Леопольдовича. Б. Л. предложил своей аудитории возможно полнее определить это слово. И тут получился конфуз. Сколько раз мы встречались с этим словом в своей практике, оно казалось таким абсолютно понятным — чего тут думать? Естественно, первым делом определили, что это один из медленных темпов, точнее — средне-медленный темп. И... дальше дело застопорилось. Раскрыть содержание термина *andante* сколько-нибудь обстоятельнее не удалось никому. Примерно то же повторилось со словами *adagio*, *lento*, *allegro* и другими — все наши объяснения сводились к тем-

новым понятиям и только. (Увы, на таком же «уровне» дается объяснение этих слов в нашем специальном музыкальном энциклопедическом словаре, издания 1959 года, и других словарях.) Недостаточность такого толкования обнаружилась, как только Б. Л. приступил сам к разбору всех этих слов. Для каждого из них потребовалась отдельная лекция. Б. Л. начинал, как правило, с морфологического анализа данного термина, его толкования в старинных источниках, устанавливал связь с общими признаками произведения, обозначенного этим термином, — моторными, метроритмическими особенностями, схемой расположения частей и т. п., приводил тут же аналогии с другими видами искусств, показывая связь данного термина с определенной эпохой, бытом, идеологией, прослеживая и те изменения, которые приносило в значение термина время.

Для того чтобы уяснить себе каждое из определений, мы — таково было требование лектора — должны были пересмотреть и переиграть массу музыкальной литературы и, самое главное, опять-таки поразмыслить надо всем этим материалом. Разжеванного — чтобы только оставалось проглотить — ничего не было в предмете Б. Л.

Болеслав Леопольдович был очень придирчив к терминологии. Его аналитический ум, дотошность ученого не мирились с небрежными расплывчатыми рутинными определениями, со всяческой мешаниной понятий. Он вводил свои слова-термины, не будучи удовлетворен многими из тех, которые уже существовали. Его термин «ладотональность» (вместо привычных обиходных «тональность» или «лад») объединяет понятие лада и его абсолютной высоты — тональности, так точнее; он строго разграничивал понятия темп, ритм, метр, размер, которые мы зачастую путали, мешая одно с другим; Б. Л. не оставлял без внимания ни одной подробности нотного текста: слова *ritenuto*, *ritardando*, *rallentando*, *allargando*, которые (особенно у молодых музыкантов) сплошь и рядом превращаются в синонимы, он толковал сообразно смысловому оттенку каждого из них; то же в отношении обозначений *sf*, *fz*, *rinforzando* (у Бетховена для одного и того же термина — *sforzando* — он обнаруживает шесть различных смысловых функций). Б. Л. обращал серьезное внимание на текстологию, внушая слушателям не-

обходимость осознавать ее «тонкости». Разумеется, на занятиях по специальности наши профессора тоже заставляли нас прочитывать точно авторский текст, но Б. Л. всему этому давал теоретические обобщения, максимально уточняя, углубляя каждое понятие и в стилевом отношении. Б. Л. считал недопустимым изменения текста, которые вносят некоторые редакторы, сокращая, например, слово *ritardando* на *rit.* (что делает его похожим на *ritenuto*), меняя *sf* на *fz*, «исправляя» систему лиг (что имеет место, например, в редакциях Клиндворта, в первой редакции фортепианных сонат Бетховена у Гольденвейзера) и т. п.

Придирчивость Б. Л. к терминологии имела целью выработать ясность, отчетливость в понимании различных музыкально-смысловых категорий, без чего не может развиваться сознательная творческая деятельность артиста. Вспоминается, как после доклада о теории ладового ритма, сделанного мною на аспирантской группе в присутствии Б. Л., он заметил: «Вы употребили для характеристики явлений слухового тяготения слово «функция». В моей теории я не употребляю это слово». Замечание весьма характерное для мышления Б. Л., не допускавшего эклектики.

К сожалению, далеко не все, что было содержанием лекций Б. Л., попадало на благодарную почву. Не всегда удавалось ему проложить дорожку к сознанию каждого слушателя. Ему приходилось сталкиваться в отдельных случаях с полным непониманием его предмета, с откровенной косностью. Однако невозможно припомнить, чтобы он как-то третировал своих учеников. На его лекциях допускалось задавать вопросы лектору среди изложения, и, как мне казалось тогда, некоторые аспиранты этой возможностью иногда злоупотребляли, позволяя себе наряду с дельными вопросами задавать чепуховые, не вязавшиеся с существом излагаемой темы. Б. Л. в таких случаях не выходил из себя, не досадовал, никогда не язвил по адресу любопытствующего, как бы нелеп и наивен ни казался его вопрос. С терпением и невозмутимостью истинного ученого он отвечал, стараясь не оставить невыясненной ни одну деталь, сражая своей эрудицией и уважительным отношением ко всякому проявлению любознательности. Б. Л. был для аспирантов не только лектором, но и наставником.

Его отношение ко всем вообще людям, независимо от их рангов, положения, было в высшей степени корректным. С нами, своими слушателями, он держался как с равными, отнюдь не заискивая, но поднимая наше самосознание до уровня серьезных передовых музыкантов. (Характерная подробность: с первых же дней знакомства он стал называть всех нас не иначе как по имени и отчеству — никогда не ошибаясь! Нам, не вполне оперившейся молодежи, это сперва казалось несколько странным, вычурным, однако вскоре все свыклись и, уже полушутя, стали друг друга иногда величать по батюшке.)

Искусство, музыка для Б. Л. были источником познания, раскрытия жизни, действенным фактором человеческого прогресса. За эту действенность он боролся всю жизнь и органически не терпел какого бы то ни было проявления в музыкальной среде умственной лени, ограниченности. Он не уставал внушать нам: «Вы должны быть деятелями музыкальной культуры, а не стяжателями только эстрадных успехов!» Слово «виртуоз» он переводил не иначе как в значении доблестного служения высокому долгу, высоким идеалам искусства. «Virtus» означает по-латински мужество, доблесть», — говорил Б. Л.

Вникая в подробности исполнительского искусства, он обращал внимание и на то, что к музыке как будто не имело, как мы полагали, непосредственного отношения. Так, Б. Л. однажды устыдил одного из аспирантов, который при выходе на эстраду позволил себе не поклониться публике на том основании (как потом оправдывался провинившийся), что в зале не было аплодисментов. «Поклониться надо независимо от того, есть аплодисменты или нет их. Ведь публика почтила вас вниманием, придя вас слушать, — энергично возразил Б. Л., — и вы обязаны были, по крайней мере, учтиво поздороваться с ней. Выходить артисту на публику эдаким «букой», не кланяться, если даже публика не аплодирует при вашем выходе или отвечать небрежными кивками на аплодисменты с видом напускного безразличия к ним — неприлично!» Кто-то попытался было сказать, что это уж не так важно, в общем, важнее, мол, хорошо сыграть. Б. Л. тогда с горячностью воскликнул: «Шалаяпин вы бежал на аплодисменты, если чувствовал, что

они затухают!» Концертное выступление есть совместный творческий акт исполнителя и слушателей, поэтому установлению психологического контакта артиста с публикой уже с первого момента появления его на эстраде Б. Л. придавал серьезное значение. Артист не должен раболепствовать перед публикой, но он должен расположить ее к себе до того еще, как он начинает играть или петь.

Вообще, в том, что касалось исполнения и восприятия музыки, для Б. Л. существенной была решительно каждая «мелочь». Как-то на одной из его лекций зашел разговор об исполнении крупного виртуоза — пианиста или скрипача, записанного на пластинку. Кто-то сказал, что во второй раз прослушивание этой пластинки почему-то произвело впечатление гораздо большее. Тут последовала чья-то шутка: мол, ничего удивительного нет, просто первый раз исполнитель был не в ударе, настроение неважное было. Все рассмеялись. Б. Л. абсолютно серьезно заметил: «Что ж, это вполне возможно. Только не у исполнителя, не у пластинки изменилось настроение, а у того, кто слушал, во второй раз была другая психологическая настроенность. А это может зависеть от перемены погоды, времени дня, обстановки, в которой вы слушаете, вашего самочувствия, даже от того, сменили ли вы иголку в патефоне».

Здесь нет возможности пересказать хотя бы малую толику того, что, наряду с разбором сугубо музыкальных проблем, Б. Л. рассказывал на своих лекциях об архитектуре, живописи, литературе, театре. Принципы творческого мышления в области музыки, как они складывались исторически, Б. Л. рассматривал непременно в связи с аналогичными проявлениями в других областях творческой деятельности человека. Но его блестящие, остроумные аналогии—это не просто наложения схожих сюжетных контуров данного литературного или живописного произведения на контуры музыкальной формы для установления некоего соответствия, они намечают общие конструктивные стилеобразующие свойства данной эпохи. Понятие «стиль» поэтому приобрело самобытную, отличную от других трактовку. У Б. Л. были оригинальные интереснейшие наблюдения, касавшиеся принципов воплощения творческих идей в конкретные формы различных искусств. Чрезвычайно инте-

ресны были, в частности, рассказы Б. Л. о живописи эпохи Ренессанса, об условной символике в картинах художников того времени, о правилах, по которым писались и располагались на полотне изображаемые персонажи; нас поражало при этом обилие подробных сведений из библейской, евангельской, древнегреческой мифологии, которые приводил Б. Л. и без которых невозможно понимание огромной части живописи и музыки, из исторических источников всякого рода, известных лишь немногим специалистам, и т. д.

Позволю себе в заключение высказать несколько соображений по поводу курса «Творческая идеология и стиль», как он представляется мне музыканту-исполнителю, сейчас, спустя тридцать лет после того, как Б. Л. Яворский предал его гласности.

Пока музыка существует на бумаге в виде нотных знаков, она для широких масс мертва. Действенную силу она обретает лишь при посредстве исполнителей. Чем выше мастерство каждого из них, тем мощнее воздействие музыки, тем серьезнее становится ее роль как существенного фактора человеческой культуры. В нашей стране, где общее развитие культуры получает совершенно исключительный размах, все, что сопряжено с воспитанием и деятельностью представителей нашего музыкального исполнительского искусства, с теоретической разработкой вопросов понимания и толкования музыки, приобретает все большее значение. Великая ценность теоретических музыковедческих открытий Б. Л. и сопутствующих исследований его в области общей истории искусства именно в том, что они направлены непосредственно в исполнительскую (и композиторскую) практику, обогащая, оплодотворяя ее.

Меньше всего хочется думать о Б. Л. как о непогрешимом прорицателе открытых им «незыблемых» истин. Вполне возможно, в его трудах, в отдельных высказываниях найдутся вещи гипотетичные, незавершенные, спорные. Но то, что заключено в его курсе «Творческая идеология и стиль» — громадная масса фактов, оригинальных наблюдений, анализов, домыслов, — сущий клад для каждого мыслящего музыканта. Живительное плодотворное воздействие идеи, открытий, исследований Б. Л. в том, что они — и в бесспорной и в спорной своей части — пробуждают пытливість, будоражат мысль, ак-

тивизируют творческую фантазию музыканта, в частности музыканта-исполнителя.

Чтение курса Б. Л. закончил в октябре 1940 года. Для меня же завершением его лекций явилось письмо от 7 ноября того же года, в котором Б. Л. обстоятельнейшим образом прорецензировал с точки зрения творческой идеологии и стиля мой выпускной аспирантский концерт<sup>1</sup> и дал свое лекторское напутствие, удивительное по душевности, доброжелательности и какой-то возвышенной значительности. Привожу это письмо полностью.

«7 ноября 1940 г., Дмитров

Любезный Кирилл Львович!

Мое лекторское сердце должно радоваться. В Вашем концерте 2 ноября Вы Вашим исполнением демонстрировали чуть ли не все стили, о которых мне приходилось говорить, — и механистический, и темпераментный, и эмоциональный, и изобразительный, и выразительный, и сентиментально-бриллиантный, и пытливый. Вот насчет истового Вы сплеховали, по крайней мере, я не упомянул его проявлений.

Начну с текстологии. Меня огорчило, что ноктюрн (сентиментально-бриллиантный стиль с проблесками настоящей эмоциональности и психологичности) Вы играли по консерваторско-цензурированной редакции, а у меня есть полное факсимиле<sup>2</sup>: в нем иные форшлаги, восклицание правой руки (*do* ) в теме из финала *f-moll*'ного концерта<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Концерт состоялся 2 ноября 1940 года в Малом зале Московской консерватории. В программу концерта вошли: соната Бетховена *cis-moll* («Лунная»), *g-moll*'ная и *As-dur*'ная баллады Шопена, его же ноктюрн *cis-moll* (посмертный), 2-я и 6-я рапсодии и «Мефисто-вальс» Листа, несколько пьес из сюиты «Ромео и Джульетта» Прокофьева и «Осенняя песня» из «Времен года» Чайковского.

<sup>2</sup> Существуют факсимиле трех рукописей этой пьесы, не идентичные между собой. Б. Л. располагал, очевидно, факсимиле, которое помещено в журнале «Echo Muzyczne i Teatralne», Варшава, 1894, № 577/42, а также в книге Л. Биненталя «Chopin. W 120 rocznice urodzin», Варшава, 1930.

<sup>3</sup> «Восклицание в теме» надо, очевидно, понимать как сочетание «восклицания» с темой из финала, В письме Б. Л., нотные примеры отсутствуют. Все они вставлены мною.

Концерт, I ч.



Ноктюрн



Концерт, III ч.



(надпись на рукописи — «сестре моей Эмилии<sup>1</sup> для swiczenja (упражнения, но в смысле той эпохи, когда французы писали Etude psychologique на титульном листе популярного, но строго научного трактата, а Д. Скарлатти сам выгравировал Eхercitii на титульном листе своих 60 сонат, то есть упражнять мозги), прежде чем приняться за мой первый концерт», а тогда f-moll' ный концерт был первым и сочинен он был года на 2—3 позже ноктюрна, откуда и была заимствована тема<sup>2</sup>):

Ноктюрн



Концерт, III ч.



<sup>1</sup> Очевидная описка — вместо «Эмилии» следует читать «Людвики».

<sup>2</sup> Для того чтобы заострить исполнительское внимание и добиться большей выразительности исполнения, Б. Л. часто сопоставлял тематический материал разбираемой пьесы с аналогичными мелодиями, интонациями из других пьес, как в данном случае. Наличие связи между произведениями явствует и из следующих примеров.





Обратите внимание, что и во втором *cis-moll'*ном этюде средняя часть тоже мазурочна, а в *H-dur'*ных ноктюрнах<sup>1</sup> — такие же бриллиантные фиты (юбиляции), а в *fis-moll'*ном<sup>2</sup> — такой же зачин. У шестнадцатилетнего Шопена уже были заложены неродившиеся души Меттерлинка. Да и сама тема напоминает романсные темы обоих концертов, только она еще юношески стыдливая, но сравнительно с ноктюрнами Фильда все более перспективно и психологически богаче, и бриллиантность душевная, а не сентиментально-риторическая, и отликает чем-то соловьиным, что отмечали в раннем творчестве Шопена его родные. Очевидно, в Желязовой Воле было много соловьев, а у Шопена была слуховая память.

Механистический стиль был во всей сонате Бетховена, в начале восьмых в правой руке в *Es-dur* в первой балладе и в первой половине коды, в заключительных двух «гаммах», в двух *es-moll'*ных эпизодах Джульетты и в жаворонке, в гофмановски-механистических (а не разворачивающих темпераментно или эмоционально) «планированиях» от сдержанного *piano* через нарастающее *crescendo* к разгулу *fortissimo* в обеих рапсодиях и кое-где еще; слишком они были нарочито механистичны. В этих подступах не чувствовалось «каверзы» эмоционально-темпераментного подхода, психологически-волевого организующего начала [перечитайте дуэль Печорина с Грушницким и переживите все «изводящие каверзы» Печорина; так же поступал и Лист, и

<sup>1</sup> Имеются в виду ноктюрны Шопена оп. 9 и оп. 62.

<sup>2</sup> Оп. 48.

в те же года. Отзвуки этого «извода» Вы могли бы услышать и в исполнении рапсодии Рейзенауэром и Карреньо (Вы предпочли не прийти, чтобы не оказаться в положении изводимого<sup>1</sup>). *Adagio sostenuto* было измызательски отшелкано в изводяще медленном темпе точно механистически, *Adagio*, то есть скрытый вулкан страстей, был подменен истошной методичностью медленного Ганона, а силы подземного вздымания *sostenuto* были заменены канцелярским *retenu* с оловянными глазами какого-то диккенсовского клерка. Если это был замысел карикатуриста, то он блестяще удался. Моторное членение было вполне точное, но преувеличенно выпирало, в особенности в тех случаях, когда к первой восьмой доле прибавлялась механистически сверхстойкость, удлинявшая звук вне зависимости от стоимости доли. Нужно уметь все членения, все моторные объединения, все динамические нюансы делать под метрономом<sup>2</sup>. Помните, что Верди (родился в 1813 году) сочинял под метрономом, потому его так удобно исполнять и делать десятки вариантов метрической свободы. Помните, что Скрябин (родился в 1872 году) изводил своих учеников (а не студентов или аспирантов) несколько уроков подряд, требуя механически (а не механистически) точного исполнения под метрономом всего произведения подряд с абсолютнейшей точностью всех два на три, пять на семь и тому подобное; а добившись, говорил: а теперь можете играть вольно, т. е. художественно, а не калеча метрику. Вам необходимо под метрономом свирепо точно переиграть много раз всю программу (и все будущие программы), чтобы организовать Вашу собственную внутреннюю ритмику метрически. Необходимо, чтобы ритмика струилась, а не ко-

<sup>1</sup> Намек на пропущенную лекцию, во время которой Б. Л. разбирал исполнения рапсодий Листа Рейзенауэром и Карреньо (в механической записи). Квадратные скобки принадлежат здесь Б. Л.

<sup>2</sup> Весьма примечательно, что Б. Л., с такой язвительностью изничтожая проявления механистичности, тут же настойчиво рекомендует метроном как средство художественной организации метрики и ритмики исполнителя, как средство достижения, в конечном счете, художественной свободы исполнения. Нельзя не сопоставить с этим распространенное среди многих наших музыкантов ложное пренебрежение к метроному как к бездушной машинке, лишь омертвляющей живое чувство исполнителя.

выляла. Нельзя карикатурить метрику, надо давать ритмические образы. При исполнении этой триольной фигуры



нервы на всем своем протяжении — от головного мозга через плечевой пояс, плечо, предплечье, запястье (очень важно), пясть, пальцы — должны трагически трепетать *vibrato*, и тогда можно сыграть в таком же медленном темпе, но *ppp*, даже *sotto voce*, оттеняя иногда *velato* и переходя даже на *quasi niente*, чтобы оттенить громаду насыщения волны. Хотя Бетховен из всех сил старался дать «раскрытие», но для нас это переживание, и потому Бетховен и назвал сонату *quasi una fantasia* (хотя он будто пометил так только № 1 Es-dur<sup>1</sup>), а современники — Лунной по ее пепельному цвету, по причудливо-таинственно освещаемому душевному ландшафту. При лунном освещении нет четких образов, нет четких очертаний — есть блики, есть прорези, и есть мгла, бездонность в глубину.

Отдельные частности смены тембров были очень удачны (переход в e-moll, в коду), но моторная фигура не выносила на своем гребне нечетких, но гипнотизирующих мелодических очертаний — тяжелых, гнетущих, противоречивых (сопряженные звуки через октаву;



вспомните заключение *Largo e mesto* op. 10 № 3, разработку «Кориолана» и многое другое — «Я полон могучих сил, но они не могут прорваться наружу, перейти в действительность»).

*Allegretto* было слишком мещански реально. Лист сказал еще в 30-х годах — простенький полевой цветочек между двух пропастей. И басовый горизонт ла-

<sup>1</sup> Речь идет о сонате Бетховена Es-dur op. 27 № 1.

довой ритмики был шаток — это позорно для артиста. Один артист поразил меня; когда я услышал у него наизусть сыгранную прелюдию и фугу *b*-moll из второго тома «*Wohltemperiertes Clavier*» Баха, я сказал: «Ну вот, это произведение у Вас уже готово»; а он ответил мне: «Что Вы, я еще не определил гармоническую структуру с ее разделами (т. е. с цезурами); это я только еще выучил наизусть — вся работа еще впереди». На днях мне приносили пять толстых тетрадей (рабочих) Скрябина. Громадные сочинения (например, *Allegro* и *Andante* Второй симфонии) выписаны, как первоначальные пьески из *Album für die Kinder*<sup>1</sup> Шумана, а другие двухголосно — бас и мелодия (упрощенная). Вот как работал Скрябин — сверхдух, сверхчеловек; скелет басового ритмического горизонта и мелодического ритмического горизонта. А затем соловей из *Andante* — отдельно только соловей, чтобы получился сплошной соловьиный поток, а не отдельные соловьиные вкраплины. Вот когда поймешь его жалобы — работал сплошь три дня, а сочинил одну строчку. Или — несколько дней корпел, и ничего не вышло, а после визита к Вам сразу вылилось (организовалось в сплошное по конструкции, а не по оформляющему изложению). Потому же он и говорил, когда обращали внимание на ряд пустых тактов в рукописи: «О, это ничего, я все знаю, что здесь должно быть» (т. е. дело было только за оформляющим изложением, а для этого надо было только посидеть; важно, чтобы была конструкция мышления). Кирилл Львович, проигрывайте по несколько раз конструкцию ритмического мышления каждого произведения; после этого можете смело выходить на эстраду — ляпсусов не будет; а пока что их слишком много. Нельзя на эстраде думать обо всем. На эстраде надо давать психологичность развития, а не заботиться о пальцево-клавишном оформлении и о траектории на клавиатуре. Надо думать о движении рук между звуками, а не о единичном опускании единичной клавиши. Направляемое мозгом через нервы движение рук определяет тему творческого задания, т. е. музыку, а чистота, беглость — это дело

<sup>1</sup> Б. Л., очевидно, умышленно вместо слова *Jugend* (как в авторском названии) пишет *Kinder*, подчеркивая простоту, «детскость» изложения.

предварительной работы. На эстраде об этом не думают. На эстраде выявляют образы, объединяемые темой творческого задания.

В третьей части было много хорошего, но было много *perpetuum mobile*<sup>1</sup>. Первые два такта должны быть пере-воплощены страстно, т.е. могуче волнообразно, с протестом, с отскоком от глухой стены препятствия, а каждая мельчайшая частица волны свершает самый сложный путь, и волна не есть безупречная равнокачественная линия (!); это взлет миллионами капель, миллионами перьев, которые объединены взлетом волны, взмахом крыльев. Сыграйте сто раз под метроном, а затем сыграйте волевым вольным взмахом всей руки от мозжечка до кончика пальцевой кости. То, чего не было на всей этой громадной траектории, не воссоздается на большой траектории от поверхности костяной клавиши через все шарниры и рычаги в колеблющуюся струну, в вибрирующие вокруг нее и доходящие до ушей слушателей волны. А слушателя организует не клавиша, а эта могучая воздушная волна. Вы не клавишу опускаете, а вздымаете волну, и волну не на неподвижном рисунке, а волну ринувшуюся, стремительно несущуюся, обтекающую, обволакивающую, затопляющую весь зал, все уши, все сознание. Ведь и глухие должны воспринять ее через череп, через мозговые нервы. Это вам не кружочки конторских счетов. Вы хотите сыграть, кончить сонату, а надо играть, превращать сонату в вечность. Каждый слушатель должен чувствовать себя несомым в каждую 22-ю часть секунды<sup>2</sup> в необъятный, в нескончаемый простор бушующего моря жизненной действительности, а не констатировать со стороны, что бухгалтер, т.е. пианист, пальцами (а не своей могучей волей) опустил все должные костяно-деревянные «клавиши» по математически точно рассчитанному временному графику. Творчески переживайте,

<sup>1</sup> Б. Л. часто пользовался этим выражением для характеристики инертно-моторного исполнения, в котором исчезают смысловые це-зуры, теряются опорные доли и т. п. «Perpetuum mobile» в исполнении есть опустошение пространства», — сказал однажды Б. Л.

<sup>2</sup> Б. Л. называет предельную для пианистов (листовскую) скорость — двадцать два звука в секунду, чтобы подчеркнуть значимость даже такой капельки в общей звуковой волне и ответственность исполнителя за каждый миг исполнения.

выявляйте музыкально ритмику Вашего жизненного переживания, а не сдавайте по накладной точно по счету все клавишеопускания.

### Первая тема побочной



не начиналась с синкопы; эта синкопа носила характер женского окончания. А ведь начало с синкопы есть патетичность возгласа. Проиграйте много раз всю часть концертно, выпуская каждую первую четверть такта перед этой синкопой, — начинайте! Выявляйте переживаемое Вами восклицанием, нарушающим инерцию моторного прохождения времени. Ваша экспирация борется, преодолевает принудительную преграду. А последующее содрогание (синкопы в левой, вернее, *contre-temps*), неужели это быстрое, но равномерно-размеренное задание на механическую беглость? А последующие



скороговорочно запыхавшиеся, но все же организуемые волей, настойчивые восьмые — неужели это гофманов-



ская прокалькулированная механистическая расчетливость (сколько долларов я отложу после этой поездки?)

Досадно, если импрессарио опять заплатит только половину, как в прошлый раз. И еще этот паршивый Беккер, на котором я должен выстукивать добавочные рекламные доллары). А где был тот угрожающий, тот взволнованно волнующийся р-р-рокот левой руки? Прорабатывали ли Вы отдельно разворачивающуюся картину образов левой рукой — и в главной, и в побочной, где нет «альбертиевых басов»? Были ли движения Вашей левой руки угрожающей, смятенной, настойчиво, упорно наступающей стихией?

Было много удачных моментов, но не было творимых Вашей волей, Вашими волевыми движениями образов. К тому же в раковине справа гудели звуковые волны, производя впечатление непрерывной педали.

В этой сонате Вы должны добиться трагичности. Помните, что Вы живете в эпоху трагических коллизий. Публика требует их отображений, их художественного осознания. Одними вальсами Штрауса — Грюнфельда и As-dur'ным [полонезом] Шопена публику не насытить. Публика требует трагичности и драматичности и их волевого преодоления. Безмятежное эстетическое удовольствие теперь не ко двору (тридцать билетов в Большой зал на Фихтенгольца, пустоватый зал на Оборина — Ойстраха — и тут же Отеллы и казни Папазяна).

Зато начало g-moll'ной баллады выявляло совсем другой стиль. Сразу, с первого звука, почувствовалось героико-драматическое, а затем вдруг эмоциональность; в руке заиграли нервы, конторские счета полетели в угол (чтобы самодовольно воцариться в Es-dur'e и в коде — «трудные» места — беглость, да со скачками-растяжениями пясти). Было и перспективно-таинственное (литавры), и шелест, и шорох, хотя в двух-трех местах хотелось больше таинственного заволакивания пеленой тумана (секстаккорд на до-диез на второй странице, валторны на трезвучии Fa перед Es-dur'ом, да и Es-dur восьмыми должен начаться в неясном колыпании тумана перед страшным напором *crescendo* с его не то упорными, не то угрожающими октавами басов (германцы, давящие славян, — Конрад Валленрод<sup>1</sup>). А трагизма возмездия (ноны коды) не было (ноны были превраще-

<sup>1</sup> Поэма А. Мицкевича «Конрад Валленрод», отзвуки образов которой слышатся в этой балладе.

ны в консерваторские секундные вспомогательные, а нужно ноновое *martellato*, да вообще при нонах нужно вспомнить Баха и князя Юрия из «Китежа»). Но баллада была балладой, с неудачными отдельными местами, не испортившими целого. Ноктюрн был хорош, но не было внутреннего трепета, звуковой волны, был расчет и расчетливое самообладание, а не обладание публикой. Публику надо беречь в самом спокойном, в самом созерцательном, а тут еще середина — не то «будь я солнышком», не то «понесемся мазуркой» — ведь правда?! (Возглас *cis—dis* — в глаза посмотрел, а она улыбнулась, и душа расплылась в *Gis* — и соловей снова запел, и колышутся (моторно!) мои грезы в левой руке (в самой ее толще, а не в прикасаемых клавишах). Я живу, и трепещет все внутри меня, и так сладко и томно!

Баллада *As-dur* была хороша, но не было змеиной соблазнительности, не было драматичности трагического момента прозрения (первая тема в конце). Подставьте вместо егеря<sup>1</sup> — Шопена, а вместо женского образа — Жорж Занд, и вся баллада раскроется перед Вами со всеми перипетиями своей трагической действительности. Шопен раскрывает перед Вами свою душу, обнажает свое трепещущее сердце, его кровь перед Вами клокочет, замирает, и заливаются глаза слезами. Вот мой удел — четыре аккорда<sup>2</sup>.

Прокофьев. Текст помог Вам организовать свою волю, и только остались некоторые недодуманные частности.

Джульетта девочка. Легкость и удобство беглости помешали Вам установить фокус внимания на то, что это девочка, что у нее не определились еще четкость и решительность характера, которые впервые пробуждаются от радости любви и затем прорываются от надвигающейся грозы. И в балете та ошибка, что Уланова в этом номере дает размашистую амазонку, уложившую в бою по крайней мере десяток витязей. Такая амазонка, полюбив искренне, становится овечкой и

<sup>1</sup> Б. Л. полагал, что баллада *As-dur* навеяна «Свитезянкой» Мицкевича. Егерь — юноша, который полюбил русалку. Завлеченный ее чарами, он погиб в пучине озера Свитезь.

<sup>2</sup> Четыре аккорда, заключающие балладу.



нежной матерью, а не героиней Джульеттой, или будет мстить. Нежная неупорная моторность Джульетты дает возможность противопоставиться ей тревожному, неосознаваемому ею трепету (ми минор, тридцать вторые). В Вашем жизненном опыте еще не хватает светлого, радостного, веселого; Вы принимаете жизнь исключительно с ее серьезной стороны (высокий стиль). Артикуляция должна быть только *leggiero*, не атаковано, как у Вас, и не *dolce* (она еще не любит).

Монтекки и Капулетти. Вот это Ваша стихия. Темп Вы взяли гораздо скорее [чем у] автора; большая четкость сблизившихся пунктирностей (*patetico*) дала громадную напористость, вплоть до настоящего лязга шпак; слепая, но действенная ненависть была великолепно передана. Вот только я не понял эпизода.

Меркуцио был слишком тяжел. Он должен быть, как радостное живое серебро, весь сыгран на рикошете — он оттеняет Ромео и противоречит Тибальду. Но это было уверенно, ярко, броско моторно. Не было радостного отношения к людям гуманиста: человек — это культурная ценность.

Падре Лоренцо — было очень хорошо. Публика слушала настороженно. Это был уверенный в своей правоте воинствующий гуманист. Я бы только ввел процесс мышления; Вы же сделали отлитую из бронзы фигуру Донателло — я емь и не могу измениться (а это уже — истовость). Это была организованная, целеустремленная темпераментность бойца во имя культуры, а мне хотелось действенность пытливости.

Прощание вылилось в громадном масштабе, публика насторожилась. *Си-б* было каждый раз как эпоха. *До-си-б* не были достаточно артикулированы, но сквозь дымку; а у Вас была только дымка — очевидно, пальцы были неподвижны. Это утренний благовест<sup>1</sup>, который сердца влюбленных слышат, как в листовском *oublié*. Три первых постепенно пробуждающихся появления темы вышли очень хорошо. Самозабвение торжествующего до мажора — то же (поиграть под метроном). Только ми минор вышел на счетах. Это подсознательное предчувствие, при котором мускулы холодеют, лишены не

<sup>1</sup> Над этой строкой Б. Л. приписал: «и пульсирование крови в ушах влюбленных».

только гибкости, но и возможности двигаться, и только по нервам проходит *le frisson de la mort*<sup>1</sup>, непереводаемое на русский, так как здесь важно *fr* и *ss* — этот судорожный трепет живых нервов при ощущении приближающейся роковой ледяной могильной пустоты. Жаворонок совсем не вышел. Он высоко и вне помещения. Послушайте в поле трепещущего жаворонка и подставьте в это время в слухе его прокофьевский образ и ощутите в руке их единство.

Меня уже несколько раз спрашивали не бывшие в концерте аспиранты, правда ли, что Вы так уж замечательно играли Прокофьева?

«Мефисто-вальс» — ярко, образно, смело. Для меня первая часть, т. е. деревенский шинок — окружающая нас бытовая жизненная сутолока, — была слишком героической. Во второй части (в теме не было — лига и под ней точка<sup>2</sup>) первый соловей



не подбодрял, нежно — *dolcissimo* и постепенно *dolce*, ее слушать и поддаваться трепету скрытого, но уже пылкого любовного стремления-томления. Второй соловей (в *allegretto quieto* и т. д.)



не рассыпался каскадом трелей и стукотни, подзадоривая его к смелости, покоряющим объятиям. В коде третьей части удовлетворенный соловей передает только удовлетворяемое томление.

Ветерки, несущие одуряющие ароматы,

<sup>1</sup> Содрогаение смерти (франц.).

<sup>2</sup> Б. Л. считал, что при исполнении этой темы второй звук каждой пары нужно повторять, следуя авторскому написанию.



были слишком четки; они скорее катились на колесиках, чем ласкали своим касанием; под их дыханием надо «млеть». Последнее появление темы с репетицией в таком нежно баюкающем виде я считаю assai ошибочным. Это уже восторг<sup>1</sup>, который уносит над земным бытом (рокот внизу, в басах, с темой первой части) и развивается в вихрь освобожденной стихии. В этом произведении человек устремился к высшему самопроявлению и через геройский подвиг достиг своего («Вторая легенда», «Les préludes», «Hunnenschlacht», «Орфей» и много других произведений Листа, в которых проведена эта одна из его основных тем творческого задания, вероятно, для него самая важная).

Вторая и шестая рапсодии. Лист много работал над новым ритмическим процессом творческого, переживающего (а не раскрывающего) мышления. «Годы странствий», третий год — Венгрия, цикл *Maggiar dallok*, и, наконец, их третья редакция — 19 венгерских рапсодий были той громадной творческой проработкой, при помощи которой он добивался нового типа — развивающегося развития, — прежде чем приступить к своим симфоническим поэмам (а «Мефисто» тоже симфоническая поэма). Обратите внимание, что большинство рапсодий — циклические сонаты, только слуховая настройка первой части противоречит последней части.

II. *Cis-moll* — *Fis-dur* (ми — ля♯)

VI. *Des-dur* — *B-dur* (ля-б — ре)

II. Соната в двух частях (Бетховен op. 90, op. 111)

VI. Соната в четырех частях (*Allegro*, *Scherzo*, *Lento*, *Finale*).

В рапсодиях самое важное — трепет жизненно-правдиво извивающейся ритмики свободного в своих проявлениях и поступках человека, когда он и на горе, и на страдание, и на борьбу, и на победу, и на

<sup>1</sup> Характерны в нем эмоционально-экстатические провалы на басах там-тама с серебристой пылью тарелок (по четыре такта на одном басу в тактах. Два раза). — *Прим. Яворского.*

радость реагирует свободно, не утаивая, а выявляя самое сокровенное в своих думах и переживаниях. «Я вполне вольно проходить через свою жизнь».

VI-ю Вы играли так, как и я ее понимаю, за исключением гофмановских механистических планировок — без энергии, немного энергии, а теперь без о п а с н о, и я могу разойтись (но у Вас — по-настоящему, чего никогда не было у Гофмана). Третья часть была только не полным отказом от всякой моторно-размерной организованности. Просмотрите партитуру с ее причудливыми переливами, замираниями, взлетами цимбалов (которых Вы, к сожалению, не слышали, а в Москве в былое время в «Праге»<sup>1</sup> был замечательный цимбалист, который и играл рапсодии Листа); Падеревский играл эту третью часть в ее оркестровой редакции. Здесь все дело в нервных движениях всей руки, всей экспирации, которая своим единством обнимает всю причудливость ритмики. В последней части нужно вызывающе вовлекать всех, всю толпу, всех зрителей, всех слушателей, а не красоваться своей рассчитанной и расчетливой выносливостью.

Во второй рапсодии я лично при переходах в piano в Lissan делал *arpeggiato* (не *arpeggiando*); последнее построение Lissan исполнял насыщенно *forte*, последний аккорд *Cis* брал *fortissimo* и на этой педали, не меняя ее, играл весь подход к *Friska* (две страницы) — начинал *rrrrrrr* издали, как будто мерещится из мглы веков, две трети вел на этом *rrrrrrr*, затем делал *scendo*, снимал педаль в начале последних восьми или четырех тактов и влетал в лоб *фриской* на *сверх-prestissimo ffffff* первые восемь тактов, затем на том же *fortissimo* мартеллировал долевые басы, незаметно сдерживал темп тоже восемь тактов, а затем (си мажор в правой руке) *pp* позвякивал монетами уборов на возможном *presto*. Бравура *fusée* и *fusée*'тных скачков должна быть бравурной и уверенной, стремительным движением свободных пальцев — ни одного звука без движения пальца (настойчивые требования Листа в записях *m-me Voissier*) при игре всей рукой. Лист отодвигал гаммы на последний год обучения — сначала октавы и аккорды плавно-скачком — движение

<sup>1</sup> «Прага» — название ресторана.

всей рукой при постоянном движении пальцев — и только после преодоления их — превосходного — играть таким же образом, т. е. всей рукой, простые гаммы, а пальцы — только трепещущие нижние ниточки парашюта. Вот где секрет листовского могучего воздействия. А у Вас все быстрые пассажи правой рукой гибли (как и у Бузони); нельзя пальцами дать звучность *forte*, четкую или тем более обвалом (Рейзенауэр, Карреньо) — для этого нужен пролет всей рукой при постоянном *vibrato* пясти в запястном сгибе.

Ваша каденца удачна. Нужно только, протренировав ее под метроном, обрушить ее стихийно. В этом смысле удачно обрушился у Вас пассаж двумя руками провала при переходе к коде третьей части «Мефисто».

Работайте над отличием между собой артикулированности и не артикулированности (ветерки, ароматы, дымки, провалы и т. п.).

«Осенняя песня» Чайковского была по стилю удачна (кроме досадного стиля ошибочных басовых упоров<sup>1</sup>). В конце надо знать секрет умирания Чайковского. Догорающая свеча в предпоследнем моменте... вспыхнет и... погаснет. Умиравший вздохнет... и замрет. Так же и в противоположном случае раструба надо сделать бросок, т. е. от *p subito* сделать *crescendissimo* или просто *ff*.

Аппарат у Вас замечательный, выносливость и напор громадны. Разнообразие туше есть налицо, так что можно развивать эту громадную исполнительскую силу дальше. Ищите различие перспективных туше при воздушной перспективе, ищите разнообразие эмоциональных туше. Нельзя передавать развитие без изменения туше. В этом была сила Листа и Никиша. В определенном масштабе в этом, очевидно, была сила воздействия Паганини.

В Вашей экспирации<sup>2</sup> благородство, которое не покидает Ваше исполнение даже при механистическом шелканье на счетах.

<sup>1</sup> Ирония по поводу случайно задетых мною неверных басов.

<sup>2</sup> Экспирация — термин, которым Б. Л. обозначал многосложную совокупность понятий. В данном случае имеется в виду единство дыхания и дезурности, единство проявления творческой воли и мускульной энергии исполнителя.

Работайте над драматичностью и трагичностью; они у Вас имеются в зародыше. Обогащите свой жизненный опыт радостностью (она у Вас есть в улыбке, когда Вы выходите к публике), весельем, разгулом. Развивайте богатство эмоциональных оттенков, переживайте тему творческого задания (а не каждое движение, что комично и карикатурно,— крысоЛандовска Серова<sup>1</sup>).

Ваше дарование карикатуриста вложите в Мефистофеля из симфонии, во второй «Мефисто» (кухня ведьмы Гёте), в «Мефисто польку», в «Сарказмы» и подобные им произведения Прокофьева (менуэт из «Гамлета», тоже пропущенный Вами<sup>2</sup>, а я тут же его охарактеризовал для слушателей и попросил повторить, что автор милостиво немедленно и исполнил). Басы звучали, а иногда и прекрасно<sup>3</sup>. Но только при громадном масштабе Вашего исполнительства в местах большого накала басы были невыразительны. Очевидно, в октавах и аккордах пальцы левой руки неподвижны, и струны не резонируют. У Вас только упор, без размаха, без амплитуды.

После перестановки рояля во втором отделении все педали исчезли<sup>4</sup>.

Ваши устремления ведут Вас не к академически равносному исполнению, а к яркому (во все стороны) исполнительскому выявлению темы творческого задания, посредством жизненного бытия передающих эту тему образов. Темпераментность, эмоциональность, волевое у Вас есть. Надеюсь будут и истовость и пытливость. Есть и стихийность и организованность. Но нужно над всем этим работать. Работать мозгом, нервами, волей, ощущать всей экспирацией, всей траекторией от

<sup>1</sup> Имеется в виду его карикатура на Ванду Ландовскую.

<sup>2</sup> Было пропущено занятие Б. Л. с аспирантами, где С. С. Прокофьев исполнял ряд своих произведений, в том числе менуэт из музыки к спектаклю «Гамлет» (премьера 15 мая 1938 г. в Ленинграде).

<sup>3</sup> «Басы звучали...» — выразительность басов, вообще совершенство выполнения части музыкального образа, изложенной в левой руке, была для Б. Л. весьма существенным признаком достоинств пианиста («У плохих пианистов левая рука способна ведь только «аккомпанировать», — говорил Б. Л.).

<sup>4</sup> Б. Л. имеет в виду акустические педали, то есть излишний гул от реверберации из-за неудачного расположения рояля на эстраде.

мозжечка до кончиков пальцев передаваемый их моторностью тонус истовости, темпераментности, страсти, эмоциональности, волевого и т. п. Тогда Вы будете деятелем, а не работником, не профессором.

Помните, что в консерватории потому так много бездарностей, что поступить и кончить не только консерваторию, но и аспирантуру можно, обладая только беглостью и памятью, т. е. механистическими данными, а музыкальность в консерватории и не упражняется и не развивается. Если бы развивали, то пришлось бы изгнать девяносто девять сотых. Кого? Учащихся или учащихся? Консерватория должна быть однофакультетным вузом, и факультет этот — факультет (т. е. *faculté* — способность) музыкального мышления, которое применяется на разных кафедрах — композиторских, исполнительских, искусствоведческих (педагогика есть искусствоведение).

8 ноября

В дополнение к Бетховену могу еще сказать, что Бетховен впечатляет не тем, что он «переживает». Он ничего не переживает, он — переносит (латин. *pati* — переносить) и громаду своего страдания он выдерживает, потому-то он и патетичен. Мы изумляемся, что такой человек «выдерживает» такие угнетения, «переносит» их, «протестует», но стихийно не прорывается.

Бетховен питает страсть к чему-то (*passio*), но эта страсть ограничивается *sentimento*, т. е. внутренним и не выходящим из внутреннего ощущением, ощущением, направленным на самого себя, на собственное состояние, определяющее его, Бетховена, с а м о-чувствие. Вспомните его постоянные итальянские и немецкие пометы — *con molto sentimento*. Вспомните Гёте, который не считал хорошим то проявление искусства, которое не заставляло его «прослезиться» (проявление внутреннего *sentimento*), Гёте, который ощутив большое *sentimento* при виде придорожного калеки-нищего, придя домой, должен был плотно с аппетитом позавтракать. Вспомните того придворного Людовика XV, на глазах которого королевская карета переехала упавшего с лошади телохранителя. «Можете себе представить, в каком я был ужасном состоянии. Хорошо, что я

вспомнил, что у меня в седле была фляга с коньяком». — «Что же, Вы сейчас же напоили несчастного?» — «Нет, я сам выпил. Я же был так расстроен его видом».

Для XVIII столетия Прометей был прикован к скале, переносил мучения, клевания орла, испытывал и выражал лицом *molto sentimento*. Для XIX столетия и начала XX Прометей похищал огонь жизни и отдавал его людям (Лист, Скрябин), Прометей дерзал и преодолевал. Вспомните, что Ренессанс начался с того, что поместил всех Зевсов и тиранов в адские муки и послал Данте наслаждаться их мучениями (наоборот — орел клюет Зевсов, а Прометей наслаждаются этим видом и не посылают никаких Гермесов для переговоров с целью вернуть Зевсов к их «полезной» повседневной работе).

Поэтому и философия у таких людей была механическая, и проявления были этикетно-механические — или *maestoso*, или фехтовальные, и их исполнительство было доведенной до высшей степени механичностью, т. е. декламация драматическая, оперная (с допущением голосового фехтования — гаммово-арпеджированно-трельной ловкости), декламация классического балета, декламация инструментальной беглости; все это организовалось подчинявшейся абсолютистским тезисам темпераментностью, допускало патетичность, страстность, сентиментальность, при условии сохранения галантности, и совершенно исключало эмоцию, переживание, психологичность. Терпите, переносите, выдерживайте, протестуйте в ссылке, в своих замках или в Бастилии — это подчеркивает, оттеняет наше *maestoso*. Не то было в XIX столетии.

Вспомните, какие любовные сюжеты вдохновляли живописцев XVIII столетия. Интересовались ли они равноправными Ромео и Джульеттой, Франческой и Паоло? Все эти альковные сцены, а у «бытовиков» — трактирные, ничего [общего] не имеют с взаимным влечением. В лучшем случае это было женское подчинение и божественной галантности женских Данай, Психей и даже, в конце, женское подчинение государственной необходимости — Дидона, Клеопатра, жена и дочери Брута, сабинянки и т. п. Подчинение, а не преодоление. Все блудные сыновья обыкновенного ли торговца



или самого царя Давида должны были раскаяться, прийти на поклон, и изображалась не трагедия сыновей, а самодовольно *maestos'*ное прощение папаш. Тезис выше всего. Претерпи безропотно мой гнев, Иов, и... будешь мною вознагражден. Терпи — *passio, patetico*; размышляй терпя — *largo*.

Поэтому нельзя «победно» кончать сонату *cis-moll* Бетховена — я протестую, но я *пе-ре-но-шу*, я терплю *passio*, у меня много сил, много энергии, я до гроба донесу мою страсть, и поэтому в *Egoica* после *Allegro con brio* следует *marcia funèbre*. «Фиделио» этому не противоречит, так как притеснял злостный подданный, который и есть герой, потерпевший страсть в Бастилии, куда был послан маэстозным монархом (ведь то же и в «Овечьем источнике»). Тезис освобождает верных ему и осуждает восстающих, непокорных. Кориолан Бетховена — это не Кориолан Шекспира, а резюме всех дерзавших и претерпевших за это свое дерзновение против тезиса. Ничто не отличает высокий стиль Рембрандта от такового же Давида. И нужна была целая буря революции, чтобы были нарисованы «Плот Медузы», «Гибель Помпеи» (императорская летняя резиденция<sup>1</sup>), чтобы Мария Тюдор промахнулась (В. Гюго). Интересно, что на премьере весной<sup>2</sup> публика покрыла взрывом аплодисментов финальное появление спасенного оружейника, несмотря на присутствие разъяренной и патетичной в отчаянии королевы. Тезис был раздавлен.

Бетховен, Шопен, Прокофьев, Лист — каждый был сыгран иначе. *Per aspera ad astra*<sup>3</sup> — Листовский тезис.

Вот Вам, Кирилл Львович, мое последнее выступление перед началом Вашей самостоятельной художественно-культурной деятельности. Когда будете праздновать двадцатипятилетие Вашей исполнительской диссертации, перечтите это мое выступление. Что Ваше выступление было в самом деле диссертацией, я свидетельствую. Я не пропустил ни одного Вашего звука, ни одного Вашего творческого движения. Если Вы проде-

<sup>1</sup> Место, где первоначально находилась картина Брюллова.

<sup>2</sup> Премьера пьесы В. Гюго «Мария Тюдор», о которой идет здесь речь, состоялась 27 июня 1940 г. в Московском драматическом театре.

<sup>3</sup> Через тернии к звездам (лат.).

монстрировали Вашу художественную сознательность,  
то и я осознал ее проявления.

Чувствуя Вашу ответственность, дерзайте!

*Б. Яворский*

Нельзя мычать. В десятом ряду мешает слушать. Каверзы случаются из-за увлечения мычанием. Да и публика развлекается и неприятно-насмешливо улыбается, теряет нить выявления творческого задания. Ни Рейзенауэр, ни Карреньо, ни Скрябин, ни Танеев не мычали».

**ЯВОРСКИЙ  
И МУЗЫКАЛЬНОЕ  
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО**  
(отрывки из воспоминаний)

\*

**УДИВИТЕЛЬНЫЙ, НЕОБЫКНОВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК**

---

Б. Л. Яворский и я слышали друг о друге от П. П. Сувчинского, издававшего сборник «Мелос»<sup>1</sup>, и от дяди моего Ф. М. Блуменфельда, который с очень большим уважением относился к Б. Л., прислушивался к его высказываниям и советам.

После первого знакомства Б. Л. сразу же заставил меня дать концерт в Киевской консерватории. Мы подружились, часто встречались. Тогда же возник разговор о том, чтобы я вступил в Киевскую консерваторию в качестве педагога. Я уехал в Елизаветград (где жила моя семья) за вещами, задержался и приехал уже после начала занятий.

В этот период власти гетмана и немцев на Украине у меня пропало все имущество, которое направлялось багажом в Киев, пропали все ноты, даже рукопись 3-й сонаты Шимановского<sup>2</sup>. Вещей найти не удалось, и после несчастья, когда у меня не было даже смены белья, Б. Л. поселил меня у себя на Левашовской (в деревянном доме с садом), где он жил тогда вместе с С. В. Протопоповым, и делился со мной абсолютно всем необходимым для жизни. Непременно нужно отметить, что он был замечательным, чутким товарищем, госте-

<sup>1</sup> П. П. Сувчинский привлекал Б. Л. Яворского как исполнителя в устраиваемых им концертах в Киеве.

<sup>2</sup> Он говорил мне, что отныне его соната только у меня в голове; одна копия была послана в Вену, но что с ней еще будет? Впоследствии она была издана в Вене в «Universal-Edition».

примным хозяином: в такое тяжелое для всех время Б. Л. всем делился не только с друзьями, но и с каждым, кто к нему заходил: настойчиво кормил, лечил, и никогда никто от него не слышал, что у него самого есть какие-либо материальные невзгоды.

Три недели я прожил у них. Очень полюбил Б. Л. и хорошо почувствовал особую широту его кругозора, неограниченный интерес ко всему, ко всем явлениям жизни, к науке, искусству, музыке, к людям, к молодежи, которая быстро концентрировалась вокруг него; он всегда хотел направить на тот путь, который считал правильным в музыке.

Однажды я играл при нем ариетту из сонаты Бетховена ор. 111. Какие глубокие откровения она у него вызвала! Он много сообщил об этой части, поражая меня сочетанием глубокой интуиции и интеллекта. Он соединял в своем анализе огромное количество импульсивного, интуитивного, сердечного чувствования в музыке и интеллект, основанный на самом холодном научном исследовании, казавшемся даже сухим, формальным.

В понимании и толковании Баха он не имел себе равных; он один из редких людей в мире, ну, как Швейцер, например, или Пирро. Эрудиция его невероятна.

Большое значение имели лекции Б. Л. перед или во время концертов с разбором исполняемых произведений. Однажды в одном из таких концертов А. А. Альшванг и я играли в зале Киевской консерватории «Поэму экстаза» Скрябина. Мы еще мало знали друг друга, недостаточно репетировали, и не клеилось у нас это исполнение. Играли неважно. После первого исполнения поэмы Б. Л. говорил об экстазе и о «Поэме экстаза» так превосходно, что от меня отошло все мешающее, мы оба с Альшвангом почувствовали, как будто нам дали хороший урок. Мы пришли в себя, обрели творческую активность и второй раз, после его разбора, сыграли очень хорошо.

В другом случае, на репетиции Девятой симфонии Бетховена (в том же, 1920 году), когда симфонию играли на двух фортепиано Л. М. Полонская, И. С. Рабинович, Б. Л. и я (Ф. М. Блуменфельд присутствовал), он так показал звучание оркестра на фортепиано и так говорил, что вызвал у нас всех большой радостный подъем.

В Москве я однажды (в 1938 году) играл на занятиях Б. Л. для аспирантов Московской консерватории. Он характеризовал меня как исполнителя, сравнивал с Ермоловой и т. п. Очень похвалил он богатство интонационного звучания, интонационные *rubato*. «La poésie avant toute chose»<sup>1</sup>.

В те же годы (1939—1940) я преподавал в институте повышения квалификации музыкантов-педагогов. По программе советской музыки я играл им 2-ю сонату А. Н. Александрова и делал разбор ее. Я играл дважды: до и после разбора. Все поразилась, насколько лучше была сыграна соната после разбора. В этом мне помог, вероятно, Б. Л. Яворский, его принципы разбора музыки и ведения лекции.

Можно по-разному относиться к Яворскому, но надо признать, что это был удивительный, необыкновенный человек.



<sup>1</sup> «Поэзия прежде всего» (франц.).


## ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ Б. Л. ЯВОРСКОГО

Болеслав Леопольдович Яворский чрезвычайно со-  
держательно рассказывал о слышанных им пианис-  
тах, чередуя это с весьма интересными, хотя подчас очень  
спорными замечаниями относительно приемов фортепи-  
анной игры. Выше всех слышанных им пианистов-вир-  
туозов он ставил Терезу Карренью, много говорил также  
о Бузони, Гофмане (которого не любил), Скрябине,  
Рахманинове; однажды, зайдя ко мне в то время, как  
моя жена проходила с учеником Баркаролу Рахмани-  
нова (op. 10 № 5), начал рассказывать о том, как сам  
автор играл эту пьесу (по словам Б. Л. — весьма отлич-  
но от тех обозначений, какие стоят в печатном тексте),  
увлекся, взял ноты и вписал в них те оттенки, какие в  
действительности делал Рахманинов<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Так, например, по словам Б. Л., «автор играл (данную пьесу.—Г. К.)  
звучно, четко, раскатисто. Все нюансы (*rrrrr*, *rrr*, *rr*, *r*, *f*) были  
втрое усилены»; в эпизоде *Presto* «каждая фигура [исполнялась]  
стремительно (по педальным расчленениям), но каждая фигура на-  
чиналась с нового устремления, а не все подряд, очертя го-  
лову».

К пометке *rrr* в начале первого *Con moto* Б. Л. приписал: «ничего  
подобного, ярко искрилась перламутром вода, стекая с весел»:

к аккорду  в такте  8

14 с конца:  раскат

Естественно, что в разговорах на исполнительские темы Болеслав Леопольдович касался — всегда очень осторожно — и моей игры. Он с интересом, хотя во многом критически, относился к моей исполнительской деятельности и однажды оказал мне большую честь, пригласив меня — наряду с такими пианистами, как Г. Г. Нейгауз, М. В. Юдина, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович и другие, — дать закрытый концерт для слушателей руководимого Б. Л. аспирантского семинара по исполнительским стилям в Московской консерватории. Выступление это с выбранной Б. Л. программой имело место 11 марта 1939 года; после выступления состоялось обсуждение (с участием Б. Л.), о котором я, однако, ничего не могу сказать, так как по принятому в семинаре обычаю оно проходило в отсутствие исполнителя (чтобы не стеснять высказывающихся).

Болеслав Леопольдович часто бывал на моих концертах и несколько раз после них в письменной форме делился со мной впечатлениями. Одно из таких посланий я позволю себе здесь привести ввиду представляемого им, как мне кажется, не только частного, но и общего, принципиального интереса; сам Яворский, по-видимому,

Фигуры в левой руке:



Рахманинов, согласно пометкам Б. Л., играл везде так:



Ссылаясь на исполнение автора, Б. Л. и во многих других местах добавлял и видоизменял оттенки, размечал цезуры, указывая при этом, что автор «очень четко [исполнял] метрические группы [в тактах 17—24 *Allegro moderato*], на цезурах снимая и руки и педаль» и т. д.

Экземпляр Баркароты с пометками Б. Л. по сие время хранится у меня.



дорожил выраженными в этом письме мыслями, о чем свидетельствует отправленная вслед и адресованная моей жене почтовая открытка следующего содержания:

«5 февраля 1938 г.

Через форточку (она была распахнута хозяевами заблаговременно)<sup>1</sup> после многих тщетных троекратных звонков<sup>2</sup> было брошено некоторое многословное послание. Есть опасение, что оно может послужить оберткой для котлет (исторический пример — «Missa solemnis» Бетховена и медные кастрюли его домработницы).

### *Трепещущий автор письма»*

Письмо, о котором идет речь в открытке Б. Л., явилось откликом на мой концерт в Малом зале Московской консерватории 19 декабря 1937 года<sup>3</sup>. Через день после этого концерта Б. Л. начал писать мне следующее письмо:

«21 декабря 1937 г., Москва

Мне хочется немного побеседовать с Вами, Григорий Михайлович, по поводу Вашего концерта.

В *leggiero* Вы достигли еще более значительной степени совершенства; Ваши сочленения уже такой степени ненапряжения, которая допускает уже «дуновение» пальцами по клавиатуре (David—Liszt).

<sup>1</sup> Окна моей комнаты, находящейся на первом этаже, выходят на улицу. Идя откуда-нибудь поблизости (чаще всего из Музгиза, где он тогда работал), Б. Л. имел обыкновение подходить к моему окну и несколько минут беседовать через форточку со мной или с моей женой.

<sup>2</sup> Ко мне — три звонка. Б. Л. никто не открыл, так как ни меня ни моей жены не было дома.

<sup>3</sup> В этом концерте я играл: в первом отделении — *e-moll*'ную органную прелюдию и фугу Баха—Бузони, «Ground» Перселла, «Дудочки» и «Воздыхающую» Дандрие, вариации Жерве Куперена на «Ça ira», «Moderato» Пешетти, жигу Брауна и «Аппассионату» Бетховена; во втором отделении — траурный марш из «Сумерек богов» Вагнера—Бузони, каприччио Паганини—Бузони («Paganinesco»), «Странствие» и Колыбельную Шуберта—Годовского, «Ручей» («Куда?») Шуберта—Рахманинова, «Двойник» Шуберта—Листа и тарантеллу Обера—Листа (из оперы «Немая из Портичи»); сверх программы («на бис») — *h-moll*'ное каприччио Давида — Листа, *A-dur*'ную сонату Скарлатти, Гопак Мусоргского — Рахманинова, «Frohsinn» Бузони и *Des-dur*'ный этюд Скрябина (op. 8 № 10).

С[ергей] В[ладимирович], не слышавший Вас в концерте Дома ученых<sup>1</sup>, сразу обратил внимание на разительную перемену в Вашей игре.

Совершенно новым для Вас приемом в этом концерте было волевое полетное вращение лучевой кости — первая часть каприччио Паганини для одной левой руки. Звучность была совершенно особенная, очень ровная, волевая. Это было совершенно неожиданно; оно не походило ни на Вашу прошлую игру, ни на теперешнее *leggiero*.

Я ожидал, что же будет во второй части, для двух рук, какой результат Вы дадите, но там ничего не было следствием первой части. Вторая часть не оправдывала первую, и первая не вызвала второй.

Марш Вагнера обратил внимание философской трактовкой, совершенно упразднившей моторность и изобразительность. Поэтому мне хочется прослушать его второй раз, зная уже, как его слушать. Я слишком привык к трактовке его Вагнеровскими дирижерами (Рихтер, Мук и др.) и нашими доморощенными подражателями, а Ваше понимание требует знания целого».

Это письмо осталось недописанным. Через месяц Б. Л. стал писать его заново:

«23 января 1938 года.

Были эпохи, когда музыкальное мышление организовывалось то истовостью, то темпераментом, то эмоцией. Этот тонус был следствием схемы общественного процесса, и он же как общий принцип предопределял частное — принцип личного мышления. Организующая воля подчинялась этой общественной директиве, и только особо выдающиеся, революционные индивидуальности боролись с таким идеологическим зажимом.

Произведения XVII—XVIII столетий, организовавшиеся темпераментом с его страстями, аффектами, чувствительностью, сентиментальностью, галантностью, жеманством, подчинявшимися строгой этикетности, вызывают необходимость соответствующей техники для своего исполнения. Но подход к ним может быть двойкий, если желать быть историческим.

<sup>1</sup> Мой концерт в московском Доме ученых состоялся 19 ноября 1935 г.

Один подход — бытовой, в сущности своей насмехающийся, выявляет не конструкцию мышления, а моторное изобразительное оформление. Это была установка исполнения Ландовской, метко схваченная Серовым в его крысиной карикатуре.

Второй подход — научно-идеологический, если можно так выразиться. К моему счастью, я «от рождения» был хорошо знаком с доподлинным исполнением в стиле «бриллиантном»; позднее я получил подтверждение в исполнении Антона Контского, который был моложе сестер Радлинских. Лучшим представителем этого подхода был Рейзенауэр, который удивлял своей полной метаморфозой исполнительских приемов в произведениях Вебера, Рамо, Генделя и других. Современников Вебера — Бетховена, Шуберта, даже Моцарта он исполнял «романтически».

Антон и Николай Рубинштейнов я не слышал, но, судя по их многочисленным ученикам, они скорее тяготеют к Ландовской, только с более грубоватым колоритом и со специфической Рубинштейновской манерой разрывания метричности, умышленного подчеркивания сильной доли размера и форсированного начала «технических» фигур. Это было еще своеобразное разложение ампирно-бетховенского стиля, докатившееся еще до учеников Бузони с их клавиатурным «упрощением» трудностей. Бузони, может быть, и показывал это как способ проработки, но сам так не играл. Петри же, вначале «напоминавший» Бузони, постепенно так перелицовывался, что теперь превратился уже в разложившегося эпигона школы Лешетицкого, только беглость и звучность у него Рейзенауэровские.

Ваше исполнение атемпераментно, асентиментально и т. п., аэмоционально, но у Бетховена, Давида, Куперена, Обера — Листа и даже Скрябина Вы спустили с цепи такой аффект, не организованный ни метрически (размер), ни темпераментно, который меня и удивил и поразил.

Я знаю, что Вы ставите себе целью исполнительство. Я каждый раз особенно внимательно слушаю Вас, так как надеюсь у Вас уловить принцип современности. Поэтому такой чрезмерный аффект в Вашей «скачке через препятствия» меня чрезвычайно удивляет. И рядом с этим — Зигфрид. Я не называю это маршем,

потому что это не марш. Ваше исполнение это особенно подчеркнуло. Вы дали философский анализ в момент созерцания события или, может быть, даже после события, у себя в кабинете, просматривая вновь событие умственным взором.

Этого сразу нельзя определить; надо прослушать Вас несколько раз, для того чтобы хотя бы для себя решить принцип организации Вашего мышления при исполнении этого произведения. Это была партия в шахматы, в которой каждый ход учитывал последующие ходы, а не парировал предшествующие. Это было то характерное, что обратило мое внимание в этом концерте и что ретроспективно я приписал некоторым исполнениям мелких вещей первого отделения. И это же в самой своей сущности противоречило аффекту. Может быть, оба принципа характерны для нашей современности, так же как и озлобленная маниакальность, но я думаю, что настоящим художником будет тот, кто из современных принципов выберет те, которые ведут через свое развитие в будущее, а не заводят в тупик. Первая часть Паганини вдруг, с места развернула новые, далеко идущие перспективы, сильные, осознанные плановые установки и их осуществление. А за этим последовала обыкновенная консерваторская суতোлка второй части.

Я очень хочу прослушать еще и, может быть, не раз, и Паганини и Вагнера. Это были самые заметные вершины Вашего исполнения в этот вечер, но обе они были так вдалеке, что нельзя было внимательно рассмотреть их. Вдалеке... термин неточный, потому что Паганини произвел впечатление скорее неожиданно пролетевшего почти над самой головой аэроплана с выявленным до крайнего предела рокотом пропеллера. Я, кажется, рассказывал Вам, как в Венеции аэроплан чуть не сдунул меня в море. Спасло меня то, что я ухватился за решетку *Giardini pubblici*. Я именно вспоминал этот случай из моей жизни, а не то, как меня на высшей точке крымской яйлы чуть не унес вихрь. На яйле я спасался тем, что, распростершись ничком, вцеплялся во все выступы почвы (обветренная лава). На яйле это была мощь всесокрушающей, всеуносящей стихии; в Венеции это была организованная волей трудовая энергия мотора, побеждающая стихию. И этой организованной всесокрушающей энергии не было в Обере — Листе. И я вторично

протестую против вставки между революционной бурей и торжеством ее неуместной вариации<sup>1</sup>. И в финале в левой руке тема тарантеллы должна давать всеокрушающую мощь победившего народа (вспомните начало Паганини и пропеллер в Венеции), а правая рука — фанфарное ликование<sup>2</sup>. Ведь сам Лист зачислял эту фантазию в цикл своих произведений, отображающих европейские революции («Революционная симфония», «Heroïde funèbre», «Marseillaise», «Marche heroïque», «Hungaria», «Funérailles», «Hussitenlied», «Figaro» и др.).

Бузони был атемпераментен, амоторен, аэмоционален, созерцательно-индустриален, не творящий самый индустриальный процесс, а лишь отмечающий, отсчитывающий его цезуры. Вы же в Вашем индустриальном аффекте желаете сами из себя воспроизводить его процесс, не считаясь с его схемой, не признавая предписываемых самим процессом цезур, не признавая иррациональности спиралевидной его волнообразности; волна в волну переходит, волна от волны неотделима, но каждая волна существует расчлененно от других, цезуры между ними расчленительны и соединительны одновременно. Всякая волна берет размах своей энергии в ниспадении предшествующей и своим ниспадением питает начало, зарождение последующей. А вы в Ваших аффектных исполнениях хотите дать через все произведение одну волну без этих расчленительно-соединительных цезур. Обратите внимание, что расчленение не

<sup>1</sup> При исполнении тарантеллы Обера — Листа я пропускал вариацию *ad libitum*, следующую за средним, E-dur'ным эпизодом (*Menu allegro*), перенося ее дальше — между *Piu agitato* третьей части и финалом (*Allegro marziale*).

<sup>2</sup> Имеется в виду следующее место:

**Allegro marziale**

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro marziale". It consists of two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part features a series of triplet patterns in the left hand, marked with a forte (*f*) dynamic. The violin part has a melodic line with accents and slurs, marked with a *loco* instruction. There are two measures of rests at the top of the page, each marked with a fermata and the number 8. The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor).

есть разделение. Расчленяется все живое; разделяется только мертвое.

Меня вдруг заинтересовало, что сможет сказать Ваш сын на это мое письмо. Ведь исполнение Вами музыкального произведения и идеология Вашего сына — явления одного порядка, соизмеримые. Вы воспитываете (= исполняете) Вашего сына. Вы бессмертны как звено в цепи — родители — Вы — Алик, Ваш сын. Ваша мать — предшествующая Вам волна, Алик — последующая волна. То, что будет общего между Вами троими в реакции на это письмо, будет спецификумом Вашей энергии, будет тем ведическим огнем, которое создает Ваше бессмертие и уничтожает те дрова, которыми Вы не отличны от других людей. Если Вы все трое реагируете на это письмо полным равнодушием, то это будет смертным приговором для письма; значит, оно говорило только о дровах и не заметило огня, именно того огня, из-за которого я шел в концерт. Я, как Диоген, ищу не культурный быт, а зарождение новой культурной волны, и Александры Македонские прошлого не могут заставить меня забыть, что я ожидаю Александра будущего. Ведь когда Александр заслонял солнце Диогену, то он уже был Александром Македонским, а не собирался им быть. В этом смысл притчи, в особенности при сопоставлении с притчей о фонаре при солнечном сиянии. Солнце играет центральную роль в обеих притчах; один и тот же Диоген различно на него реагирует — при созерцании неподвижном из бочки и при движении. Меняются лишь объекты для Диогена — мировое светило Александр и личное орудие — зажженный фонарь. Бузони был Диогеном в бочке, Вы — Диоген с фонарем. Если это сравнение неудачно, то оно зато достаточно образное.

Запишите в грампластинке свое исполнение Паганини, Давида и Вагнера точно так, как Вы играли в концерте, не считаясь с выносливостью пластинок, которые не будут воспроизведены, и прослушайте немедленно репродукцию (не забудьте пригласить меня!).

29 января, после встречи с Софьей Давидовной<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Моей покойной женой.

К сожалению, не могу найти начало письма, писанного после концерта<sup>1</sup>. Оно было под свежим впечатлением и более обдуманное. Это — писалось в сутолоке мыслей, без надлежащей сосредоточенности, и, вероятно, в нем из-за этого выдвинулись случайные частности.

Всего доброго

*Б. Яворский*

О Паганини и новом в Вашей технике было в начале письма».

<sup>1</sup> Впоследствии Б. Л. нашел это начало и передал его мне; оно воспроизведено выше.

## ВОСПОМИНАНИЯ О БОЛЕСЛАВЕ ЛЕОПОЛЬДОВИЧЕ ЯВОРСКОМ

---

«Мертвые открывают живым глаза». Это древнее изречение произнес для нас, участников «премьеры» «Орестей» Танеева в Малом зале Московской консерватории 6 мая 1939 года, когда мы, исполнители, собрались в небольшой «артистической» после спектакля, Болеслав Леопольдович Яворский. Нас было, разумеется, много, мы едва уместились в этом небольшом преддверии камерных концертов, еще преисполненные напряжения, волнения, неразрядившейся ответственной активности. Мы жаждали услышать оценку любимого мэтра и его назидательное послесловие.

Концентрированно выраженная древнегреческая мудрость как нельзя лучше комментирует смысл и содержание воплощенного мифа.

Как во всех своих удачных и вдохновенных высказываниях, Болеслав Леопольдович умел находить вечное во временном, объединять далекое и противоположное, находя основной стержень трагического конфликта. После безнадежного контекста последовательных убийств — Афина Паллада и Аполлон приводят истерзанных героев к свету и искуплению.

Опера Танеева — впечатляющее, масштабное произведение. Но материал пестрый, неизбежно ассоциируемый с самыми разнообразными эпохами и стилями, в то же время недостаточность напряжения ритмической структуры, ординарное течение гармонии. Что же спасает произведение? Конечно — античность. Слушатель захвачен сюжетом, ужасами преступлений и возмездий, мраком обреченности героев. Он вырастает сам до масшта-



бов греческой трагедии, изымается из своей суетной ограниченности, он поистине переживает катарсис, не замечая недостаточности музыки. Быть может, так иногда людям дано полюбить то или иное некрасивое лицо, если в нем светится душевное сокровище (о чем имеются прекрасные стихи Николая Заболоцкого «Некрасивая девочка»). Вероятно, заслугой Танеева и является его собственное преклонение перед сюжетом, и весь музыкальный организм подобен, как мне кажется, сопровождающей музыке театрального или балетного спектакля, или музыке кинофильма. Несомненно, имеются исключения и даже грандиозные: «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Весна священная», «Александр Невский», «Ромео и Джульетта» и многое другое. Но с «Орестеей» Танеева происходит еще и нечто особое: кроме великолепного «Орфея» Фомина — если мы условно сочтем его «подобием» оперы-оратории — «Орестея» — единственная русская опера на античный сюжет. Поэтому она и чрезвычайно значима (для слушателя, зрителя, для истории русской музыки)!

Возвращаясь к событиям этой нашей постановки, следует добавить, что чрезвычайным украшением ее было участие великого художника Владимира Андреевича Фаворского; я всегда считала его своим учителем, хотя в изобразительном искусстве полностью бездарна. Но каждый человек в общении с этой поистине грандиозной личностью поучается и искусству и правде. Вот я и пригласила его поставить совместно с нами этот спектакль. Владимир Андреевич создал условные костюмы для женских ролей, а в качестве «сценического оформления» — переворачивающиеся разносюжетные щиты и меняющийся занавес, закрывающий орган Малого зала консерватории, где шел спектакль. Хор состоял из студентов факультета музыкального воспитания, под отличнейшим руководством Сергея Владимировича Протопопова. Сергей Владимирович — верный и преданный ученик Болеслава Леопольдовича, многому научился у своего учителя; если он не обладал его масштабом, его исключительной эрудицией, его фантазией, его вдохновением, то он прочно и добротнo усвоил важнейшие качества музыканта, руководителя, хормейстера — точность, усердие, ответственность, аналитичность и спокойствие. К характеру и работе милого, всегда ровного, всегда

приветливого Сергея Владимировича вполне приложим один из любимых терминов Болеслава Леопольдовича — а именно «истовость». Цеховая, профессиональная честность Сергея Владимировича могла показаться порою «скучной» и «ремесленной». Но это как раз неверно; с подобной «дотошностью» создавалось всякое великое искусство: и средневековые соборы, и наше северное деревянное зодчество, и гобелены, и кружева, и «Божественная комедия», и наши летописи, и наша икона, и многое другое.

Как известно, этой точности учил и великий Густав Малер. И вот перед нами одна из загадок гениальности: задачи Малера и Яворского разные, но та же фантастичность, та же самосжигающая пламенность, та же абсолютнейшая неподкупность, та же мученическая, якобы «прозаическая» честность мастерового, работающего не за страх, а за совесть и погибающего *in medias res*...

Далее, о постановке «Орестей»: работать в то время в Московской консерватории было легко и отратно. Дирекция шла навстречу тому, что называется «широкими мероприятиями»; главенствовали два великолепных, незабываемых творческих человека, совершенно различных и друг друга тем более многосторонне дополняющих, — Валентина Николаевна Шацкая и наш неповторимый Генрих Густавович Нейгауз; проректором был драгоценный, всеми любимый Абрам Борисович Дьяков, погибший в самом начале Отечественной войны. «Орестея» ставилась на кафедре камерного пения, возглавляемой замечательным, вдохновенным артистом профессором Анатолием Леонидовичем Доливо. Анатолий Леонидович давал мне полную свободу действий. И создалось общее дело, к которому я всегда стремилась, — общее Дело — с большой буквы. Значительная доля студенчества и преподавателей участвовала во всей работе; в самом верхнем этаже, над классами, под крышей, выполняли по эскизам Фаворского «сценическое оформление», под руководством ученицы и секретаря Владимира Андреевича — Ольги Людвиговны Розенблатт. В другом этаже Сергей Владимирович Протопопов работал с хором; многие концертмейстеры — по расписанию и \*сверх него — учили партии с вокалистами, потом певцы занимались у своих профессоров по спе-

циальности и с режиссером М. Г. Геворкяном. И потом я сводила «концы с концами», проходила с ними со всеми ансамбли. Я-то ведь играла всю оркестровую партию на фортепиано, ибо вся эта работа «числилась» за кафедрой камерного пения, да иначе и невозможно было: я не дерзала встать сама за дирижерский пульт, а оркестровое исполнение не было «запланировано». Но и отдать свое «детище» никому другому я также не считала возможным.

Болеслав Леопольдович систематически консультировал Сергея Владимировича, нередко приходил слушать и мои занятия с вокалистами, также «общие» репетиции солистов и хора, случались у нас порою жаркие споры и о темпах (без этого ведь нельзя) и о характеристиках действующих лиц; авторитет Болеслава Леопольдовича был непререкаем, но и я бывала порою несколько строптива, опираясь на свои бывшие университетские годы в Петрограде, на лекции великих учителей отделения классической филологии, Фаддея Францевича Зелинского и Ивана Ивановича Толстого, и неисчерпаемые сокровища античного отдела Эрмитажа. И тем не менее все споры наши были неизменно творчески плодотворными, и наличие в нашем общем деле Яворского нас умудряло, окрыляло и даже успокаивало!

Участие Болеслава Леопольдовича в создании постановки «Орестей» Танеева выразилось также весьма ярко в прочитанной им лекции (для всего педагогического и студенческого состава МГК) о Танееве, его творчестве и своих встречах с замечательным композитором. Народу было множество, впечатление громадное, писались записки, задавались вопросы, как всегда, вокруг Яворского «жизнь была ключом!».

Следует упомянуть также и о том, что некоторые знаменательные факты предшествовали работе по всеобщей подготовке МГК к «Орестее», прежде всего мои личные беседы вдвоем с Болеславом Леопольдовичем у него или у меня дома — и не только о Танееве, разумеется, но и о театре вообще, и об «условном театре!». Я отнюдь не умаляю его роли в общении со мной, о силе его влияния на меня. Я могла, разумеется, противопоставить нечто и действительно стояла на иных философских позициях, но почти все его высказывания или советы так или иначе были всегда неожиданны, вдох-

новенны, порою импровизационны, спорны — тем лучше, ибо никогда Болеслав Леопольдович не мог изрекать «школьных», безликих, «потертых» «quasi-истин», обветшалых и обывательских. Помимо всего прочего, нас с Яворским сближала ненависть к псевдохудожественному мещанству и снобизму, что, в сущности, одно и то же.

Недаром народная мудрость выражается во вложенном Чеховым в уста маляра Редьки речении: «Тля ест траву, ржа — железо, а лжа — душу». И недаром Борис Пастернак сказал:

И должен ни единой долькой  
Не отступаться от лица,  
Но быть живым, живым и только,  
Живым и только до конца.

В этих наших беседах, обдумывая выбор режиссера готовящейся постановки, мы оба остановились и согласились на великом художнике Всеволоде Эмильевиче Мейерхольде. Однако, к величайшему нашему прискорбию, Всеволод Эмильевич Мейерхольд с нами работать уже не смог, и мы обратились к Серафиме Германовне Бирман. Серафима Германовна, однако, нам сказала, что-де «Орестея» в данный исторический момент несовременна. Я возразила превосходной артистке и режиссеру, что, как сказали и Ленин и Максим Горький, необходимо изучать «наследие»! Поговорили, поспорили и распрощались! Итак, и здесь — фиаско. Но, по счастью, в дальнейшем мы нашли отличного режиссера-воспитателя и постановщика, Минаса Герасимовича Геворкяна, доцента института им. Гнесиных и ГИТИСа (Театрального института), с которым и создавался отличный контакт!

Теперь обратимся к началу нашего знакомства с Болеславом Леопольдовичем: то был 1929 год. Я была молодым профессором Ленинградской консерватории. Среди учебного года прибыл Яворский и в переполненном Малом зале (вместимость его свыше шестисот человек) прочел блистательную лекцию. В лекции сей меня особенно поразили сго синтезы, сближение музыки и изобразительных искусств. В бурности речи, в тончайшем разнообразии интонаций, в самом очаровании тембра голоса, в сверкании падающих драго-

ценных кристаллов необозримой эрудиции, подобно метеорам осеннего неба, все было неповторимо индивидуально, неотразимо очаровательно и непререкаемо поучительно. Да, и здесь тоже был некий «штрих античности», разнообразия греческих философских школ или даже добродетельное риторство Цицерона! О Яворский, Яворский! Вы тогда всех покорили своим интеллектуальным гением, даже типически польским, элегантным. Полагаю, что частично польское происхождение в Вас и невычитаемо. Изысканность, изящество, утонченность. Недаром Вы больше всех композиторов все-таки любили Шопена! Как Вы его боготворили, как понимали! Вы неизменно говорили: «Шопен — это евангелие пианиста». Не являлся ли именно Шопен, а не Бах Вашей «доминантой» (по Ухтомскому)...

В дальнейшем, когда я переселилась в Москву и началась наша с Болеславом Леопольдовичем теплая, насыщенная дружба, которой способствовали не только глубокие внутренние факторы, но даже и внешние (мне посчастливилось поселиться в 1933 году «на задворках» Бахрушинского театрального музея в полуподвале (впоследствии разбомбленном), совсем близко от Строченовского переулка, где жили Яворский и Протопопов. Расстояние пешим ходом — минут 8—10).

И Болеслав Леопольдович, и Сергей Владимирович — всегда были они оба исключительно скромны, к ним богатство «как бы не могло пристать»... И мы с Болеславом Леопольдовичем даже иной раз соревновались и, смеясь, спорили: чье пальто более поружело от долгоношения! Однако были они оба очень гостеприимны и хлебосольны, знали толк в «нарядной» пище, но чаще ели котлеты, сами таковые жарили, или ветчину, отрезая и выбрасывая сало. Болеслав Леопольдович перекидывал через плечо посудное полотенце и, уходя в кухню и возвращаясь из нее, продолжал развивать то или иное художественное положение, рассуждение, повествование. Все эти встречи и беседы были истинным «пиром дружбы». Беседовали мы теоретически и о любви и дружбе. И однажды Болеслав Леопольдович изрек: «Основа настоящих человеческих отношений — это доверие. Оно наличествует между нами, Мария Вениаминовна, мы никогда, никогда не будем враждовать». Так оно и было. Телефона у Яворского

не было; мы являлись друг к другу иногда «незначай», встречи неизменно были отрадными, бурными и даже веселыми. У них и на двери-то был необычный звонок — где только они его раздобыли! — он пел, как замок в стародавнем купеческом сундуке, до сих пор этот праздничный звон стоит у меня в ушах! Местом его службы в те годы являлась редакция учебных пособий для различных инструментов в музыкальном издательстве (Музгизе), и к этому объекту Болеслав Леопольдович относился, как и ко всем своим работам, ответственно, торжественно и безупречно.

И вот на этой диспропорции человека, ученого, художника исторического масштаба и его скромных обязанностей у нас, его друзей, тогда и возникло желание и решение ввести Болеслава Леопольдовича в число профессоров консерватории. Путем долгих и обдуманных переговоров и действий мы и добились полного успеха. Яворский въехал в профессию МГК «на белом коне». Мы — это Генрих Густавович Нейгауз, еще, конечно, до своего директорства, Григорий Михайлович Коган, Исаак Соломонович Рабинович, Виктор Абрамович Цуккерман, Михаил Самойлович Пекелис и я, Мария Вениаминовна; я была всех упорнее и — в данном вопросе — всех «экспрессивнее» и порою дорогих своих коллег позволяла себе расставлять как шахматные фигуры: кому, когда, как и где что сказать, в каком тоне, стиле, в какой композиции и атмосфере. Но я и отвечала больше других за весь замысел, ибо — и не будучи фактической «ученицей» Яворского — чаще с ним виделась и ближе могла наблюдать трудности существования его и Сергея Владимировича, с одной стороны, с другой же — его ослепительный масштаб, к которому все мои «соратники»-москвичи как бы уже пригляделись. А для меня он еще был умопомрачительно нов и перспективен! И мы победили «на все сто», выражаясь демократично. Болеслав Леопольдович предложил дирекции читать аспирантам содержательнейший курс «Исполнительские стили», а Сергей Владимирович получил хоровые занятия на факультете музыкального воспитания — так называемом Музвесе.

Добавляю ряд фактов, представляющихся мне особенно яркими и характерными для образа этой удивительной личности.

Встреч, бесед, музицированных мне посчастливилось иметь с драгоценным Болеславом Леопольдовичем немало. Началось наше оживленное общение, можно сказать, весьма драматически: осенью 1933 года я впервые сыграла 2-й концерт Прокофьева с одним из московских симфонических оркестров под управлением зарубежного дирижера Горенштейна, забавно звавшегося «Яша», каковое уменьшительное имя было напечатано даже на афише. Это было тогда первое исполнение после авторского.

Уже будучи по вышеупомянутому приезду Яворского в Ленинград с ним немного знакома, я направилась в Строченовский переулок и попросила Болеслава Леопольдовича меня прослушать, по принципу: «век живи, век учи!» Ну, он был рад — Мария Вениаминовна пришла сама, пришла, так сказать, «на поклон»... Я сыграла концерт, как умела, работа была готова! И — о боже! — как он меня порицал, даже несколько иронизируя, — все не так и не эдак! Он сам мне ничего не сыграл из этого замечательного сочинения, буря слов была достаточно красноречива! Я прощалась с мэтром в темной передней поверженная и, вероятно, плакала, но все же, конечно, не совсем «убитая», нечто разумное во мне тайно хранило меня от уныния. Болеслав Леопольдович предложил мне явиться к нему через несколько дней, я и пришла и снова сыграла этот труднейший (для любого оснащенного пианиста), изрядно сложный, великолепный, громадного масштаба концерт. Полагаю, что сыграла совсем так же или почти так же, как и в предыдущий свой приход. И что же? Была осыпана похвалами, одобрениями, серьезными и милыми словами. «Как это понять?» — спросила я Болеслава Леопольдовича. — «А я Вас испытывал, — попросту ответил мэтр, с хитрющей ухмылкой, — вот, значит, Вы человек сильный и художник убежденный!» Я была в восторге, мы смеялись, были веселы и довольны, пили чай с принесенными мною сладостями из его дивных «музейных» чашечек! Впоследствии мы иногда вспоминали этот своеобразный «педагогический» прием. Как известно, я в последующие годы неоднократно играла этот концерт, один из наиболее любимых мною; особенно дорогим воспоминанием является наше совместное исполнение с автором — драгоценным Сергеем Сергеевичем Про-

кофьевым за дирижерским пультом, тоже в Большом зале консерватории в очередную декаду советской музыки. Исполнение сие было полноценным, торжественным и праздничным. Мы бисировали скерцо, и не только: я сыграла еще «Монтекки и Капулетти». Разумеется, Болеслав Леопольдович присутствовал на концерте и был премного доволен, я уже была «своя», он за меня радовался и персонально, человечески, не только творчески, да это ведь и неразделимо! В кругу его ближайших друзей я уже была «наша Мария Вениаминовна!». Было изрядное количество хвалебной прессы... Я радовалась и тому, что это признание моей удачи было как бы вписано в орбиту исключительного, вдохновенного мыслителя.

Однажды я также сыграла Яворскому у него дома одну из своих концертных программ; всех произведений, в ней исполненных, и не упомяну, но отчетливо знаю: в программе этой имелись Вариации Брамса В-dur на тему Генделя и Третья соната Скрябина fis-moll. Были замечательные краткие анализы-советы по поводу исполнения. Возможно, самое восхитительное толкование относилось к 6-й вариации — b-moll, октавные ходы legato уподоблялись скользящим теням, как бы двум силуэтам в отражениях... Высказывания о Скрябине были напоены поклонением гению этого композитора; но Скрябин — не моя планета, однако, в сонате fis-moll № 3 меня пленяет и восхищает как бы «гимн природе» — то нежное, хрупкое, благоуханное цветение, то могучие, стихийные напевы и хоры гроз и бурь. Что же касается незабвенного семинара «Исполнительские стили», который Болеслав Леопольдович вел для аспирантов МГК, то он велел, именно велел мне с ним вместе таковой открыть. Так оно и было. Мы с ним выбрали следующие произведения: «Lacrimosa» из Реквиема Моцарта в транскрипции Кирилла Салтыкова, Вариации Листа на тему Баха «Слезы, вздохи, трепет, горе», из «Ромео и Джульетты» Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта перед разлукой», а что еще, к сожалению, не припомню. Комментарии Яворского были на предельной высоте синтеза широты сопоставлений и ассоциаций с яркостью экспрессии и глубоким и точным анализом фактуры. Речь его была вдохновенна и предельно насыщена познавательно.



Все сидели, как замороженные. Присутствовали многие студенты и педагоги, кроме аспирантов. Кажется, и я играла неплохо.

И принесла «некую жертву»: день открытия был мне крайне неудобен — мне надлежало уехать или улететь в другой город (какой — не помню) играть, я обещала, но Яворский сказал мне: «Именно Вы и никто другой должны этот семинар со мною открыть!» Я подчинилась, отказавшись от прежде данного обещания, и не жалею о своем послушании Яворскому.

Я уже сообщила ранее, что Яворский поклонялся Шопену. Немного остановимся на различии наших пристрастий. Болеслав Леопольдович, бывало, неоднократно говорил: «Мы с Марией Вениаминовной разделили мир пополам! Мы оба прочно стоим на Бахе, а потом расходимся в разные стороны: я — к Листу и Шопену, она — к Моцарту и Бетховену». И он даже сопровождал эти слова бурными, экспрессивными жестами, так сказать, иллюстрируя наши «музыкально-исторические позиции и разногласия!». О других композиторах мы тоже толковали много, оживленно, активно.

Скрябина не трогали; я прекрасно знала, что Болеслав Леопольдович ему поклонялся, издали уважая это его благоговение. А у меня со Скрябиным и всем его миром, начиная с философической концепции и системы сочинений позднего периода, глубочайшее и убежденное расхождение. Но к чему догматизм? Искусство было, есть и будет — и все-таки скажем: «должно быть» — разное, разное, разное! На эту тему имеется гениальная картина Питера Брейгеля старшего: «Художник и знаток». Лучше не скажешь!

Кроме того, существуют, по счастью, различные душевные миры, сродство, оттолковения, да и разные возрасты человека и общества с их смыслами.

О Шуберте, Брамсе, Берлиозе, Хиндемите, Стравинском, Шёнберге, Берге, Веберне, Бартоке тоже порою беседовали, но мало. Я сочла бы недостаточность диалогов обо всех этих изумительных творцах большим нашим обоюдным ущербом, если бы не наличие наших соотечественников и современников — Сергея Сергеевича Прокофьева и Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, чье гениальное творчество и конкретное бы-

тие их здесь, на родине, вблизи нас — сложности, триумфы и коллизии — не переживалось и не осмыслялось нами обоими с еще более волнующей актуальной экспрессией.

С Бетховеном — положение особое: мне тогда казалось, что я кое-что в нем смыслю; разумеется, я ошибалась и философской концепцией понимания Бетховена не обладала, но Яворский со мною именно о нем и не начинал беседы сам; лишь однажды он между прочим произнес: «Сонаты Бетховена все пианисты несчетное число раз сыграли, теперь следует играть на фортепиано симфонии!» Исаак Соломонович Рабинович действительно и сыграл в своем концерте в Киеве 5-ю симфонию Бетховена, но я тогда жила в Ленинграде, о концерте этом не знала и не примчалась слушать это редкое исполнение.

После вышеприведенных столь поучительных для меня слов мыслителя я взялась за самую мою любимую симфонию Бетховена — Седьмую и выучила ее (в переложении Листа, как, вероятно, и 5-ю играл Исаак Соломонович!). Однако в концерте сыграть Седьмую симфонию мне не довелось.

Думаю теперь, что не ставить темой бесед наших квартеты «позднего Бетховена» имело в ту пору причиной мое легкомыслие или чрезмерное поклонение архитектуре.

А кроме того, беседы наши разворачивались и вокруг изобразительных искусств, в особенности архитектуры, которую я тогда посильно изучала. А также и вокруг литературы и людских судеб.

Делился со мною Болеслав Леопольдович и своим богатым опытом работы с вокалистами; много поведал он мне весьма поучительного. Я тоже немало занималась вокальной литературой, в особенности кантатами Баха, Шубертом, русским романсом. Не вдаваясь в сообщение о подробностях былых моих концертов со знаменитыми и незнаменитыми певцами и певицами, а также со студентами МГК, института им. Гнесиных и других вузов, здесь я сообщу лишь о некоторых «знаменательных» наших диалогах: как трудно создавать полноценное исполнение в случае явной неадекватности музыки и текста! Например — умопомрачительная высота Пушкина в «Пророке», «Анчаре», «Воспоминании»

и слабая (надлежит говорить правду!) музыка Римско-го-Корсакова или Метнера!..

И здесь во всеуслышание скажу, что музыка Дмитрия Шостаковича на слова Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных» являет собою поразительный образец полнейшего духовного равенства, алмазный сплав слова и звука.

А вот о чем мы говорили меньше всего, так это о «пианизме», или о той субстанции, том ремесле, творчестве (зовите это как хотите!), о той проблеме, которая так называется!

Грешный я человек, эти проблемы вне меня или я вне их.

Но мой всеведущий друг по неповторимой своей оригинальности и широте и в этой сфере владел многими, многими сокровищами! Я слушала с восторгом и про суставы, локти, октавы, аппликатуру, педализацию, артикуляцию, позиции и прочее — ибо: «кто говорил и как говорил!»

Остается изумляться, вопрошать и негодовать — каким образом, кто виноват, почему, почему, почему — отсутствует славное, дивное, многогранное, неповторимое имя Болеслава Леопольдовича Яворского в словаре Римана и в разных западных словарях современной музыки?

Я могла бы еще много, чрезвычайно много добавить к этим фрагментам воспоминаний. В этом очерке, однако, я попыталась дать некоторые основные светлые черты драгоценного Болеслава Леопольдовича Яворского.

Истинная поэзия неизменно дает ключ к постижению человека и мира.

Болеслав Леопольдович всем своим обликом и содержанием был подобен утру. «Могучий день пришел. Деревья встали прямо», как сказал Николай Заболоцкий.

Итак, Болеслав Леопольдович был светел и прям.

Еще два слова о его памяти.

Мы его любили и любим по сей день. Эта наша любовь и есть одно из главных слагаемых памяти, Вечной памяти, которая знаменует основу всякой культуры. И вот мы и наши различные воззрения, вкусы, виды деятельности не имели и не имеют в данном контексте никакого значения. Мы все считали его крупнее себя,

мы все навечно были ему благодарны. Вот — 26 лет звучат и будут звучать десятилетия, а быть может, и столетия именно «Вариации» на тему сказанного Яворским в тот день античного изречения. Это и есть неоспоримая феноменология гениальной личности в истории. Скажем с Вячеславом Ивановым:

О темный рост поколений,  
О тайный сев судьбин!

## НЕЗАБЫВАЕМЫЕ ГОДЫ

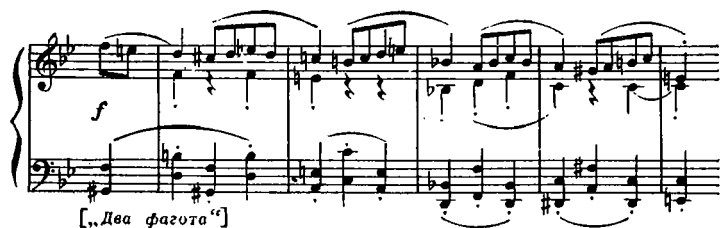
Яворский очень ценил общество учащейся молодежи, тянувшейся к нему. В концертах, нимало не боясь посрамить свой профессорский авторитет, он, в своем пальто и башлыке, садился вместе с учениками на ступеньках крошечного амфитеатра в холодном, неотопляемом зале консерватории. Его комментарии к исполняемому были сами по себе — для умевших слушать — школой музыкальной эстетики, критики и исполнительства.

Яворский был чрезвычайно чуток в отношении стилистики исполнения и непримиримо относился к обычным в практике ее извращениям: чувствительность вместо мужественности чувства, академическая прилизанность вместо действительного творческого проникновения в классическую музыку. Вообще разговоры с Б. Л. — шли ли они в антракте концерта, до или после урока, на пустыре возле Крутого спуска или в Музыкальном переулке — всегда были полны содержания, они были высокопоучительны для его собеседников. Замечательно было то, что Болеслав Леопольдович почти ничего не говорил в качестве обычного незначительного словесного «балласта». Интеллектуально-художественная нагруженность его речи была необычайно велика. Какое-нибудь брошенное вскользь замечание проливало свет на многое, иной раз становилось одним из тех путеводных огней, которые указывали музыканту дальнейший путь. Яворский нетерпимо относился к распространенной среди музыкантов манере небрежно «наигрывать» какие-

либо отрывки, например, среди разговора или стоя и т. д. Равным образом Болеслав Леопольдович проводил резкую грань между понятием «играть» и «заниматься», понимая под первым безответственный перебор клавиш. Что же понимал он во втором случае — я узнал на одном из занятий, когда, неудовлетворенный результатом моей работы над инвенцией Es-dur, Болеслав Леопольдович написал карандашом на моих нотах: «Заниматься — значит упражнять свою волю». Глубокий смысл этого афоризма тогда не дошел до меня. Я понял лишь то, что в нем должно быть заключено нечто обидное для меня. Поэтому, придя домой, я поспешил взять резинку и стереть это изречение. И все же оно запомнилось мне. Заключенное в нем подчеркивание волевого начала было в высокой степени характерным для взглядов Б. Л. на музыкальное исполнительство. Но не в меньшей степени важна была для Болеслава Леопольдовича эмоциональность исполнения, живая и глубокая. Он не уставал требовать ее от учеников и добивался ее всеми средствами.

Стремление оживить ученическое исполнение, сделать его эмоциональным и красочно полным влекло Болеслава Леопольдовича к образной поэтизации музыки. Одаренный талантом картинного представления музыки, он прибегал к этому приему прежде всего тогда, когда это было задумано самим композитором (например, программное истолкование «Konzertstück» Вебера, где изображена разлука и радостная встреча рыцаря-крестоносца со своей супругой), или по отношению к оперным транскрипциям, где это было просто необходимо. Естественно, что образное раскрытие постоянно применялось по отношению к музыке Баха, и на собственном примере я мог видеть, как ожила для меня и как стала близкой, понятной, например, B-dur'ная прелюдия из II тома «Wohltemperiertes Clavier»: впервые познакомившись с ней, я воспринял ее как довольно скучную пьесу этюдного типа, а после того как Б. Л. раскрыл мне глаза на ее интонационный язык и его смысл, я действительно почувствовал проникновенный и чистый лиризм этой музыки. Охотно прибегал Б. Л. к сравнению фортепианных произведений с другими — вокальными и оркестровыми произведениями того же композитора, если это могло помочь жанровой расшифровке

«чистой», непрограммной музыки и облегчить драматургическое истолкование произведений; 2-я новеллетта Шумана, например, сравнивалась с песней «Контрабандист». Меткие аналогии с вокальной и оркестровой музыкой должны были способствовать и выработке разнообразных по качеству звучностей. Насколько они запечатлелись, можно судить по тому, что и сейчас, по прошествии многих лет, я ясно помню «арфу» и «человеческие голоса» в «Лючии ди Ламмермур», «два фагота» в а-толл'ной теме 8-й новеллетты Шумана.



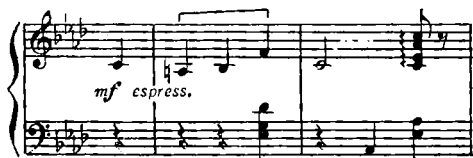
Прибегая к этим приемам, чтобы пробудить в ученике понимание музыки, чтобы вдохновить его, Б. Л. проявлял и свежесть интерпретации, и такт, и чувство меры.

Б. Л. добивался у ученика активной фразировки; требовалось создание рельефного профиля музыки путем выделения всех чем-либо выдающихся моментов. Намерения автора и исполнителя при этом должны были выявляться с большой выпуклостью. И в отношении деталей сказывалось стремление не затушевывать, не смягчать, а если нужно — показывать те или иные элементы с достаточной резкостью. Отсюда, например, смелая акцентировка баховских диссонансов — секунд в задержаниях, септимовых шагов в мелодии, которые принято обычно смягчать в исполнении. Отсюда и отчетливое подчеркивание смены размеров, если она возникала под покровом внешне ненарушимого, единого размера (3-й *Nachtstück* Шумана).

Как уже видно было из предыдущего, Болеслав Леопольдович не воздвигал стены между своими фортепианными занятиями и музыкально-научными. Это особенно сказывалось в отношении к тем ученикам, которые были

знакомы с теорией ладового ритма; я лично ощутил это на себе с тех пор, как стал приобретать первоначальные сведения по теории ладового ритма под руководством С. В. Протопопова. Так, например, я играл несколько мазурок Шопена, и в результате весь мой том мазурок оказался испещрен многочисленными пометками Б. Л., касавшимися и ладового анализа и общей схемы; многое из этого стало мне понятно лишь после отъезда Яворского из Киева.

Болеслав Леопольдович охотно останавливал внимание учеников на типичных для тех или иных эпох интонационных формулах; при изучении того же «Вальса-экспромта» Б. Л. указал мне на предвосхищение «Поэмы экстаза» в средней части вальса («интонация стремления» на доминантовом нонаккорде):



Эту интонацию Б. Л. метко назвал «визитной карточкой Шопена, Листа и Скрябина».

Много внимания уделял Б. Л. «второстепенным» голосам произведения, борясь против упрощенно-«мелодического» исполнения, низводящего всё остальное до «аккомпанемента», борясь за полноценную выразительность музыкальной ткани. Это приучало учеников внимательно вглядываться в нотный текст, многосторонне воспринимать более или менее сложное изложение.

Известно, что Б. Л. имел обыкновение с первого же раза требовать исполнения наизусть. Ученикам скромных способностей нелегко было выполнять это требование, но зато они усиленно тренировали свою память; кроме того, необходимость запомнить произведение *vo-lens-polens* требовала многократных проигрываний произведения, то есть побуждала даже нерадивых учеников к прилежанию. Но, быть может, самое главное в этой идее Б. Л. заключалось в том, что достигалась эмансипация от нотного текста, то есть от столь нена-



вистой Б. Л. глазной, зрительной культуры, и можно было погружаться в мир слышимого, в самую музыку.

Была у Болеслава Леопольдовича характерная манера играть в унисон с учеником на втором рояле. Не знаю, практиковал ли Б. Л. этот прием, как сознательно примененный метод педагогического воздействия — чтоб вести за собой ученика, «подсказывать» ему нужный тип исполнения, — или же он просто порой терял терпение, слушая бесцветную и вялую игру ученика. Во всяком случае слушатели были от этого в выигрыше.

Каковы были результаты фортепианно-педагогической деятельности Б. Л. в течение тех лет? Он с подвинутыми учениками делал очень многое. Я вспоминаю необыкновенную свободу и легкость, которую он сообщил игре своего лучшего ученика — Исаака Соломоновича Рабиновича. Вспоминаю другого ученика, прошедшего с Б. Л. 1-ю сонату Скрябина; несмотря на последующие годы обучения у других крупных музыкантов, это произведение до сих пор, по-видимому, остается гордостью его репертуара. Однако класс Б. Л. в те годы наряду с такими учениками, как И. С. Рабинович, Н. М. Гольденберг, Т. Л. Логовинский, включал множество малоподвинутых учеников. И Болеслав Леопольдович не жалел своего драгоценного времени, не жалел трудов и частенько рассыпал перед нами груды бисера, которые мы и не в состоянии были подобрать. Значительно позже, в Москве, на одном из докладов Б. Л. в Академии искусствознания я услышал из его уст с горечью сказанные слова: «Педагогическая работа лишь крайне редко доставляет удовлетворение...»

Для учеников Б. Л., помимо его словесных указаний, огромное значение имел его личный исполнительский пример. Яворский как пианист представлял величину, несомненно, недооцененную. Скульптурная выпуклость его исполнения, волевое начало, делавшее его врагом расслабленности и сентиментальности, тембровая окрашенность — все это было необычайно. Как аккомпаниатор он творил чудеса, буквально преображавшие самые известные произведения. Диапазон его исполнительства был весьма велик. Надо было слышать, с каким волевым напором, с каким торжественным величием играл он полонезы Шопена. А в то же время каким поэтическим, почти «потусторонним» звуком и с за душу беру-

шей мечтательной меланхолией играл он вторую тему ноктюрна Шопена e-moll, сколько полетности было в теме Фантазии-экспромта! Я привожу не самые капитальные произведения, но, напротив, самые обыкновенные в смысле их повседневного звучания пьесы, ибо они составляли основу репертуара у скромных учеников Б. Л.

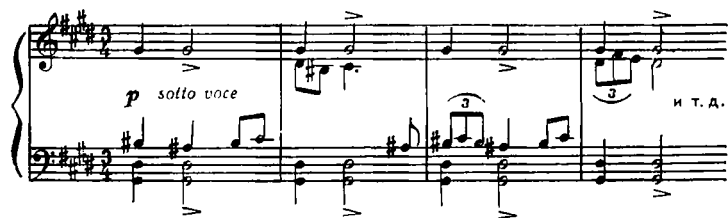
Игру Б. Л. Яворского чаще всего характеризовал большой тон, сочность; мелодия исполнялась широко, басы брались звучно. При этом нельзя было надивиться чисто артистической тонкости и свободе; показывая, как надо играть трио Фантазии-экспромта Шопена, Б. Л. обращал мое внимание на то, что группетто должны быть «неуловимы», момент их появления должен быть загадочным; в этом, говорил он, и есть артистизм.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'delicato' and features a melodic line in the right hand and a bass line with sixteenth-note patterns, marked with '6'. The second system continues the melodic line and features a triplet of sixteenth notes in the left hand, marked with '3'.

Трактовка мелизматики, особенно у Шопена, была глубоко мелодической. Это касалось и сложной, богатой по рисунку фразы и, казалось бы, незначительных форшлагов. Гибкость сказывалась и в свободном исполнении ритмических фигур (например, пунктирных), то убыстренном, то замедленном против нотной записи — в произведениях различного характера, жанра. «Восьмая с точкой и шестнадцатая в марше и в ноктюрне должны исполняться с совершенно различными соотношениями длительностей», — говорил он мне.

Быть может, ничто так сильно не поражало меня в игре Яворского, как ее тембровое разнообразие. Ни до,

ни после него я ничего подобного не слышал даже в игре самых прославленных пианистов. Тембровая палитра Болеслава Леопольдовича включала вещи, по-видимому, недостижимые для большинства других пианистов, и в этом я вижу подтверждение рациональности каких-то начал, заключенных в фортелианно-технической системе Б. Л. и им самим претворенных в реальность. Диапазон красок его простирался от глухо засурдиненного *sotto voce* до блестящего металлом трубного звучания. То, к чему безуспешно стремятся многие — оркестральность звучания, — без затруднений удавалось ему. Когда Б. Л. играл листовскую транскрипцию марша из «Тангейзера», то рояль словно переставал существовать — были струнные, духовые и ударные инструменты симфонического оркестра. Аналогичное совершалось и в чисто фортепианных сочинениях (мне вспоминается, например, «волынка» — *musette* во вступлении к мазурке Шопена *cis-moll*, op. 6, № 2)



и в тех произведениях Баха, где по замыслу оказывалась возможной quasi-органная оркестровка («Хроматическая фантазия и фуга»).

Приходится горько сожалеть о том, что игра Б. Л. не записана, и секреты ее утеряны для потомства.

В один из прекрасных летних дней 1921 года я узнал горестно поразившую меня новость: Б. Л. Яворский покидает Киев, уезжает в Москву. Я был совершенно убит этой вестью и не представлял себе дальнейшей моей музыкальной судьбы, несмотря на то, что Болеслав Леопольдович, заботясь о ней, направил меня к выдающемуся музыканту — Ф. М. Blumenfeldу.

Около двух лет довелось мне тогда учиться и быть в общении с Б. Л., но время это всегда останется для меня незабываемым.

## Б. Л. ЯВОРСКИЙ — УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ

Осветить сколько-нибудь полно занятия с Болеславом Леопольдовичем в одной статье невозможно — и не только потому, что об уроках музыки писать чрезвычайно трудно.

Пытаясь дать представление о Болеславе Леопольдовиче как учителе музыки, я излагаю в основном мои воспоминания о его уроках в фортепианном классе.

Все указания Б. Л. отличались глубиной и яркостью. Но особенно поражало меня его проникновенное раскрытие содержания музыки. Начну с рассказа о том, как Б. Л. толковал «Пляску смерти» Листа.

Это произведение создано под впечатлением фрески «Триумф смерти» на кладбище в Пизе<sup>1</sup>. Содержание фрески: перед смертью все равны — она не щадит ни бедных, ни богатых, ни простолюдина, ни вельможу, ни монаха, ни влюбленных.

Болеслав Леопольдович тщательно изучил эту фреску и, путем сопоставления с нею музыки Листа, определил содержание и характер музыкальных образов.

Иллюстративно-натуралистическую трактовку программности в музыке Болеслав Леопольдович отвергал. Несмотря на то, что «Пляска смерти» Листа с удивительной «изобразительностью» воспроизводит сюжеты отдельных эпизодов фрески «Триумф смерти», развитие

<sup>1</sup> Фреска «Триумф смерти» продолжительное время считалась работой художника Андреа Орканья. Затем ее стали приписывать мастерам болонской школы или художнику Франческо Транни.

идеи произведения Листа коренится в музыкальной природе образов, в свойствах и логике музыкальной речи. Идея произведения в целом не может быть понята по отдельным изобразительным моментам — наоборот, трактовка каждого из них в конечном счете определяется пониманием музыкального произведения как целого.

Болеслав Леопольдович считал и часто говорил, что музыка почти всегда имеет дело с образами обобщенного характера, отражающими не столько конкретные факты, сколько, как он выражался, «процессы». Однако в противоположность тем музыкантам, которые в обобщенности музыкальных образов охотнее видят нечто расплывчатое, не поддающееся сознательному постижению, Б. Л. старался проникнуть в сущность обобщенного образа, найти определенные закономерности мышления композитора, выявить, как он говорил, схему музыкального процесса.

Возвращаясь к урокам Болеслава Леопольдовича, на которых я проходил «Пляску смерти», должен сказать, что вряд ли мне будет по силам дать о них достаточно яркое представление. Происходили они, например, так.

Аккорды во вступлении Б. Л. толковал как мрачный колокольный звон. Играть их он советовал на педали большими свободными размахами рук, не сдерживая их движения вниз и после опускания клавиш, чтобы создать гүлкое звучание и избежать упорности звука.

Появляется смерть (тема «Dies irae» в оркестре). Она как полководец, озирает все вокруг. Зловеще сверкает коса (каденца Presto).

Указывая на листовское обозначение *martellato*, Болеслав Леопольдович рекомендовал соединить этот прием с общим стремительным полетом рук, чтобы придать пассажам характер резкого свиста.

Затем он говорил о грохоте восходящих хроматических октав и последующей звучности *Allegro* в фортепианной партии, которое нужно было играть *martellato ff* «костлявой» рукой.

Конец вступления в оркестре, по толкованию Болеслава Леопольдовича, представлял властную поступь смерти.

Дальше, после проведения темы в фортепианной партии, начинаются шесть вариаций. Переходя к ним,

Болеслав Леопольдович указывал на чрезвычайно удачный выбор Листом вариационной формы<sup>1</sup> произведения, которая дала композитору возможность в полном соответствии с фреской объединить одной темой различные эпизоды. Здесь же он замечал, что разграничение отдельных вариаций сделано Листом, исходя из логики музыкального развития. Поэтому иногда отдельные эпизоды фрески переходят из одной вариации в другую, в ряде же случаев в одной вариации частично или полностью объединены два эпизода.

Первую вариацию и часть второй вариации Болеслав Леопольдович считал написанными под впечатлением детали фрески, изображающей сраженных смертью и сваленных в одну кучу как знатных, так и простых людей. Музыка эту он трактовал как воссозданную Листом картину смерти одного из них — прохожего-простолюдина. Болеслав Леопольдович указывал на то, что в первой половине первой вариации композитору удалось посредством соответствующих интонаций, ритмических особенностей, акцентировки и штрихов передать известную неуклюжесть, грубоватость походки. Одновременно звучащую в партии левой руки тему смерти нужно было играть сухо, остро. Здесь смерть как бы идет по пятам за своей жертвой и настигает ее (вторая половина первой вариации).

Затем она начинает извиваться, кружиться и постепенно увлекает за собой прохожего (первая часть второй вариации).

Это место Болеслав Леопольдович рекомендовал играть так: левую руку *marcato* — четкими боковыми поворотами запястья, а правую — вращательным движением, соответственно кружащемуся движению фигур.

Вторую часть второй вариации Болеслав Леопольдович раскрывал в соответствии с деталью фрески, рисующей смерть, которая в стремительном полете яростно замахивается косой.

Здесь он обращал внимание на характерное *glissando* (свист косы), а также на угрожающий характер темы в фортепианной партии и триолей в оркестре. Басы ре-

<sup>1</sup> Болеслав Леопольдович приводил ее как один из образцов так называемых свободных вариаций.

комендовал играть решительным движением к себе, а аккорды энергичным движением от себя.

Третью вариацию Болеслав Леопольдович характеризовал как торжествующий танец демонических сил (в фреске имеется изображение свирепых демонов, хватающих души скончавшихся людей). Здесь он добивался сухого звука, острого ритма и точного соблюдения всех пауз. Помню, как Б. Л. возбужденно говорил: «Паузы, паузы! Они чрезвычайно важны — они здесь, как зияющие дыры в черепе».

Первую половину четвертой вариации (*canonique*) Болеслав Леопольдович сравнивал с эпизодом фрески, изображающим смерть престарелого монаха. В этом хорале средневекового характера он требовал передачи глубокой созерцательности и сосредоточенности.

Во второй половине четвертой вариации Болеслав Леопольдович указывал на соответствие музыки эпизоду фрески «В роще влюбленных» и обращал внимание на нежное звучание, согласованное, слитное движение двух голосов (в дециму и октаву) и на *dolcissimo*, как бы выражающее состояние блаженства.

Затем смерть поражает влюбленных.

По поводу пятой вариации Б. Л. говорил, что она связана с изображением убитого рыцаря, лежащего в доспехах и с копьем в руке (деталь фрески). Лист в своей музыке как бы воспроизводит поединок рыцарей.

Репетиции в начале вариации Болеслав Леопольдович требовал играть так, чтобы звук был звенящего оттенка, напоминающего лязг металла. Он указывал на то, что в этой вариации много моментов, похожих на острые удары разящего оружия (особенно в эпизодах с частой акцентировкой в оркестре), что Лист передал здесь ожесточение битвы и в напористом характере движения, и в динамике (многочисленные акценты *sf* и колоссальное динамическое нарастание до *fff*). В то же время часто встречающееся *scherzando*, замечал Болеслав Леопольдович, как бы подчеркивает насмешку, злорадство смерти.

Большую каденцию перед шестой вариацией, *Presto* в которой надо было играть похоже на стук костяшек, Болеслав Леопольдович трактовал по эпизоду фрески — смерть уничтожает знатного вельможу на охоте.

В триольном движении, указывал он, передан торжественный выезд вельможи со свитой, слышны звуки охотничьих рогов.

Смерть настигает помпезную кавалькаду и бьет ее беспощадно (эпизод *a tempo*). Болеслав Леопольдович показывал исполнение этого места свободным движением рук наотмашь — слева направо и справа налево.

Последнюю, шестую вариацию Болеслав Леопольдович считал соответствующей детали фрески, изображающей, как отлетают невинные души умерших в виде младенцев на руках у ангелов. Эта вариация, показывал он, начинается с величественного хора. Весь эпизод построен на хоральной теме и отличается легкостью, прозрачностью звучания и полетным характером движения. Особенное внимание Болеслав Леопольдович обращал на то, что образ младенцев выражен в музыке ритмом колыбельной.

Эпизод этот прерывается яростным движением (*f*, *tutto staccato*), переходящим затем в неистовую пляску смерти.

После каденцы, как бы разрывающей все в клочья, на фоне вихревых взлетов пассажей, словно зловещий набат, звучит тема «*Dies irae*», затем начинается стремительное движение, и, наконец, смерть со страшным грохотом увлекает все вниз. Так заканчивал Болеслав Леопольдович свои пояснения.

На протяжении всего разбора он показывал, как тема смерти, появляясь то в оркестре, то в фортепианной партии, разнообразно вплетается в музыкальную ткань, как бы выражая различный характер умирания, в зависимости от того, как люди прожили свою жизнь, — от медленно погружающегося в небытие смиренного монаха до гибели рыцаря в шумной битве, от смерти влюбленных, в сладостном упоении не замечающих ее приближения, до страшной кончины охотящегося вельможи. Он настойчиво отмечал жизненную правдивость многих музыкальных зарисовок.

Говоря о звуковой стороне, о приемах игры, Болеслав Леопольдович обращал внимание на симфонизм, на большой масштаб произведения и требовал исполнять его «крупным планом».

Такое проникновенное раскрытие музыки было связано с глубоким прочтением нотного текста. Форма про-



изведения, фразировка, штрихи, колористические и динамические оттенки, ритмические особенности, паузы, цезуры, педаль—все должно было способствовать выявлению характера музыкальных образов. Отсюда вытекало и применение различных приемов исполнения, а также аппликатуры, которой Яворский придавал не узко техническое, а художественно-выразительное значение.

Должен сказать, что такие занятия не только развивали творческое воображение, но и приучали к логике образного мышления, поскольку речь шла не об отдельных разрозненных представлениях и ассоциациях, помогающих исполнителю как-то настроить себя, а о последовательном раскрытии образов, заключающихся в самой музыке. Помимо того, такой подход в высшей степени развивал способность к артистическому перевоплощению.

Следующим значительным этапом в моих занятиях с Болеславом Леопольдовичем было прохождение 12 Этюдов трансцендентного исполнения Листа. Над этими этюдами я работал продолжительное время, попутно играя другие произведения.

Болеслав Леопольдович считал эти этюды своего рода поэмами, заключающими в себе яркое, разнохарактерное содержание и богатейший арсенал листовской музыкально-выразительной техники.

Наиболее ясно запомнилась мне работа над этюдами: «Мазепа», «Пейзаж», «Блуждающие огни», «Воспоминание», «Вечерние гармонии», этюд f-moll и «Метель».

Образное содержание этюда «Мазепа» Болеслав Леопольдович раскрывал, сопоставляя музыку с одноименным стихотворением В. Гюго, в связи с которым Лист сочинил свой этюд.

В. Гюго в первом разделе первой части своего стихотворения изобразил Мазепу, привязанного к крупу невзвужданного коня; конь в дикой скачке несет его, истерзанного, по необъятным степным просторам Украины.

Болеслав Леопольдович обращал внимание на изобразительную яркость музыки Листа, передающей эту картину, на героический характер образа, на волю к победе, выраженную в этюде, как и в обеих частях сти-

хотворения<sup>1</sup>; при этом, как всегда, он тесно связывал художественный замысел с техническими приемами исполнения.

Так, Болеслав Леопольдович показывал хлесткие движения, которыми надо играть начальные *agreggiato* в этюде, чтобы передать впечатление взмаха гигантской плети.

Следующий за этим пассаж он советовал играть сначала с небольшими остановками при подъемах и опусканиях, как бы «вздыбливая» движение, расчленяя и в то же время соединяя отдельные фигурации при помощи соединительных цезур. Постепенно остановки следовало сокращать и переходить к стремительному нарастанию скорости.

Нарастание скачки Болеслав Леопольдович выявлял в последовательном сжатии ритма при четырехкратном проведении темы, а также в изменении характера движения.

Первое проведение (движение шестнадцатых *sempre fortissimo e con strepito*) Болеслав Леопольдович уподоблял стремительному взлету коня, сорвавшегося с места.

Второе проведение (триольное движение с разбитыми акцентированными аккордами в левой руке) и дальше — аккорды *sf* с взрывчатыми *crescendo* сравнивал со строкой поэта: «безумным топотом взрывающая вихри праха». Терции (и шестнадцатые, и триоли) он требовал играть листовской аппликатурой (вторым и четвертым пальцами), считая это очень важным для передачи упругости и четкости ритма и выполнения указания автора *sempre fortissimo e con strepito*.

В третьем проведении, где музыка создает впечатление размашистого броска, тему и восьмые с форшлагами я играл, по указанию Болеслава Леопольдовича, движением к себе, отводя руки немного назад и исполняя форшлага почти вместе с аккордами.

В последнем проведении, где бешеная скачка достигает апогея, Болеслав Леопольдович советовал чередо-

<sup>1</sup> Вторая часть стихотворения (помеченная цифрой «II») заключает в себе метафорическое уподобление картине, показанной в первой части: переживания и судьба поэта, скачущего на Пегасе, измученного творческими усилиями и побеждающего.

вать два стремительных движения — первое к себе, второе от себя.

Средний эпизод «Lo stesso tempo» Болеслав Леопольдович сопоставлял с картиной, нарисованной Гюго: «А в небе, где уже сникает блеск вечерний, где море облаков из пурпура и черни и море туч густых, разбрызгивая их в своем скольжении низком, светило мраморным над ним кружится диском, сплошь в жилках золотых»<sup>1</sup>. Б. Л. говорил, что в этюде Листа это передано легким движением двойных нот восьмыми и «дрожащими» репетициями, а также смягченным, напевным характером темы.

Заключительный эпизод этюда, указывал Болеслав Леопольдович, как бы передает следующие строки: «Конь сразу валится, сопровождаемый криком... И все ж... его величие из этой пытки встанет... И страстная толпа свои смешает крики с фанфарой боевой» (конец первой части стихотворения).

Болеслав Леопольдович говорил, что этюд нужно играть «властной» рукой и сидеть за инструментом несколько откинувшись назад, что поможет достичь необходимой энергии и мощи звучания и будет способствовать передаче волевого напора и величественного характера музыки. Из своей итальянской поездки он прислал мне открытку с изображением памятника Коллеоне (работы Вероккио) как образец такой посадки.

При всем этом нужно заметить, что, указывая на большую яркость и величественный масштаб произведения и требуя от движений исполнителя соответствующего размаха и смелости, Болеслав Леопольдович предупреждал, что *ff*, имеющиеся в этюде, нужно играть не резко, а глубоко и насыщенно, всегда помня о пределе *ff* на фортепиано, чтобы звучность не превращалась в стук и треск.

Для этого он рекомендовал добиваться эластичности всех движений и ощущения «рессорности», особенно при игре аккордов и октав. Вообще Болеслав Леопольдович не любил ударных приемов игры (если они не применяются ради специального тембрового задания), не любил даже применения слова «удар» к игре на фортепиано — он всегда говорил о полетных движениях, о

<sup>1</sup> Перевод Г. Шенгелн.

мягкости туше даже при больших *ff* в виртуозных произведениях. Кстати сказать, слово «виртуозный» Б. Л. трактовал не совсем в общепринятом смысле и производил его от слова *virtus* — доблесть, разумея артистичность игры, организующую художественное восприятие слушателей, производящую сильное впечатление и отличающуюся волевым исполнительским движением.

В этой статье я мог написать более подробно только о работе над «Мазепой». Но нельзя хотя бы не упомянуть о замечаниях Болеслава Леопольдовича, относящихся к другим перечисленным мною этюдам.

В этюде «Пейзаж», помню, он выявлял множество живописных подробностей, показывая мягкие «обволакивающие» движения для звуковой обрисовки глубокого спокойствия природы. В этюде «Воспоминание» он обращал внимание на разнообразные тембры, способствующие передаче прозрачной звуковой перспективы, грациозных мелодических линий, нежного колыхания гармоний.

Это был совсем другой Яворский. Здесь, добываясь особого разнообразия звукового колорита, Б. Л. требовал тончайших способов звукоизвлечения и большой чуткости осязания.

На мое замечание, что так может сыграть только пианист, обладающий сверхъестественной техникой, Болеслав Леопольдович отвечал: «Не сверхъестественной, а именно естественной, органической, то есть такой, когда движения рук абсолютно свободны и управляются волей художника».

Много важного показывал Б. Л. в этюде «Блуждающие огни». Здесь он требовал легкого полетного движения рук, абсолютно равноправного участия первого пальца при игре на черных клавишах, приучал к ловкости, «изворотливости», особенно в местах, где имеется вращательное движение.

Он добивался разнообразия тембра, различных градаций *p*, показывая то завуалированные, дымчатые звучания, то яркие, светлые; советовал использовать небольшие *crescendo* на педали, напоминающие вспышки света, показывал то непрерывно струящееся *legato*, то полетное *staccato* в скачках.

Скачкам, как одному из трудных видов техники, Болеслав Леопольдович придавал большое значение. Он

говорил, что на скачках можно в значительной степени проверить техническую свободу пианиста, и доказывал, что скачки должны быть смелыми и линия движения между звуками должна быть с начала и до конца единая и непрерывная, без каких-либо остановок перед взятием звука. Его не пугало, если при таком смелом скачке ученик первое время попадал мимо клавиши, он говорил, что в результате соответствующей тренировки точность появится. В то же время Болеслав Леопольдович считал, что осторожная игра сковывает технику пианиста. Скачки он рекомендовал играть не по прямой линии, параллельно клавиатуре, а несколько дугообразно, считая такое движение более естественным.

В отношении скачков много говорилось также при прохождении этюда «Метель». В этом этюде Болеслав Леопольдович советовал играть их низким скользящим движением, требовал употребления листовской аппликатуры в хроматическом движении, способствующей стремительному полету фигураций.

Он требовал также большого диапазона динамических оттенков и широкого использования педали (в частности, для передачи завываний вьюги).

Что касается педали, то особое разнообразие ее применения Болеслав Леопольдович показывал в этюде «Вечерние гармонии». Вообще он считал, что педаль должна непрерывно участвовать в организации звучности, способствовать дыханию инструмента, и не любил сухой беспедальной игры, но в этом этюде поражал удивительным мастерством педализации. Тончайшая педаль Болеслава Леопольдовича, в соединении с различными приемами звукоизвлечения, способствовала исключительному разнообразию тембровой окраски. Каких только звучностей здесь не было — и гулкие удары больших колоколов с созвучиями, буквально тающими в пространстве, и реющие в воздухе перезвоны, напоминающие переливы арф, и нежно стелющиеся завуалированные гармонии, и напевный эпизод, напоминающий серенаду с легким перебором струн, и грандиозные звуковые нарастания, плывущие торжественными волнами, и мощная вибрация повторяющихся аккордов, и замирающие вдали отзвуки.

Вспоминаю также, как Болеслав Леопольдович объяснял этюд f-moll. Он считал, что в нем не должно быть

грохота и шума, почитающихся многими за признак большого темперамента. «Большие мелодические линии этюда, волнообразные нарастания шестнадцатых, то нежные, то бурные, большая внутренняя страстность, стремительные порывы, и при всем этом глубина и красота звука,— вот что характерно для этого этюда»,— говорил мне Болеслав Леопольдович.

Быть может, больше всего я испытал и радость одобрения, полученного от Болеслава Леопольдовича, и суровое сознание далеко еще не выполненного долга, проходя с ним, после описанного периода моих занятий, все сонаты Скрябина. Работал я над ними больше двух лет и сыграл их затем в двух концертах в Малом зале Московской консерватории. И если метод раскрытия содержания программной музыки стал мне ясен после изучения указанных выше произведений Листа, то в постижении образного существа непрограммной музыки я многому научился на сонатах Скрябина.

С тех пор прошло много лет, но до сих пор я с глубокой благодарностью вспоминаю о дорогом учителе, образ которого так хочется оживить для современного поколения советских музыкантов.

\*

## ИМЯ, КОТОРОЕ Я ВСПОМИНАЮ С БЛАГОДАРНОСТЬЮ

---

Кто имел счастье встретиться в жизни с Болеславом Леопольдовичем Яворским, тот никогда не забудет этого необыкновенного человека, поражающего своими исключительными познаниями не только в области близкой ему стихии — музыки, но и в области других искусств и наук.

Живой, очень принципиальный в поведении и поступках, жизнерадостный, остроумный, Б. Л. своим появлением в обществе всегда вносил атмосферу приподнятости, активности, содержательности.

Моя первая встреча с Болеславом Леопольдовичем относится к зимнему оперному сезону в Киеве в 1919/20 году. Б. Л., прослушав меня в нескольких операх, сам пришел ко мне познакомиться и предложить мне выступить с ним в вокально-камерном концерте, который он намечал на весну 1920 года.

Перспектива совместной работы с таким выдающимся музыкантом была настолько заманчива, что я без колебаний согласилась.

Программа была составлена из произведений Римского-Корсакова, Чайковского и Рахманинова. Несмотря на отдаленность этого концерта от сегодняшней даты, я всегда с большим удовольствием вспоминаю весь процесс нашей совместной работы с Болеславом Леопольдовичем.

На музыкальное искусство Б. Л. смотрел, как на лишнюю слов, но тем не менее обладающую конкретной выразительностью, особую звуковую речь, которую он

в одной из своих ранних работ назвал «интонационной звуковой речью, лишенной гласности и согласности». Поэтому от камерно-вокального певца он требовал очень большой работы над сочетанием музыкального образа со словесным. На это единство в сочетании образов была направлена вся его исполнительская энергия, вся его богатая интуиция. Для достижения этой цели Б. Л. придумывал ряд технических упражнений с целью четкой и ясной проработки словесного текста.

Существует некоторая аналогия между работой Яворского над словесным текстом и соответствующими главами книги Лилли Леман «Мое искусство петь».

Болеслав Леопольдович допускал в отдельных романах достаточно большую свободу в скорости движения метрических долей, опираясь в таких случаях на психологизм содержания словесного текста. Но эту ритмическую свободу (*tempo rubato*) можно было осуществить только после самого точного метрического воспроизведения вокального текста романса.

Работать с Б. Л. было чрезвычайно интересно, так как его приемы и упражнения не являлись голым экспериментированием, а опирались на глубокое знание природы вокального искусства. Мне Болеслав Леопольдович рассказывал, что свои вокальные познания он получил от известного в России вокалиста проф. Эверарди, в классе которого он был концертмейстером во время своего учения в Киевском музыкальном училище вплоть до самого окончания его в 1898 году.

Выступать с Б. Л. Яворским было очень приятно, так как он умел настолько сливаться в фортепианной партии с вокалистом, что получался замечательный ансамбль, в котором аккомпанемент часто превращался в художественное произведение, не выходя за рамки целого.

С весны 1921 года, после переезда Б. Л. в Москву, я продолжала с ним встречаться, причем постоянными темами в нашем общении являлись музыка в ее самых разнообразных жанрах и другие искусства, которые Б. Л. прекрасно знал и изучал не только у нас, в России, но и за границей и о которых он с большим интересом умел рассказывать.

К тринадцатой годовщине Советской власти Московский Большой театр заказал Б. Л. одноактную оперу



«Вышка Октября». Главная партия работницы на нефтяном производстве (драматическое сопрано) была написана для моего голоса. В торжественном спектакле 6 ноября 1930 года эта опера была исполнена дирижером Небольсиным с моим участием. Опера в своей музыкальной части прошла с большим успехом, но либретто, написанное наспех, не отличалось художественными достоинствами. Из-за неудачного словесного текста опера была, к сожалению, снята с репертуара.

Вспоминаю Болеслава Леопольдовича на общих репетициях «Вышки Октября» в Большом театре. В отношении словесного текста, ритмической свободы, работы над сочетанием словесного и музыкального образов требования Б. Л. остались те же. Но в отношении исполнительского масштаба его пожелания, естественно, сделались иными: нужно было музыкальный текст подать более декоративно, на ярком большом звуке, не требующем мелкой детализации в области фразировки.

Однажды, в сезон 1930/31 года, Б. Л. по просьбе директора Большого театра Е. К. Малиновской сделал сообщение на тему о постановке «Пиковой дамы» Чайковского режиссером Н. В. Смоlichem; в этом сообщении были высказаны очень веские мысли и вскрыто несоответствие между режиссерской установкой спектакля и замыслом композитора. Болеслав Леопольдович находил, что музыка Чайковского передает не историчность изображаемой эпохи Екатерины II или литературного источника — «Пиковой дамы» Пушкина, а историчность зарождения и воплощения самой оперы «Пиковая дама» Чайковского, написанной в 1889—1890 годах, со всеми характерными психологическими качествами музыки конца XIX столетия.

Он говорил: «Если целью поставить себе изображение эпохи Пушкина, то надо инсценировать рассказ Пушкина, если же ставить «Пиковую даму» Чайковского, то Пушкин не при чем, так как конструкция Чайковского отлична от конструкции Пушкина, не говоря уже о том, что композиция развертывания этих конструкций и оформления у них еще более разные».

Б. Л. считал, что инструментовка этой оперы выполнена Чайковским в соответствии с намеченной им схемой расположения картин: I, III и VII картины с действием, охватывающим большое пространство, выполнены ком-

позитором с более высокой тесситурой певческих партий. В остальных картинах, передающих эпизоды личной жизни в небольших помещениях, использована центральная тесситура певческих голосов.

«Недостаток макета «Пиковой дамы»,— говорил Б. Л.,— состоит в том, что он совершенно не считается с тем художественным произведением, которое должно быть осуществлено при его помощи. В перспективно-пространственном разрешении личных переживаний погибнут голоса Лизы и Германа, а пастушеская пастораль оказывается вне пространственного своего развертывания. Конструкция сценического воплощения и конструкция композиторского замысла не совпадают. У Чайковского гибнет идеология, а у режиссера торжествует холодный императорский Петербург, на фоне несокрушимого величия которого гибнут пигмеи: пережиток — Графиня, лишние люди — Лиза и Герман».

Я должна сказать, что Б. Л. совершенно правильно установил несоответствие между замыслом Чайковского и режиссерской трактовкой отдельных картин. Я очень хорошо помню, как трудно было найти и организовать музыкально-интимный образ в арии «Откуда эти слезы» в условиях громадного зала с большой балконной дверью в комнате Лизы, в то время как оркестровка Чайковского безусловно рассчитана на пространственно-ограниченное помещение.

Охватывая пытливым взглядом свой творческий путь, я всегда включаю в него и имя Б. Л. Яворского, который по первой моей просьбе всегда приходил на помощь своими советами, своими знаниями, своей богатой интуицией, будившей и вызывавшей у меня живую творческую мысль. Сколько у нас было творческих бесед, когда мне приходилось браться за создание новых женских образов в оперной литературе!

Болеслав Леопольдович является, безусловно, одним из самых выдающихся людей, которых я встретила на своем творческом пути. Я счастлива, что знала его и работала с ним, и имя Б. Л. Яворского вспоминаю с большой благодарностью.

О РАБОТЕ Б. Л. ЯВОРСКОГО С ВОКАЛИСТАМИ  
НАД ОБРАЗОМ

В 1919 году я приехала в Киев. Здесь мне суждено было узнать Б. Л., с которым с этого момента я выступала в течение десяти с лишним лет.

Начали готовить программу. Время было более чем трудное: концерты устраивались без афиш, зимою — в неотапливаемых помещениях... Г. Г. Нейгауз играл свои klaviegabend'ы в теплых перчатках с обрезанными пальцами. Сам Г. Г., наверно, помнит, как мы с ним участвовали в вечере памяти Блока: мы поем «Ревет ураган, поет океан» Гнесина, а в зале — мороз...

Все эти обстоятельства не угашали энергии Б. Л., а, наоборот, усиливали ее.

Начав систематически с ним репетировать, я не могла надивиться: неисчерпаемый кладезь знаний, интересов, разносторонний охват жизни, эрудиция в области искусства, какой-то исключительный дар, я бы сказала, творчества жизни. У меня к тому времени был уже немалый опыт выступлений, которые начались задолго до моего окончания консерватории в 1915 году.

Приходилось подчас встречать в пианистах (не буду называть их) не только равнодушие к пению, но даже некое отношение «свысока». Б. Л. любил вокальное искусство и огромное внимание уделял аккомпанированию. Он работал с вокалистами не щадя времени и сил, умел обогащать и расширять их кругозор.

Исключительный интерес Б. Л. к искусству пения проявлялся, в частности, в большом внимании к словесному тексту.

У других пианистов, с которыми сталкивала меня безусловно счастливая в этом отношении судьба, чувствовалось всегда, что музыкальная речь, музыкальный образ, выраженный в данном произведении, им дороже всего, а текст был для них как бы второстепенным моментом. Так, я помню, работал Феликс Михайлович Blumenфельд, несмотря на его всегда строгий выбор текстов для собственных романсов; так репетировал и Генрих Густавович Нейгауз, с которым мне посчастливилось выступать, хотя и очень мало, и Надежда Иосифовна Голубовская, которая была аккомпаниатором в классе Н. А. Ирецкой, Б. Захаров (ученик Есиповой), Чернецкая-Гешелин (рано умершая замечательная пианистка). Все это были яркие индивидуальности, для которых мир звуков был так насыщен, что все «привходящее», например текст, казалось ненужным.

Б. Л. никогда сам не пел (а ведь есть книжка М. А. Дейша-Сионицкой — певицы, которую он исключительно высоко ценил, — названная «Пение в ощущениях»). Так вот, ощущений у того, кто сам не пел, быть не может, следовательно, здесь возможен лишь теоретический подход и такая же передача своих представлений другому. Тем не менее разносторонняя одаренность Б. Л., его внимание, его желание всегда проникнуть в суть изучаемого им явления давали ему иногда и в этой области преимущество над специалистами.

В те времена левцы мало исполняли народную песню, и редко кто ее исполнял удачно.

Б. Л., всю жизнь относившийся с огромным интересом к народному творчеству, предложил мне подготовить концерт народной музыки (русской, украинской, белорусской и еврейской). Он попросил спеть ему знакомые мне народные песни.

Я спела песни моей родины — Белоруссии, которые я знала с детства. Помню, как понравилась ему интерпретация бытовой «Человек жану бьець». В песне этой молодая женщина жалуется на горькую свою участь, на тяжелый семейный быт. Ее диалоги со свекром, свекровью, с золовкой я и спела, изобразив каждого из них.

Когда взялись за украинскую песню, выяснилось, что сборников ее почти нет, кроме сборника Лысенко.

Поговорили о разнице между моей забитой землячкой в лапоточках, которую никто «не ратует», и украин-

ской «цокотухой», образ которой великолепно воплощен в Одарке в «Запорожце за Дунаем». Б. Л. давно знал Украину, я же приехала недавно, и меня поразили контраст Киевщины с рядом лежащей моей Могилевщиной. Землячки мои с детства, помню, отличались забитостью. На вопрос: «Откуда вы?» — отвечали: «Нечем хвалитца, мугулевськіе...». А тут — солнце яркое, плахты красочные, «цокотуха» привыкла верховодить над «чоловиком», ребягишки — сплошь артисты по музыкальным и хореографическим способностям (в чем я убедилась, собрав на заводе детский хор). Огород растет сам по себе, по сравнению с нашей, требующей так много труда землей...

Перебрав весь песенный материал, который удалось достать, много беседовали об Украине, об ее истории, об образах, встречающихся в песнях. Где еще есть такие яркие, неповторимые люди!

Из шуточных мы остановились на «Явтуше», которого я не знала. Б. Л. мне рассказал об исполнении этой песни М. А. Дейша-Сионицкой. Потом я неоднократно слышала, как эту песню инсценируют, но это совершенно излишне, так как диалог настолько выразителен, что его прекрасно может передать один певец, без всяких аксессуаров и партнера.

Как исполнять народную песню? Об этом можно написать томы. Я сознавала, что исполнение народной песни с перевоплощением в действующих лиц, правда, без жестов и прочего, есть все же театрализация. Мы обсуждали эту тему, чрезвычайно важную, и сошлись на том, что если бы народ только монотонно исполнял куплетную песню, он не смог бы создавать столь насыщенные художественными образами и действием песни. Приехавшая к нам с Севера сказительница М. Д. Кривополенова — яркий пример правильности такого предположения: уже очень преклонного возраста, как сядет она, бывало, на стул на эстраде, так вся и загорится. Проникновенно сверкали ее глаза при исполнении старин. Только припев, подхватываемый всем залом, исполнялся одинаково. «Небылица в лицах, небывальщина, небывальщина да неслыхальщина...». А между этим припевом чего только не деялось в этой старине, и как исполнялась она — можно было слушать бесчисленное количество раз эту бесподобную артистку. О монотонности тут и речи не могло быть.

То же надо сказать и о Б. В. Шергине, приезд которого с Севера я помню. Теперь это известный писатель, а приехал он «сказителем», выросшим на рыбачьих промыслах. Какой это исполнитель сказок, старин, своих творений!

Болеслав Леопольдович очень ценил творческую индивидуальность Шергина и пользовался каждым предложением, чтобы послушать его в домашней обстановке.

Мы часто и много беседовали с Б. Л. о наших выдающихся певцах-художниках. Он мне рассказывал о Неждановой и Дейша-Сионицкой. Я не была москвичкой и не знала этих певиц в пору их расцвета. Мне кажется, что ничто, написанное о Неждановой, не дало мне так много, как рассказы Б. Л. Яворского.

То же и с Дейша-Сионицкой. Знала я ее лично уже покинувшей сцену, но Б. Л. так о ней мне рассказывал, что мне казалось, что я ее слышала Купавой, и понимала, почему Римский-Корсаков написал Купаву именно для нее.

По поводу Неждановой и Собинова мы соглашались на том, что звуковое очарование их тембров было основой всего их творчества, тем более что вся галерея созданных ими сценических образов почти исключительно состояла из лирических персонажей. Конечно, неповторимое свойство Антонины Васильевны — воплощение женственной стихии — видоизменялось сообразно с каждой данной ролью — Снегурочки, Татьяны или Волховы. Но очарование тембра было таково, что если бы она пела несколько часов подряд одну только фразу: «Потеряла я колечко», — кажется, что никогда не наскучило бы ее слушать.

То же свойство у голоса Собинова: сколько бы ни слушать его в лучших его созданиях — Ленский, Ромео, Лоэнгрин, — как ярко ни воплощал он каждый отдельный момент в своей партии, первое впечатление от его тембра доминировало над всем, оставалось на всю жизнь, и чары этого тембра заслоняли все. Не могло быть сомнения в том, что природа не может повторить такое явление.

Б. Л. любил говорить о Собинове, которого он много слушал; он относился к нему с нежностью.

В годы нашего пребывания в Киеве Леонид Витальевич стоял во главе музыкальной общественности Киева,

Когда я думаю, что мне дал Б. Л., чего не мог бы дать никто другой, я себе отдаю отчет: никто не мог бы так, как он, рассказать мне о Танееве и научить любить его музыку. Надо сказать, что в годы моего пребывания в Петербургской консерватории (1910—1915) нас мало знакомили с музыкой Танеева, мало его исполняли. Но с тех пор, как я закончила свое пение, кажется, ни по чьим вещам не тоскую так, как по танеевским. Петь, например, «Ночь в горах Шотландии» — это ни с чем не сравнимое наслаждение. Как подходил сюда звук Б. Л., его глубина, насыщенность, «ответный, пронзительно резкий звук медного рога», трижды раздававшийся в горах...

А «Менуэт»! Бесподобная фортепианная партия исполнялась им с исключительным мастерством. «Да, в те веселые годы труднее не было науки, чем ножки взмах, стук каблучка в лад под размеренные звуки». Спокойно, безмятежно течет плавный танец беспечной нарядной толпы. И вдруг надвигается, точно громовой раскат, «Ça îga, ça îga» — звучит революционный сигнал в партии фортепиано. И тревога Темиры, и страшная старая ворожея с ее пророчеством: «Синьора, ваш конец на плахе»... Все было сыграно бесконечно выразительно.

А разве не блаженство сразу после такой монументальной вещи перейти к воздушным «Фонтанам», благоуханно-кристальному «Островку», к ясной и гениальной своей простотой «Находке». И не упоительно ли для исполнителя вдруг услышать стеклянные перезвоны «Сталактитов»!

У нас было две программы Шуберта: из отдельных песен и цикл «Прекрасная мельничиха». Первая программа требовала каких-то безмерных сил. Сначала эпика: «Границы человечества», «Прометей», «Атлант», потом лирика, а в конце «Двойник» и «Лесной царь». Когда эта программа подходила к «Двойнику», мне казалось: сейчас упаду замертво. Если рояль зазвучит немного иначе, чем на репетициях, можно не найти именно того пианиссимо, какое требуется, какое я смогу развернуть до крика отчаяния на одном звуке. Но вот раздаются аккорды «Двойника». И мне кажется, что я даже не дышу, что за меня поет кто-то другой.

Редко, к сожалению, можно услышать такие произведения Шуберта, как «Прометей», «Границы челове-

ства», «Атлант». А ведь это шедевры. «Город». Если хочешь сделаться настоящим камерным исполнителем, спой эту вещь — она многому научит.

Очень интересно вспомнить о переходе от романса «Смерть и молодая девушка» к беспечному «Прощанью». «Это поет веселый бурш», — подсказал мне Болеслав Леопольдович. А от веселья — к старику-шарманщику: жалобно хрипит и стонет под пальцами Б. Л. шарманка, и я вижу его ясно, как в детстве...

Так в течение полутора часов переселяешься в десятки образов, летишь то к звездам, то в бездну, живешь десятками жизней, видишь десятки картин. Какое ни с чем не сравнимое счастье!

В вопросе «пения в образе» Б. Яворский проявил себя так же, как во всех других: неутомимая жажда знать все, что было, мудро и прозорливо предвидеть все, что будет, а главное — искать, искать... Только так и мог пройти свой жизненный путь Б. Л. Яворский.



## РАБОТА Б. Л. ЯВОРСКОГО С ВОКАЛИСТАМИ

В любом виде деятельности, и в частности в работе с певцами над воссозданием художественного образа музыкального произведения, Болеслав Леопольдович был пытливым исследователем, пламенным художником, педагогом, обладающим исключительной интуицией. Его педагогические приемы опирались на научные методы и сочетались с большим художественным подъемом. Это делало занятия исключительно интересными и продуктивными.

Педагогическое мастерство Б. Л., не бывшего вокалистом, отразилось в очень интересном, своеобразном его подходе к вокально-технической стороне работы с певцом и в ее содержании. Изобретательность технических приемов была поразительна.

Яворский постоянно указывал, что для художественного исполнения необходимо владение красивым, свободным *f* и *p*, филировкой звука и кантиленой. Все это в совершенстве дается при обладании высокой позицией звука, которую Б. Л. считал самым главным в вокальной технике. Он говорил, что певцы, обладающие высокой позицией, могут очень много и долго петь. Указывал, что высокая позиция способствует чистоте и интонационной точности звука и помогает бороться с детонированием. Звук при ней ощущается между глаз, а не в гортани и во рту. Б. Л. писал по этому поводу:

«Обычным недостатком певцов («каша во рту») является то обстоятельство, что 1) из-за неразвитости речевой мускулатуры они не могут удерживать неизменно

точным то соотношением мускульных напряжений, при которых неизменно, ясно и открыто резонирует именно данная гласная. Из-за сползания мускулатуры любой гласный звук переходит в глухой звук, который не резонирует и не несетя.

2) При начале слога с согласной они настолько медленно и нечетко артикулируют эту начальную согласную, притом часто не на той высоте звука, на которой за этой согласной у них следует гласная, что экспирационная волна замутняется, теряет свою скорость и точность направления.

3) При окончании слога согласной они делают ту же ошибку с этой конечной согласной, тоже сползают на ней с основного звука, на котором звучала гласная.

4) И, что особенно важно, слишком рано переходят с гласной на конечную согласную, закрывают резонирование, забывая, что согласные должны артикулироваться и по возможности ясно резонировать на основном звуке, звуке гласной и само артикулирование согласной должно происходить по возможности мгновенно, т. к. назначение согласной состоит в том, чтобы дать экспирационной волне энергичный точный посыл, как в особенности в ее начале, так и при окончании, т. е. окончание слоговой артикуляции определяет точность ее резонирования и гарантирует четкость следующей артикуляции».

Б. Л. очень большое значение придавал умению правильно владеть дыханием. Необходимо следить за тем, чтобы дыхание соответствовало фразировке.

В работе над арией или романсом Б. Л. требовал исключительной внимательности ко всем указаниям автора. В первую очередь делался логический разбор словесного текста произведения и текст выучивался наизусть.

В качестве примера приведу разбор стихотворения Тютчева, сделанный Болеславом Леопольдовичем.

В схеме латинские буквы обозначают:

P — предикат.

S — субъект.

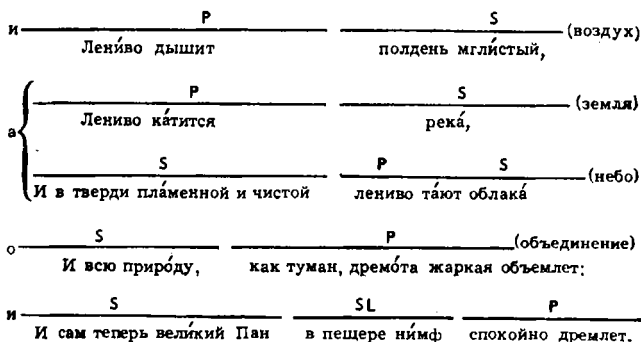
Sl — субъект локале (места).

Слова, взятые в скобки и помещенные справа, показывают, что поэт в первом стихе касается того, что относится к. в о з д у х у, во втором того, что относится к

земле, в третьем — к небу, и, наконец, в качестве результата этого сопоставления говорит о всей природе.

Интервалы между предикатом и субъектом показывают цезуру — разделение.

Буквы *и*, *а*, *о*, *и*, отмеченные акцентом, показывают, какую гласную в каждой строке следует выделить.



После логического разбора и выучивания текста наизусть обязательным являлось чтение текста с дирижированием (без сопровождения), после чего можно было перейти к исполнению мелодии (музыкальный и словесный текст) с дирижированием, а потом уже к пению романса в сопровождении фортепиано.

Б. Л. требовал от певца высокого культурного уровня и большой разносторонности. Необходимо было быть в курсе всех событий московской музыкальной и театральной жизни. Бывать не только в концертах, театрах, но на генеральных репетициях, выставках и галереях. Б. Л. также рекомендовал знакомиться с мемуарной литературой. Он весьма ценил мемуары драматических актеров, говорил, что они пишут больше, чем певцы<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В частности, он рекомендовал следующую мемуарную литературу: «Записки крепостного актера» М. С. Щепкина, работы Ермоло-

Большое значение Яворский придавал живописи, считая, что музыка по своей конструкции и композиции теснейшим образом связана с ней. Живопись, как и литература, помогала слить музыкальный образ со словесным. Он постоянно твердил: стиль, стиль прежде всего!

Б. Л. требовал чтения литературы, так или иначе связанной с исполняемым музыкальным произведением, что помогало проникнуться духом эпохи и ярче представить себе поэтический образ. Он настаивал на глубоком изучении словесного текста исполняемого музыкального произведения. Приведу письмо Яворского к моему мужу Б. Т. Горощенко.

«Уважаемый Борис Тимофеевич. В будущем сезоне празднуется юбилей Лермонтова. Олимпиада Ивановна решила учить «Смерть поэта»<sup>1</sup>. Весьма возможно, что ей придется не раз исполнить эту вещь, если она будет на высоте. Поэтому у меня к Вам просьба: раздобыть все материалы, относящиеся и к смерти Пушкина и к этому произведению Лермонтова (есть даже роман Тынянова? о Лермонтове с этим эпизодом), и изучить их самым тщательным образом, так, чтобы Олимпиада Ивановна понимала значение каждого слова, как непосредственное, так и междустрочное, т. е. что имел Лермонтов в виду, когда писал именно это слово. Советую привлечь к этому и Леву; ему это тоже пригодится. Только когда Олимпиада Ивановна многократно продумает каждое слово без музыки, осознает его значение в мысли Лермонтова, у нее появится исполнение, которое будет организовать массу. А ведь масса будет требовать от толкователя и многозначительность каждого слова и сильный накал эмоционального возбуждения и трепета. Полезно тоже прочитать описание наружности Лермонтова и, в особенности, выражение его глаз, хотя бы у Тургенева. Это произведение такое, что работать над ним надо много, с различных установок, нужно его понять и пережить.

С призывом *Б. Яворский*. 23 мая 38 г. Москва.

вой, Станиславского, Собинова, Чехова, Ламперти, Дейша-Сионицкой, Успенского (о дыхании), Лилли Леман («Мое искусство петь»), Коклена («Искусство актера»).

<sup>1</sup> Романс С. В. Протопопова на стихи Лермонтова.

Остановимся на ряде отдельных указаний Б. Л., которые способствовали созданию художественного образа. Он требовал от исполнителя такого проникновения в художественный образ произведения, при котором создавалась бы «рама» художественного исполнения. Этому способствовало зрительное представление певца. Нужно было вначале увидеть, а потом об увиденном сказать словами. Исполняя романс или арию, необходимо не выходить из созданной «рамы» до конца произведения. Для облегчения выполнения такого требования следует перед началом исполнения спеть в уме первую фразу, а после конца произведения — последнюю. На протяжении исполнения четкость внутренней линии должна быть строго выдержана.

Хочется на примере работы Б. Л. над отдельными романсами показать, каким путем он способствовал раскрытию художественного образа. В большинстве случаев им давалась очень красочная общая характеристика исполнения. Кроме того, указывалось на узловые моменты в произведении, правильная подача которых сразу раскрывала художественный образ.

Например, романс Глинки «Венецианская ночь». Б. Л. говорил, что весь романс должен «сверкать», как бриллиант, различными оттенками *pp*, *p*, *mf* и *ff*. Разнообразие, кристалльность, нежность, свежесть — вот что нужно давать в этом прекрасном романсе.

При исполнении романса Глинки «Песнь Маргариты» необходимо дать почувствовать бесповоротность, безвозвратность случившегося. Последняя фраза романса «с ним умереть» должна исполняться очень замедленно, начав с *pp*, постепенно все более насыщая звук и усиливая его до *ff*. В словах «с ним» — представить себе как бы длительное объятие. «Умереть» — уйти в вечность, а не умирать в его объятиях.

Выступая с другими пианистами, я никогда не ощущала такой слитности с фортепианным сопровождением, какую испытывала при исполнении тех же вещей с Б. Л. Он своей игрой, отличавшейся большой тонкостью и выразительностью, очень сильно содействовал раскрытию и пониманию того главного, что лежит в глубине произведения.

Память об этом замечательном человеке я до конца моих дней буду хранить как самое дорогое.

# П П С Ъ М А

\*

## 1. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. БРЮСОВОЙ

13 мая 1904 г.  
С. Ерино Рязанской губ.

Надежда Яковлевна! Установился обычай, что к оканчивающим курс учебного заведения директор оно-го обращается с речью, в которой говорит: «*feci quod potui*<sup>1</sup>, а теперь живите сами и прославляйте нас». Позвольте мне, хотя и не директору, но лицу, принимавшему близкое участие в Вашем учении, обратиться к Вам тоже с речью, хотя и письменной, по поводу окончания Вами консерватории. Говорить я буду только о том времени, за которое я Вас знал, т. е. о последних 5 годах Ваших занятий музыкой.

Вспомните, к чему Вы стремились 5 лет тому назад, какая у Вас была цель и что Вы знали.

К чему Вы стремились пять лет тому назад и какая у Вас была цель, я не знаю, но знаю, что Вы тогда ничего не знали. Я, разумеется, не отрицаю, что у Вас были кой-какие сведения по элементарной теории музыки и гармонии, понимая под последней науку о аккордах<sup>2</sup>, и известная наигранность пальцев на рояле. Вы могли выучить вещь наизусть и сыграть ее; вот и все. Фортепианной техники у Вас не было; Вы не имели понятия

<sup>1</sup> Первая половина латинской фразы: «*Feci quod potui, faciant meliora potentes*» — «Я сделал, что мог, кто может, пусть сделает лучше».

<sup>2</sup> Имеется черновик этого письма, в котором написано: «об аккордах, но не об их связи и употреблении».

о том, в чем заключается эта техника, каковы движения наших пальцев и рук, что такое туше; чтобы больше не возвращаться к этому вопросу, скажу, что и теперь, через пять лет, Ваши сведения об этом те же. Я не отрицаю, что некоторые сведения насчет музыкального исполнения у Вас есть, но абсолютное отсутствие техники, т. е. средств передать Ваши намерения, лишает Вашу игру того достоинства, которое она могла бы иметь.

Затем Ваши сведения в областях, необходимых каждому музыкальному деятелю,— истории музыки, музыкальной литературе, критико-биографической литературе, теории композиции, пении, оркестровой технике (об фортепианной технике и музыкальном исполнении я уже говорил) были или крайне ничтожны или равнялись нулю.

Через год после этого у Вас наступил музыкальный пароксизм. Под этим пароксизмом я подразумеваю Ваши летние занятия перед поступлением на контрапункт<sup>1</sup>. У этого пароксизма, как и следовало, был свой кризис, когда Вы хотели бросить консерваторию; но этого не случилось, и Вы окончили консерваторию, да еще по двум специальностям.

Теперь посмотрите, что Вы делали за это время? Вы были машиной, исполнявшей заданную механическую работу; никакой деятельности у Вас не было. Самое плохое музыкальное заведение может дать поле для деятельности. Теоретическое отделение в консерватории принципиально лишено всякой деятельности, а по фортепиано Вы были у такого профессора<sup>2</sup>, который не знал той азбучной истины, что лучший профессор есть «деятельность под умным руководством»; деятельность без руководства будет самообразованием при случайной помощи посторонних лиц; умное руководство без деятельности будет только предисловием.

К сожалению, в фортепианном отделении у Вас не было ни деятельности, ни умного руководства. Итак,

<sup>1</sup> В 1900 г. Н. Я. Брюсова поступила в класс контрапункта Танеева.

<sup>2</sup> Проф. Губерт А. И., в то время совмещавшая педагогическую работу с инспекторством в Московской консерватории.



Ваше пребывание в консерватории было только девятилетним предисловием к Вашим музыкальным занятиям, причем предварительные сведения, почерпнутые в ней, были крайне недостаточны и заключали в себе много ложного, вредного.

Теперь за Вами находится Царство Вашего Прошедшего, в создании которого Вы не были вольны, а перед Вами расстилаются пустынные пространства того царства, которое будет создано Вашей собственной волей, Вашей собственной жизнью. Теперь вопрос в том, будет ли это Будущее Вашим царством, в котором Вы будете властвовать, или же это только будет пространство, по которому Вас, рабу своих денежных средств, пронесут или протащат темные духи «случайных случайностей».

Обернитесь и всмотритесь в то Царство Вашего Прошедшего, в котором Вы, безусловно, не были самодержавной, где Вами управляли семья и консерватория. Что Вы сделали за это время и что Вы пережили? Соберите в хронологическом порядке все Вами сделанное и запечатленное в видимом мире, разложите перед собой и отдайте себе строгий отчет в том: каков был смысл Вашей прошедшей жизни, какие памятники Вы оставили в ней и какова та рать, которую Вы поведете для завоевания и создания Вашего Будущего Царства. И когда Вы вступите в пределы того Неведомого Царства, почаще производите смотр пройденного пути, суммируйте сделанное, подвергайте критической оценке оставленные памятники и смысл Вашей поступательной деятельности; не создавайте Пустынного Царства, а не то сами погибнете.

Смысл Вашей прошлой деятельности даст Вам возможность найти смысл Вашей жизни вообще и покажет Вам ту дорогу, по которой Вам надо двигаться. Осмысленная жизнь невозможна без остановок и критической оценки прошлого, а то легко запутаться, растеряться, опошлиться и обратиться в тряпку на шесте, которую ветер треплет, как ему заблагорассудится, и которая все-таки никуда не двигается.

Поистине были преисполнены благодати те люди, которые установили христианскую исповедь; это лучшая школа жизни; но исповедь должна быть не простым обрядом, а таинством, для совершения которого

нужно удалиться в какую-нибудь Троицкую лавру и там, в духовной тишине и спокойствии совершать его не на глазах толпы обычных спутников жизненной суеты, которая только затемнит ясность совершаемой самооценки. Человек должен найти самого себя и должен воспитать самого себя — вот две истины, которые не нужно забывать.

Смыслом Вашей прошлой музыкальной жизни было приобретение знания для музыкальной деятельности. Приобретать Вы приобретали, но Ваша рать оказалась недостаточной. Памятников Вы оставили мало и в этом виноваты в значительной степени Вы сами.

Когда Вы хотели бросить консерваторию, Вы обратились ко мне с просьбой взять на себя Ваше музыкальное образование; по некоторым причинам я отказался сделать это тогда, но сказал Вам, что по окончании Вами консерватории, если мы будем жить в одном городе, я готов взять на себя эту ответственную задачу. Теперь, когда мое условие исполнилось, я считаю своей обязанностью напомнить Вам, что моих обещаний я никогда не забывал и что если Вы не изменили Ваших желаний, то мы можем с осени приняться за возможную подготовку к Вашей музыкальной деятельности.

По странной случайности и Вы и Ваш брат<sup>1</sup> находитесь одновременно в одном положении; оба окончили заведения, которые Вас ничему не научили, не подготовили ни к какой деятельности, а напротив, лишили естественного умственного развития и заставили воспринимать совершенно лишнее и ложное.

У Вас перед братом то преимущество, что перед Вами есть поле деятельности; правильно ли Вы его выбрали, покажет Ваше Будущее Царство; перед Вашим братом нет такой дороги — перед ним пустыня и на земле и на небе. Если находите возможным, покажите ему как-нибудь вечером это письмо, авось он отнесется к нему хорошо, принимая во внимание мои намерения, а не случайные их выражения.

*Б. Яворский*

<sup>1</sup> В. Я. Брюсов,

23 июля 1904 г., Ерино

Со времени получения мною Вашего письма прошло уже столько времени, что и для меня настала пора ответить Вам.

Начну с того, что Ваше письмо в некотором роде является произведением искусства, до того оно цельно и выдержанно; я прочел его с удовольствием; что же касается содержания, то напрасно Вы заподозрили меня в желании говорить о Вашей личной жизни, когда я говорил только о Вашей музыкальной жизни; я обыкновенно обобщаю, но это уже мой способ выражаться,— не умею говорить о видимостях.

Немного нелогичным показалось мне патетическое место, в котором Вы сомневаетесь, останется ли у меня желание заниматься с Вами после Вашего письма, но я предполагаю, что Вы написали не то, что думали,— предпочли маленькую нелогичность какой-нибудь фразе с более глубоким содержанием. Заниматься с Вами я, разумеется, после Вашего письма не раздумал; заниматься мы будем и на рояле и теоретически.

Вы должны будете написать учебник элементарной теории, лишенный всего того, что является результатом путаницы в наименовании одного звука тремя названиями (*si* #, *do*, *re*  $\bar{b}$ ) и одного интервала по слуху различным определением. Весь этот лишний балласт может уместиться в петите или в примечаниях. Такой умело выполненный учебник может получить самое широкое распространение; занятие по теперешним учебникам невозможно из-за того, что в них главное внимание обращено на то, чего в музыке не существует, что является измышлением на бумаге и что требует значительной траты времени.

Затем Вы предпримете обширнейший труд [по] истории музыки, не истории композиторов или заглавий сочинений, а настоящую историю музыки, содержания, а не внешности, которая поместится в петите.

Это будет история как музыкального материала (лады, гаммы, мелодия, гармония, изложение, формы, заблуждения), так и музыкального содержания (к чему

стремилась музыкальная изобразительность, какую роль она играла, к чему она служила, какое действие она оказывала). Придется отрешиться от внешней, часто унижительной шумихи внешней музыкальной жизни и судить только о настоящем смысле музыки. Задача очень трудная, и придется начать с краткого конспекта, который затем будет внутренне развиваться; этот конспект может быть написан без единого имени композитора или сочинения, — главное — суметь удержаться [на] исходной точке и не увлечься анекдотической стороной; судить о настоящей музыке, а не о сценическом действии, как это делают все «истории музыки», которые в сущности являются «историями оперных представлений» с объяснительными примечаниями относительно развития оркестровой игры, где на Бетховена, Баха, Шопена, Шумана, Листа смотрят только как на развитие техники, которой воспользовался Вагнер, и тому подобная чепуха, и ни одна история музыки не видит, что единственными музыкальными деятелями XIX столетия были Шопен и Лист.

Кстати, теперь я повторил некоторые шопеновские вещи и удивился обилию увеличенных трезвучий; я взялся за свою прелюдию *dis-moll* и в один присест оборудовал ее при помощи этих самых увеличенных трезвучий. Затем я записал несколько народных песен.

От музыки перейду к поэзии и сообщу Вам, что весьма успешно пропагандировал здесь Бальмонта и Белого, так что их теперь будут основательно знать даже во Владикавказе и Грозном, и сам я по этому поводу совершенно незаслуженно прослыл ярым сторонником этих двух поэтов.

Так как у Вас привычка не особенно долго ждать с ответом, то надеюсь вскорости получить от Вас известия о том, что делается в скорпионовском поэтическом мире.

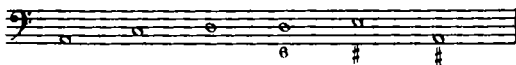
Кстати, Вы, вероятно, не знаете, что мама и сестра — на берегу Балтийского моря около Ревеля.

Б. Я.

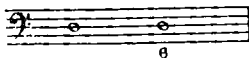
## З. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. И. ТАНЕЕВУ

13 апреля 1906 г., Москва

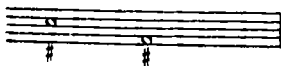
Многоуважаемый Сергей Иванович! Причина 5-голосия примера



не в соединении



Если идти с конца, то соединение



возможно только при 8-гол[осном] аккорде на *ми*:

2 *си*

3 *соль* #

3 *ми*,

но при соединении



*ре* может быть только 2 раза, *фа* — 1 раз; а *си* 3 раза, но общий тон *си* только 2 раза заключен в аккорде на *ми*; след[овательно], 6-аккорд на *ре* состоит из 2 *си*, 1 *фа*, 2 *ре*, т. е. 5-гол[осен]. Количество голосов задачи определяется с аккорда, предшествующего первому хроматическому изменению.

Б. Яворский

17 апреля 1906 г., Москва

## I

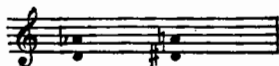
Из моих исследований народной музыки я вывел заключение, что основной ячейкой музыкальной речи является тритон и его разрешение.

Лишь только одновременно, последовательно или даже с промежутком (но в одном целом) звучат два звука, образующие тритон, немедленно наше чувство испытывает раздражение, исчезающее лишь после того, как оба звука тритона заметно, на столь же значительном месте, как и самое появление тритона, разрешаются противоположно на полутон в [большую] терцию.

(NB. Тактовой черте я присваиваю роль отметчицы нарушения тонального равновесия или его восстановления).



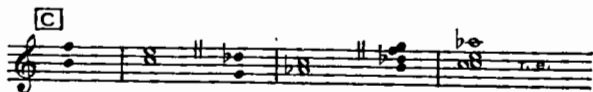
Тритон в человеческой речи может быть один, но может быть и комбинация двух тритонов на полутон.



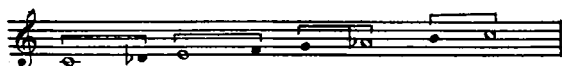
Они разрешаются комбинационно:



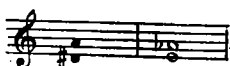
Соединение двух тритонов на большую терцию при разрешении дает увеличенное трезвучие,



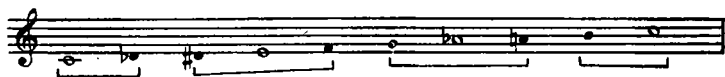
так назыв[аемая] венгерская гамма.



С присоединением к этому звукоряду третьего тритона

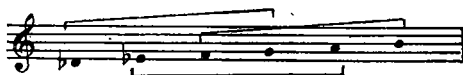


образуется естественный увеличенный звукоряд



(естественное голосоведение этого звукоряда — 6-голосное).

Тритонные звуки этого звукоряда образуют тоновую гамму;



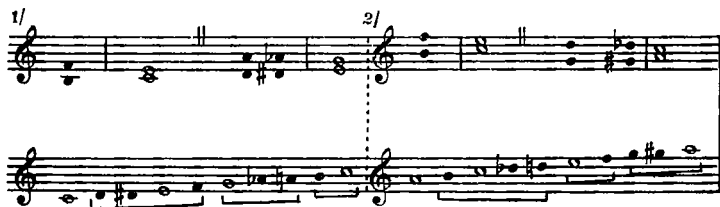
понятно неприятное впечатление, производимое тоновой гаммой и произведениями, написанными на этой гамме,— слух все время раздражается без удовлетворения.

Два тритона на малую терцию



общего разрешения не имеют и составляют принадлежность звукоряда, тяготение которого стремится к уменьшенному трезвучию или уменьш[енному] септакк[орду].

Соединение случаев А и В может дать:

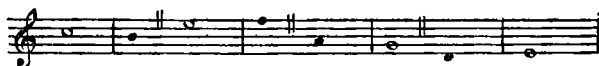


естественный мажор-  
ный звукоряд, более из-  
вестный с пропуском  
двух тритонных половин  
*re #* и *la b*

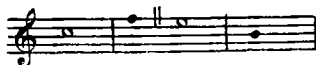
естественный минор-  
ный звукоряд, более из-  
вестный с пропуском  
двух тритонных половин  
*re b* и *sol #* или непра-  
вильно *re b* и *sol*.

Эти два пропускаемых звука приводят в недоумение записывателей народных песен. Естественное голо-  
соведение этих звукорядов четырехголосное.

Звуки разрешения вполне свободны, незави-  
симы. Нарушение тонального равновесия  
переходом свободного звука в сопряженный с ним три-  
тонный или восстановление тонального рав-  
новесия переходом тритонного звука в сопряженный  
с ним свободный составляет (ход на м[алую] секунду, а  
в неполных звукорядах и на б[ольшую] секунду) пер-  
вую<sup>1</sup> основную интонацию человеческого  
голоса (вопрос, ответ).



Нарушение тонального равновесия переходом от  
свободного звука в тритонный, сопряженный с его тер-  
цией



<sup>1</sup> Слово «первую» вписано Б. Яворским позже.



(ход на чистую кварту), составляет вторую основную интонацию человеческого голоса.

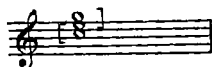
Эти две интонации (в обыкновенном, усиленном или ослабленном виде) сопровождают в словах появление того, что мы называем акцентом.

Все остальные интонации нарушения тонального равновесия переходом от свободного звука к тритонному звуку другой терции тоже служат для выделения, но не столь яркого.

Вращение в пределе только зависимых звуков.



или только свободных звуков



(ход на терцию и квинту) создает интонацию промежуточную, заполняющую промежутки между акцентами.

## II

Мелодия, внутренне правильно построенная, может закончиться на любом свободном звуке.

(Для мажора лады—ионийский, фригийский и миксолидийский),

для минора лады—эолийский, ионийский и фригийский.)

Мелодия, внутренне правильно построенная, может остановиться на зависимом звуке для вызова необходимости ее повторения, так как ее начало (не непременно начальный звук) является разрешением этого зависимого звука (NB. Иногда их бывает 2—3).

(Лады: для маж[ора]—дор[ийский], лид[ийский], эол[ийский], гипофр[игийский],

для мин[ора]—гипофриг[ийский], дор[ийский], лид[ийский], миксолид[ийский].)

Когда стали обрабатывать эти мелодии контрапунктически, то приняли последний звук мелодии за басовый тон свободного тонического трезвучия. Для ионий-

ского лада мажорного звукоряда это вышло вполне естественным; для миксолидийского (*sol—si—re*) *si* есть ясный тритонный звук и окончание на нем неестественно, поэтому пришлось при непременном желании остановиться уничтожить мешающее *fa*, превратив его в *fa #*, образовавшийся случайный тритон *fa #—do* дал разрешение *sol—si*.

В дорийском ладу (*re—fa—la*) тоника столь сильно диссонирует, что пришлось изменить *fa* в *fa #*, но тогда образовался тритон *fa #—do*, который был уничтожен изменением *do* в *do #*; получился случайный тритон *do #—sol*, разрешающийся в *re—fa #*; в середине тоника так диссонировала, что *si* изменяли в *si b* и получался случайный тритон *si b—mi*, разрешавшийся в *fa—la*.

Неправильно принятые за два вводных тона *si* и *sol* (вместо *fa*) в эолийском ладу лишили каденцию устойчивости и вызвали потребность отыскать искусственную устойчивость; три предыдущие каденции подсказали образование искусственного вводного тона *sol*, а случайный тритон *sol #—re* заставил в тоническом трезвучии изменить *do* в *do #*.

Во фригийском ладу оборот из тритонных звуков (*la—si, fa—sol, re—mi*) требовал разрешения в ионийскую тонику, но искусственное повышение *sol* в *sol #* (подсказанное половинным оборотом в эолийском ладу) создало два тритона на м[алую] терцию (случай D) (*si—fa, re—sol #*), которых слух не сумел разрешить, но возможность комбинации которых заключается в человеческом инстинкте.

По моему мнению, гармонические лады могут существовать как выполнение лишь части тонального тяготения.

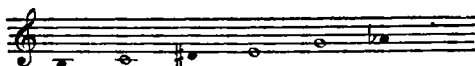
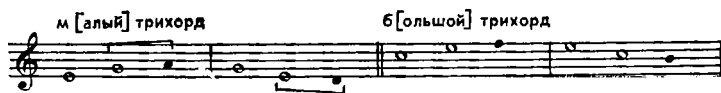
Все несвободные звуки, не входящие в состав основного трезвучия, должны быть разрешены в течение речи, которая заканчивается на передышках экспозицией той части тонального тяготения, которая составляет сущность данного лада.

Примеч[ания] к стр. 3<sup>1</sup>. Мажор и минор.

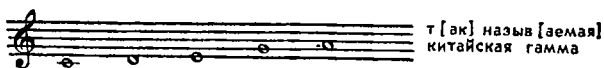
<sup>1</sup> На стр. 3 письма (см. стр. 257, 258 данной книги) находятся пример D и соединение случаев A и B.

1. Эти основные звукоряды могут выделить из себя много второстепенных

мажор

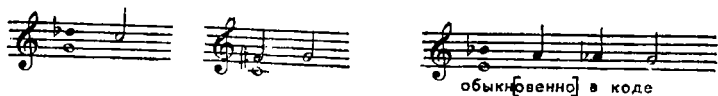


МИНОР



и мн[ого] других.

2. Тритон может иметь половинное разрешение, при помощи которого эти звукоряды дополняются до хроматических, теряя свою устойчивость



Б. Яворский

7 мая 1906 г., Москва

Многоуважаемая Евгения Эдуардовна!

Ввиду того, что я могу не быть завтра, или прийти с опозданием, высказываю свои мнения письменно.

По первому пункту — временное бюро — не могу высказаться, потому что не знаю, кто остается на лето в Москве.

По второму пункту подаю свой голос за С. В. Смоленского, Н. А. Янчука, А. Д. Кастальского, г-на Григорьева и П. А. Карасева. К этому пункту считаю нужным предложить собранию, ввиду избрания присутствующих, кандидатуру всех намеченных кандидатов подвергать предварительному обсуждению, а затем уже баллотировке. Затем следует обратить внимание на незначительное количество преподавателей по хорошему классу.

Следовало бы поручить комиссии составить список всех лиц (живущих в г. Москве), могущих принести пользу в отделе преподавания, распределить их по специальностям и по этому списку, согласно принятому порядку (предложение трех членов, обсуждение, баллотировка), пригласить состав преподавателей.

В этот список я предлагаю внести Н. Я. Брюсову, как преподавательницу фортепиано и как лицо, могущее оказать пользу нашему делу.

3. Комиссия по выработке программы высших курсов теории музыки, по моему мнению, должна поставить себе задачей выработать такую программу, которая с самого начала давала бы ученику возможность самостоятельности в работах (в противоположность консерваторской программе, держащей ученика два года на не имеющих отношения к искусству мелодиях и басах, год на *cantus firmus*'ах, год на фуге и после этих четырех лет (в течение которых многие способные ученики сбегают) сразу предъявляющей к ученику требование быть законченным композитором. Немудрено, что эту программу осиливают почти исключительно только те лица, которые приходят в Консерваторию законченными музыкантами, требующими только шлифовки), развивала бы мелодическую сторону

(знакомство с народной музыкой) и ввела бы в голосоведение приемы, употребляемые народом.

Затем прошу поставить на баллотировку мою кандидатуру по классу теории, которая была бы тоже предложена тремя членами.

По моему мнению, при баллотировке преподавателей нужно установить наименьшее количество избирательных голосов (не всегда может присутствовать при голосовании большое количество членов) в процентной зависимости от количества всех лиц, обладающих правом голоса (по моему мнению, не меньше половины + один голос), а не только присутствующих; затем избранных нужно спрашивать, согласны ли они принципиально преподавать в Народн[ой] консерватории.

Не будете ли Вы столь добры, многоуважаемая Евгения Эдуардовна, известить меня по телефону 4.75 о начале заседания и о его прекращении, в случае, если оно состоится до моего приезда<sup>1</sup>.

*Б. Яворский*

1909

**Б. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. И. ТАНИЕВУ**

15 сентября 1909 г., Москва

Глубокоуважаемый Сергей Иванович!

Я радуюсь и торжествую. Наконец то, что я всегда считал одним из самых заметных событий нашей музыкальной жизни, сделалось общим достоянием. Я потому придаю такое значение Вашему труду<sup>2</sup>, что, по моему мнению, это первый труд, переводящий музыкальное искусство, т. е. нечто бессознательное, неосозаемое для человеческого ума, в область науки. Это первый теоретический труд, основанный на ясных законах, логическое применение и развитие которых создает стройное здание. Только после появления этого

<sup>1</sup> В архиве Яворского (ГЦММК) вместе с письмом хранится анкета для учеников Московской Народной консерватории (см. сноску на стр. 90).

<sup>2</sup> «Подвижной контрапункт строгого письма». М., 1909.

труда сделалось возможным взглянуть на культурное развитие музыкального искусства в той части его, которой касается Ваш труд. Все работы по истории музыки до сих пор являются лишь более или менее удачными биографическими очерками, изредка освещая влияние общей культуры лишь на направление творчества композиторов, нисколько не выясняя процесс творчества в его самых сокровенных тайниках. Только когда достаточно фантастичная в настоящее время так называемая теория композиции превратится в музыкальную науку, рассматривающую законы, управляющие музыкальным мышлением и выражением, и на основании этих законов не только строящую здание музыкального творчества, но и дающую возможность предугадывать, предсказывать и разъяснять невозможность некоторых явлений, появится история музыкального искусства.

Первым краеугольным камнем в этой будущей науке о нашей музыкальной речи я всегда считал Ваш труд, и сознание, что мне привелось быть Вашим учеником и что мое музыкальное мышление получило возможность пройти эту единственную пока школу, доставляет мне радость быть свидетелем Вашего торжества, тем более, что во время ближайшего знакомства с Вами я не только научился глубоко уважать Вас, но и искренне полюбил Вас. Поэтому примите мое искреннее, сердечное поздравление, глубокоуважаемый Сергей Иванович, и благодарность, что Вы подумали и обо мне во время выхода в свет первой части Вашего труда; авось и дальнейшее его продолжение теперь не замедлит появиться.

Возвращаясь к началу моего письма, я выразил бы пожелание, чтобы из-под Вашего пера появился хоть маленький очерк, в котором было бы выяснено историческое развитие сложного контрапункта в произведениях главнейших композиторов и теоретиков. Этот очерк мог бы иметь минимальные размеры, но именно он лег бы в основание будущих работ в этой области истории музыки, а кому же, как не Вам, представляется возможным окинуть взором эту задачу.

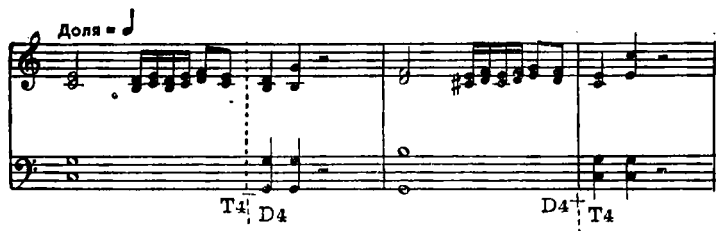
Искренне уважающий Вас и преданный Вам

*Б. Яворский*

29 декабря 1909 г., Москва

Многоуважаемый Иван Иванович, Рейнгольд Морицевич передал мне, что Вы заинтересовались теми листками из моей работы<sup>1</sup>, которые он Вам передал теперь в Петербурге. Мне очень жаль, что из вышедших листов нельзя себе представить даже приблизительно понятия о содержании и цели моей работы ввиду отсутствия как объяснительного изложения, так и образцов элементарных форм, литературных примеров и хотя бы начальных работ по применению изложенного материала. Ввиду того, что все это появится, вероятно, не в скором еще будущем, интересующимся людям остается только обращаться ко мне лично за разъяснениями. Так как мы с Вами уже немного знакомы после одной или двух встреч у Рейнгольда Морицевича и можем увидеться, будь то в Москве или в Петербурге, где у меня есть дела, я хотел Вам предложить заочно, письменно проделать небольшой курс элементарных работ, которые помогли бы Вам разобраться в листках, а при личном свидании позволили сразу перейти к более сложным случаям.

С этой целью я посылаю Вам корректуры трех страниц из второго листа третьей части. Примером к странице 12-й может служить Beethoven, op. 2, № 3, часть I.



<sup>1</sup> Имеются в виду отдельные листы изданного труда Яворского «Строение музыкальной речи».

Или одногласно в симметричных системах:

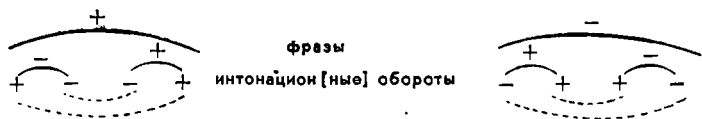


Дальше следует:

3. Сопоставление двух противоположных по сист[емному] (лад[овому]) тяготению фраз образует симметрию интонаций (оборотов) — предложение; каданс второй фразы называется — каденция.

Устойчивое предложение

Неустойчивое предложение



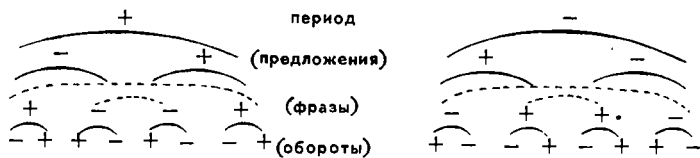
Примеры



4. Сопоставление двух противоположных по сист[емному] (лад[овому]) тяготению предложений образует симметрию фраз — период.

Устойчивый период

Неустойчивый период



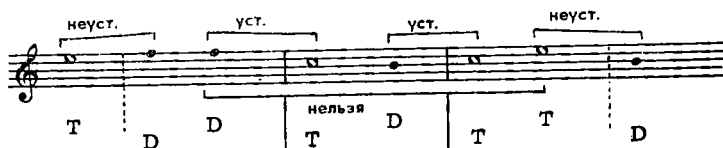
5. Сопоставление двух против[оположных по ладовому тяготению] периодов — симметрия предложений — одночастная песня.



И вот я предлагаю Вам написать ряд одногласных устойчивых периодов в системах (единичной, натуральной и гармонической) из простых двучастных интонаций (Часть II, лист 2-й, стр. 11, 12 и 13, восемь первых интонаций) <sup>1</sup>.

Правила:

1) Неустой может разрешаться только в икте



2) В периоде + все неустой должны быть разрешены



3) Период должен балансировать (т. е. неустой должны быть вполне разрешены только в последнем икте)



НВ. В этих местах кончается всякое тяготение.

Вместе с этим посылаю Вам реферат Н. Я. Брюсов, касающийся того же вопроса, что и мои листки, может быть, Вас заинтересуют некоторые частности. Не будете ли Вы столь добры дать этот реферат для прочтения Л. В. Николаеву и В. А. Чечоту, чем премоного меня обяжете.

Примите уверения в моем совершенном почтении.

*Б. Яворский*

<sup>1</sup> Далее вычеркнуто: «по 12 примеров на каждую систему (в 12 тональностях)».

Примеры ладов: вообще Шопен, Лист, Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов, Скрябин, Дебюсси (NB).

В частности:

Лист. «Der traurige Mönch»—мелодекламация. Изумительный пример выдержанного увеличенного лада (1860 год).

«Faust-Symphonie», «Mephisto-Valse».

Римский-Корсаков.

Полный мажор. «Млада». Начало ночи на горе Триглаве.

«Салтан». Начало посл[едней] карт[ины], стр. 237 клавира].

Увелич[енный] лад. «Салтан». Крик лебеди (6 аккордов).

«Кашей». Начало ариозо

Кашеевны, 61 стр., 8 тактов.

«Садко», стр. 90, восемь тактов.

«Петушок». Начало в прологе партии Звездочета—8 тактов (следующ[ие] 4 такта полный мажор).

Уменьш[енный] лад. «Садко», стр. 78—81 и вообще вся эта картина и подводное царство.

Шопен. Увел[иченный] л[ад]. Mazourka op. 24 № 4.



Сопоставление нат[урального] и гарм[онического] мажора op. 30 № 3, такты 9—24 и конец.

Бетховен. Полный мажор. Sonata op. 10 № 2.

F-dur, I часть, такты 13—21.

op. 53 C-dur, I часть, такты 9—13.

Григ. Полный мажор. Nocturne C-dur, последние 8 тактов. Сравнить op. 53 № 2 «Erste Begegnen», конец.

Скрябин, op. 52 «Роэте» и «Enigme». Диссонирующий лад № 1 и множество других.

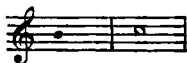
Мой адрес: Москва, Леонтьевский пер., д. № 9 Кузнецова, кв. 9.

1910

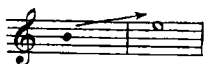
\* 8. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — И. И. КРЫЖАНОВСКОМУ

13 января 1910 г., Москва

Балансирование достигается тем, что когда один [не]устой разрешается, другой в это время висит в воздухе, когда же второй разрешается, то первый снова висит в воздухе (в последнем икте разрешаются не все неустои, а лишь те, которые еще не разрешены).

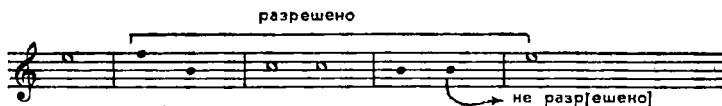


полное разрешение,




лишь устойчивая интонация, но не разрешение. (Что такое неустой, устой и разрешение,— я пришлю выписку.)


Всякий устой своим появлением разрешает все бывшие до него сопряженные с ним неустои и в этом случае всегда становится и к т о м.

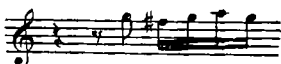


безразлично на каком расстоянии, напр., Beethoven  
op. 7, Sonate Es-dur, II ч. Adagio C-dur, такты 33, 40,  
41, 44, 45



разрешается лишь в такте 84 — 

Такт 46, 47 

разрешено лишь в такте 65 

а то может быть и в 74.

Пришлите опять последние работы и вопросы.

Ваш покорный слуга

*Б. Яворский*

**\* 9. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — И. И. КРЫЖАНОВСКОМУ**

16 января 1910 г., Москва

Многоуважаемый Иван Иванович, я получил сегодня Вашу открытку и работы. Судя по Вашим письмам, Вы и прекрасно понимаете уже сущность работы и строе-ние симметричных систем и прекрасно умеете излагать свои мысли, пользуясь при этом совершенно правильно новыми терминами.

Работы Ваши (я их просмотрел довольно вскользь пока что) теперь вполне удовлетворительны, и те ошибки, которые в них встречаются, можно уже отнести на счет недосмотров. Пишите теперь, значит, на новые посланные Вам употребления сложных интонаций и поскорее присылайте, чтобы поскорее перейти к тем работам, которые Вам покажут принципы мелких форм (которые вместе с тем являются принципами и самых

крупных форм, ибо в одногласной народной песне заключены все принципы симфонии).

По возможности применяйте все новое в свободном сочинении, чтобы впоследствии не оказаться в затруднении при обилии нового материала.

Пока что всего лучшего.

*Б. Яворский*

**\* Б. Л. ЯВОРСКИЙ — И. И. КРЫЖАНОВСКОМУ <sup>1</sup>**

19 января 1910 г., Москва

Многоуважаемый Иван Иванович, простите, что задержал с ответом. Ваши работы грамматически вполне правильны. Пишите теперь периоды в ладах по прилагаемым образцам. После 2-го февраля вышлю следующие две работы: периоды в обращенных системах и четырехголосные периоды в IV группе натур[ального] и гарм[онического] мажора и натур[ального] минора. Вышел новый лист моей книги, я Вам его тоже пришлю.

Мажоро-минор



Для того чтобы перебрали все простые интонации мажоро-минора, хорошо писать одночастные песни (симметрия предложений).

Неполный уменьшенный

1) Натур [альный]



2) Гарм [онический]



и т. д.

<sup>1</sup> Письмо написано на листе потной бумаги с примерами (см. их в конце письма).

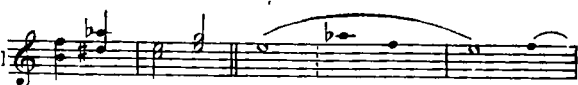
Эти работы я считаю чрезвычайно важными для развития ладового сознания и слуха.

Если у Вас есть сборники народных песен, разыскивайте лады; много русских песен написано в мажоро-миноре и во всяких видах уменьшенного лада (которых громадное количество); есть примеры и на увеличенный.

Натур [альный]  
мажор



Гарм [онический]  
мажор



Натур [альный]  
минор

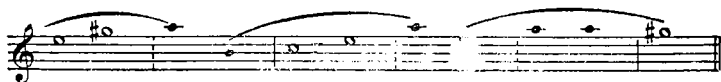


Гарм [онический]  
минор





Неполный увели-  
ченный лад



Полный увеличен-  
ный лад



1912

11. Н. А. ЯНЧУК — Б. Л. ЯВОРСКОМУ

13 января 1912 г., Москва

Многоуважаемый Болеслав Леопольдович!

Посылаю еще несколько коляд из своих записей для ознакомления. Все они из Седлецкой губернии. Не облюбуете ли Вы чего-нибудь, чтобы сделать художественное произведение? Сегодня желательно было бы Вас видеть в 8-м часу у Гречанинова (Моховая, д. Гагарина). Там будут Кастальский, П. Карасев, Энгель и, м[ожет] б[ыть], Калинин — для рассмотрения одного

давнишнего рукописного собрания русских песен в художественной обработке<sup>1</sup>.

Вы очень желательны. Ваш

*Н. Янчук*

## 12. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. МЯСКОВСКОМУ<sup>2</sup>

26 июля 1912 г., Москва

Уже скоро август месяц, многоуважаемый Николай Яковлевич, и я позволю себе напомнить Вам мою прось-

<sup>1</sup> Некоторые данные позволяют предположить, что речь идет о рукописи сборника Н. Е. Пальчикова «Крестьянские песни...». Необходимость рассматривать рукопись уже изданного к тому времени сборника могла возникнуть оттого, что форма изложения там и тут различна (кстати, это, пожалуй, единственный подобный сборник). В рукописи сборника песни, вероятно, были обработаны. Сказанное вытекает из чрезвычайно ценного свидетельства проф. Е. В. Гиппиуса: «Покойный Б. Л. Яворский сообщил мне, что в подлинной рукописи сборника Пальчикова (лично им виденной) записи были расположены иначе [чем в издании] — в виде партитур двух хоров, трех- и четырехголосных» (Е. В. Гиппиус. «Обзор важнейших музыкальных записей русских народных песен». Часть 3-я, стр. 4. — Машиннопись, Кабинет народной музыки Московской консерватории).  
<sup>2</sup> О своей переписке с Б. Л. Яворским Н. Я. Мясковский, по просьбе С. В. Протопопова, написал следующее: «История моей переписки с Б. Л. Яворским.

Летом 1912 года я приезжал в Москву на первое исполнение (в Грузинском народном доме, Сараджевым) 2-й своей симфонии. С осени 1911 года в журнале «Музыка» Держановский поместил заметки и отзывы о петербургской музыкальной жизни и современных сочинениях. В связи со всем этим Б. Л. Яворский пожелал со мной познакомиться. Знакомство это привело к очень интересным свиданиям, сопровождавшимся критикой 2-й симфонии и выполнением небольших работ по голосоведению (с целью ознакомления меня с его теорией для обогащения моего сознания и техники). Свидания имели последствием завязавшуюся между нами переписку, частично по общим вопросам музыки и музыкальной практики, частично по критике писавшихся мною Болеславу Леопольдовичу технических работ (голосоведение, формы). Работы мои с поправками и новыми заданиями возвращались мне обратно с кое-какими объяснениями и интересными примерами из литературы. Материал этот самостоятельного интереса не представляет. Из переписки общего содержания сохранилось одиннадцать писем своеобразного и чрезвычайно интересного содержания. Они мною и предлагаются.

3 мая 1944 г., Москва

*Н. Мясковский*

В архиве Б. Л. Яворского С. В. Протопоповым были найдены еще четыре письма. В настоящее издание вошло 12 писем (№№ 12—16, 18—21, 23, 24, 223). В первом издании опубликованы все 15,



бу прислать мне Вашу виолончельную сонату; кроме того, у меня к Вам просьба, которую я забыл передать Вам в Москве.

Мне чрезвычайно неприятно упоминание обо мне в печати как прямо, так и косвенно — á la Беляев.

Когда это делают люди посторонние, то я просто не обращаю на это внимания, когда же это делают мои знакомые, то мне это очень неприятно, и я перестаю считать их своими знакомыми, вовсе не умышленно, а совершенно независимо от моего сознания; это мне самому неприятно, но в таких органических случаях себя не переделаешь. Мне было бы очень неприятно, если бы в Вашей критической деятельности Вы упомянули меня или мои работы. Все, что Вы у меня узнали, все это как знание есть общее достояние, каждый может его обнаруживать без ссылки на тот источник, из которого он его узнал, потому что источник всегда случайность, а знание есть просто осознание жизни, всему всегда присущей. Вообще, к вороху данных мною Вам советов я в виде последней капли, переполняющей чашу, прибавлю еще совет прекратить критическую деятельность; не подобает заниматься ею серьезному музыкальному деятелю, а в частности композитору, предоставьте это слабым духом. Время научных работ и исследований еще не пришло, и ими будут заниматься будущие музыкальные ученые, а не творцы; идейные же статьи можно писать сколько угодно, критикующий же автор всегда является саморекламистом.

Прокофьев играл вчера свой концерт<sup>1</sup> с хорошим успехом, его встретили дружно. Вот у него есть чувство метрической длительности важных построений и ему, мне кажется, не пришлось бы указывать на их сравнительную краткость; другим его достоинством, уже чисто личным, является определенный суровый (не входящем смысле) характер, слитность изложения содержания, ее монументальность — в этом отношении он принадлежит к числу сильных духом. Одно, что грозит ему, это повторить Рахманинова из-за недостатка знаний и умственной дисциплины. Дай бог, чтобы его внутренняя жизнь сложилась иначе, чем у Рахманино-

<sup>1</sup> Первый фортепианный концерт.

ва, стала жизнью избранного, отмеченного, и чтобы его дух нашел в себе силы заставить себя найти в способах выражения то, что ему будет нужно. И теперь у него есть отличие от Рахманинова, его упрекают в новом (как и Листа, с которым тоже есть сходство), Рахманинова же хвалили за старое, старым он и остался, но у них есть общее в чертах характера; у Рахманинова это зачахло, разовьется ли оно у Прокофьева? Повторяю сказанное Вам — интересно, что будет через десять лет? Жизнь или прозябание, дерзание или развзятое превратится в трафарет.

Наши критики на этот раз, вероятно, дадут маху и похвалят не то, что похвально, выругают не то, что плохо.

Да, кстати, если правда, что музыкальные вкусы композитора обратно пропорциональны качеству его собственных сочинений, то Вас можно поздравить с высоким качеством Ваших сочинений. Вчера же исполнялась симфония Юлии Вейсберг. Те же Ваши вкусы руководят и Вашим критическим пером? Не сердитесь.

*Б. Яворский*

### **13. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. МЯСКОВСКОМУ**

29 июля 1912 г., Москва

Многоуважаемый Николай Яковлевич, предоставьте всякие эпитеты Гомеру, мне еще нет шестидесяти лет, из ума я еще не выжил, и высокий стиль звучит для меня всегда фальшиво, тем более, что у Вас в этом отношении такое большое поле деятельности в Вашем месте служения, я уже навсегда ускользнул из поля зрения Вашего учреждения. Предпочитаю уж эпитеты «противоположные», вроде тех, которыми наградил меня Прокофьев при нашем первом знакомстве, в этом есть хоть какой-то минутный интерес, в особенности если это происходит при свидетелях. Воображаю себе, что происходит, если он подобные вещи преподносит присяжным «музыкантам», нечего тогда удивляться критикам, которые он получает. Кстати, мне интересно, что про него напишут Ваши петербургские доки; не будете ли Вы столь добры сохранить их, когда же я буду в

Петербурге, то прочту. Сабанеевской же критикой Прокофьев может гордиться, она стоит «консерваторской бездарности» Кюи и «сивухи и кнута» Ганслика.

Будем надеяться, что Сабанеев и дальше пойдет по стопам Кюи и по поводу следующих сочинений Прокофьева будет писать каждый раз, что они слабее предыдущих, ниже всякой критики, что, по мнению С. И. Танеева, есть самое худшее, ибо, очевидно, критика есть нечто самое позорное на белом свете, судя по этому выражению, столь обычному у критиков. Наш московский однофамилец [Прокофьев]<sup>1</sup> помешался на точках и запятых; очевидно, он не может слушать музыку дольше полусекунды, ему нужно время для передышки или для осведомления у Сабанеева о достоинстве истекшей полусекунды. Флорестан<sup>2</sup> же ограничился цитированием Ваших слов; почитайте на лаврах, Вас уже цитируют!

Прокофьев закиснет не от технической беспомощности, а если у него неудачно пройдет кризис возмужалости, если та женщина, которой суждено направить его жизнь, лишит его ее. Какова же должна быть эта женщина, никогда вперед неизвестно, должна ли она быть деспотом, как Листовская княгиня и Вагнеровская Козима (но от княгини сбежал Рубинштейн, а та же Козима создала псевдозигфрида), или же это должна быть только верная подруга вроде жены Баха или Римского-Корсакова, или тоже художница, как Клара Шуман; или Ксантиппа Сократа или Гайдна, или, наконец, Лаура или Беатриче, лишь бы не вампир — это погибель. А всякие окружающие вопли можно парализовать сплотившись. Все новые явления обыкновенно исходили из сплоченной вольной или невольной организации, вытеснявшей предшествующее; образуйте из себя такую организацию, и никто Вас не съест. Я хотел было здесь в Москве организовать нечто подобное, но у нас все здесь видят только сучья в глазах других; подпорки принимают, но сами подпирать не желают — не стоит. Хотя я и не «осведомлен» о Ваших качествах, но считаю Вас вполне способным к объединительской деятельности, это гораздо продуктивнее собрания зе-

<sup>1</sup> Григорий Прокофьев.

<sup>2</sup> Флорестан — псевдоним В. В. Держановского.

рѣн вечной ценности; из-за зерна, за которым нужно нагибаться, можно прозевать гору (пример тому московский Энгель).

Если Зилоти собирается исполнять всякие мушиные стрекотанья, то достоинства Ваших сочинений от этого нисколько не умаляются. Вашу сонату я получил одновременно с письмом, принес их один и тот же почтальон. В первой части a-moll'ного квартета Бетховена ор. 132 тоже две репризы, только первая обманная<sup>1</sup> e-moll (гл[авная] п[артия]) и C-dur (поб[очная] и закл[ючительная]), а вторая в главном тоне а—А, только обманная полностью воспроизводит экспозицию, а настоящая — наполовину сокращенную; аналогично этому в Andante септета (As-dur) в обманной репризе проводятся в C-dur главная и побочная, а в настоящей репризе в As-dur главная и заключительная. Затем внесите, пожалуйста, в листочки о сонатной форме в отделе разработки — периодичность трех субдоминант — сонату ор. 101 A-dur, I часть — fis, D и h. Ну вот я уж и въехал в сонатную форму. Пора поставить точку, авось Гр. Пр.<sup>2</sup> поставит, а Вам советую точек не ставить, музыка предпочитает многоточие и всякие знаки — вопросительные, восклицательные и в особенности одобрительные и благодарственные. Всего хорошего.

*Б. Яворский*

Сел писать, чтобы поблагодарить Вас за присылку сонаты, и еще столь молниеносную, и так и забыл.

#### 14. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. МЯСКОВСКОМУ

5 августа 1912 г., Москва

Многоуважаемый Николай Яковлевич, посылаю Вам последний продукт музыки Сабанеева. Можете показать его Прокофьеву с советом исполнить свой концерт вторично в Москве под другим названием с пометкой «в первый раз», наговорив предварительно комплиментов

<sup>1</sup> По принятой в настоящее время терминологии — ложная реприза.

<sup>2</sup> Григорий Прокофьев.

кому следует. В прошлом году Сараджев исполнил в Сокольниках симфонию Юрасовского, жестоко потом окритикованную Сабанеевым; следы этой рецензии видны и в прилагаемой. В этом году Юрасовский при содействии того же Сабанеева исполнил две средние части этой же симфонии под названием «Пастели», и Сабанеев их снова окритиковал, удачно поставив выше прошлогодних и найдя большую эволюцию от симфонии через лунный свет к... той же симфонии.

О, критики!

Переходя затем к Вашим слуховым привычкам, если Вы не слишком заняты сочинением следующей по счету симфонии, почему бы Вам не заняться четырехголосными периодами. Я не помню, что Вы делали последнее, кажется, я показал Вам четырехголосные периоды в четвертой группе из основных трезвучий. Почему бы Вам не сделать положенное количество (по 12) в натуральном мажоре, натуральном миноре и гармоническом мажоре и не прислать мне их бандеролью?

В верхних голосах пишутся только сопряженные интонации, в средних — сопряженные, одночастные, однозвучные (общий тон) и обратно-сопряженные,



в басу интонации из основных тонов.

А затем недурно было бы Вам прислать тоже примеры на периодичность и на периодичность с дроблением, на одночастности из трезвучия (большого, малого, увеличенного и уменьшенного со всеми обращениями без проходящих и вспомогательных), причем стараясь и в трех звуках достичь интереса, показывая третий звук не сразу, а при развитии примера; ведь начав с квинты, неизвестно, будет ли большое или малое трезвучие, начав с терции, можно ее дополнить до одного из трех созвучий; то же с квартами, секстами.

Знакома ли Вам книга Видора «Technique de l'orchestre moderne», издание Lemoine (10 fr.)? Жаль, что я не показал Вам ее в Москве, она очень удобна как самый разнообразный справочник без всего историче-

<sup>1</sup> Пример обратно-сопряженных звуков в C-dur.

ского балласта (притом ненужного) Геварта. Римский-Корсаков<sup>1</sup> будто выйдет только очень «поздней» осенью.

8-го у нас опять молодые композиторы Шапошников и Мелких<sup>2</sup>; Шапошникова уже вчера пробовали на репетиции. А это явление находится в обратно пропорциональном отношении с чьими сочинениями? А как поживает Ваша фортепианная соната? Есть ли у Прокофьева романсы, и нельзя ли их увидеть? Причем я люблю делать это по возможности без ведома автора. Всего хорошего.

*Б. Яворский*

### 15. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. МЯСКОВСКОМУ

14 августа 1912 г., Москва

Многоуважаемый Николай Яковлевич!

Ваша горячность заразила даже меня, и я совершил деяние, в котором теперь сильно раскаиваюсь. Когда я писал Вам про Шапошникова, я только выворачивал Ваше же письмо, и для того, чтобы показать Вам, каково я мнения на самом деле о Ваших поступках, я взял программы «Муз[ыкальных] выставок» и подчеркнул тех авторов, которые исполнялись по моей инициативе, и так как шел на почту, то и вбросил их сейчас же. Кстати, и «Муз[ыкальные] выставки» — это же моя идея, и это название, над которым вначале так смеялись, мое. Теперь же прошу Вас, не смотрите этих программ и уничтожьте их; многие из авторов и не предполагают, что я был замешан в факте их исполнения, и мне было бы неприятно, если бы они об этом узнали.

Кстати, могу Вам рассказать, почему я не люблю критиков, это тоже отчасти связано с «Муз[ыкальными] выставками».

М. А. Дейша-Сионицкая, которой я предложил их устройство, не доверяя мне или по другим причинам, во всем, даже в пустяках, советовалась с четырьмя ли-

<sup>1</sup> Н. А. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, в двух томах.

<sup>2</sup> 8 августа 1912 г. были исполнены сюита А. Г. Шапошникова из балета «Пир короля» и симфоническая картина Д. М. Мелких «У моря». Обои произведениями дирижировал К. С. Сараджев.

цами, из которых двое были критики. Можете себе вообразить, что получалось от этой четырехкратной критики. Первым фруктом было учреждение жюри (которого я не признавал и проводил авторов всегда вне жюри, отчасти с целью дискредитировать жюри, выпускавшее только плохие сочинения, отчасти держась мнения, что нет достойных или недостойных сочинений, а есть авторы, которым нужно помочь или которые этого не заслуживают), а затем страшная пестрота в одном концерте авторов и исполнителей. Разумеется, дело так долго продолжаться не могло и, когда я не захотел долее испытывать гнета четырехэтажной критики, оно понемногу скисло. Теперь оно попало в руки Сабанеева и Крейна, которые, разумеется, сами критики и других не допустят, но вот в прошлом году ни одной Выставки не было. Легко было критиковать (но не они были в числе 4-х) в газетах, а дело делать оказалось труднее, тем более, что и они начали с политики. И Вы ошиблись, приписав мне тенденцию исполнять «зрелые сочинения», так как из-за этого я и покинул «Муз[ыкальные] выставки»; да и вообще я не понимаю слова «зрелый». Для меня существует автор, его сущность и только, потому я всегда был против оценки сочинения, в особенности анонимов, и если бы я руководствовался своим вкусом, то ограничился бы тремя, четырьмя опять-таки авторами, а не сочинениями, и то два из них были бы «незрелыми», а потому я даже более крайний в этом, чем Вы, так как вполне допускаю школьные работы, но не поправленные преподавателем, самостоятельные, так как публичное исполнение, репетиции являются такой же школой, для иных даже более действительной, чем самые ученые замечания самого умного учителя.

Вся петербургская школа где училась? В концертах Бесплатной школы, а вовсе не у каких-то профессоров; Чайковский не был бы Чайковским, если бы не Ник. Рубинштейн, исполнявший каждое его сочинение или заставлявший исполнять их. И ничего бы из них-то всех не вышло, если бы они ждали зрелости. Есть ли у Мусоргского хоть одно «самостоятельное» зрелое сочинение? Слово зрелый (петербургского происхождения, в Москве не употребляется) применяется, как я заметил, в тех случаях, когда автор никуда не годится и нужно оправдать исполнение его сочинений. Да и мож-

но ли применить слово зрелый к хорошему сочинению, сказать, что 9-я симфония [Бетховена] зрелая, что 6-я Чайковского зрелая? Помилосердствуйте, не приписывайте мне таких нелепостей, этак можно дойти и до перезрелых, гнилых сочинений. От всей души желаю Вам всю Вашу горячность, в особенности излишнюю<sup>1</sup>, превращать в музыкальные сочинения, это для нее настоящее место.

Б. Яворский

Я только об одном жалею, что мы не были с Вами знакомы во время «Муз[ыкальных] выставок» и что поэтому Вы не могли меня снабжать Шапошниковыми и т. п. Вейсберги и без Вас там оказались.

#### 16. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. МЯСКОВСКОМУ

7 сентября 1912 г., Москва

Многоуважаемый Николай Яковлевич, когда Вы сравниваете «Фатум» Чайковского с 1-й симфонией Глазунова, то Вы делаете ту ошибку, что первую редакцию (и единственную) «Фатума» сравниваете с четвертой (если не ошибаюсь) редакцией симфонии, к тому же сочинявшейся под руководством двух дядек и переделывавшейся уже после публичного исполнения, на котором присутствовали те же дядьки<sup>2</sup>. Затем, по моему разумению, элемент бессознательности гораздо ценнее элемента сознательного, и посему я Ваше «Я могу — как хочу» переделываю «Я могу — как хочет мое бессознательное (или неосознанное) Я», и лишь только это неосознанное становится осознанным, то область «хочу» передвигается дальше, в следующую область бессознательного. Потому позднейшие сочинения талантливых людей и убивают их первые сочинения, что то, что в начале было целью, затем становится только средством около более заманчивой цели. Живи Шуберт дольше и имей он возможности сочинять хорошие сим-

<sup>1</sup> Ваше собственное выражение.— *Прим. Б. Яворского.*

<sup>2</sup> Б. Л. подразумевает, очевидно, Н. А. Римского-Корсакова и М. А. Балакирева.



фонии, мы бы о h-moll'ной и C-dur'ной были бы совсем иного мнения и весьма возможно считали бы их «незрелыми» в виду более яркой выраженности авторской личности в других последующих симфониях (вспомните популярность и славу 1-й и 2-й симфоний Чайковского в прежние годы); теперь же мы их ценим, потому что они для Шуберта суть последние запечатления; тут я, разумеется, не касаюсь того, а смог ли бы Шуберт вообще сочинять дальше; я, кажется, говорил Вам, что каждый автор, по моей теории, умирает в должное время. Вообще термин «зрелость» есть понятие непостоянное, которое передвигается по мере развития автора или идеи. Ведь каждый автор приходит с комплексом идей, которые ему дано развивать (ну хотя бы Бетховен, ор. 26, *Marche funèbre* и 7-я симфония, *Allegretto*); когда он разовьет все свои идеи, то он умирает (увядает, перезревает) и в прямом и в переносном смысле. Из этого вовсе не следует, что идея достигает своей зрелости у одного и того же автора (Бах в некоторых темах, Бетховен ор. 13, вступление и разработка, Chopin, 2-я соната, I ч., главн. партия, 3-я соната, I часть, Schumann ор. 26 (?) *fughetta g-moll*, Чайковский «Ромео и Джульетта» (2-я редакция), «Пиковая дама» — ария Лизы на Канавке и, наконец, 6-я симфония); я пропустил несколько звеньев, которые мне сейчас не приходят сразу на память; между прочим, интересно, слышал ли Чайковский вторую часть фортепианного концерта Синдинга? (У Даргомыжского появление Наташи — русалки и Волхова 2-й картины). Затем, кроме состояния самой идеи, еще важен возраст композитора, и никакие совершенства позднейших сочинений Шопена не лишат юношеской прелести 16—17-летия его концерты, и никто не сможет подделаться под возраст ни юношеский, ни старческий, а ценность возраста всегда остается ценностью, и это нужно уметь ценить. У нескольких молодых композиторов на моих глазах власть имеющие усердно уничтожали все юные признаки и награждали их сочинения «зрелыми» приемами, превращая их сочинения в карлов — ростом дитя, лицом старик. И «история музыки» есть история возникновения, развития и апогея музыкальных средств; для истории «музыки» одинаково важны и момент возникновения какого-либо средства музыкального выраже-

ния, так и моменты его развития и момент или моменты его лучшего применения; другими словами, возникновение, развитие и лучшее выражение музыкальных идей, безразлично, будет ли это лучшее выражение в симфонии, опере, сонате, ноктюрне или т. п. Случайная внешняя мелодическая форма и состав исполнителей не имеют значения в истории «музыки»; они важны для истории «средств» исполнения музыкальных произведений. Принимая же возможность в Вашем смысле зрелость идеи, куда же деть тех композиторов, которые существовали лишь для возникновения идей или для их развития? Я все веду к тому, что понятие зрелости в его лучшем смысле есть понятие относительное; то, что зрело сегодня, tomorrow младенческий лепет, ведь Бетховен с точки зрения современной зрелости в звуковом отношении чрезвычайно незрел во многих местах. Я опять возвращаюсь к тому, что важен композитор, его потенциальность в общем, в сумме его произведений; сочинение не может «дозреть», а потому подобное понятие неприменимо к сочинению, я протестую против самого слова «зрелый», так же, как не согласен с Вами относительно употребления выражения «четкость ритма» в применении и к Прокофьеву и к Стравинскому. Слово «четкий» состоит из двух самых мгновенных согласных «т» и «к» (третья «п»<sup>1</sup>) и довольно быстрой «ч» с гласной «о»; в этом слове собраны признаки быстроты (в согласных) и яркой мужественности (не умею лучше выразиться) в гласной «о», как можно видеть из слов — боль, зло, бодрость, восторг, гордость, грозность, гром, вопль, зов, стон, грохот, топот, ропот, рокот, зоркость, холод, вон! и т. п.; и оно очень удачно для Прокофьева, который для меня и ценен именно тем, что в наше время поголовных андантных композиторов (при любом итальянском обозначении темпов, причем я и быстроту беру опять-таки мужественную, а не балетную, вроде финалов некоторых современных симфоний, но отнюдь не Вашей, где «морозная инструментовка»)<sup>2</sup> он является единственным представителем того, что очень удачно передается словами «четкость», и дай

<sup>1</sup> Здесь, очевидно, подразумевается третья мгновенная согласная.

<sup>2</sup> Из рецензии Г. Прокофьева («Русская музыкальная газета») на 2-ю симфонию Н. Я. Мясковского (средний эпизод финала).

бог, чтобы его теперешние сочинения, и этюды и концерты оказались впоследствии незрелыми, и чем скорее это наступит, тем лучше и для него и для искусства, т. е. для нас, ибо искусство вне жизни, т. е. вне людей, не существует. Кстати, что сделалось с одним началом Прокофьева, что-то около *cis*, не то *gis*, а то *E*, которое представляло из себя настоящее *Adagio* (Ададжио, а не адажио), тоже вещь характерная — композиторы писали (*Allegro* и *Adagio*), как оно было помечено у автора, я не знаю; интересно тоже, как помечено начало концерта, будет ли он издаваться? Недавно я одним ухом слышал, что Циммерманы думают о Вашей симфонии, сынок хочет, папаша боится — велико, но настроение общее скорее за. Надо ковать железо, пока горячо, а Сараджев говорит, что Вы никаких шагов не предпринимаете; смотрите, а то Циммерманы перезреют. Разумеется, я Вам всем желаю улучшенное (более зрелое) издание Беляева, но пока что надо начинать с Бесселей.

Возвращаясь к главной теме, т. е. к слову «четкость», я должен заметить, что у Стравинского на первый взгляд (понимать надо — слух) выделяется чистота, прозрачность, свежесть (ни одного «о», кроме женского окончания в слове прозрачность); вообще должен сказать, что его симфония мне очень понравилась, и во многих определениях я с Вами вполне сошелся (разбор я прочел только вечером, вернее, даже дома) за исключением только некоторых пышных слов; у меня не хватает достаточно горячности, чтобы их употреблять.

Если Вас интересуют программки<sup>1</sup>, я могу Вам выслать полный комплект, но я все-таки желал бы уничтожения находящихся сейчас в Вашем пользовании; моя тогдашняя горячность имела дурной источник, и я внутренне краснею, когда вспоминаю о своем поступке. Чтобы придать моему письму некоторое подобие сонатной формы, в виде репризы замечу, что в противоположность Вашему разделению на техническую сторону сочинения и материалы я этого разделения не произвожу, ибо для меня все это есть технический материал. Когда я сам сочиняю, то у меня возникает сначала все зараз, мгновение (остановившееся, как я говорю),

<sup>1</sup> Программы «Музыкальных выставок».

а затем я это мгновение перевожу на реальность по мере моих технических сил передавать мое внутреннее состояние, причем никогда и не удается передать, всегда я комкаю именно из-за своего бессилия; ведь длинноты это есть бессилие передать должное, а не размазывание во времени. И слушаю я музыкальные произведения с этой точки зрения (слуха), представляют ли они собой это остановившееся мгновение или же они суть ряд (тогда уже бессвязных) мгновений; тут я, разумеется, вовсе не говорю о сочинениях школьных или «академических», где даны темы, которые засим «разрабатываются». Эти сочинения (понимать надо — авторы) меня не интересуют, это — рассуждения, а не жизнь, я же человек первобытный, понимаю только жизнь, потому я, несмотря на мои занятия сонатной формой, а может быть, именно вследствие этих занятий, всегда протестую против нее, в особенности против репризы, да и против экспозиции в ее обычном виде — выставки тем, против раздельности частей, экспозиции от разработки. Симметрия хороша как обратность отношений в психическом смысле, но не как механическая расстановка материала. Пора уже человечеству вызвать к жизни новые законы формы — кратность, отношение, результат и т. п., развивать из меньшего большее, а не разрабатывать большее, проводить в форму принцип жизни, длительного движения (к чему-нибудь, хотя бы и не выражаемому); разумеется, я говорю об общем сознательном ходе, а не об отдельных проявлениях. Что дает Скрябин в своих архинových, будто бы, творениях? — Ту же школьную сонатную форму, тот же трафарет течения «мысли», его «дух» в своем самоутверждении чрезвычайно «робок». Довольно, кончаю, желая Вам как можно более бессознательности в технической стороне Ваших сочинений.

*Б. Яворский*

#### **17. В. В. ДЕРЖАНОВСКИЙ — Н. Я. МЯСКОВСКОМУ**

30 сентября 1912 г., Москва

[...] Ужасну Вас поистине дьявольским заказом. Оговариваюсь, что мысль этой дьявольщины принадлежит не мне, а Яворскому.

Вот в чем дело. В будущем сезоне осенью, т. е. ровно через год, в Москве состоится настоящий цикл Чайковского под управлением Рахманинова (это надо держать в секрете). Будут исполнены все оркестровые и с оркестром произведения Чайковского. [...] Так вот, к этому времени москвичи, в данном случае Ваш покорнейший слуга, Яворский и Соломошка, просим Вас написать художественный и технический разбор всех симфоний, симфонических поэм, увертюр, концертов, сюит и пр. Чайковского. [...]

1913

**18. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. МЯСКОВСКОМУ**

5 марта 1913 г., Москва

Многоуважаемый Николай Яковлевич, посылаю Вам три рецензии; еще могут быть в «Русских ведомостях» и в «Р[усской] муз[ыкальной] газете», которые обе можно достать в Петербурге: сегодня в «Р[усских] в[едомостях]» нет ничего. Подробности напишу письмом. Все-го хорошего.

*Б. Яворский*

Виолончелист <sup>1</sup> в восторге.

**19. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. МЯСКОВСКОМУ**

31 мая 1913 г., Москва

Многоуважаемый Николай Яковлевич, исполнение Вашей сонаты совпало со смертью моего лучшего приятеля<sup>2</sup>, затем последовали похороны, и я так и не собрался написать Вам поподробнее; теперь это слишком было бы запоздало, хотя не могу [не] отметить двух взаимоисключающих мнений; одни находили, что партии фортепиано и виолончели слишком самостоятельны, не получается целого, другие же самостоятельность партий, образующих одно слитное целое, считали удачным раз-

<sup>1</sup> М. Е. Букиник.

<sup>2</sup> Д. С. Зёрнова.

решением камерной задачи. К числу последних принадлежал и г. Букиник, постоянно заявлявший мне, что с этой стороны это лучшая виолончельная соната русской литературы; тот же г. Букиник постоянно спрашивает меня, печатаете ли Вы ее и как ему быть, если она не выйдет из печати к тому времени, когда она ему понадобится.

Всякие карандашные пометки, которые я позволил себе понаделать, были моими предложениями, исполнял же я по оригиналу. Для печати надо только вполне согласовать виолончельную партию клавира с отдельной ее же партией и выставить цифры. Букиник повсюду, где *pizz.* помечено *ad libitum*, исполнял *pizz.*, а аккорд



перед побочной исполнил

одним пальцем, что очень красиво выходит, вроде арфы; можно пометить — *quasi arpa*.

Если у Вас или у Прокофьева к будущему сезону окажется что-нибудь камерное, на исполнение которого в Москве у Вас не будет никаких других видов, то пришлите мне, пожалуйста. Простите за пачкотню, но у меня уже четвертую неделю столь высокая температура, что сообразительность моя в очень плачевном состоянии.

Всего хорошего

*Б. Яворский*

## 20. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. МЯСКОВСКОМУ

15 июля 1913 г., Москва

Многоуважаемый Николай Яковлевич, очень рад буду опять провести с Вами некоторое время и познакомиться с Вашими новыми сочинениями. Я предполагал во второй половине августа съездить в Крым, но из этого ничего не выйдет, потому что в это время у меня, вероятно, будут корректуры, которых нельзя задержать.

Всякие заметки относительно исполнения в Вашей сонате я должен был, разумеется, стереть, прежде чем отослать [...] Во всяком случае извиняюсь за ненужный балласт.

Насчет «Р[оссийского] м[узыкального] изд[ательства]» и Стравинского могу сообщить, если мои сведения точны, что Стравинский заявил одному издательству: «Все или ничего». В данном случае все мои симпатии на стороне Стравинского. Совет<sup>1</sup> же теперь свелся к протекциям Рахманинова в случаях, когда он заинтересован, и к личному желанию (это слово нужно уметь перевести на русский язык) владельца. Оказывается, что и пресловутых пяти тысяч нет; никакого капитала не положено; г. Кусевицкий лишь как-то обещает и для каждого отдельного случая его надо ублажать.

Не помню, ответил ли я на Ваш вопрос относительно формы «Аластора»<sup>2</sup>? Если я ее верно понял, форма такова:

Экспозиция — 15 мин., предъикт (по-Вашему разработка) и кода — 15 мин.

Форма вполне нормальная, у Скарлатти (при замене минут секундами) часто встречается; к ней стремился в сонатной форме и Мендельсон, но она у него не выгорала при отсутствии у него способности к развитию и продолжению мысли; форма трудная, но благодарная. Если я это пишу Вам вторично, простите.

Надеюсь, что в Москву Вы захватите с собой не одного только «Аластора», а и другие Ваши сочинения, которых я не знаю (фортепианная соната).

Я теперь особенно свирепствую по части уничтожения всяких повторений, даже варьированных и в другом тоне, и этим вернулся к одному из моих исходных пунктов много лет тому назад.

Когда соберетесь в Москву, известите. Всего хорошего, побольше вдохновения и работы.

*Б. Яворский*

Адрес Букиника Михаила Евсеевича — угол Мерзляковского и Столового переулка.

<sup>1</sup> «Совет Российского музыкального издательства» в Москве.

<sup>2</sup> Поэма Мясковского «Аластор».

## 21. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. МЯСКОВСКОМУ

1 августа 1913 г., Москва

Многоуважаемый Николай Яковлевич, 7-го и 8-го я совершенно свободен, 9-го утром я на репетиции, а вечером на симфоническом в Сокольниках, где первым отделением дирижирует Ф. А. Гартман своими сочинениями, а во втором отделении идет небольшая вещь моего ученика Д. М. Мелких. В субботу в 2½ часа я собираюсь уехать на несколько дней, и мне хотелось бы Вас повидать раза два до этого, так как, хотя я и вернусь, вероятно, не позже утра 16-го, но там уже Вы будете собираться, да и вообще я не люблю откладывать на конец. Поэтому я предоставляю Вам назначить время, когда Вы в первый раз зайдете ко мне, надеюсь, с должным количеством рукописей.

Насчет Вашей коды ничего не могу сказать, не слышав; дело иногда не только в том, чтобы удлинить, но и в том, как удлинить; периодичное удлинение всегда неудачно, так как однообразно, а затем, где удлинить.

Я слышал, что Зилоти подумывает о Ваших романах для камерного [собрания], если оно будет современное русское.

Жду Вас!

*Б. Яворский*

## 22. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Р. М. ГЛИЭРУ<sup>1</sup>

26 сентября 1913 г., Москва

Op. 51 № 2 Prélude a-moll: перезвон и перекличка сольных инструментов.

Op. 32 № 1 Fis-dur Poème.

Étude op. 8 № 8 As, 11 b-moll.

Op. 42 № 4 Fis-dur Andante, cis-moll скопее Allegro.

Op. 11 Prélude № 4 e-moll, № 9 E-dur, № 10 cis-moll.

<sup>1</sup> В этом письме Б. Л. Яворский рекомендует Р. М. Глиэру произведения А. Н. Скрябина, пригодные для оркестровки.



Op. 23 3-me sonate fis-moll, Andante H-dur, Мазурка  
из op. 25.

Op. 27 № 1 Prélude g-moll (прекрасно).

Op. 40 № 2 Mazourka Fis-dur (быстро).

*Б. Яворский*

3-го еду к Карцеву на несколько дней, он уезжает в Неаполь, а после рождества хочет в Киев.

1914

### 23. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. МЯСКОВСКОМУ

14 июля 1914 г., Кутузово

Многоуважаемый Николай Яковлевич, 2 июля мне пришлось быть проездом в Петербурге, и я заходил к Вам на Садовую, но мне дворник сказал, что Вы там больше не живете, и дал мне Ваш новый адрес; но у меня не оставалось больше времени, чтобы сходить на Васильевский. А заходил я к Вам вот по какому случаю. М. Е. Букиник намерен устраивать с будущего года нечто вроде Музыкальных Выставок в небольшом помещении (человек на 200, 250); такое помещение он нашел в самом центре. Меня он пригласил к себе в товарищи, и мы вот обращаемся к Вам и Сергею Сергеевичу с предложением принять участие Вашими новыми сочинениями. У Сергея Сергеевича я тоже был, но на его квартире не оказалось даже прислуги, так что не будете ли Вы столь добры пока что сообщить ему это мое письмо. Очень может быть, что М[ихаил] Е[всеевич] лично уже говорил с кем-нибудь из вас в Павловске. Затем, может быть, Вы мне укажете на кого-нибудь из петербургской молодежи.

Вашу сонату мы с М[ихаилом] Е[всеевичем] весною играли два раза, один раз в публичном концерте, другой раз в собрании художников.

Надеюсь, что адрес верный и что письмо Вы получите. Всего хорошего.

*Б. Яворский*

## 24. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. МЯСКОВСКОМУ

7 января 1915 г., Москва

Многоуважаемый Николай Яковлевич, большое Вам спасибо за Ваше письмо. Я уже две недели сижу дома больной, и так как у меня дома нет «Воеводы», то ответить Вам сейчас на Ваш вопрос не могу; впечатления преждевременного конца у меня не получалось; положим, что я его плохо знаю, но тут обыкновенно важно первое впечатление. Казацкие песни очень хороши и пользуются очень хорошей репутацией у этнографов; их великое множество и сохранились целые бытовые циклы; этому много способствовало государственное устройство казаков. Музыкально казаки — очень даровитый народ, и когда настанет их пора сочинять, они ярко заблестят; пока что они только стали выделяться своими голосами.

Некто Листопадов записал много сотен песен донских казаков; несколько сборников напечатаны на средства казаков же, есть некоторые песни и в трудах Этнографической московской комиссии<sup>1</sup>. От Этнографического отдела при Московском университете он, кажется, и медаль получил.

У меня, вероятно, в связи с войной какое-то особенно ускоренное мозговое производство теоретических выводов, теорий, формул. Даст ли только война возможность перевести все это на бумагу. Почти все то, что Вы знаете, перешло в область частных случаев, одного какого-либо точного явления.

<sup>1</sup> Записи А. М. Листопадова были опубликованы в 1949—1954 гг. в сборнике «Песни донских казаков», тт. 1—5. Среди упомянутых «нескольких сборников» могли находиться: Баранов Ф. Н. «Песни оренбургских казаков с напевами в 3-х выпусках... Вып. 1—2». Оренбург, 1913; Бигдай А. Д. «Песни кубанских казаков... Вып. 1—14». М., 1896—1898; Догадин А. А. «Былины и песни астраханских казаков... Вып. 1—2». Астрахань, 1911; Листопадов А. М. и Арефин С. Я. «Песни донских казаков, собранные в 1902—1903 гг. ...». М., 1911; «Труды муз.-этногр. комиссии... при этногр. отделении Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии». Т. 1 и 2, М., 1906 и 1911; Хрещатицкий Р. А. «Войска донского казачьи песни... Изд. 2-е...» М., [1906].

Все формы — песенная, рондо, сонатная, сонатинная — стройно расположились как выявление трех принципов. Песенные формы выявляют эти три принципа в одной тональности; рондо, соната и сонатина — в сопоставлении тональностей. Самые понятия сонаты и сонатины у меня стали очень обширными; так, с-moll'-ные вариации Бетховена суть сонатинная форма; разумеется, это только игра словами, и лучше было бы подобрать новые термины. И исторический ход этих же форм мне удалось очень точно установить.

Сейчас я печатаю новый учебник<sup>1</sup>, только уж очень медленно движется Юргенсон. Букиник все ждет Вашу вторую виолончельную сонату; первую мы как-то играли в Большом зале Благородного на «казачьем» концерте<sup>2</sup>. Во Львове был; очень хороший, чистый город с очень пестрым населением. Всего хорошего.

*Б. Яворский*

## 25. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. И. ТАНИЕВУ

17 марта 1915 г., Москва

Глубокоуважаемый Сергей Иванович, благодарю Вас за Вашу доброту и любезность; мне очень совестно было обращаться к Вам с моей просьбой и причинять Вам беспокойство, но у меня решительно не к кому было больше обратиться; живу я совершенно вне всяких общественных отношений и когда я что-нибудь предпринимаю, то обыкновенно знают об этом только те лица, которые по необходимости должны быть об этом осведомлены. О том, что я записан в отряд и работаю там<sup>3</sup>, знают только моя мать, Мария Адриановна с супругом и еще одно лицо, кроме, разумеется, самого отряда; об остальных моих поступках в связи с этим не считаю нужным кому бы то ни было сообщать что-либо.

Я очень сожалею, что из-за современных обстоятельств мне не пришлось съездить в Петроград и ус-

<sup>1</sup> «Упражнения в образовании ладового ритма. Часть 1». М., 1915.

<sup>2</sup> См. стр. 627 (30 ноября).

<sup>3</sup> Б. Л. Яворский был мобилизован и зачислен санитаром в отряд русских техников Союза городов.

лышать там Вашу Кантату; в другое время я бы непременно это сделал, тем более что всегда восприятие в новом месте, в непривычной, необыденной обстановке свежее, непосредственнее, действительнее; я всегда с особенным удовольствием вспоминаю Ваше прошлогоднее выступление в Камерном и наши встречи у Фомы Александровича.

Когда мы с Вами говорили о Вашей Кантате<sup>1</sup> здесь, в Москве, на концерте, я хотел просить у Вас позволения зайти к Вам познакомиться с ней, но теперь, вероятно, это невозможно, потому, что с 10 до 6 час. я работаю для отряда, а до 10 и вечером даю уроки; на исполнении же я рассчитываю быть.

Затем у меня к Вам следующая просьба. С моими учениками я прохожу каноны при показателях, но ничего особенного им по этому поводу рассказать не могу. Я был бы Вам чрезвычайно признателен, если бы Вы по крайней мере ученикам Народной консерватории согласились уделить час-другой осенью.

Ваша книга о канонах настоятельно необходима; книга о подвижном контрапункте проходит совершенно свободно, никаких пояснений преподавателя не требует; я слежу только за тем, чтобы при простых показателях употреблять все интервалы, и даю табличку удвоений.

Я думаю, что мне следует поблагодарить Александра Сергеевича, и надеюсь, что Вы не откажете в указаниях на этот счет.

Искренне уважающий Вас и благодарный

*Б. Яворский*

## 26. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. И. ТАНИЕВУ

18 марта 1915 г., Москва

Глубокоуважаемый Сергей Иванович!

Посылаю Вам два моих учебника<sup>2</sup>. Как бы Вы отрицательно к ним ни отнеслись, я надеюсь, что Вы не станете отрицать того, что из них можно заключить,

<sup>1</sup> «По прочтении псалма».

<sup>2</sup> «Упражнения в голосоведении». М., 1911 и «Упражнения в образовании ладового ритма. Часть I». М., 1915.

что автор был в числе Ваших учеников, а потому мне чрезвычайно приятно было бы узнать Ваше мнение относительно моего изложения о связанном диссонансе (Голосоведение, стр. 12—15) и модуляции (Ладовый ритм, отдел IV).

Искренне уважающий Вас  
Ваш бывший ученик

*Б. Яворский*

## 27. В. В. ДЕРЖАНОВСКИЙ — Н. Я. МЯСКОВСКОМУ

18 марта 1915 г., Москва

[...]Вместо собственной реплики об Амалии<sup>1</sup> я наскоро передам Вам изречение Яворского.

Симфонией он доволен больше, чем другими Вашими детишками. Ее лучшей частью считает коду (вторую) и говорит, что это есть настоящий Мясковский, а сама кода — зерно, которое Вы должны возвращать, ибо это есть Ваша настоящая сущность. По сравнению с предыдущими сочинениями Вы делаете шаг, но все же, по мнению Б. Л., не слишком приткий. По его [словам],— Вы по-прежнему боитесь широких построений, избегаете широкого изложения и в большинстве случаев недоразвиваете до конца своих мыслей. Удивительнее всего то, что в этом Вы идете наперекор самому себе, ибо Вас влечет именно крупная форма, большие построения и исчерпывающая полнота изложения. Но Вы все еще робки, еще боитесь упреков за отсутствие «контрастов», вообще все еще расшаркиваетесь перед глазуновскими «заветами».

Это сказывается, между прочим, и на характере тематической и всякой иной работы, в которой имитация все еще является давящим и формализующим сочинение элементом. Недостаточно тематики. Мелодия почти всегда гармоническая и гаммовая. Это не по-русски, вообще не по-славянски. Попросту — по-немецки. Надо использовать все случаи, чтобы знакомиться с народной песней и впитывать ее в себя. Но не по сборникам, и не «серьезно», не «научно», а так — похо-

<sup>1</sup> Шутливое название симфонии № 3 a-moll Н. Я. Мясковского.

дя, между делом, слыша песню au naturel, а не на эстраде.

Говорил еще, что Вы не знаете Шопена и Листа, что он уже говорил Вам об этом, но встретил Ваш «замкнувшийся в обиде холодный взор» — мели, мол, мели, а я этому не придаю значения.

По Вашей симфонии и по письму из армии (даже по почерку) замечает, что теперь Вы стали смелее, ярче, вообще находите себя и, быть может, освободитесь от той петербургской скорлупы «благочинности» и «приличности», в которых ранее Вы были закупорены и каковую «укупорку» Вы всегда возили с собой (или, если хотите, себя всегда возили «закупоренным»).

Войну и новую для Вас обстановку считает для Вас настоящим благодеянием и надеется, что благодаря ей Вы «откроетесь».

Радовался тому, что Вы, где-то слушая народную песню, были затронуты ею. Хотел, чтобы Вы имели побольше таких случаев. Что он говорил об инструментовке, я сейчас впопыхах вспомнить не могу. Потом еще порасспрошу его и отпишу Вам.

Все это, конечно, «собственными словами», а потому ответственность за все исключительно на мне. [...]

## 28. Б. В. АСАФЬЕВ — В. В. ДЕРЖАНОВСКОМУ

7 апреля 1915 г., Петроград — Москва

[...] Говорят, вышла книжка Яворского. Здесь я не мог ее достать. Нельзя ли ее получить от Юргенсона, не для отзыва (боже упаси!), а хотя бы наложенным платежом. Облагодетельствуйте! Я сейчас нюхаю записки Яворского. Увлекательно!

## 29. Б. В. АСАФЬЕВ — В. В. ДЕРЖАНОВСКОМУ

3 мая 1915 г., Петроград

Дорогой Владимир Владимирович!

Сегодня познакомился с Яворским: это буквально неисчерпаемо интересный человек. Его слушать — одна

радость. Притом удивительно, на каком прочном основании покоится его мысль, как она ясно утверждена, но разливается, и сколько безусловно нового, глубокого в его подходах к жизненным музыкальным явлениям. И, увы, каким беспомощным я себя почувствовал, сколько мне надо добывать еще умственной дисциплины и осознания. Увидите его, передайте мое сердечное приветствие, пожелайте ему успеха (не совсем подходящее слово!). Я пробыл у него часа два и помешал ему работать, но уж очень интересно было его видеть и знакомиться, и слушать. В его методе я обрел то, что так давно искал,— прочный научный фундамент теории музыки, ибо до сих пор я совершенно не удовлетворялся тем, что мне подносили в консерватории и учебниках, а сам не в силах был создать единую основу...

Ну, а труд Яворского? Здесь в магазинах я его не мог получить. [...]

1916

### 30. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. БРЮСОВОЙ

9 июня 1916 г., Москва

Надежда Яковлевна, Вы должны сейчас набросать конспект Ваших десяти лекций, а потом заняться их воспроизведением в виде десяти рефератов. И университет Шанявского и Педагогический институт настолько серьезные учреждения, что с ними всегда нужно соглашаться и не заставлять просить себя два раза; в этих местах люди привыкли, что каждое их слово принимается всерьез к сведению и к исполнению, и я, разумеется, советую Вам так и отнестись к этому.

Я Вам привез из Крыма маленькую баночку меду из белой акации. Жаль, что Вас нет, он, вероятно, потеряет свой свежий аромат.

*Б. Яворский*

### 31. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. БРЮСОВОЙ

12 октября 1916 г., Киев

Надежда Яковлевна, Вы, может быть, помните, что я предлагал Вам устроить урок техники для Ваших учеников (среднего возраста, можно и маленьких). Обдумайте, в какой день и час это будет удобнее, рассчитывать надо часа на два. Хорошо, если бы можно было устроить это два раза.

*Б. Яворский*

1917

### 32. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Б. В. АСАФЬЕВУ

17 февраля 1917 г., Киев

Многоу[ажаемый] Б[орис] В[ладимирович], после нашего разговора я подумал о том, какое значение имеет Ваш псевдоним и должен ли он быть сохранен Вами в случае, если руководящая роль перейдет к Вам, к Вашей личности, которая определит собой не только направление литературного воздействия, но и реальной деятельности. Псевдоним понятен еще, как именно отстранение своей личности от органа, в котором из-за случайных причин принимается (sic!) участие: но псевдоним для «своей» деятельности странен, необъясним.

Читали ли Вы благовоспитанную монархическую рецензию о Прок[офьеве] в «Русских ведомостях»? [...]

### 33. Б. В. АСАФЬЕВ — Б. Л. ЯВОРСКОМУ

19 февраля 1917 г., Петроград

Сердечно уважаемый Болеслав Леопольдович.

[...]С сентября затевается новый журнал, под моей редакцией, план и содержание которого мы сейчас выработываем. Тут начнется мое приставание к Вам.

Когда мы расстались с Вами, Вы отказали мне в своем сотрудничестве. Утешаю себя тем, что речь шла, все-таки, о «Музыкальном современнике» и Вам неприятно было в него входить. Ну, а в новый журнал?! Прошу только об одном: если откажете дать свое имя



и в наш журнал, то не отказывайтесь от советов и указаний, от идейной поддержки — лично для меня. Но не скрою, Ваше активное участие мне необходимо не менее, чем «закулисная деятельность», и Ваш отказ будет для меня тяжел несказанно: кем же в моем журнале может быть лучше представлена русская музыкальная мысль, если не Вами? Буду ждать от Вас письма с нетерпением и страхом. Сообщите также, когда Вы будете в Москве? Я могу сообразовать свой ближайший проезд туда с Вашим. Ведь в Петрограде Вы будете еще не скоро?

Теперь позвольте обратиться к Вам с просьбами, на которые, мне кажется, я имею право, ибо Вы мне сами обещали Ваше закулисное влияние. Говорю откровенно: в нашем журнале мне желательно участие Богословского. Больше: у него есть статья о Григе, которую нам желательно иметь. Сердечно прошу Вас, напишите Богословскому и повлияйте на него в мою пользу. Кажется, он мне симпатизирует, но ведь Вас он скорее и вернее послушает; Ваше влияние скажется на его отношении к моему к нему обращению, которое пошлю на днях. Если Вы сочувствуете мне, Вы убедите его в необходимости сотрудничать у меня<sup>1</sup>. Еще: я не знаком с Брюсовой. А между тем то, что я читал из написанного ею, меня заинтересовало. Вы, наверно, ее знаете и, быть может, напишете ей, или с Вашей помощью я сам к ней обращусь в Москве? Не сердитесь, что я на Вас так наседаю. Мне нужны люди и люди. Если Вы сами, что не дай бог, откажетесь работать в журнале, то помогите закулисно: если только заинтересует Вас где-нибудь какой-нибудь человек, предоставьте мне возможность его испытать и попробовать. Если сейчас знаете кого-либо, кто мог бы работать в журнале или кого можно было бы испытать, то посодействуйте. Нет ли у Вас среди Ваших учеников даровитого писателя? Не знаете ли кого-либо в Киеве или в Москве? Например, сейчас я совсем не вижу, кто мог бы давать в журнале корреспонденции из Москвы, особенно по части вокальной музыки. Кто там есть?

<sup>1</sup> 24 февраля 1917 г. Б. Л. Яворский написал Е. В. Богословскому: «Многоуважаемый Евгений Васильевич, очень прошу Вас ответить полным согласием на предложение и просьбу Бориса Владимировича Асафьева.

Энгель боится живой мысли и стар. Ему можно только заказывать какие-либо биографические или статистические обзоры. Молодежь нужна.

Что касается намеченного плана журнала, то об этом надо беседовать. Писать — нет времени; да к тому же я нахожусь сейчас в напряженном нервном состоянии под влиянием текущих судов и пересудов. Порядок же думаю завести совсем иной, чем А. Н. Р[имский]-Корсаков. Институт ближайших участников я отвергаю. Ближайшие участники — сочувствующие мне люди, советы которых я рад принять, но которые не нуждаются в плакатном обозначении на обложке.

Затем: не я жду от сотрудников, что они пришлют, а я сам намечаю (принимаюсь за это теперь же) ряд вопросов и исканий, коснуться которых мне важно и необходимо в моем журнале. Сообразно этому я намечаю ряд тем для статей и ищу лиц, которым можно их заказать...

Эх, жалко, что Вы далеко! Думаю, что скоро дождусь от Вас ответа. Пишу на консерваторию, ибо не точно уверен в Вашем адресе (Крещатик 33?). Желаю Вам сердечно всего доброго и прошу еще и еще раз не отказать мне в совете и сочувствии.

*Б. Асафьев*

#### 34. Б. В. АСАФЬЕВ — Б. Л. ЯВОРСКОМУ

24 февраля 1917 г., Петроград

Глубокоуважаемый Болеслав Леопольдович!

Я думаю, Вы уже получили теперь мое большое письмо, из которого Вы многое знаете<sup>1</sup>. Пока не случилось ничего особенного. А. Н. Р[имский]-Корсаков по-прежнему собирает всякие заседания ближайших и неближайших сотрудников, так что без конца нас судят. Точно известно, что всецело на их стороне — Каратыгин. Забавно, что эти господа даже не позаботились спросить объяснения у Сувчинского, а денешки его взяли, т. е. подписались под протоколом, где говорилось о юридическом обеспечении обещания. И притом еже-

<sup>1</sup> В этом письме Асафьев сообщал о своем уходе из журнала «Музыкальный современник», где он сотрудничал.

Дневно пишутся все новые и новые отношения, извещения, донесения — прямо департамент. Беляев ушел из «Музыкального современника» и после долгих пререканий взял назад свою статью о романсах Р[имского]-Корсакова. К нему, да и вообще применяется система запугиваний, застрашиваний и пр. Пущены клевета и сплетня, но очень элементарные. Они даже (Каратыгин, напр.) понять не могут, что я мог уйти из журнала по идейному поводу. Им такой повод недостаточен. Вы бы вдоволь посмеялись, если рассказать Вам, как происходило все это и какие слухи распускают умные, казалось бы, люди!

Что касается псевдонима, то я и сам подумываю о том: оставлять или нет? Но, во-первых, Игоря Глебова все-таки знают, а Б. Асафьева — только друзья. Значит, надо как-то пояснить? Во-вторых, пока я служу в театре — необходимо сохранить псевдоним. Вот я и пребываю в недоумении. Если мне придется в ближайшем будущем иметь свидание с директором, я откровенно поговорю с ним по этому поводу. Свой приезд в Москву постараюсь согласовать с Вашим там пребыванием, т. е. после 15 марта? Да?

На концертах «Музыкального современника» я, конечно, не буду. Рецензию о Прокофьеве читал. Бедный Энгель! Трудно его положение. Он хотел было вовсе отвертеться и не писать о Прокофьеве, да вот решился! И вышло ни два, ни полтора! Какой у меня забавный разговор был с Энгелем — прелесть. И отчего это люди так страшатся мысли, идеи или просто смелого мнения? Энгель, например, вечно боится, как он говорит, «пасть». Но раз я искренен перед собой, перед своей совестью — зачем же ограничивать себя и постоянно трепетать! Тогда жить нельзя, если не пламенеть и опасаться ошибок. Мне думается, что необходимо лишь избежать привычки смотреть на искусство, как на вотчину, в которой-де мне все ведомо.

Лучше сохранить смирение перед его необъятностью и благоговеть перед творчеством. Тогда не должно страшиться никаких своих дерзких стремлений к завоеванию неведомого и к осознанию непонятного. Простите — заболтался. Крепко жму руку.

Ваш

*Б. Асафьев*

24 февраля 1917 г., Киев

Киев, Крещатик 33 или просто Консерватория без проулков, т. к. она на почтовой земле, и из окна моего класса я вижу всю внутренность почты.

Я много раз в моей жизни удивлялся, почему я заранее знаю исход и, кроме того, знаю, что это есть лучший исход. Так и в Москве, когда Вы мне начали говорить про «М[узыкальный] с[овременник]», мне ментально представилось с полнейшей отчетливостью (sic...) содержание Вашего письма. Это лучшее, что могло быть, и в этом смысле я Вам говорил, когда, кажется, привел в пример претендентов на корону Ибсена. Постарайтесь только, чтобы Энгель остался в «М[узыкальном] с[овременнике]», так же, как и Лунц, Пасхалов, вероятно, и Каратыгин и т. п. Это тоже будет благо и благо абсолютное, а не только для Вашего журнала. Созидайте XX столетие и отметите все от XIX. Смелым бог владеет, сомневающийся же в самом себе подобен каменному идолу на глиняных ногах — сам себя раздавит. Помяните меня вскоре — в муз[ыкальной] жизни скоро сбудутся евангельские притчи о нерадивых девах, о званых и незваных на пире. Колесо истории повернется, т. е. оно уже повернулось, но станет это явно для слепых очень скоро, и поступают они так, как некоторые в Вашем случае потому, что их подсознательное уже это ощутило и инстинкт — горе побежденным — заставляет их лезть на рожон, чтобы быть хоть тем греком, который сжег храм Дианы Эфесской (ради славы своего имени, а я и имя забыл — Герострат). Богословскому и Брюсовой [...] напишите от моего имени...

Сувчинского поздравьте от моего имени, я это пишу вполне искренне и в полном разумении. Его начало было вполне удачно — для того, чтобы быть здоровым человеком, в детстве надо перенести определенные закаляющие болезни.

Что же касается меня, то я всегда делаю мое дело, Вы же этого моего дела не знаете; нам рано еще говорить. Всякое дело требует определенной тактики; можете ли Вы согласиться с тактикой, которую Вы не осознали как непреложное? Очевидно, нет, а потому я

как органическое не могу войти ни в какое чужое учреждение. Каково будет Ваше дело, Ваше учреждение — я не знаю. Мое отношение к Вам, Вам известно, тому доказательство — факт нашего знакомства, несмотря на старание Держановского скрыть Ваше настоящее (sic?). Да, Игорь Глебов должен быть похоронен в «М[узыкальном] с[овременнике]», который весь был псевдо-ним, псевдо-музыкальный, псевдо-современник, в новом журнале должен быть Борис Асафьев.

*Б. Яворский*

Забавно, Вы Б. А., а я Б. Я. — альфа и омега. Пишите. А концерты будут ли у Вас? И будут ли они так же всеядны? Всеядным существам не дано смотреть в небо, а, напротив, их привилегия подрывать корни дерева, плоды которого их питают.

Когда мы увидимся, не забудьте напомнить мне поговорить о рецензентской стороне журнала; ее надо совершенно видоизменить по сравнению с обычным типом. В ней должны быть план и литературность.

Б[орис] В[ладимирович], чувствуете ли Вы, что первая книжка Вашего журнала — объем безразличен — должна немедленно выйти и что ее содержание должно быть соответственно созидающее и отмечающее? И Ваша статья должна быть «Творческая воля».

*Б. Яворский*

### 36. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Б. В. АСАФЬЕВУ

9 марта 1917 г., Киев

Многоуважаемый Б[орис] В[ладимирович], как это Вы написали про Гречанинова, что он искренен... Это пусть Энгель выворачивается, когда хвалит то, что мило его старьевщическому сердцу, при помощи искренности, а Вам не следует. Не может быть искренен человек, который не искры высекает из своего подсознательного, а просто выбирает из своего комода-памяти то, что туда попало из-за многократной повторности восприятия.

Это компиляции из омертвелых запоминаний чужого... Искренен был Шопен, когда творил небывалое до него, искренен был Лист, когда против всего сонма псевдомузыкантов с катализированной памятью запе-

чатлевал то, что слышал в «своем» ухе, как доходящее изнутри себя, а не от каталога омертвевшего в памяти восприятий чужого. Чем ценен Прокофьев, как не тем, что у него есть что послушать своего, но это свое (и из-за его невежества, как в смысле знакомства с настоящей литературой, так и в смысле наимелпейшего консерваторского способа внешнего — глазного — мышления) заперто еще за десятью замками.

Если хотите хвалить Греч[анинова], то хвалите его за память, за то, что она запечатлевает приятные Вам чужие звучания, за то, что он ловко, как современный фельетонист ретроградной газеты, составляет из этих чужих звучаний ремесленные, как «городской» кустарь, безделушки, причем его личный вкус выбором определенных звучаний образует некоторую — но отнюдь не творческую — индивидуальность.

Берегите хорошие слова, хорошие понятия. [...]

*Б. Яворский*

**\* 37. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — А. К. БУЦКОМУ<sup>1</sup>**

[Между 18 и 26 августа 1917 г., Москва]

Вы пишете, что Консерватория есть практическая школа, а не ученое заведение. Консерватория есть единственное учреждение на всем земном шаре, в котором пока что приютилась колоссальная область проявления подсознательной жизни (в том обширном смысле, который я придаю этому слову) человека в звуке во времени, и усилия лучших музыкантов направлены к тому, чтобы по мере возможности поставить в консерваториях дело музыкальной науки и воспитания в слушателях принципов этой науки в край угла задач учреждения, а затем уже воспитанному на должных принципах слушателю (свободный художник) дать возможность при-

<sup>1</sup> В архиве Б. Яворского обнаружена лишь публикуемая неполная машинописная копия письма с пометкой: «Из моего письма Б-у». Дата не обозначена. Редакторская дата установлена по письмам к Яворскому Буцкого — ученика Болеслава Леопольдовича по классу специальной теории в Киевской консерватории и председателя студенческой организации.

обрести опыт в самостоятельной практике в музыкальной области; практика делится на две области — творчески созидательную, создающую новые запечатленные произведения искусства, и творчески воспроизводящую, оживляющую уже созданные, но безмолвствующие без этого оживления творения.

В таком виде консерватории будут одними из самых крупных по значению культурных учреждений и их деятельность в развитии «человечности» будет громадна по значению. Ваше же представление о Консерватории, как о ремесленной «практической школе, а не ученом заведении», изобличает бюрократичнейшее (в моем самом плохом смысле) понимание дела и совершенно недопустимо у моего ученика.

Вы пишете: «ее главная задача — научить сочинять и исполнять». Обе задачи неисполнимы. Нельзя научить сочинять, нельзя научить исполнять. Можно завести шарманку, граммофон, но это же не будет исполнение, это не будет культурная задача и работа. Музыка не есть «изящное» искусство, это есть полная область человеческого духа, лишенная только ярлычков-слов и потому обладающая колоссальным качеством — отсутствием лжи. Теория нужна не «постольку, поскольку она облегчает педагогическую задачу», а поскольку она приучает человека поставить на главное место в своей жизни, в своем мышлении, в своем восприятии и в своем выполнении законы природы, которые единственные истинные и единственные творческие, и от нее требуется всеобъемлющая «глубина» и широта, и высота и длина и «познать сущность музыки» можно только колоссальной «практической» аналитической работой, которая одна может дать материал синтезирующей работе нашего подсознания. Переводить подсознание в сознание, освободить подсознание и давать ему возможность проявляться дальше, богаче, полнее, сложнее, — вот задача человека, который хочет проникнуть в столь чудный и сложнейший мир, как мир музыки человека, мир заключающий в себе и вскрывающий первейшие импульсы проявления жизни человека как разумного существа, являющегося венцом земной жизни, а не ее животной частностью.

И когда жизнь поставила Вас во главе ученических организаций самой податливой русской Консерватории

и дала Вам возможность приложить запас и «Ваших сил» к осуществлению одной из важнейших задач человеческой культуры, поставить «музыку» на одно из самых главных мест человеческого воспитания, Вы трусливо хотите бежать, признавая этим, что у Вас нет никаких сил и что Вы можете лишь бюрократически играть в бирюльки из словесных ярлычков.

Если Вы не чувствуете в себе сил принимать участие в единственно возможной работе — жизненной, уходите, уступайте место другим, авось найдутся и достаточно сильные, которые, озаренные подсознанием, познают сущность музыки и положат живот свой за ее возможное проявление.

Только те поступки творческие, которые суть проявление подсознательной воли, а не результат механического рассудочного выбора из ряда рассудочных возможностей, подсказываемых нашей памятью, этим комодом-хранителем всего бывшего, умершего.

1919

### 38. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. БРЮСОВОЙ

20 июня 1919 г., Киев

[...] Когда я сюда приехал осенью 1916 года, то меня встретили при температуре ноль с вопросительным знаком, который после рассылки принцессой моего доклада<sup>1</sup> превратился в громадный и длительный знак негодования, и летом прошлого 1918 года К. Н. Михайлов сказал приехавшему сюда П. П. Сувчинскому, что я настолько слаб, что консерватории придется со мной расстаться. На это П. П. Сувчинский вынул две тысячи и дал их на стипендии для моих учеников и, несмотря на все подвохи, не пригласил в свои концерты ни одного лица из консерватории, кроме меня.

<sup>1</sup> Весной 1916 г. Б. Л. Яворскому от имени музыкального общества было предложено обследовать Саратовскую консерваторию. Существенной частью доклада являлся план реорганизации специального музыкального образования, выдвинутый Яворским для консерваторий РМО; см. стр. 628.



Осенью сюда приехал Ф. М. Blumenфельд, принявший уже после приезда место директора в институте Лысенко, в который меня тоже пригласили одновременно с ним. Blumenфельд, так же, как и Сувчинский, отнесся ко мне с места в карьер исключительно хорошо и отзывался обо мне так, как разве что я слышал такие вещи от Вас.

Дело с Народной консерваторией, тянувшееся с моего приезда в Киев, после Нового года разрешилось, и я оказался ее директором.

Большевистский Вукмузком (Бихтер — председатель, со мной не был знаком) поднял мои шансы невероятно высоко. На днях произошла смена коллегии, во главе стал Собинов, а его помощниками Цельтнер (из Народной консерватории) и Акименко (брат Ф. Акименко); они настойчиво предлагали мне заведование педагогическим отделом с самыми широкими полномочиями (со всей полнотой революционной смелости), но я отказался; но самый факт висел в воздухе очень долго, и все неприкосновенные к консерватории лица, в том числе Blumenфельд, громко называли меня единственным кандидатом.

Позавчера или даже вчера временно поручено это место Домбровскому, помощнику бывшего заведующего.

В институте Лысенко и в консерватории объявлены летние курсы, причем преподаватели обязались провести их до конца.

В институте открыт специальный лекционный курс, в среду я начинаю занятия с частной группой — тоже лекционный курс; эта группа все увеличивается (сегодня уже в ней не менее 30 человек), состоит вся из работников-педагогов, в громадном большинстве свободных художников, из лиц, которые в течение этих трех лет все собирались около меня, хотя бы и не будучи со мной знакомы, и, наконец, из-за незначительного толчка решили приступить к делу ввиду более свободного летнего времени.

Теперь в Киеве я нахожусь в состоянии предъикта в результате после сопоставления, и этот предъикт стремительно влечет к разрешению в какой-то веский икт.

Консерватория дала мне вначале всю отборную дрянь, которую только могли найти в своих классах другие преподаватели, теперь же ко мне идут сами по

себе способные ученики. Консерваторское начальство и прочее переменяло отношение ко мне из 2 в 2,

что довольно неприятно, но сейчас я нахожусь в состоянии, имея точку опоры, двинуть киевский музыкальный мир не росчерком пера из Вукмузкома, а живым словом и делом.

Потом зимой, по предложению одного моего ученика-реалиста, я стал дирижировать ученическим оркестром у них в реальном, и хотя оркестр очень плох, но результаты отнюдь не печальны; раз мы уже выступали; подъема я достигаю большого и добился звука «теплого», а не *sf-pp*, как это обыкновенно в обыкновенном исполнении.

Затем получаю приглашение выступать публично. Сейчас имею предложение играть квинтет Танеева и концерт Бетховена любой в организованном по моему же предложению цикле бетховенских концертов с добавлением увертюры. И если бы я желал, то мог бы получить возможность часто выступать, но, к сожалению, должен отказаться от этого удовольствия, так как не имею возможности заниматься из-за тех ужасных квартирных условий, в которых живу.

Публичное утро моих учеников консерватории в прошедшее воскресенье имело совершенно неожиданный успех. Я сам поразился той ритмической яркости, которая получилась, несмотря на состав исполнителей.

Вот Вам изложение моего здешнего положения, начинающего быть очень удачным вовне и очень неказистого в смысле личной работы и домашней обстановки в связи с плохим питанием и абсолютным отсутствием уже одеваемых предметов.

...Я увидел, что моя работа может быть продуктивной, если:

1) я буду преподавать и специальную теорию и фортепиано одновременно в полном объеме по обоим специальностям небольшому числу учеников (а мои ученики — большому числу, под моим руководством);

2) я буду читать для этих же учеников и для других слушателей музыкальные курсы, выполняющие роль специального музыкального (по существу интуитивного мышления и восприятия, а не со стороны

ремесленной внешности) факультета; только здесь я могу влиять, образовывать и вдохновлять людей на музыкальное служение. Как в Москве, так и в Киеве, только те, кто слушает меня на таких лекционных курсах (лекционные беседы), становятся живыми музыкантами, людьми дела и могут заниматься воплощением на фортепиано, в пении, в собственных сочинениях;

3) хотел бы вести курсы камерного пения, а то и игры;

4) хотел бы дирижировать;

5) хотел бы играть, сочинять и писать литературные произведения в своей области;

6) руководить работой своих учеников в педагогической отрасли.

Как видите, мои желания довольно велики, но вместе с тем и логичны: чтобы учить других, надо делать самому, чтобы вести за собой других, надо не задавать уроки, а учить на живом деле живой музыки, живого слова.

Я никогда не думал даже оставаться в Киеве и все время стремлюсь в Москву, о которой думаю и днем и ночью, но для этого нужно, чтобы в Москве я имел заработок и возможность применять свои разнообразные способности; я ясно представляю себе, что как бы ни устроиться по одному пункту, я настойчиво буду тратить все остальное время на совершенно безотчетное организовывание остальных пунктов, и планомерная работа у меня будет лишь в случае планомерной организации всех пунктов одновременно.

Совершенно невозможно преподавать мне, если я не буду читать лекций, если я не буду показывать результатов, к которому стремится учение. Вспомните Москву и мои уроки, слушание музыки, лекции у Шора, Гельмана, у Вас, «Музыкальные выставки», занятия с Марией Адриановной, наши вечера у Вас, на Цветном и множество другого. Только если все мои интуитивные стремления найдут выход, я могу работать спокойно и продуктивно.

Буду ли я сейчас иметь возможность работать так в Москве? Ведь консерватория не пригласит меня по первому пункту моего перечня; она же не предоставит мне возможности образовать для моих учеников музыкальный факультет. Для других слушателей курсы-то, может

быть, вне консерватории и возможны. Где я буду вести курсы камерного пения или игры? А без работы над живым словом, над живой интонацией человеческого слова я не выдержу и буду тратить время и энергию на беспорядочные и безрезультатные занятия со случайными певцами.

Смогу ли я применить работу по четвертому пункту, устроиться по пятому и видеть, что мои ученики могут претворять заложенную мною в них энергию в действительную жизнь? Здесь Сергей Владимирович и Нелидов преподают и в институте Лысенко и в Народной консерватории и в обоих учреждениях находятся под моим непосредственным начальством, наблюдением и руководством. У меня уже прошло время ожидания признания и возможности действовать, я уже требую осуществления этой возможности и предпочту исчезнуть из жизни, чем томиться от пассивного напряжения своей интуитивной энергии.

Есть ли возможность такой работы в Москве, есть ли контингент лиц, слушателей, которые придут и будут воспринимать, претворять и проводить в жизнь?

В Москву я должен вернуться, и как можно скорей, но не будет ли это преждевременным? И не попадусь ли я впросак, бросив здесь так много начинающих возможностей и не получив в Москве ничего?

Жду от Вас письма с подробным изложением содержания телеграмм, которые, кстати, перепутаны. Существуют ли и Музотдел и Музеотдел или это «е» есть опечатка, тем более, что «з» и «е» слились?

Благодарю Вас за то, что Вы для меня делаете.

*Б. Яворский*

Имейте в виду, что содержание этого письма отнюдь не означает, что я желаю остаться в Киеве, я должен вернуться в Москву.

А как будет устроен Сергей Владимирович в случае моего возвращения в Москву? Он здесь ученик консерватории по двум специальностям, преподаватель института и Народной консерватории, а его воинская повинность? Ведь один из моих мотивов принятия приглашения в Киев была возможность давать моим ученикам дипломы и возможность применять мои принципы.

В последнее время я много думал над насущным типом преобразованной консерватории:

1) музыкальный факультет — центр, и его окончание дает диплом;

2) оркестровый класс, при нем классы игры;

3) хоровой класс, при нем классы пения;

4) камерный класс, при нем классы виртуозной игры и пения;

5) фортепианные классы;

6) композиторский класс.

Это, разумеется, только голая схема.

### 39. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. БРЮСОВОЙ

15/28 июля 1919 г., Киев

Посылаю сегодня с оказией Вам письмо и несколько наших хоров для Н[ародной] к[онсерватории]. Этими именно хорами Серг[ей] Влад[имирович] дирижировал 25-го в концерте в театре Соловцова. Серг[ей] Влад[имирович] оказался настоящим хоровым дирижером, очень спокойным; его хор поет очень ровно, плавно, прекрасным звуком, держится сам он образцово.

На днях перешлю Вам мой эскизный, но очень радикальный план переустройства консерваторий (и вообще специальных школ). Это дальнейшее развитие нашего плана 1905 или 6-го года. Перешлите копию в Петроград Сувчинскому через Луначарского.

Привет Вашим и Саше.

*Б. Яворский*

1920

### 40. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. БРЮСОВОЙ

4 октября 1920 г., Киев

Надежда Яковлевна, прошу Вас очень, окажите возможное музыкальное содействие Ольге Николаевне Бутомо-Названовой. Не знаю, знакомы ли Вы уже с нею, но мы вместе с Вами слушали ее в Москве в Эстетике<sup>1</sup> и в концерте «Музык[ального] современника». Если мож-

<sup>1</sup> «Общество свободной эстетики».

но, дайте ей все вокальные вещи Зёрнова, Этнографический сборник этнографического общества, Мелких скажите, чтобы дал ей свою еврейскую и в особенности из Тагора, но чтобы он переложил так, чтобы *ре* было бы верхним звуком тесситуры (высокие же звуки могут быть до *ля*). Познакомьте ее с Янчуком и Кастальским,—она прекрасно исполняет народную песню; в Киеве она совершила откровение в области народной песни; здесь народную песню знают только в частушечном толковании. Познакомьте ее с З. Ф. Савеловой; попросите З[инаиду] Ф[илипповну] дать Ольге Николаевне колыбельную Танеева. [...]

Ольга Николаевна может рассказать Вам очень подробно о том, что мы здесь делаем. Она посещала и лекции, выступала в наших концертах, пела сочинения С[ергея] В[ладимировича] и мои, проходила лады и т.п. Она очень деятельный, интересующийся человек не только в области музыки, но и поэзии, живописи, театра, пластики и проч.

Поздравляю Вас с прошедшими именинами, мы с утра в тот день думали о всех дорогих московских знакомых и родственниках.

Познакомьтесь с певицей Ксенией Георгиевной Держинской и ей тоже дайте Зёрнова и вообще, если можно, снабдите вокальной литературой (Мал. Афанасьевский, 5, кв. 15).

Всего хорошего. [...]

*Б. Яворский*

Лад есть такое соединение систем, при котором затронуты все виды<sup>1</sup>.

Простые лады, в которых участвует лишь один тип каждого.

Сложные лады, в которых участвуют оба типа каждого вида.

Если ввести разрешение 6 полутонов в пять полутонов по четвертям тона, то лад можно дополнить. Кроме того, можно создать целый ряд новых ладов.

Ритм есть способность расчлененного ощущения все-

<sup>1</sup> В настоящем издании мы опускаем схемы ладов. Интересующиеся могут найти их в первом издании.

мирного тяготения и это расчленение использовать для создания творческих форм. •

Исходя из этого, создается стройное теоретическое последование и обуславливается воспитание с самых детских лет (фортепианная техника не есть абстрактная ловкость, а ловкость жонглирования земным тяготением, слушание музыки есть способность следить за всем процессом расчленения и самому в нем пассивно участвовать).

Затем мне удалось определить происхождение и сущность кантаты, оратории, сонаты, симфонии, сюиты, партиты, хоральной прелюдии и хорала, прелюдии и фуги и т. п. и равным образом частей сонаты, симфонии и т. п., вообще продуктов мыслительной работы у меня очень много, их не перечесть.

1921

#### 41. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. БРЮСОВОЙ

14 апреля 1921 г., Киев

Спасибо, Надежда Яковлевна, за письмо, которое дало мне то впечатление о Москве, которое мне нужно было. Мне надо было знать настроение МУЗО после того, как в Москве распространилось известие о моем переезде и как станут в этом смысле воздействовать на МУЗО. Теперь мне ясно, что МУЗО уже учло настроение в связи с моим переездом и мне нечего ждать сюрпризов. Выедем мы при первой возможности ликвидировать дела, надеюсь не позже Фоминой, но возможно, что к праздникам попадем в Москву (я уже просил важного железнодорожника о вагоне и должен на днях узнать результат).

Я получил Ваше письмо, мандат и бумажку Красина, письмо М. И. Медведевой, Коли Павлова и две инструкции, которые пришлись как нельзя более кстати, потому что в связи с нашим отъездом мы реорганизуем Народную консерваторию и на понедельник назначили Школьный совет. Письма мне только что доставил приехавший сегодня ночью из Москвы артист. Сегодня утром я опять писал Вам всем письма; Вашего Вам уже не посылаю,

Мар[ии] Ив[ановне] передайте, пожалуйста, [что] означенное письмо к ней уже недействительно в некоторых частях, ввиду получения мною Вашего и ее письма и Красинского мандата.

Мы можем быть задержаны до фоминой из-за того, что затеяли с С[ергеем] В[ладимировичем] большой скрябинский концерт (в годовщину — среда страстной и в среду на святой); по слухам, пока что ничего скрябинского у нас не предполагается в Киеве, и наш концерт очень ожидается; потом хотелось бы и Народной консерватории оставить приятное воспоминание; 28 марта С[ергей] В[ладимирович] продирижировал «чрезвычайно» удачно большой хоровой концерт, но поплатился своим пальто. В институте он на днях делает экзамен для своих классов; нельзя же так все бросить, тем более что продолжать его дело здесь решительно некому, и преподавателями и помощниками в Нар[одной] консерватории являются теперь его же ученики.

Из Вашего письма я узнал, что Красин получил мое письмо, я же его телеграмм не получал, передайте ему, пожалуйста, об этом. Вообще я получил только то, что привез С[ергей] В[ладимирович] и затем сегодняшние письма. Я приеду не для переговоров, а прямо переезжаю в Москву, хотя здесь, в Киеве, для избежания всяких проводов и слишком скорой передачи дел в Правительственной консерватории сказал, что еду в отпуск, для чего и нахожу, что очень удачно составлена МУЗО бумага в консерваторию, которую привез еще С[ергей] В[ладимирович]. Ведь сейчас при помощи учеников мы реорганизуем Правит[ельственную] консерваторию по моему плану; комиссия заседает по пятницам, и на каждом худ[ожественном] совете проводится то, что сделано за истекшее заседание.

Всего хорошего. До скорого свидания.

*Б. Яворский.*

При случае известите Протопоповых, что мы очень скоро явимся. Всем моим бывшим ученикам, слушателям и знакомым искренний привет; с нетерпением жду того времени, когда снова с ними увижусь.

Красину не пишу; надеюсь, ему передадите все, что найдете пужным.



17 апреля 1921 г., Москва

Глубокоуважаемый Болеслав Леопольдович!

[...] Дальнейшая задержка Вашего приезда в Москву создает весьма затруднительное положение с разрешением вопроса о заведовании МУЗО Главпрофобра (специальное музыкальное образование) [...]

Не скрою от Вас, что Ваша кандидатура вызывает, с одной стороны, горячее сочувствие, с другой же — отрицательное отношение (на мой взгляд — необоснованное). Это последнее исходит со стороны профессуры Моск[овской] консерватории. Мне хотелось бы разрешить этот вопрос вполне добросовестно, путем честного сражения в открытом поле, где могли бы быть освещены достоинства или, может быть, ошибки Вашей точки зрения на реформу специального образования, с одной стороны, с другой же — могли бы погибнуть те предрассудки, которые несомненно существуют по отношению к Вам и основаны, вероятно, просто на некоторой неосведомленности о Вас<sup>1</sup>.

[...] Я считаю, что такие учреждения, как консерватория и быв[шие] императорские театры, невозможно реформировать революционным методом по причине их колоссальной инертности: такие сложные и громоздкие вещи от резкого толчка или сами ломаются или ломается то, что их толкало. Только упорным давлением большой массы можно привести их в движение, а затем это движение все более ускорять.

Наряду с этим надо создавать новые учреждения[...] где применять все новое в полной мере[...]

Р. С. Луначарский очень интересуется дискуссией и просил обязательно известить его, дабы он сам мог присутствовать на ней.

<sup>1</sup> Об отношении профессуры Московской консерватории к вопросу о назначении Яворского заведующим МУЗО Н. Я. Брюсова писала Яворскому: «Вот откровенный рассказ, как к Вам относятся в Москве. Вас ценят, но боятся; консерватория определенно боится, но понемногу начинает привыкать к мысли, что Вы будете в МУЗО. Уже некоторые сознавались, что их опасения в «предубеждении», почти все говорят, что в Вашем лице МУЗО приобретет очень большого музыканта и ученого...» (из письма от 27 марта 1921 г.). См. также предыдущее письмо.

## \* 43. А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ — Б. Л. ЯВОРСКОМУ

[1923 г., Москва]

Дорогой Б[олеслав] Л[еопольдович]!

В пятницу у меня будет несколько друзей и кое-кто из дипломатического мира. Обыкновенно в этих случаях я угощаю их небольшим количеством очень хорошей музыки. На этот раз я был бы особенно счастлив, если бы О. Н. Бутомо-Названова и Вы посетили меня, тем более, что мне очень хотелось бы возобновить мое сравнительно хорошее знакомство с тов. Бутомо-Названовой. Сообщите мне, пожалуйста, могу ли я надеяться {видеть} Вас у себя и у моей жены в эту пятницу от 5 до 7<sup>1</sup>.

Нарком по просв[ещению]  
[Луначарский]

1925

## 44. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Н. Я. БРЮСОВОЙ

18 апреля 1925 г., Москва

Я своевременно получил Ваше письмо, Надежда Яковлевна, но не собрался Вам ответить из-за невозможной перегрузки в работе.

Конференция, как Вы, вероятно, знаете, сошла благополучно. Вам послали приветствие с пожеланием скорейшего выздоровления, но я лично советую Вам пробить в Крыму до осени. Если Вы все еще намерены прожить до 84 лет, то иногда надо давать отдых своему организму и набираться сил, а затем надо давать расходовать свои силы другим, чтобы не уничтожаться взаимно; я имею в виду ученическую организацию, которая не доверяет Вам и хочет решать все самостоятельно. Когда Вы здесь, то у них впечатление, что они заставляют

<sup>1</sup> По воспоминаниям О. Н. Бутомо-Названовой (ГЦММК) и сведениям И. А. Саца, эта встреча состоялась в присутствии итальянского посла в СССР гр. Манцони. Исполнялись, в частности, произведения Мусоргского,

делать Вас то, что желают делать они; когда же Вас некоторое время не будет, то они увидят, что сами по себе они с делом справиться не могут, и когда Вы вернетесь, то лучше оценят Вашу работу.

По крайней мере таково мое мнение. Кроме того, вернувшись сейчас, Вы только понапрасну растратите свои силы.

В ГУСе за это время были несколько случайные заседания. Оссовский два заседания делал доклад о консерватории, Росфиле и музыкальной жизни Ленинграда, ученики Ленинградской консерватории очень содержательно рассказали о своих ученических организациях, которые отличаются от московских тем, что в них втянуты все ученики, а не только члены профсоюзов, как в Москве, и что во главе стоят академически очень успевающие ученики (представителями у нас были ученики по двум специальностям: один по фортепиано (Дубасов) и пению, другой по фортепиано (Николаев) и композиции (Штейнберг).

Коган и Терновец уезжают в Париж, Штейнберг уже уехал; вместо них на время их отсутствия председателем — Никольский, ученым секретарем — Гроссман-Рощин.

В опере поставили «Гугеноты» (Лосский) с прекрасной Валентиной — Держинской, Марселем — Петровым, недурной Маргаритой — Каткульской; постановка мне очень нравится. Собираются все поставить «Валькирию» и «Саломею».

Фортепианных концертов [...] объявлено множество, так что весенний сезон очевидно затянется.

Погода у нас весенняя, но, разумеется, не крымская. Зябликов еще не слышно.

Всего хорошего, желаю Вам побольше гулять; если у Вас тепло, то воображаю себе, какое великолепие кругом.

*Б. Яворский*

#### 45. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Л. В. НИКОЛАЕВУ

23 апреля 1925 г., Москва

Дорогой Леонид Владимирович!

Вчера, отвечая на вопрос Ник. Як. Мясковского, я

сказал ему, что Вы играли мне Ваши сочинения. Он тогда в вопросительной форме сказал, что почему же Вы не показали их в Музсекторе Госиздата, что там сочинения принимают, хотя и не скоро печатают.

Мясковский в Музсекторе состоит докладчиком по художественной литературе и членом коллегии. Сообщаю Вам это без всяких комментариев, просто как факт.

Передайте мой привет Рензину и через него его приятелю Городинскому и Шостаковичу. Всего доброго.

*Б. Яворский*

Вчера у Марианы Станиславовны слушал серию романсов Яновского в исполнении его супруги под его аккомпанемент. Много говорили про Вас и про музыкально-художественное времяпрепровождение Вашего кружка в давно прошедшие времена в Киеве.

Сергей Владимирович шлет Вам свой привет и надеется в следующий Ваш приезд послушать снова Ваши сочинения.

**\* 46. А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ — Б. Л. ЯВОРСКОМУ**

**В музыкальную подсекцию  
научно-художественной секции ГУСа  
тов. Яворскому**

3 августа 1925 г., Москва

Дорогой товарищ.

Будьте любезны снести с музыкантами Прокофьевым, Боровским и Стравинским.

Сообщите им, что в ответ на обращение их к заведующему Художественным отделом Главнауки тов. Новицкому я могу сообщить им следующее:

Правительство согласно на возвращение их в Россию. Оно согласно дать им полную амнистию за все прежде совершенные проступки, если даже таковые имели место. Само собой разумеется, гарантию их неприкосновенности в случае какого-либо контрреволюционного поведения их в будущем мы дать не можем. Гарантируем также полную возможность въездов и выездов из РСФСР по их желанию [...]

Жму руку

*А. Луначарский*

22 октября 1925 г., Москва

[...] Я очень рад, что Вам удалось устроить исполнение Вашего произведения; у меня от него осталось благоприятное впечатление, так как оно достаточно насыщено эмоционально, и, по моему мнению, Вы должны направить все Ваши внутренние усилия на то, чтобы консерватория не лишила Вас этой эмоциональности, не заменила ее выложенной балетной дрессировкой (Ваши вариации).

[...] Для художника-творца губельно, когда он ложно использует свои природные данные — им надо давать естественное развитие, и лишь само развитие (а не данные) направлять в сторону высшей художественности. Всякое насилие над своей природой ведет к лжи, а ложь ведет к естественной гибели. Для меня интереснее, чтобы Вы писали о себе, чем о вещах, для Вас безразличных. Длинные письма мне всегда приятны, в особенности когда они касаются предмета, интересующего автора письма, а для Вас, разумеется, Вы сами представляете наибольший интерес, и другие лица Вас интересуют постольку, поскольку Вы в них заинтересованы. И всякий поток наиболее интересен тогда, когда он переходит границы. Когда я собирался за границу теперь, то я все мечтал о землетрясениях и извержениях, и если получил не все, то все-таки землетрясение испытал ночью на море около Смирны, но извержение видел только в подготовительной стадии в Неаполе. А шторм и бурю имел и на юге и в Балтийском море.

Митю летом я не видел, потому что я уехал накануне, а теперь рад был очень повидать его. У Мити то ценное качество, что после каждой следующей встречи впечатление остается более повышенное, чем от предыдущей, — это доказывает, что он по-настоящему даровит как человек, и Вы счастливы, что у Вас такой друг. Всего доброго, не давайте мне высокопарных эпитетов — это мне неприятно.

*Б. Яворский*

29 ноября 1925 г., Москва

Дорогой Валерьян Михайлович, я боюсь, что если Вы с таким легким сердцем готовы послать Ваши записи под бандеролью такому случайному встречному, каким я являюсь для Вас, то, вероятно, они не представляют той ценности и интереса, которые ждут от такого рода литературы. Признаюсь, что меня с человеческой точки зрения интересует то, что не показывают другому лицу, хотя согласен, что подобные вещи легче показать совершенно постороннему лицу, чем близкому, хотя бы по месту жительства. [...]

Вот если бы Вы сообщили мне разные сведения про Ваших ленинградских молодых музыкантов, что они сочиняют, что играют, какие у них стремления, идеалы, чего они ищут, чего добиваются, что сейчас у них на первом плане — хитроумные контрапунктические инструментальные измышления или эмоциональная выразительность, философски-идейная выразительность или действенная драматичность, — вот это бы мне было приятно.

Хотелось бы хоть внутренним взором окинуть Вашу молодежь, познакомиться с их характером, возрастом, привычками, житейскими наклонностями. Я люблю выискивать интересных людей. Ведь можно же путешествовать, чтобы смотреть новые страны, хорошие здания, картины, статуи; можно читать описания таких путешествий, описания галерей, людей, и, если в Вас есть ощущение живых людей, если Вы в состоянии воспринять изменчивость жизненной стихии, то попытайтесь присмотреться к Вашим сверстникам и набросайте мне несколько таких эскизов, да и себя не забудьте именно с точки зрения моих вопросов, хотя для полноты картины Вы о себе, разумеется, можете написать и то, чего о другом и не сможете написать. Пока всего доброго; не исполнив Вашего одного поручения, я надавал Вам их с три короба.

*Б. Яворский*

31 декабря 1925 г., Москва

Многоуважаемый Александр Вячеславович,

Вы, вероятно, получили из ГУСа предложение привезти с собой при докладе о консерватории сочинения учеников композиторского отдела. Консерватория наша предоставляет ректорский кабинет и исполнительские силы. Игумнов предложил, чтобы Вы привезли с собой Шостаковича, который может многое продемонстрировать. Я очень просил бы устроить это в январе (после 10-го) или в первой половине февраля, но не позже.

В консерваторском отчете ГУС интересуется фактической стороной идеологической работы (Вы каждый раз подробно говорили о производственной), распределением занятий по плану, характеристикой руководителей, успеваемостью и теми переменами в педагогической практике, которые удалось достигнуть. Затем, имея в виду сведения, что в Вашем так называемом Академическом отделении есть студенты, будто не сдавшие элементарной теории, ГУС интересуется фактическим состоянием учета слушателей по обязательной типизации, утвержденной ГУСом.

Сергей Владимирович и я шлем поздравления с Новым годом Варваре Александровне и Вам.

Надеюсь — до скорого свидания.

*Б. Яворский*

## 1926

### 50. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — В. М. БОГДАНОВУ-БЕРЕЗОВСКОМУ

1 января 1926 г., Москва

Многоуважаемый Валерьян Михайлович, Ольга Николаевна Названова составляет себе программу из произведений молодых русских авторов и собирается исполнять ее в разных официальных советских кругах. Поэтому я ей обещал в кратчайший срок достать у Вас два новых романса на подходящие тексты (без религиозных упоминаний). Советую не писать выше *fis*<sup>2</sup>, чтобы Ольга Николаевна могла петь их при всяком расположении духа и голоса.

Кроме того, мне желательно было бы иметь парочку Ваших фортепианных сочинений.

Надеюсь, что в непродолжительном времени я получу соответствующую посылку. Всего доброго, с Новым годом и совершенно новой исполнительностью.

*Б. Яворский*

**\* 51. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — А. В. ОССОВСКОМУ**

29 января 1926 г., Москва

Глубокоуважаемый Александр Вячеславович, Вы, вероятно, уже получили вызов Ваших студентов.

Московскую консерваторию я просил устроить ознакомление ленинградцев с сочинениями учеников Моск[овской] консерватории.

Если можно, известите срочно, какова программа Ваших исполнителей, чтобы знать, на когда назначить исполнение. В субботу 6-го [февраля] навряд ли удастся и заслушать доклад и прослушать сочинения; я думаю, что исполнение придется организовать в воскресенье, часов в 11. Днем в воскресенье в 1-30 у нас бывают симфонические в консерватории, а в 3 часа — в театре Революции — первый концерт скрябинского цикла.

Я видел вчера Ксению Георгиевну, и она спрашивала, когда Вы приедете.

Прошу Вас по приезде сейчас же известить меня, чтобы согласовать время.

Всего доброго

*Яворский*

**52. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

11 апреля 1926 г., Берлин

[...]Сегодня погода хорошая, солнечная, хотя тучки набегают. Освещение почти хорошее. Леонардо даже временами был освещен прекрасно. Теперь я рассмотрел, что, разумеется, замысел и «Воскресения» и «Помоны» не посилен даже очень талантливому человеку; они обе так отличны от всех остальных картин галереи внутренней жизнью всего тела, жизнеспособностью всей ком-



поновки картины как действия, а не сопоставления лиц, что это могло выйти только из головы гения. И мадонна Люини в задней комнате рядом с ними, как ни похож тип на Леонардо, есть обыкновенная очень красивая картина!.. Очень понравился мне сегодня «Креститель» Микельанджело (с медом). Я и другие столько вертели его сегодня, что он как-то ожил всем своим существом (в целом объединился)...

Оттуда под легким дождиком пошел на почту, а оттуда на обед к N. Тут завязался разговор, очень бурный, об Орлове, Горовице, и оказалось, что Орлов совсем не так изменился, как о нем мне рассказывали; и что сомнительно, чтобы он имел у нас в Советской России тот успех, на который он хочет рассчитывать. Все же мы в художественном смысле так эволюционировали, что Западная Европа нас не может удовлетворить в этом смысле; а если мы выдержим характер и будем дальше эволюционировать так же, то должны занять первенствующее руководящее место. Тут опять все те же программы — Гендель, Бетховен, Шуберт до бесконечности...

### 53. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

12 апреля 1926 г., Мюнхен

Вот я и в Мюнхене. Сегодня чудесный, совершенно безоблачный день, солнце сияет, листочки на деревьях распускаются на глазах, город чистый, сухой; светло-голубой трамвай в три вагона снует по городу... Был сегодня в Пинакотеке и все время внутренне стонал, что тебя нет со мною.

Прекрасных картин множество, особенно старогерманской школы Спанш и др. Düreg'a и Holbein'ов обоих много великолепных; Ван Дейк, Рубенс в колоссальном количестве, прекрасные. Рембрандт — мало, но хорошие; Мурильо — пять больших картин с детскими сюжетами; три Рафаэля; один несомненный Леонардо — замечательный, мадонна с младенцем и гвоздикой, изумительная техника и колорит, одежда рыжеватая (как Лючия и Вертумний), голубая и зеленая (как Джиоконда), лицо выполнено мельчайше. Стеклова ваза с цветами и все подробности выписаны с невероятной мельчайшей точностью и прозрачностью, что характерно для его

средней поры. Затем есть Екатерина (снимок есть в большой книге), это — сомнительно, чтобы была его кисти, хотя все признаки его — прическа, палец с рукой, ландшафт, но что-то есть в выражении не его — странно грустное, недоумевающее. Замечательные картины Тициана, «Положение во гроб» Боттичелли. Очень досадно, что завтра галерея заперта. Еще досаднее, что продавщица снимков, которая при моем приходе была и у нее были разложены, как в Берлине, альбомы со снимками со всех картин и с открытками, ушла до того, как я кончил смотреть, а я кончил в 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, а галерея закрывается в 4. Да, еще замечательная мадонна Филиппо Липпи, есть еще его картины и Филиппино, есть *Cesage da Sesto, Basaiti*, изумительный один Содома, может, лучший из того, что я видел у него, *Vesafumi*...

Всякие старые голландцы изумительны, есть и французы XVI ст. (*Clouet* и друг.). Ни концертов, ни опер нет интересных (сегодня — «Виндзорские проказницы»)...

Отсюда, если сумею, хочу проехать в Веймар, авось еще застану в живых знаменитую Паулину.

#### 54. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

13 апреля 1926 г., Мюнхен

...Вчера я провел очень оригинальный вечер. Я познакомился с музыкальным критиком *Mahler*'ом, который, чтобы почтить советского гостя, пригласил к себе настоящего простого рабочего, очень милого человека. Жаль только было, что я не мог с ним разговаривать, потому что он говорит на простонародном языке и с простонародным выговором. Принимал меня *Herr Mahler* в двух очень больших комнатах, обстановка вся старинная, ковры, на стенах старые картины и множество старинных тарелок... Угощал меня хозяин граммофоном — первой частью *Es-dur*'ной симфонии Моцарта и двумя частями четвертого квартета Хиндемита, в исполнении квартета Амар. К сведению московских квартетистов, исполняющих квартеты Хиндемита, этот квартет (в котором играет или играл сам автор на альте) они исполняют с очень большими ускорениями (скорее даже *stretta*'ми) и затем замедлениями, и самое про-

изведение произвело на меня впечатление сплошного сдержанного рыдания, совсем другое, чем в исполнении консерваторского квартета. Если увидишь Борисовского Вадима Васильевича, то Расскажи ему про это. Погода сегодня опять великолепная, ни одного легчайшего облачка, солнце сияет вовсю. В Панаме нашли громадные золотые залежи; их там усердно искали на основании показаний Колумба и нашли. Сегодня об этом известия в газетах, на этом же показании Колумба, как может быть ты помнишь, основан роман того английского писателя; которого нам не давала читать Лида (у него же рассказ про зарытый клад на острове) <sup>1</sup> ...

## 55. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

14 апреля 1926 г., Мюнхен

Сегодня я опять был в старой Пинакотеке, осмотрел собрание древнегреческих ваз, которые здесь очень хорошо выставлены; среди них есть чрезвычайно красивые. Мне очень понравилась одна большая плоская чаша, на дне которой изображено море с рыбами, сверху свешиваются гроздья винограда, а по морю в парусной красивой лодке плывет Дионис в длинной тунике и короне из виноградных листьев.

Картины мне понравились сегодня еще больше, чем в первый раз. Я купил тебе очень хороший иллюстрированный каталог с описанием каждой картины. В сущности, надо начинать с беглого осмотра, затем изучать такой каталог, а затем уже смотреть как следует. Каталог — 1925 года, но в него не вошло очень большое количество картин, которые поступили из частного собрания, и целый ряд картин частных собственников. Среди этих картин мне очень понравился молодой человек, голова и волосы которого очень напоминают раннего Леонардо, и тон туники — рыжеватый. Кроме 3-х Рафаэлей, про которые я тебе писал, и портрета, который каталог приписывает не Джулио Романо, а самому Рафаэлю, там есть две небольшие картины, которые приписываются ученическим годам Рафаэля; ...Автопортрет Пальмы, который я тебе послал, каталог приписывает

<sup>1</sup> Р: Л. Стивенсон; имеется в виду роман «Остров сокровищ».

Giorgione; он замечателен — на снимке он плохо взят, взгляд не схвачен и нет колорита. Среди германских — изумительный техник Altdorfer — в лесу выписан каждый листочек, Гольбейн, Дюрер, Кранах и много других. Леонардо резко запечатлевается и притягивает к себе внимание. Прекрасный Ван Дейк, в особенности его автопортрет, который он проводит в двух Себастианах, и еще одна картина, турок Рембрандта потрясает колоритностью, светом и выразительностью. Между прочим, здесь уже фотографируют картины так, что получается дубликат в красках со всеми мазками (Pipergutsche), и стоят они не так дорого (40—80 марок). Такого выразительного большого лица мадонны Филиппо Липпи, как здесь, мы нигде не видели, картина Боттичелли тоже особо замечательна, в особенности лицо богоматери — картина написана в темном характере с яркими окрасками, и получается впечатление, что скорбь придавливает сверху вниз. Замечателен портрет Карла Пятого Тициана, красный пол, слева желтая стена, справа небо с бело-серыми облаками, а Карл сидит весь в черном, у кресла ручки обиты красно-малиновым бархатом. И кроме этого, много прекрасных его картин — Венера, очевидно написанная с его дочери, несколько аллегорических картин, много портретов, богоматери, 4 картины El Greco, которого ты, кажется, еще не знаешь.

#### 56. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

18 апреля 1926 г., Берлин

Сегодня утром я был на генеральной репетиции Фуртвенглера (Concerto grosso D-dur № 5 Генделя, концерт Дворжака (Пятигорский), 4-я симфония Чайковского). Фуртвенглер на этот раз понравился гораздо больше, Гендель был проведен замечательно, он делал полным струнным оркестром такие же пианиссимо, как я на рояле; целое Largo так провел и нюансировал так фугу, менуэт и финал. Это было совершенно исключительно; симфонию он провел с большой эмоциональной патетичностью; в ней только не было непрерывного стихийного нарастания в некоторых местах. Но ведь сегодня была только репетиция, а может быть, немец и не способен

на стихийность, т. е. на активный синтез, потому что немец — аналитик по существу. Что меня второй раз поразило — это то, что в звуке струнных я опять услышал эту боль, душевные слезы; с немцами совершился крутой поворот. Страдание обнаружило у них душевные качества, которых мы у них не знали.

Теперь перехожу к самому главному. В 5 часов у нас была репетиция... Ольга Николаевна пела Чайковского («В темном аде», «Цыганка»), Мясковского («Мгновенье», «Психея и Пан»), Танеева («Менуэт», «Зимний путь»), Глинку («Венецианская ночь», «Ночной смотр»). Самое сильное впечатление произвел Танеев.

После перерыва она спела «Лисицу»<sup>1</sup>, успех был громадный, и затем «Гудочек»<sup>1</sup>, который произвел потрясающее впечатление... Все присутствовавшие в один голос решили, что фортепианная партия «Гудочка» несоизмеримо насыщеннее, богаче, содержательнее, чем (фортепианная партия) «Лисицы»...

Чрезвычайно понравилось мое вступление [к «Гудочку»], но я в самом деле сыграл его исключительно; так мне еще ни разу не удавалось его сыграть — я дал большое нарастание в середине в басу и затем так раскрасил все дальше и всю последнюю фразу сфразировал на таком пианиссимо, что я даже удивился гибкости моих пальцев и фортепианной клавиатуры.

Насчет сказки решили, что будет исполнен «Гудочек». В программе будет содержание текста, причем я разделил его по абзацам, чтобы была выдержана последовательность действия. Завтра я, может быть, пойду с Ольгой Николаевной в симфоническое; Михаил Кондратьевич сегодня ночью уезжает на заводы на два дня.

Во вторник собираюсь на вечер старинной музыки, в котором участвует Хиндемит на виоль д'амуре.

Не помню, писал ли я тебе, что в субботу утром Михаил Кондратьевич, Ольга Николаевна и я были в полпредстве, приглашали на концерт и просили узнать относительно виз. Как только будет известно, то мы решим маршрут, хотя, вероятно, отсюда мы поедем в Вену, а затем, может быть, через Италию в Париж. Я только очень боюсь, что у меня на такой большой

<sup>1</sup> Произведения С. В. Протопопова.

маршрут не хватит денег. Тут в Берлине я пока что сижу очень скромно, трачу на трамвай и один только раз был в концерте.

## 57. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

23 апреля 1926 г., Берлин

Вчера был концерт, и я сегодня, как обычно, в плохом настроении, хотя некоторые номера были безукоризненны. «Песнь цыганки» Ольга Николаевна спела прекрасно, и мне в первый раз удался на эстраде аккомпанемент (вступление и заключение) так, как мне хочется. Зато в «Не искушай» О[льга] Н[иколаевна] в последнем такте спела совершенно что-то неподобное высоким «чистым» сопрано с редкой чистотой интонации (и не заметила) и в «Сталактитах» в двух местах. А сейчас на рояле сыграла все наизусть вполне точно. Публики было много, почти полный зал... После концерта устроитель Закс принес букет сиреней (в которой было очень много пятерок) и тюльпанов; О[льга] Н[иколаевна] сегодня мне сказала, что это будто бы мне, но я думаю, что она что-то путает. Была очень эффектна Александра Михайловна; она сегодня мне звонила, но меня не было дома. Сегодня я хотел доставить себе удовольствие и пошел в Фридрихмузеум; но там весь итальянский отдел, за исключением первых трех комнат, был заперт — перевешивают картины совсем по-иному, в другие комнаты. Ольга Николаевна принесла мне шесть чудных роз, две бело-розовые, две желтые (чайные) и две красные. Сейчас цветов в Берлине множество и чудные. Весь Tiergarten цветет в желтых нарциссах и недушистых магнолиях. Вчера в концерте после окончания приходил секретарь берлинского общества «Культурной связи» и приглашал нас выступить у них; теперь О[льга] Н[иколаевна] не может принять предложения, потому что после 27-го она петь не может, а если я смогу остаться, то это будет после Парижа...

Если здесь будем выступать в «Обществе», то, вероятно, придется петь все три твои сказки. Насчет твоих сонат еще не знаю, потому что до сих пор не мог даже все аккомпанементы пройти как следует. Когда выезжает Ксения Георгиевна? Она уже пропустила свое вы-

ступление в симфоническом с Фуртвенглером, на которое мы ее устраивали.

## 58. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

26 апреля 1926 г., Берлин

Позавчера, в субботу вечером 24-го, были у меня двое молодых пианистов-композиторов — Winfried Wolf 24 лет, который дал в этом сезоне 2 концерта в Берлине и ряд — в других городах, и Max Nahrath 20 лет, ученик Hochschule. Оба они ученики Лютша. Оба очень способные, в особенности мне понравился Wolf. Игра у них, разумеется, консерваторская. Играли они: Bach, Prélude et fugue h-moll I; Beethoven, op. 53 Sonate C-dur; Chopin, 1-er Scherzo h-moll — Nahrath; Brahms, Sonate fis-moll; Liszt, «St. Francois sur les flots»; Borodine, «Au couvent»; Scriabine, Etude dis-moll — Wolf.

Оба играли свои сочинения. После чая я им сыграл твои две сонаты. Когда я кончил, то Вольф заявил, что в следующем же своем концерте он играет твою сонату, хотел вторую непременно, но пришлось ему взять первую, так как второй нет нот, а затем с места в карьер попросил показать de Technische Übungen, которые нужны для того, чтобы играть такую музыку. И я им дал первый урок. Можешь себе представить, что было! После этого заставили меня сыграть обе сонаты второй раз, причем я был вынужден прогнать их после первой сонаты в зал, потому что они решительно не давали мне размахивать руками. И потом так неистовствовали, что пришлось их в конце концов выпроводить из квартиры, и они продолжали делать мельницу руками (разновременное вращение плечевой и лучевой) при переполненной улице в 2 часа ночи.

[...]Только что вернулся с симфонического с Фуртвенглером — 10-е, последнее, с овациями и венком. Но программа была на редкость неинтересная — 4-я Бетховена и 1-я Брамса. Но зато Фуртвенглер показал свою невероятную дирижерскую технику, pianissimo, fortissimo, crescendo, decrescendo, sforzando, tirata и т. п. Можно было поражаться детальности фразировки, но уж для ушей, как содержание, ничего не было.

26 апр[еля] 1926 г., Париж

Многоуважаемый г. Яворский,  
в ответ на Ваше письмо от 23-го апреля спешу сообщить Вам, что я теперь в Париже: Victoria Palace Hotel, 6, rue Blaise Desdoff.

Буду очень рад Вас видеть. Искренне Ваш

*С. Прокофьев*

**60. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

27 апреля 1926 г., Берлин

Пишу тебе после концерта. Концерт прошел вполне удачно при очень интересной публике. После концерта на bis исполнили «Ворону и рака»<sup>1</sup>. Успех был прекрасный, на рояль положили в первом антракте букет красных роз. Впечатление как будто самое хорошее, по крайней мере, судя по гулу, реакции во время исполнения, в «Гудочке» всхлипывали.

**61. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

29 апреля 1926 г., Берлин

[...]Вчера был утром в библиотеке, смотрел рукописи Баха («W[ohitemperiertes] Cl[avier]» 1, 15 Inv[entionen]-Symph[onien]), имел их в руках, перелистал все и точно осмотрел. Потом был в Fr[idrich]-Museum; там еще продолжают развешивать, погода довольно пасмурная, так что плохо видно картины. У Тициана я вывел пристальность зорких глаз во всех портретах и картинах, а у Джорджоне — сосредоточенность углубленного в себя взгляда. Теперь висит несколько очень хороших картин Вероккио и одна без имени, но явно если не Вероккио, то его ученика.

Немецким пианистам чрезвычайно понравилась тема I части первой сонаты, и они с опаской говорили, что у тебя листовский стиль (здесь преследуется); когда

<sup>1</sup> «Ворона и рак» — сказка для голоса и фортепиано С. В. Протопопова.



же я подтвердил, то они были очень рады, потому что они Листа любят [...] Ольге Николаевне очень удалось мычания вороны — все три; она на нижнем ре-диез даже делала выразительность.

Твои сказки были гвоздем обоих концертов, и второй по общему приговору был лучший; успех был большой и шумный; но критика здесь совершенно расходится с публикой относительно нового и иностранного.

#### **62. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

2 мая 1926 г., Париж

Был в Лувре от 12 до 4 ч. Замечательно. «Джиоконда» теперь лучше висит и стала яснее, вероятно, почистили после кражи. Замечательны две фрески Боттичелли, его манера лучше всего именно для фрески, замечательно мягко и выразительно, воздушно. Много новых картин. Маленькие картины Рафаэля совершенно исключительны[...] У Вакха изумительно вытянута лучевая кость на левой руке — это мог сделать так только такой гениальный знаток анатомии, как Леонардо. У Джиоконды изумительно грустная, все понимающая и прощающая улыбка. Почти весь Леонардо теперь висит вместе, и это гораздо лучше.

#### **63. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

7 мая 1926 г., Париж

Иду сейчас на концерт Артура Рубинштейна. Сезон здесь, оказывается, будет до 15 июня, по крайней мере... Мне все больше нравится Pagnigiano, в нем есть большое полетное движение в теле. Нужно будет достать в Москве монографию о нем. Вероятно, есть такая. Нравится мне и Бронзино — сосредоточенная печаль во взгляде, на лбу и вообще на лице. Очень хорош, как композиция, Мантенья[...]

#### **64. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

7 мая 1926 г., Париж

Вчера был на симфоническом последнем (серия 12 концертов) в *salle Gaveau* под управлением Stradam.

Дирижер никудышный, зал небольшой с резким аналитическим камерным резонансом, но не синтетически симфоническим. Играли 2-ю симфонию Прокофьева, концерт Es-dur Листа (Горовиц) и «Море» Debussy. Прокофьев с женой был в зале в предпоследнем ряду и оттуда кланялся на овации (очень сердечные) публики. Через проход сидела очень похорошевшая или, вернее, покрасивевшая моя бывшая ученица, а перед ней ее муж Боровский. Горовиц играл достаточно для себя неважно, напряженно, но успех имел колоссальный как любимец публики. На бис играл безделушку Шуберта — Листа и первый «Забывтый вальс». Все гораздо хуже, чем в Москве.

#### 65. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

8 мая 1926 г., Париж

Вчера был на концерте Артура Рубинштейна, приятеля Коханского. У него великолепные данные, громадные, он наиболее напоминает Рейзенауэра, прекрасная рука, ладонь, пальцы, лучевая кость и плечевой сустав, но все это не протренировано. Мажет феноменально, à la Godowsky, левая рука постоянно мнет и играет приблизительно. Еще 1-я часть «Appassionata» ему по силам, вторую он сыграл в том же стиле, что и первую, т. е. скоро, грузно, грубо, разрывая ритм, а не фразируя. Последняя часть же ему не по силам его механизма; левая — феноменально врет, вместо всех этих тремоло (быстрых Alberti'евских басов) просто мнет клавиши восьмыми вместо шестнадцатых, играет даже фальшиво, фальшь была во всех пьесах программы, попадалась даже в правой руке, не говоря о том, что при скачках, частых в этой программе — скерцо b-moll'ной сонаты Шопена, соната Листа — он попадал куда попало, но с громадным апломбом при напряженной руке. Шопен как стиль ему совсем не удался, грубо, топорно, хотя очень блестяще; блеск — его отличительное качество, и он все трактует блестяще, многое даже вызывая блестяще.

Трудные пассажи двумя руками у Шопена и Листа у него совсем не выгорают двумя руками, и он их без-

можно смазывает или, начав двумя руками через одну октаву, затем остальные пассажи через несколько октав промахивает одной правой.

Тип у него явно эмоциональный, скорее времен Лешетицкого, слушает лишь свою правую руку, левая лишь подыгрывает ей, не давая никакого ладового ритма (*tempo rubato*, по определению Шопена, который, заканчивая еще собою моторную эпоху, базировался на генерал-басе, видел в левой руке дирижера, т. е. основную линию ладового мышления). Левая всегда играет в полсилы правой, что производит курьезное впечатление и указывает на глухоту эмоциональных людей. Писал ли я тебе, что Коханский посылал этого американца учиться у меня и что он все время едет и с места в карьер заявил, что он — ко мне. Фортепианные данные, как у Бучацкого, только пальцы костлявые. Когда же все внимание обращено на левую руку, то она звучит очень хорошо (*basso ostinato* в конце сонаты Листа, октавы в левой в экспозиции), но при этом правая пропадает.

В знаменитом октавном месте сонаты Листа, в финале он не смог провести левую руку, и старание передалось в правую. Лучше всего у него вышел маленький кусочек в трио *b-moll'*ной сонаты Шопена перед повторением, где восьмые в левой; побочная у Листа с того места, где тема в *D-dur*, и начало побочной в *H-dur* в репризе, которую он начал, как далекое воспоминание, и половина фугато.

Трио похоронного марша было почти так же кошмарно, как у Шнабеля, т. е. остановки после каждого четырех восьмых левой руки (по полтакта), причем восьмушки исполнялись по две.

Финал был, как этюд Черни *op. 299*, с громадной мажней, так что от звучания лада (как отличие от мажора) не осталось и следа.

Первые такты сонаты Листа — медленная часть — вышли идиотски топорно. Постоянно меняет басы, т. е., очевидно, не тренирует текст перед концертами и играет на слух, приблизительно. Замысла в произведении — никакого, а лишь эмоциональные вспышки... Прыгает, подскакивает и мычит-сопит на весь зал при прекрасной прямой посадке; это следствие громадного мускульного напряжения.

Опускает клавиши прямо перпендикулярно и поэтому при быстрой аккордовой игре паршиво топает по клавиатуре.

На бис играл после каждой вещи — «Турецкий марш» Бетховена неряшливо, но удачно, «Verseuse» Шопена плацпарадно с колокольным «боем» в коде и враньем в правой, там, где вариация трезвучными триолями, «Liebestraum» — кошмарно, как вранье, и Etude As op. 25 Шопена медленно с вытыкиванием мелодии.

Успех имел истеричный, но корректный. Горовиц — куда выше. Эту рецензию можешь прочесть Нейгаузу, нашим ученикам и Оборину.

#### 66. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

10 мая 1926 г., Париж

[...]После Лувра мы пошли в музей Carnavalet, где в пятницу была открыта комната George Sand, а вчера был первый доступ публики. Там очень много портретов и фамильных женских драгоценностей. Есть слепок руки Жорж Санд и слепок левой руки Шопена. Я решил, что у Шопена рука была немного больше моей, пальцы тоже немного длиннее; замечательно развита, округлена пясть, что вполне соответствует моим предположениям.

Затем там есть зарисовка Gotzenberger'a 1838 года (Paris, octobre), играющего Шопена. Он сидит прямо, плечевая кость вытянута вперед, запястье у конца лучевой кости, доминирует кисть руки, т. е. все, как мы учим. Лицо приятное, со славянским выражением, а не как у Delacroix. Жаль, что еще нет фотографий. Весь музей очень богат предметами быта XVIII—XX ст. В нем — все вещи последних дней Людовика XVI и его семьи, маска Наполеона и Орленка и т. п.

#### 67. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

10 мая 1926 г., Париж

Я все продолжаю присматриваться к картинам и стараюсь постигнуть процесс компоновки картин.

Замечательна композиция картин Рафаэля; издали, даже в очень плохой копии, иногда переиначивающей совершенно детали, сразу определяешь Рафаэля. Схема его общего ладового ритма<sup>1</sup> чрезвычайно стройна, контрастна, выразительна. Изумительно сохранились те картины, которые, очевидно, написаны исключительно его рукой. Он или писал *à la Mozart* сразу без осечки, без поправок, без подмалевков и потому его краски не соединяются химически, остаются в тех же соотношениях, как были задуманы (маленькие картины Михаил, Георгий, два небольших Семейства), или же подолгу ждал, чтобы краски просыхали, и писал дальше только по очень сухой краске. Хотя я скорее предполагаю первое. У него очень интересен переход от ранних картин к позднейшим в смысле противопоставления природы и человека.

У Леонардо в композиции картины чувствуется противопоставление хаоса стихий и организующей активной воли человека; борение организующего разума человека с неорганизованной природой.

Человек осознал свое могущество, постиг законы природы, знает, что он сможет сделать своей волей и своим знанием с природой (Иоанн, Джоконда). Противопоставление бесконечности, текучести природы, ее незавершенности, ее многоликости, с другой стороны — определенность, конечность, завершенность, определенность течения жизненной силы человека. Изумительно, как у Леонардо чувствуется движение кровообращения (Иоанн, Джоконда).

Потому никакая копия, никакая фотография не могут схватить эти картины — дело не в контурах, а в моторности тех линий, мазков, которыми рисовались эти картины. Потому ясно, что он (Леонардо) рисовал эти картины годами и потому наслоения этих линий, мазков, которые не видоизменяли картину, а синтезировали в своей сумме все разнообразие жизненных проявлений тела — игру мускулов, сухожилий, нервов, течение крови, — не могут быть переданы поверхностью

<sup>1</sup> Б. Яворский имеет в виду соотношение фактически действующих элементов, их ракурсность, начиная от неподвижности фигур (I принцип конструкции), кончая фигурами в непрерывном движении (V—VI принципы конструкции). — *Прим. С. В. Протопопова.*

картины, соприкасающейся с воздухом,— картина живет до самого дна, до холста, до дерева. Это изумительно, и это совершенно не похоже, скажем, на Рембрандта, который тоже, очевидно, рисовал в несколько приемов, но который сначала делал существенное целое, давал ему хорошо просыхать, и затем вписывал, втирая подробности рельефа, света и тени.

Он поступал отчасти, как Бах в своих кантатах, который тоже, очевидно, сначала писал один элемент, а затем присоединял другой элемент, одновременный. У Баха и Рембрандта — одновременность существования разных элементов, их сумма, у Леонардо — синтез элементов, результат бывшего сопоставления. Потому он так исключителен. Рафаэль же дает результат организации волей и разумом человека данного участка природы, дает свершившееся, тогда как Леонардо дает потенцию, дает схему вечного процесса, дает возможность, дает общий принцип, но не единичный факт, хотя бы синтезирующий общее целой идеи. Леонардо дает идею вечного, Рафаэль — вечную идею. Леонардо дает идею процесса, Рафаэль — процесс данной идеи. Недаром Рафаэль почтил Леонардо в своей Афинской школе, как высшего мудреца, как философа и, очевидно, не философа данной философской системы, а философа-мудреца, который постиг развертывание стихий природы в их последовательности процессов. Философия смены самих процессов, синтез природных и общественных процессов, а не анализ одного процесса природы, одного процесса общественного развития. Оба — Леонардо и Рафаэль — замечательно контрастны, дополняют друг друга, и я понимаю, почему я именно на них остановил свое внимание.

Они суть синтезирующее проявление двух постижений мира — как начальное и как конечное отношение к явлению.

Леонардо есть потенциальность лада, Рафаэль есть осуществление этой потенциальности в виде определенно выраженной схемы запечатления данного лада: Леонардо есть бесконечность возможностей, Рафаэль — остановившееся прекрасное мгновение. Потому у Леонардо так мало картин, а у Рафаэля — так много.

12 мая 1926 г., Париж

Только что звонил Прокофьев. Кусевицкий узнал у него, что я здесь, и просит, чтобы мы завтракали завтра у него. Мы должны были, как я тебе писал, завтра завтракать — Прокофьев, Боровский с супругой и я — в ресторане.

Прокофьев очень интересуется, какое впечатление ты вынес от «Апельсинов». Прошу тебя очень, сделай мне одолжение, напиши ему очень подробное письмо о постановке, оркестре, сцене, впечатлении, которое производит на публику, и вообще всякие соображения. Он чрезвычайно мил со мной, моментально ответил мне спешной почтой в Берлин, в концерте сам налетел на меня, держал себя так же, как держал десять лет тому назад. Его адрес: С — о Garantie trust 3 Rue des Italiens Paris 9. Он живет сейчас в гостинице, но собирается на днях на дачу в Fontenebleau.

Боровский, в отличие от Рубинштейна, играет очень приятным туше, как русский артист. Все точно сыграно, без мазни, но нет виртуозности, нет создания художественности. Подъем есть иногда чисто физический, фразировка не продуманная, профессорская. Очень хорошо, как звучность, сыграл переделку Штримера «Шмеля» из «Салтана». Если у Влад[имира] Влад[имировича] есть эти ноты, то пусть выучат — Володя, Галина Карловна, Яша, Тасик, Жорж и Илюша. Очень полезная пьеса на беглость и на звучание и тембры левой руки. Им хорошо это знать. Если Боровский приедет в Москву, то они смогут проверить. Я надеюсь, что Боровский сыграет если не для нас, то для консерватории. «Петрушку» он играл очень хорошо, но это не произвело того впечатления, как у Сироты, который берет своим волевым ритмом... Поговори, пожалуйста, с Игорем, а может быть, и по телефону с Ан[атолием] Вас[ильевичем] о том, что у меня только начинают налаживаться отношения и сношения и что я прошу продлить отпуск еще на месяц. Не знаю только, как быть, потому что денег еще нет до сих пор.

13 мая 1926 г., Париж

Сегодня я завтракал с Прокофьевым, Боровским и его женой. Боровский тоже очень хотел бы приехать на концерты в Россию на месяц от середины октября до середины ноября, может быть, на полтора месяца. После завтрака мы отправились к Кусевицкому в его особняк, где Прокофьев сыграл мне свой новый балет и 5-ю сонату. Темпы он брал в сонате те же, что и Аля, местами только характер исполнения был живее, так что получалось впечатление, что быстрее. Исполнение было свободное, т. е. большое разнообразие смены характеров, что тоже отражалось на разнообразии темпа в середине каждой части. Начало последней части — первую страницу — он играет как-то *innocemment*, наивно, простенько, но это, вероятно, может выходить только у самого Прокофьева, как контраст при его общем исполнении, и эту наивность первой страницы он проводит на быстром темпе. Фортепианная техника его стала гораздо лучше, освободились очень второй и ладонные сгибы пальцев, пясть стала свободнее и в трудных местах играет высоким запястьем, от которого спускается пясть вниз; но характер исполнения остался тот же, хотя все же часто проскальзывает легкость запястья, которой раньше не было; но туше все то же, также очевидно, ногтевые фаланги не изменились. Новый балет принадлежит к его удачным сочинениям, так как написан в одном его теперешнем стиле, хотя весь на белых клавишах, черные очень редко, как второстепенное. Это напоминает отчасти то время, когда Скрябин сочинял все тоже в до мажоре («*Roéme satanique*», III симфония, «*Extase*» и всякие мелкие вещи).

Я установил, почему Скрябина мало играют здесь. Они говорят, что он хорош, производит впечатление, но он их беспокоит, волнует, а им их покой дороже всего; они боятся его нарушить, потерять его, боятся, что эта музыка заставит их «жить» по-иному. Это меня обрадовало потому, что доказывает, что Скрябин и революция неразделимы, что Скрябин есть преддверие новой культуры, он немыслим без нее и она без него, т. е. Скрябин есть самое современное в эволюции че-



ловечества, а совсем не та музыка, которая, как бы громка и трескуча она ни была, оставляет людей спокойными, инертными, застывшими, даже окостеневшими в своей отжившей культурной эпохе.

## 70. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

14 мая 1926 г., Париж

[...] Относительно Прокофьева и Боровского скажи Вл[адимиру] Влад[имировичу], что то свободное время, которое у них есть, оно будет свободно до первого приглашения. У каждого из них то время, что они предлагают, есть единственное, что у них имеется еще время в будущем сезоне. Затем, прошу тебя, передай Цейтлину про то, что Прокофьев согласен во вторую очередь сыграть и с Персимфансом, что он, Цейтлин, должен, если согласен, принять меры, чтобы контракт Росфила не помешал этому.

Передай ему, что я с Боровским ничего не говорил о Персимфансе, но у Боровского есть целый ряд концертов — 3-й Прокофьева, оба Листа и «Todtentanz», Баха и т. п. Они могут сами с ним списаться, если захотят. Затем еще передай ему, что я рекомендую им выступить с Фуртвенглером и перенять у него его *piu-pissimo*, *crescendo* и *decrescendo* и способ исполнять Баха и Генделя, которых Фуртвенглер совершенно лишает обычной топорности смычковых штрихов. Рекомендую им сыграть с ним Четвертую симфонию Чайковского. Вообще пусть они посмотрят на выступление с ним, как на способ перенять различные приемы исполнения, которые у нас еще не в ходу. Ты можешь прямо по телефону прочесть ему все это место из моего письма.

Наведи справку в Обществе культурной связи, послали ли они деньги и когда. Если не послали, то я не знаю, как я выберусь. А тут еще как бы не возвратили берлинских денег обратно. Нельзя ли послать заявление из Москвы, чтобы деньги дожидались меня... Концертов здесь колоссальное количество и много интересных, но не могу ходить на них из-за финансов. В опере уже давали при мне «Parsifal'я». Я бы хотел,

Чтобы Анатолий Васильевич прочел мои письма П. И. Новицкому. Если Влад[имир] Влад[имирович] будет советовать не говорить с Персимфансом или другими, не слушай.

## 71. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

15 мая 1926 г., Париж

Был я сегодня в Лувре и наслаждался Леонардо. Сколько ни смотришь на «Джиоконду», все мало. Ни одна фотография не может передать не то что очарование, но даже точность линий. Дело в том, что она нарисована так, что, по мере того как передвигаться перед ней слева направо или обратно, меняются черты лица и очертания линий — не косо приходится смотреть на лицо, а видишь другой поворот лица; это совершенно непостижимо, но я изучил это уже совершенно точно. Затем каждая мельчайшая часть лица так нарисована, что если ты сосредоточишь внимание на ней одной, то она полна жизни и движения, каждая часть лба и щеки — все одухотворено. Изумительно меняется лоб с висками по мере движения вдоль портрета, все лицо дышит, ясно, что оно внутри живое. Когда длительно вглядываешься в него, то оно совершенно отделяется от заднего пейзажа и становится живым существом; туше лица, как у живого существа с настоящим кровообращением, все черты лица играют, а не неподвижны. А глаза повсюду следуют за тобой. Лицо округленное не при помощи теней, а особенным образом, игрой сухожилий и кровообращения. А руки от плеч до конца пальцев изумительны — они текут, живут.

Один Леонардо владел искусством связать лучевую кость с запястьем так, чтобы это были не прилегающие поверхности, а неразрывное целое, в котором лучевая кость, т. е. ее сухожилия, управляют совершенно волевым образом всей кистью руки. Это изумительно вышло в правой руке Монны Лизы и это же подтверждает, что Вакх ему принадлежит, потому что левая рука Вакха спускается с тем же соотношением лучевой кости и кисти. Мне чрезвычайно хочется поехать в

Мадрид, чтобы увидеть тамошнюю «Джиоконду»<sup>1</sup> и проверить по-своему — принадлежит ли она кисти Леонардо. Этот обнаженный портрет в Эрмитаже, по-моему, не Леонардо. «Креститель» в Лувре тоже бесподобен, и его тоже нельзя ни переснять, ни перерисовать, потому что он тоже так нарисован, что лицо меняется по мере передвижения зрителя. Там это гораздо рельефнее и указывает, по-моему, на то, что он нарисован позже и принцип был уже утрирован. Освещение рук у Крестителя изумительно, живой свет. Искрятся от света рукава и Джиоконды. Вообще между этими двумя картинами — много общего. Общее же между всеми картинами Леонардо (сюда же я причисляю и Помону) еще то, что люди взяты в особенном неповторяемом движении. («Vertumnus und Pomona» берлинского Friedrich Kaiser Museum, приписываемая ученику Леонардо, Франческо Мельци).

Это движение доказывает, что и флорентийское благовещение принадлежит ему же. У Вероккио очень все хорошо, но люди позируют, а не схвачен синтез определенного единичного движения, как у Леонардо. И у Вакха такая же поза — вся живая, не только непринужденная, но и движущаяся, дышащая. Бернардино Люини перенял от Леонардо частности моделей и приемов техники и соединил это с благостным настроением Рафаэля. Его четыре фрески здесь замечательны, лучшие его картины здесь же, в Лувре.

Тициан здесь тоже очень хороший, я начинаю и в нем улавливать его сущность. Я тебе уже писал, что взгляды его лиц какие-то особенно пристальные, а все тела необычайно упруги; в них какая-то особая мускульная жизнь, я бы сказал — воля к физической жизни, тогда как у Леонардо — воля к волевой жизни.

<sup>1</sup> L. Roger-Milès в своей книге «Leonard de Vinci et Les Jocondes» (H. Floury, Editeur 1923, Paris) считает мадридскую «Джиоконду» одной из копий луврской «Джиоконды». Действительно, среди большого числа копий «Джиоконды» мадридская «Джиоконда», если судить по снимкам упомянутой выше книги L. Roger-Milès, производит одно из самых лучших впечатлений. Она больше всех копий передает идею луврской «Джиоконды», но в более зрелом возрасте. — Прим. Б. Яворского.

16 мая 1926 г., Париж

[...] Я сегодня так находился и насмотрелся, что очень устал и вечер сижу дома.

Сегодня такой ветер был ночью, что Boulogne и все бульвары усыпаны листьями, как осенью, и громадным количеством веток вплоть до веток такой величины, как человек; и весь день ветер выл свирепо и на улицах и в трубах французских домов. Я думал, что этот ветер прогонит тучи, но ошибся — они остались, как были, и дождь шел, как все эти дни, хотя я теперь ухитряюсь уже не мокнуть ощутительно.

С утра я пошел на почту, но опоздал — приехал в 11 часов как раз к закрытию и писем не получил, если они были. Оттуда я пошел в Notre Dame, но там службы не было в этот час. Оттуда я пошел в музей Сипу и провел там три часа. Я еще никогда не был в нем и потому для меня он представлял интерес новизны.

Там собрано исключительное количество замечательных вещей, но досадна, как и везде в Париже, темнота и нагромождение. Что мне было особенно интересно, это комната обуви, в особенности после моих лекций о походках, маршах и всяких танцах и передвижениях. В 1-м техникуме непременно надо бы иметь несколько копий. Сапоги XVI—XVII столетий это что-то невообразимое, пушки на лафетах, а не обувь. А дамская обувь! Там есть башмаки Катерины Медичи и современных дам — каблуки вышины, как вся ступня, так что они ходили на пуантах, но что всего изумительнее — это то, что подошва не над каблуком, а под ним — совершенно плоская, неупругая дощечка, так что они ступали плашмя, а каблук служил только для увеличения роста. И все башмаки дам эпохи Людовиков XIII, XIV, XV с такими же высокими каблуками, хотя без дощечки снизу, но очевидно, что все равно в этих башмаках нельзя было ходить по-нашему, а можно было только ступать, как на ходулях. Зато у Жозефины туфля была как лодочка, совершенно прямая от пятки до пальцев, узенькая до невероятия и чуть ли не на шелковой подошве. Это настолько интересно, что я может быть пойду еще раз посмотреть,

это мне пригодится для лекций, ведь какой исторический материал, и не додумаешься до такого великолепия.

Пишу, а ветер воет вовсю.

Из Клюни я пошел в одну церковь, а потом в Пантеон, осмотрел его очень подробно и ходил смотреть под-земелия с гробницами знаменитых людей. Как вид мало интересно, но я не пожалел, потому что там похоронены Руссо и Вольтер. В склепе Вольтера стоит знаменитая его статуя работы Гудона и его лицо опять дало мне еще лишний образчик французского лица, французского выражения, этой едкой пытливости к причине, а не к частностям, к самой причине как зерну, но не как к процессу развертывания этой причины до ее конечного результата. Это уже свойство славянского народа. Интересно было бы сравнить русские пословицы с французскими и немецкими, это различие трех народов должно, по моему мнению, особенно характерно запечатлеться именно в пословицах. И потому вся французская живопись и скульптура всех веков такая предметная, а из предметов по преимуществу портретная, а в портрете задачей является не процесс жизни данного лица, а его характерное в быту обличие; не то важно, что в человеке самое существенное, то, что иногда или даже почти всегда в повседневной жизни не заметно, а важно его бытовое обличие, то его лицо, та поза, которые ему свойственны в бытовых общественных сношениях, как он себя малюет, чтобы нравиться, чтобы делать свои житейские дела. И это страшно подчеркнуто в Louxembourg, куда я отправился из Пантеона. Если не уяснить себе этого вышесказанного, то невероятно тошно обходить эти залы. Это богатство красочности в конце концов убивает красочность, весь смысл французской живописи последних 50 лет — необычайность раскраски, ее *degnier csi* каждый раз, нет «процесса», а есть только желание зафиксировать последний «миг» красочных достижений и красочных эффектов. И при этом невероятное однообразие сюжета — портрет, и портрет *bourgeois* в разных видах, но не в разных процессах. Состояние всегда одно — сытое довольство, потому и ландшафты всегда пикники или *parties de plaisir* пешком, верхом или еще как-нибудь.

И только в некоторых произведениях ясно бессильное стремление найти борение с природой, со стихией, так как только это борение есть признак настоящей жизни, настоящего искусства.

И поразительно, что французская революция во Франции не дала ни сюжета, ни символов для искусства. Неужели французской революции нужно будет ждать тысячелетие с лишним, чтобы добиться расцвета искусства на своей почве, как это понадобилось для христианства, которое только в 1500 годах (Леонардо, Рафаэль, Микель-Анджело) дошло до своего завершения в искусстве, сделав синтез из христианских символов и символов человеческой жизни. После этого живопись и скульптура стали искать новые символы и до сих [пор] ищут их, находят много аналитических черт очень характерных, но нет у них тех общих стихийных символов природы, с которыми получился новый синтез, новая эра изобразительных искусств. С конца XVI ст. идет эпоха фотографии действительных моментов, но не выведение схем общественного процесса. Только та живопись ценна, которая дает ценность вне зрительного единичного ощущения. «Тайная вечеря» Леонардо разрушилась, но изумительна, дала синтетический символ, который четыреста с лишним лет есть единственное разрешение задачи столкновения двух культур. Греческая скульптура вся разбита, но до сих пор нет иного разрешения проблемы физического символа человеческого тела.

А если разрушатся изобразительные произведения новых веков, что останется? <sup>1</sup>

В искусстве важно не оформление материала (это есть производство, художественная промышленность), а борение через материал, при посредстве материала с природой как со стихией, оформление сил этой стихии, пленение сил стихии, давая им единичный, неповторяемый образ. С этой точки зрения очень интересен греческий миф, что Юпитер-Зевс не мог любить дочерей человеческих в своем образе, а должен был

<sup>1</sup> Эта фраза письма является припиской в начале следующей страницы автографа, но по смыслу несомненно относится к тому месту, где речь идет о разрушенных «Тайной вечере», греческой скульптуре и т. д.

выплотаться в какой-либо земной образ — Европа и бык, Леда и лебедь, [Даная и] золотой дождь, Антиопа и сатир и т. п. Я думаю, что эту идею можно проследить и у других народов — у индусов перевоплощения Браммы, да и вообще идея перевоплощения в самой своей основе есть идея единичного каждый раз нового оформления силы стихии.

Продолжая то, что я писал тебе вчера о Жорже Антаиле, я подумал, что Стравинский и Прокофьев находятся на той же дороге. Стравинского спасает народный быт крестьянский, когда он к нему прибегает, а Прокофьев переживает драму — он раздваивается между стремлением дать эту обезволивающую, обезэмоционализующую озвученность, к которой стремится современный Запад, и между присущим ему как славянину стремлением к раскрытию процесса, к борению со стихией природы. Ему до невероятия повредила архиужасная школа Глиэр—Лядов и вообще Петербургская консерватория, а затем разглагольствования друзей-приятелей, которые панически преклоняются перед Западом и готовы на стенку полезть, вывернуться наизнанку, чтобы перещеголять Запад, но опять-таки панически боятся быть тем, чем им суждено быть, и заниматься не перещеголиванием Запада, а созданием того, что им свойственно, к чему они призваны в истории разворачивания человеческого процесса, человеческой общественности. Этого абзаца о Прокофьеве никому не читай, потому что он совершенно не будет понят, но непременно в извращенно нелепом виде будет доложен самому Прокофьеву.

Получил ли Митя при тебе мою открытку? Я нарочно ему написал, чтобы при тебе пришло в Ленинград какое-либо известие обо мне. [...].

Если у тебя будет время, сочиняй. Ведь мне нужно учить летом твою сонату, осенью и зимой времени же не будет, а исполнить же надо будет ее. Я теперь все время думаю над переработкой и инструментовкой симфонии. Поговори с Вл[адимиром] Вл[адимировичем] насчет партитурной бумаги; тебе ведь надо будет много линейек — и состав большой и у струнных будут всякие *divisi*. Кроме сонаты нужно будет подумать о чем-то своеобразном в виде небольших пьес, какое-то оформление различных проявлений воли. Шопен и

Скрябин давали в своих этюдах и прелюдах оформление разных проявлений эмоциональности: общественной (стихийной) — этюды, и личной (индивидуальной) — прелюды. Тебе тоже нужно наметить такое противопоставление. Лист противопоставил этюд и поэму. [...]

Влад[имиру] Ив[ановичу] я пока что оставил Володину поэму; он очень им интересуется. Звонил ли ты Ольге Ивановне?

Я послал тебе письмо для Новицкого. Сегодня или завтра вышлю другое. Вл[адимиру] Вл[адимировичу] прочти всевозможные выдержки из моих писем, чтобы он не обижался на меня за то, что я ему не пишу, но я не бываю дома с утра до поздней ночи, а на письмо надо 2 часа.

### 73. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОФОВУ

19 мая 1926 г., Париж

В живописи мне нравятся те живописцы, которые стараются передать внутреннюю жизнь человека, хотя бы чисто физическую, а не те, которые изображают отражение света от предмета, да и самый предмет. Для меня ясно, что художники и делятся на три категории — изображающие предмет (греческая скульптура, реалистично-фотографическая живопись), изображающие отражение света от предмета (бытовое искусство, имеющее множество школ и направлений) и изображающие, при помощи оформления внешнего, внутреннюю жизнь человека, т. е. дающие процесс, а не предмет, схему быта, а не отдельный реальный факт. Но такие художники, разумеется, единичны, так как они должны уже синтезировать целую эпоху, выразившуюся уже, или должны наметить характерные черты эпохи возникающей. Это художники синтезирующие и художники-интуитивисты, которые полны жизнью, трепещут от активности.

### 74. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОФОВУ

19 мая 1926 г., Париж

[...] Говорил ли ты Розалии Моисеевне Шор, что 25-го Изаи дает концерт в Opéra? Играет сонаты Franck'a и еще что-то и 3 пьесы (свою «Extase» и две чужих, ка-



жется, Сен-Санса и какого-то скрипичного техника). Про съезд<sup>1</sup> трудно писать, потому что это очень сложно и много надо писать. Я, кажется, писал тебе, что я выговорил право прислать из Москвы меморандум о положении театральной и музыкальной критики (в котором можно провести некоторое описание нашей театральной и музыкальной жизни и провести принципы подхода) и затем, что на следующий конгресс 1927 года в Зальцбурге (во время Musikfest<sup>2</sup>) мы можем послать от 2-х до 4-х представителей, выставить тезисы и доклады. Ко мне относились, как к редкому заморскому зверю, и хотели использовать, но я скромно уклонился и ограничился всеми деловыми заседаниями.

Творческий план Ленинградской консерватории я, разумеется, хочу, чтобы проходил при мне. Вырезку из газеты получил... Снимки «Джиоконды» и «Крестителя» все очень плохи, потому что фотография берет их на плоскости, а они так нарисованы, что производят впечатление совершенно округлое и не выступающее из картины, как у многих художников XIX—XX ст., а находящейся в воздухе, который находится по ту сторону рамы, в воздухе, который наполняет самую картину. От этого они производят столь необычайное впечатление. Когда администрация музеев будет помещать каждого мастера и всю его непосредственную школу в одном месте? Теперь приходится разыскивать все поодиночке, некоторые вещи даже в других крыльях Лувра, так что приходится долго путешествовать. А в Лувре можно было бы составить великолепное собрание Леонардо и его учеников и Рафаэля с учениками и последователями. Да и других мастеров тоже можно было бы сгруппировать.

Писал ли я тебе, что хочу в будущем сезоне устроить вечер из четырех сонат Листа? Володя Поль — Sonata quasi Fantasia d'après une lecture de Dante: Жорж Бучацкий — Concert solo e-moll (ноты я или сам

<sup>1</sup> Всемирный съезд театральных и музыкальных критиков в Париже (май 1926 г.), на который Б. Л. Яворский был делегирован как представитель СССР.

<sup>2</sup> Музыкальных торжеств (нем.).

привезу или попрошу Дзимитровского выслать; позор для Вл[адимира] Вл[адимировича], что он не может их выписать; и чего он хорохорится на других, когда сам не может сделать такого пустяка — я просил его выслать три экземпляра); Илюша — сонату h-moll и Яша — «Mephisto-Valse».

Сколько новых прелюдий у Оборина? При мне их было три, но он собирался написать еще. Когда его выпускные экзамены?

Митины письма тем хороши, что они очень непосредственны. Это очень хороший залог для настоящего творчества; нужно только, чтобы техника была достаточно развита и на уровне творческих замыслов.

Я все возвращаюсь к мысли, чтобы ты написал «Василису Премудрую» (по Афанасьеву), но только как совершенно инструментальное сочинение. Поговори с Борисушкой, не знает ли он каких-либо вариантов. Начало в доме мачехи все можно выпустить. Начать с дремучего леса (аналогия началу твоей симфонии), как темный жизненный путь. Меня чрезвычайно прельщают всадники — черный (ночь), белый (заря) и красный (солнышко красное — день); музыка может быть по символам одна и та же, но элементы должны быть выведены разные. Затем забор из черепов, полет бабы-Яги — по-новому, а не по-старому лубочному (Мусоргский, Лядов), стихийные силы (руки и т. п.) и затем возвращение с черепом. Эта сказка есть аллегория — путешествие в страну стихий и возвращение в жизнь со знанием тайн природы, перед которым все грубое, невежественное не в состоянии выдержать очной ставки. Можно это сочинить и как оркестровую вещь и как фортепианную. Мне бы очень хотелось сыграть что-либо в этом роде. Здесь есть аналогия с Леонардо. Он и рисовал грубое, невежественное — головы стариков и карикатуры, а его портреты — это знание сил стихий природы, перед которым пасует все невежественное. Между прочим, его рисунок Беатриче д'Эсте в профиль, по моему мнению, есть профиль Джиоконды. Сравни, в книге у Вольтинского или во Флорентийских чтениях есть этот профиль; и прическа похожа, и платье похоже. Только профиль есть реальный быт, а Джиоконда — схема и синтез и вместе неповторяемый символ определенной идеи овладения зна-

нием стихийных сил природы, своего могущества и преимущества перед другими людьми.

[...] Прошу тебя, воздержись от всякого участия в делах Росфила. Мне, разумеется, будет очень приятно, если его доклад пройдет в ГУСе до моего приезда под председательством Анатолия Васильевича. Какой бы ни был результат, от этого сущность дела не переменится, каждое правление будет устраивать дела по-своему, а не с государственной точки зрения. Если всякие обстоятельства заставляют Росфил исполнять русские новые произведения, то можно только радоваться, авось доедет дело и до новых советских композиторов. Я не понимаю, почему Вл[адимир] Вл[адимирович] против симфонических [концертов] Большого театра. Чем больше конкуренции, тем лучше. Помещение гораздо лучше, чем консерваторский сарай, и конкуренция заставит искать лучшее исполнение, и лучших исполнителей, и более интересный репертуар. Поговори с ним по телефону, он слишком сектантски исключителен и нетерпим.

Мы имеем дело с продвижением новой культуры при помощи искусства, а не с продвижением кучки людей, и должны готовить дорогу новым молодым музыкантам, а не пропагандировать отживающих свой век любителей посочинять и поиграть[...]

Марии Ивановне Медведевой скажи, что я решительно против появления какой бы то ни было моей биографии. Да и в академии я совершенно с боку припеку. Так что, пожалуйста,—никаких сведений, никаких данных. У них есть своя блестящая компания, с которой мне и не по дороге и не по душе. Для них я не компетентен в музыке, зачем мне к ним соваться, я в отношениях люблю определенность и чистоплотность[...]

## 75. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

19 мая 1926 г., Париж

[...] Был вчера на концерте Сироты в зале Плейеля, чтобы посмотреть знаменитый зал, в котором выступали все знаменитости. Зал меньше киевского консерва-

торского, но, может быть, длиннее, 12 кресел в ряд по 6-ти, с громадными зеркалами, только нет портьер, как на гравюрах. Очень большая эстрада с органом, на эстраде еще много места. Мебель красная бархатная. Слева около эстрады вроде очень большой ложи. В фойе висит большой портрет Шопена, которого я никогда ни на одном снимке не видел. Вообще есть еще много портретов и Шопена и Листа, которых мы не знаем. [...]

## 76. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

20 мая 1926 г., Париж

[...] Меня теперь занимает вопрос, как можно выразить разницу между мельканием (езда верхом и, разумеется, достаточно длительная) всадников черного, белого и красного<sup>1</sup>; все они едут верхом, значит, конь, копыта; вспомним, что они были священные («Млада»), нужно посмотреть у Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». Вообще, эту сказку нужно проверить по этой книге. Как хорошо, что она у меня есть. Какая разница хода коня ночью, на заре, и как это надо осимволизировать звуками, чтобы это не была езда в городе по мостовой, а именно поэтическое воззрение на природу. Я всегда удивлялся, почему Василиса названа Премудрой, и только то толкование, которое я дал этой сказке в прошлом письме, открывает мне значение этого эпитета. Человек от природы отделился и к природе возвращается. Это выражено в символе изгнания из рая и царствия небесного. Мудр тот, кто постиг силу и волю стихий, он познает спокойствие и преодоление страстей (мачехи и ее дочери). И великие мудрецы мира этого и достигали — Пифагор, Сократ, Леонардо. И потому хула преследовала всех троих; их мудрое спокойствие раздражало людей повседневного быта, повседневных забот, повседневной карьеры[...]

<sup>1</sup> Б. Л. Яворский предлагал С. В. Протопопову в предыдущем письме написать фортепианное или симфоническое произведение на сюжет сказки «Василиса Премудрая».

## 77. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

23 мая 1926 г., Париж

[...] Забыл написать тебе, что из Лувра я проехал в парк Мопсеау, в котором так же, как и в парке Люксембурга, много памятников. Здесь тоже есть памятник Шопену так же, как и в Luxembougg, только этот памятник, вероятно, лучший из всех парижских памятников. Художником Шопен изображен во весь рост, сидящим у инструмента; за ним на стене — завуалированное вдохновение, а под инструментом — слушающая женщина (эта фигура, как всегда у французов, нелепа). Исполнение памятника не из важных, но памятник мраморный, среди зелени и очень приятный.

## 78. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

23 мая 1926 г., Париж

Вчера я был днем на первом концерте Кусевицкого в Орéга. Он теперь дирижирует по-западноевропейски, спокойно, выдержанно; манерность в движениях осталась, но очень сдержанна, исполнение под академическое. Точность ансамбля и вступления отдельных инструментов иногда необычайная, но до Фуртвенглера, как до звезды далекой. Играл он струнный концерт Вивальди; через все три части все звуки резали отдельными штрихами; не было ничего подобного исполнению Фуртвенглером концерта Генделя, которое поразило меня именно разрешением задачи исполнения струнной музыки XVIII столетия. После этого исполнялась музыка для театра Sorland'a, американца, — музыка самая городская, бессодержательная, звуковое оформление без всякой музыки, неудачное подражание Стравинскому. Потом скучно был исполнен «Till Eulenspiegel» Штрауса, которого можно было не исполнять, потому что академическое исполнение этой бессодержательной трезвучной квазихудожественной промышленности ничем не оправдывается. После следовало три номера Русселя (француза) из его оперы «Radmavati» (индусская легенда) — самая трафаретная французская музыка и копчилось Respighi (ученик Римско-Горсакова) «Pini di Roma»... — все это тоже обы-

денно, с большим влиянием Римского-Корсакова, но вполне прилично. Театр сам невероятно помпезный, но тяжелый и с нашим Большим сравниться не может. Одни эти трафаретные заграничные логи, как в наших театрах-варьете, чего стоят. Резонанс хороший, но ничего особенного. Оркестр хороший, но струнные с очень резким звуком, что характерно для французской школы. Позавчера я был в концерте Розенталя и остался очень доволен тем, что пошел. Он, разумеется, не настоящий художник, не современен (ему за 60 лет), но фортепианная техника у него замечательная, и она у него в руках и в пальцах, а не в клавиатуре. Звучат обе руки одинаково и вместе, в аккордах все звуки звучат совершенно одинаково, басы всегда настоящие, так что это не моя фантазия, что с определенного времени (начало XX ст.) пианисты потеряли ощущение басов как базы звучания; они звучат иногда даже монументально заметно; *fff* у него такое, которое будоражит зал, быстрота чрезвычайная, легкая беглость совершенно исключительная и одинаковая в обеих руках, при быстрых технических вещах с полетностью кажется, что ладони рук в аршин шириною, так они быстро мелькают, и это напоминает Яшу в этюдах Листа, только у Розенталя при этом невероятная точность и четкость, настолько чеканная, что это вредит художественности, так как расчленяет музыкальную ткань на звуковые определенные точки. Лучевая кость так развита и так сознательна, как ни у одного современного пианиста (кроме Карреньо), октавы звучат как сыгранные двумя руками и свободы необычайной. Легкость предплечья из-за этого исключительная, и у него совершенно ясно видно, что при движениях (часты очень большие размахи) предплечья работают начальные сухожилия в середине плеча. Плечи тоже, когда нужно, вполне свободны и полетны даже больше, чем когда я его слышал раньше. Громадная разница звука от блестящего *fff* до *ppp*, но самое *ppp* не бывает наше, хотя оно очень хорошее. Репетиции, которыми он всегда славился, великолепны и в правой и в левой, вся акцентировка совершенно свободна в каждой руке, ладонные сгибы пальцев легки, как масло. Щеголяет постоянными *glissando* по черным клавишам, как одним пальцем, так и октавами (двойные

октавы конца этюда *Ges-dur* op. 10 Шопена), двойные терции четкие (этюд *gis-moll* Шопена, но как вещь — ужас, так же, как у Петри, — плацпарадный марш, а не легчайшее дуновение ветерка в идеальной колыбельной нежных мечтаний). Когда расходится, то играет *leggiere* по-нашему (в вальсе op. 42 *As-dur* Шопена в конечном пассаже правая рука слетела совершенно с рояля и полетела дальше и описала окружность до стула). Вообще никогда не «отскакивает» от клавиатуры, приемы движений настоящие (сверху — вперед — вниз). И что мне особенно было приятно, это то, что все время было слышно, что партию левой руки играет прекрасный артист. Только лучше на него не смотреть, тогда художественное впечатление гораздо лучше; его внешность не производит обаятельного художественного впечатления, хотя манеры очень простые и хорошие, а лицо грустное. Неприятно то, что исполнение уснащено эмоциональными придыханиями (рубинштейнизм) и что *legato* метрически прерывается каждый раз, когда нужно переменить направление руки (не движение) или прием движения; это происходит оттого, что он не владеет *tenuto* в руке, а непрерывность смены движения возможна только при чередовании *leggiere* с *tenuto*; повернуть, изменить выполнение задания можно только при помощи *tenuto*, т. е. приемом перемены позиции тела, а не пальцев в клавишах.

Подъем делает техникой механизма; это показывает великолепный механизм, но не великолепный артистический темперамент; это техника, но не сама жизнь. Он играл мазурку Шопена *h-moll* (которую я играю), как самый мечтательный ноктюрн, с таким «*rubato*» ритма левой руки, что все произведение превратилось в сплошной мечтательно-риторический речитатив без метрической доли, невероятной длины (хотя он выпустил всю вторую четверть сочинения); эмоциональность у него заменила ритм танца, эмоциональность производства отдельного движения, каждого отдельного звука, а не последование звуков во времени. Так играли мазурки Шопена во времена моего детства. Очевидно, для этих людей мазурки и ноктюрны это лишь различные слова одной и той же музыки вроде разных тональностей одного мажора. В сочинениях же Шопена (*Rameau, Mozart, Шуман, Debussy, Albenitz,*

Rosenthal) точность метрического расчленения—чрезвычайная, иногда математически аптекарская.

Пальцы при размахе играют от размаха лучевой кости и поэтому могут дать любое форте и отчеканивают все звуки как в пассажах, гаммах, так и в трели. Если бы даже не это припечатывание, то многое могло бы быть прекрасно (Chopin op. 25 Etude f-moll, op. 10 Gedur от этого портятся). Что удивительно, так это то, что венскую музыку (переделки вальсов Штрауса, всякие Papillons венские и т. п.) играет совершенно современно, точно по метру, легчайшим туше, вообще другой пианист.

{...}Разумеется, важен и возраст, с которым он должен считаться, но важно и мирозерцание восьмидесятых—девяностых годов прошлого столетия—самодовлеющая эстетствующая эмоциональность, вне жизни, вне стихийных процессов, искусство быта, эпохи художественной промышленности, а не эпохи жизненных процессов, активности волевых процессов, движущих общественную жизнь эпохи. Но очень интересно с исторической точки зрения (аналогия с Контским) и доставляет удовольствие самостоятельностью механики, которая является средством, применяемым к клавиатуре, а не нерасчлененной кашей клавиш и пальцев, где неизвестно, кто и от кого зависит.

## 79. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

24 мая 1926 г., Париж

{...}Я здесь прочел новую биографию Листа (Пурталеса), вышедшую только что. После рассказов Шмальгаузен это было очень интересно, так как я теперь знаю многое такое, что не пишется, а значение имеет громадное{...}

Когда мы с тобой были в Villa d'Este, то мы не знали, что можно было посмотреть комнаты Листа и видеть еще двух служанок, прислуживавших ему (автор книги осматривал [комнаты] после нас), а в Ватикане Лист жил в комнате, дверь которой находится прямо против лож Рафаэля; я эту дверь хорошо помню, потому что упомянул ее еще с прошлых посещений.



Козима до сих пор жива и, говорят, баснословно похожа на отца, помнит его игру тех времен, которую уже, разумеется, никто не может помнить, кроме нее, так как она помнит ее потому, что жила с ним вместе с первого дня рождения в 30-х годах. Я тебе писал, что она родилась на той вилле Мельци, где так часто жил Леонардо. Ведь бывают такие совпадения...

## 80. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

27 мая 1926 г., Париж

[...]Сегодня вечером иду в Орéга на 2-й концерт Кузевицкого. Программа: Gaillard, соната, инструментальная Штейнбергом, две пьесы дамы Тайфер, Germaine Tailleferre; а) «Tire Litontaine» и б) «Cachecache Mitoussa», фортепианный концерт в четырех частях Тансмана в исполнении автора и, к сожалению, первая симфония Брамса, которую я уже слушал в Берлине у Фуртвенглера и которая бесконечно скучна.

В воскресенье я иду на два концерта — дневной в 2 ч. 30 м. Орéга, играют — лучший французский пианист Корто, лучший французский скрипач Тибо, участвуют еще два мне незнакомых имени и Страсбургская филармония, а вечером третий здесь, в Париже, концерт Горовица; он играет Чаконну Баха — Бузони, Фантазию Шумана, «Vallée d'Obermann», «Les cloches de Genève» и «Au bord d'une source» — Листа, 2 этюда Ес, а Паганини — Листа и фантазию на «Свадьбу Фигаро» Моцарта — Листа.

В понедельник 31-го пойду в зал Эрара, в котором я еще не был, на концерт пианиста Боршаара, который мне когда-то понравился в Москве; он тогда сыграл сначала сонату Листа, а затем сонатину С-дуг Моцарта, что вышло очаровательно, но московские консерваторские quasi-Зевсы его выругали за отсутствие вкуса.

Я сейчас довольно много думаю над павловскими анализаторами и над возможностью их применения в нашей практике. Нас, разумеется, очень близко касаются анализаторы зрительные, слуховые и осязательные. Обонятельные и вкусовые пока что для нас — на втором плане. Особенно меня интересуют анализаторы двигательный (по моему определению, моторный) и

анализатор, которого у Павлова пока что нет, но который он должен найти, если он уже исследует анализатор двигательный,—это анализатор нашего нервного восприятия. Это должно чрезвычайно упростить и уточнить наши понятия о моторности, эмоциональности, волевой стороне созерцательности. Если ты встретишь Рабиновича, то предложи ему от моего имени заняться выпиской из сочинений Павлова тех определений, которые нас в этом вопросе интересуют как со стороны фортепианно-исполнительской техники, так и со стороны слушания и затем запечатления схем общественных процессов как в исполнении, так и в творчестве. Очень интересны тоже у Павлова положения о координации каждой точки кожи с мозгом. На этом, разумеется, надо строить техническое развитие мозга, и это мы применяем в наших технических упражнениях, и потому ясно, что те, кто так мозг не упражняют, не могут и осознавать то, что мы уже привыкли осознавать как лад, ритм или фортепианные средства передачи, и почему музыканты, играющие хорошие сочинения наизусть, сочиняют лучше музыкантов, которые эти сочинения только слушают[...]

#### 81. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

28 мая 1926 г., Париж

[...] Вчера я был в Орэга на симфоническом Кусевицкого. 1-я Симфония Брамса была заменена 4-й, все-таки немного лучше, хотя скука большая. Я второй раз слушаю Кусевицкого и не замечаю исполнительства. Все хорошо звучит, очень слаженно, бывают эффекты звучания *f*, но того, что создает течение музыкальной мысли, текучесть ее интонационного воплощения, одухотворенность символики, этого нет. Это есть сплошное превращение музыки в очень изысканное *jeux des sons*<sup>1</sup>, в котором наблюдаешь ясность, понятность, даже пластичность нотного (не звукового) рисунка, но совершенно нет того, что для меня является самым существенным,—определенности стиля, оживления символов и элементов. Пусть это будет любой

<sup>1</sup> Игра звуков (франц.).

стиль — созерцательный, моторный, эмоциональный, волевой или их частные подразделения (галантный, салонный и т. п.), но пусть это будет именно оживление, одухотворение, а не звуковое фотографирование нотных знаков хотя бы и с великолепной ретушировкой. Кусевицкий утерять свою крикливость, бьющие на эффект приемы, и оказалось, что музыкальной сущности у него нет. Все его стремления, очевидно, направлены на точное, стройное фотографирование нотного материала. Его новинки Taillefaire и Tausmann — это обычные теперешние городские изобразительные и находчивые безделушки, которые будут сейчас же побиты следующими новыми изобретательностями и находчивостями. У Tausmann'a коротюсенькое скерцо даже недурно сделано[...]

## 82. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

31 мая 1926 г., Париж  
Утро

[...]Вчера было выступление техникума, как то оно прошло? Так хочется все знать. А я вчера днем был в Орéга на симфоническом Страсбургской филармонии, играли Пятую симфонию Бетховена в медленных темпах, с вялой моторностью и совершенно без всякой эмоциональности, так что было очень скучно, потом играли колыбельную из «Жар-птицы» Стравинского, «Ночное шествие» Рабо и увертюру из «Короля Ис» Лало; это было сыграно вполне удовлетворительно, потому что относительно это современная музыка и потому просто само говорит за себя, без исполнения. Затем играли Бранденбургский концерт Баха для фортепиано, скрипки, флейты и оркестра. Играли: фортепиано — Корто, скрипка — Тибо и флейту — не помню фамилию. Корто играл очень живо, чеканно, звучно. У него всегда была очень яркая пальцевая игра, он их как-то вскидывает постоянно вверх во всю длину. Еще пел певец 4 романса Шумана и один Дюпарка и показал резонатор носовой и произношение очень стечливое, в особенности в романсах Шумана, да там это и не трудно, уж очень немудреная интонация.

Вечером я был на здешнем 3-м концерте Горовица. Зал был полон, и успех он имел сногшибательный.

Второе отделение (Лист) прошло очень хорошо, он технически сделал большие успехи, игра сделалась легче, и пассажи двумя руками стали удаваться. У него очень хорошо удаются сдержанно яркие моторные ритмы (этюды Es и Фигаро) и шикарно стали выходить всякие *martellato* терциями, секстами, секстаккордами, аккордами по белым клавишам гаммообразно (этюды a[moll] и Фигаро); этим он каждый раз производит фурор. На бис он играл вальс Des-dur (в оригинале) и мазурки cis Шопена и «Spinnerlied» Вагнера—Листа... Получил на почте письмо от Вл[адимира] Вл[адимировича]. Напрасно он пишет всякие резкие выражения, этим он уничтожает возможность показать письмо Ку-севицкому, а это единственная возможность подействовать на него, так как слова не имеют того значения, что написанное[...]

### 83. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

6 июня 1926 г., Вена

[...] Не дождавшись Дзмитровского, я пошел в галерею и почти ахнул, когда вошел. Было яркое солнце, и картины прямо блестили. Замечательная галерея! Много хорошо развешено. И так много-много всего, что постоянно кажется, что находишь новые картины. И потом только, многократно изучая авторов по многим картинам в самых разных галереях, начинаешь видеть то, что существенно в этих картинах.

Вернувшись домой, я застал у себя Дзмитровского. По его просьбе я сыграл ему все три сказки<sup>1</sup> в хронологическом порядке. Он все одобрял, но когда я сыграл только первую страницу «Гудочка», он пришел в восторг, и восторг шел крещендо. А когда я начал то место, где последняя строчка текста (арпеджио вниз), то его восторги были постоянны до самого конца. Он был совершенно восхищен. Решительно ничего не говорил про длинноты. Я отдал ему обе корректу-

<sup>1</sup> Три сказки С. В. Протопопова для голоса и фортепиано на народные тексты: 1) «Ворона и рак» (по Афанасьеву); 2) «Лиса-Пустынница»; 3) «Сказка о дивном гудочке» (по записи Б. В. Шергина).

ры «Искусство трудящимся», твою фотографию. Он очень благодарил. Он говорил, что ты прислал только «Стих», а симфонии нет. Вюрер, к сожалению, вчера уехал на месяц в турне по Швейцарии, так что я опять его не увижу.

Дзимитровский говорит, что ввиду успеха первой сонаты Вюрер будто хочет учить вторую. Сочиняй, пожалуйста, третью! В моем экземпляре так много ошибок, что почти нельзя играть.

Я думаю, что в «Василисе» всадников нужно изображать каждый раз на внезапно наступающих *ppp*. Если это будет для оркестра, то, вероятно, будет очень важная роль всяких ударных инструментов, сообразно времени дня. Ночь и шелест леса, рассвет и щебетание птиц, день и говор света, игра лучей, искристость; вечер и оседание тумана, роса, зловещий шорох. И все сплошь на *ppp* в отличие от леса, от сплошной жизни, но после каждого всадника другая жизнь — работа, истома, отдых и ночная жуть дыхания стихии. После Парижа и Берлин, и Вена кажутся такими простенькими, скромными, невзрачными.

Если завтра ничего утром не помешает, пойду в Лихтенштейновскую галерею, где Леонардо и Рубенс[...]

#### 84. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

8 июня 1926 г., Вена

[...]В 5 часов я был у Берзиных, отнес Розе Абрамовне десять роз. Абрам Исаакович похвалился твоей фотографией и был наказан, так как Роза Абрамовна конфисковала ее у него, и перепуганный Абрам Исаакович всю обратную дорогу с беспокойством спрашивал меня, пришлешь ли ты ему другую взамен этой. Берзины были очень любезны; был сервирован чай с тортом, печеньями, ромом и т. п. С места в карьер говорили о важных музыкальных делах.

Оттуда мы отправились к Гвидо Адлеру, который живет в собственном великолепном трехэтажном особняке. Там мы говорили о предстоящих Бетховенских торжествах; он показывал свои книги, хотел узнать, насколько я знаменит, по самоновейшим музыкальным словарям, английским и немецким, и был очень сму-

щен, что меня в них нет. В четверг в 6 часов он просил меня прийти и сыграть твои сочинения к нему в институт. Там у него, может быть, лучше рояль, потому что в кабинете у него стоит старье.

Сейчас я пойду с Абрамом Исааковичем к Frau Heller, а оттуда в полпредство насчет визы и там узнаю, когда я могу выехать, т. к. через Варшаву поезда идут только три раза в неделю...

**\* 85. С. С. ПРОКОФЬЕВ — Б. Л. ЯВОРСКОМУ**

23 июня 1926 г., Саморо

Дорогой Болеслав Леопольдович, Благодарю Вас за Ваше письмо из Вены и за сведения про Смирнова. Особенное впечатление произвели на меня 4 пуда подношений. Самого его мне в Париже повидать не удалось, но и Ваших вестей с меня достаточно.

Вчера получил от Персимфанса приглашение выступить у них, на какое-то на днях отвечу в общих чертах, именно, что я действительно проектирую приехать в Москву в конце января — феврале и что приглашение их с удовольствием приму.

Перед Вашим отъездом из Парижа Вы громко накричали на меня за то, что издательство Кусевицкого недостаточно умело снабжает СССР моими сочинениями. Теперь я получил письмо от Держановского, в котором последний сообщает, что уже была сделана попытка перепечатать марш из «Апельсинов»<sup>1</sup>, и только благодаря вмешательству нескольких моих друзей эту перепечатку удалось предотвратить, хотя может быть лишь на время.

Я всячески действую на Пайчадзе — директора издательства Кусевицкого. Он на днях уезжает в Берлин, где вступит в переговоры с Книгой<sup>2</sup> для установки более упрощенного снабжения Москвы моими вещами. Я, кроме того, делаю облегченную версию марша из «Трех апельсинов», которую издатель немедленно напечатает.

<sup>1</sup> Шутливое название оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам».

<sup>2</sup> Имеется в виду «Международная книга».

Вас же я очень прошу протестовать против перепечатки, поскольку это будет для Вас удобно.

Моя жена и я с удовольствием вспоминаем о Вашем пребывании в Париже и шлем Вам наши наилучшие пожелания.

С приветом (кажется, так приказали подписываться?)

*С. Прокофьев*

Мой деревенский адрес до октября: Для писем: Villa Langlois, Samoreau, Seine et Marne, France.

Для телеграмм: Prokofieff, Samoreau. Но можно писать и на старый адрес.

**\* 86. С. С. ПРОКОФЬЕВ — Б. Л. ЯВОРСКОМУ**

17 июля 1926 г., Саморо

Дорогой Болеслав Леопольдович, только сегодня получил от Климова запрос (письменный, а не телеграфный) о том, сколько бы я взял за 4 концерта, два симфонических и два клавирабенда. Копию моего ответа при сем прилагаю. Мне кажется, что главные приглашения я должен ждать из Москвы, и потому, пока, мне трудно было дать иной ответ Ленинграду.

Помните ли Вы мое основное условие: получить разрешение на беспрепятственный въезд, пребывание и выезд, подписанное веским лицом, притом не музыкального, а правительственного мира? Относительно остальных условий договориться будет не трудно.

Я сейчас много работаю. Сдал в гравировку квинтет. Крепко жму Вашу руку. Жена очарована Вашим вниманием, она шлет Вам сердечный привет. Ваш

*С. Прокофьев*

**87. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Т. Л. ЛОГОВИНСКОМУ**

25 июля 1926 г., [Москва]

Дорогой Яша, мне переслали открытку, которую ты мне написал в Париж.

В Париже я случайно познакомился с Горовицем, рассмотрел его руки, немного помял их. Слышал в его

исполнении его собственный фокстрот; слышал его и в симфоническом (Лист, Концерт Es-dur) и в его 3-м концерте (Ciacoppa, Figaro, Obermann, два этюда Паганини — Лист Es-dur, Фантазия Шумана). Он сделал значительные успехи и уже может играть двумя руками.

Слышал я повсюду очень много пианистов, познакомился с несколькими молодыми. В Берлине мне очень понравился очень способный Winfried Wolf, ему 22—23 года. Он с этого года уже концертирует по разным городам Германии и в Берлине дал два концерта, кроме отдельных выступлений. Вообще там есть способная молодежь, школа у них только солидно отставшая лет на полтора.

Выучи непременно несколько фокстротов. Я за границей решил, что это нужно для уразумения современных общественных ритмов. И Горовиц потому удачно играет в Figaro C-dur'ную часть, что вносит в нее фокстротные ритмы.

Привет маме, папе и сестрам.

Целую тебя и желаю бодрости, здоровья и хорошей работы.

*Б. Яворский*

Познакомился в Берлине с Линой Шмальгаузен — одной из последних листовских учениц и романов.

Советую тебе поупражняться на отводящий мускул первого пальца; он идет от второго сустава первого пальца к ладонной кости третьего и четвертого пальца поперек ладони. Растянуть его до возможности и размахивать им как веером и играть на это движение на *leggiere*. Очень хорошо на октавах. При опускании клавиши ладонь, в особенности у второго пальца, проваливается, и положение ладони — первый палец к себе, а пятый к крышке.

В Париже видел слепок с руки Шопена (чуть-чуть больше моей) и зарисовку его игры (по-нашему все постепенно спускается к клавиатуре, и пясть от запястья круто падает). Имею зарисовку Листа, играющего приблизительно за месяц до смерти — то же самое. И еще один снимок Листа.



3 августа 1926 г.

Samogreau, Seine et Marne, France

Дорогой Болеслав Леопольдович, получил от Климова второе письмо, в котором он предлагает мне 5 выступлений в Ленинграде (дважды дирижировать «Апельсинами», один раз симфоническим и два клавирабенда), затем, если я еще не в переписке с Москвой, то 5 выступлений в Москве и 10 в провинции. Плата 500 р. за столичное выступление и 400 за провинциальное, итого 9000 плюс дорога и отели. Приезд желателен в первой половине сезона и должен длиться месяца 2—2 с половиной.

Дня через два я ему отвечаю, 1) что я не дирижировал 4 года и хотел бы выступить в СССР только как пианист, а потому предпочел бы для Ленинграда два выступления в симфонических (2-й и 3-й фортепианные концерты) и два клавирабенда; 2) что от Москвы я получал предложения только от Персимфанса; 3) что приехать я хотел бы во второй половине января и пробыть весь февраль, вследствие чего следует сократить провинцию; 4) что о гонораре я сообщу ему дополнительно, пока же жду его ответа.

А Вас, дражайший мой советник, я попрошу поскорее написать Ваше мнение о ленинградском предложении и вообще не держать меня в темноте, как Вы, напр., держите московских музыкантов относительно моей 2-й симфонии... В каком положении вопрос о свободе моего въезда, пребывания и выезда? Приглашает ли меня Москва, черт возьми, или не приглашает? Гонорар питерский хорош или нехорош? И все эти рубли, которые мне заплатят, можно ли их увезти с собой в том или ином удобоменяемом виде, или же лучше зарыть в кубышке под каким-нибудь мостом, например, Кузнецким?

Жму крепко Ваши ручки. Жена сердечно приветствует Вас. Мясковский пишет, что Вы обещали ему подарок, по Вашим словам привезенный Вами от меня. Он заранее благодарит меня в трогательных выражениях. Смею ли я узнать, что это за подарок?

Ваш искренно

*С. Прокофьев*

7 сентября 1926 г.,  
Ленинград, Консерватория, ул. Глинки

Глубокоуважаемый Болеслав Леопольдович!

Отвечать на письмо через 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub> месяцев после его получения так же невежливо, как и совсем не отвечать. Это я хорошо понимаю, но Ваше письмо с просьбой исполнять произведения молодых авторов, в частности симфонию Шостаковича, касается той большой, дорогой для меня и, увы, больной области, о которой я давно уже думаю и говорю и, боюсь, долго еще придется и думать и говорить.

Шостакович даже как будто не в счет, он так талантлив, дарование его так рельефно, так легко воспринимается, так доступно хотя бы благодаря «исполнительскому характеру» его музыки, что Шостаковичу надо было только начать. Правда и здесь мне надо было, чуть ли не когда все уже было намечено (в Петербурге), выдержать некоторую борьбу («он мог бы еще год подождать»).

Но раз сыграно в Петербурге, раз он так хорошо прошел в Харькове, то дальше легче. (Впрочем, в Харькове Тутельман все еще не понимает, что Шостаковича надо включить в число солистов концертов; я привожу «художественный» аргумент: «его можно взять дешево, а через год он будет приносить Вам деньги...»). Мите надо только одно — здоровье, главным образом физическое, а остальное придет. А вот как быть тем, которые сочиняют, имеют к этому потребность и имеют данные стать в жизни сочинителями (хотя бы для кино, драматических театров или для уличных песен и маршей). Их положение в смысле проверки, убеждения, поощрения или порицания, одним словом в смысле получения «звучащего урока», которого, как Вы пишете, «ни один распрофессор дать не может», — остается по-прежнему трагическим. Не задача (по крайней мере, ближайшая) филармоний заниматься опытами в широком масштабе. К тому же «филармония» в СССР пока существует единственная — в Ленинграде, да и та 5/8 своей основной работы отдает иностранцам, а в остальном больше половины отходит под «выездные» и «календарные» концерты, где не до экспериментов. Москва, если не

ошибаюсь, до сих пор не может решить, что делать с своей филармонией — Росфилом, а если и решит, то трудно думать, что это учреждение сумеет молниеносно оплодотвориться, выносить и родить крепкое дитя. Опять же в Москве нет концертного оркестра, значит в лучшем смысле остается любезное предоставление оперного.

Консерватория — вот к чему я клоню и сейчас же уныло «склоняюсь» (простите за неуместную шутку).

В консерватории (в Лен[инградской]) есть оперная «студия» (о ней в двух словах не скажешь) и при ней оркестр, всецело занятый оперным делом и любительством (собираются для чтения опер). В конс[ерватории] мне упорно предлагали оркестровый класс, и я неизменно отвечал, что могу его взять лишь в том случае, если в конс[ерватории] будет оркестр. Однако для дирижерского отделения я пытался создать оркестр № 2. Отсутствие дисциплины, порядка, отсутствие необходимого духа, тем более одухотворения, невозможность найти виноватого или убедить в значении дисциплины (пропуски, опаздывания, взгляд на игру в оркестре, на задачи оркестра и его членов и т. д.) — все это делало работу дириж[ерского] отд[еления] с оркестром крайне мучительной. Устроили в июне, одно выступление, но оно лишь лишний раз показало мне, что могло бы быть в конс[ерватории], если бы наряду со студией существовал и работал бы симфонический оркестр, тогда всякое, хоть немножко настоящее творчество в стенах консерватории получило бы здесь же свое звучащее оформление, а какие отсюда выводы — не мне Вам рассказывать.

Не примите, Болеслав Леопольдович, это письмо за жалобы или излишние сетования. Это просто ответ на Ваше письмо. Неприлично запоздалый. За это простите.

Примите мой искренний привет

*Малько*

**\* 90. С. С. ПРОКОФЬЕВ — Б. Л. ЯВОРСКОМУ**

30 октября 1926 г., Париж

Дорогой Болеслав Леопольдович,  
не гневайтесь на меня, что давно не писал, и отпустите великодушно мою молчаливость.

На днях получил письмо от Главнауки без даты и обращения, подписанное Петровым и Новицким, где в довольно неприятном тоне я «ставлюсь в известность», в качестве иностранного артиста (м[ожет] б[ыть], они спутали меня с каким-нибудь китайцем?), что, кроме как от Росфила и Персимфанса, я не должен принимать ангажементов.

Во-первых, этот приказ совершенно излишен, т. к., начав переговоры с Персимфансом, я, разумеется, не вступлю в переговоры с другими учреждениями, предвзвительно не снесшись с ним.

Во-вторых, объясните мне, какая разница между Росфилом и Ленгосфилом и что теперь должно стать с моими переговорами с последним.

В-третьих, Держановский просил меня выступить в Ассоц[иации] совр[еменной] музыки и Персимфанс письменно подтвердил свое согласие на это. После циркуляра Главнауки как мне быть с этим? Держановский есть человек, который первый представил мои сочинения Москве (кажется, в 1911 г.), и потому теперь, поскольку приглашение в Асс[оциацию] совр[еменной] муз[ыки] исходит от него, я считаю для себя вопросом порядочности настаивать на том, чтобы я мог там выступить. Жена и я шлем Вам тысячу приветов. Прошу Вас также приветствовать Д. Д. Шостаковича и С. В. Протопопова и передать им благодарность за приписки. Извините, что пишу Вам только по техническим вопросам, но обязательно скоро расплещусь на длинное письмо, пока же крепко-накрепко жму обе Ваши длани.

Искренно Ваш  
знаменитый китаец

*С. Прокофьев*

Мой адрес остается:  
с/o Guaranty Trust, 3, rue des Italiens, Paris IX.

Для телеграмм: Serge Prokofieff, Garritus Paris.

Р. С. Персимфанс писал мне, что проходное свидетельство мне будет дано, а виза на выезд из СССР — нет, но «один ответственный товарищ» обещал, что с этим осложнений не будет и что мне ее дадут, когда я буду уже в СССР. Однако это звучит очень не поделовому. Ответственный товарищ может уехать в отпуск или командировку. А между тем я на март уже

связан с Германией и потому вынужден настаивать на моем первоначальном условии, т. е. что выездная виза должна быть дана мне до въезда в СССР.

С. П.

**91. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Л. В. НИКОЛАЕВУ**

9—11 декабря 1926 г.

9 декабря 1926 г., Москва

Дорогой Леонид Владимирович, в феврале или марте в Варшаве состоится международный пианистический конкурс Шопеновский (до 27 лет включительно для участвующих). Я бы хотел, чтобы среди русских пианистов участвовали Софроницкий и Шостакович. Им нужно показать себя международной критике.

Программа:

Концерт целый (кажется, один e-moll)

Полонез fis-moll

Баллада

2 этюда (на выбор есть op. 25 cis, As, f, a, Ges, op. 10 gis и т. п.)

2 ноктюрна (есть b, Des, g, Fis, c)

2 мазурки (есть 2 cis) и, кажется, что-то еще.

Буду очень благодарен Вам, если в ближайший срок получу Ваше согласие, чтобы официально выставить их кандидатуры. Если Вам нет времени написать, поручите это Мите, через которого посылаю это письмо, т. к. не нашел сейчас Вашего адреса, а на консервагорию не хочу адресовать, так как боюсь проволоочки.

Точную программу сообщу точнее по получении. Всего доброго.

*Б. Яворский*

11 декабря

На сегодняшнем заседании ГУСа назначены на конкурс:

2 из Москвы: Оборин, Гинзбург, 2 из Ленинграда: Софроницкий, Шостакович, 1 из Украины: Горовиц.

Выбор сделан после двухдневного обсуждения в ВОКСе и ГУСе с учетом самых различных привходящих обстоятельств.

Кандидатом на случай отказа Горовица намечен Каменский, хотя под сомнением его возраст (род. 1900 г.,

а конкурс в 1927 г.), и я бы сказал, что под сомнением его Шопен.

Программа:

Концерт целиком (e-moll или f-moll)

Полонез fis-moll

Прелюды fis-moll и b-moll

Одна баллада

Два ноктюрна (op. 9 № 1 b-moll, op. 15 № 2 Fis-dur, op. 15 № 3 g-moll, op. 27 № 2 Des-dur, op. 27 № 1 cis-moll, op. 37 № 2 G-dur, op. 48 № 1 c-moll).

Два этюда (op. 10 cis-moll, a-moll, Ges-dur, op. 25 As-dur, gis-moll, cis-moll, Ges-dur, a-moll).

Две мазурки (op. 50 № 3 cis-moll, op. 63 № 3 cis-moll, op. 7 № 3 f-moll, op. 33 № 4 h-moll, op. 67 № 4 a-moll).

Если Ленинград будет обижен нашим выбором, то помочь нельзя. Решение нужно было принять срочно, чтобы провести все формальности. Мне известно большинство заграничных конкурентов. Нужно в кратчайший срок доставить официальное удостоверение имени, отчества, фамилии, дня и года рождения, места и точный адрес. Всего доброго.

Начало конкурса 23 января.

*Б. Яворский*

1927

**\* 92. С. С. ПРОКОФЬЕВ — Б. Л. ЯВОРСКОМУ**

27 октября 1927 г.

5, Avenue Frémiet, Paris, XVI.

Дорогой Болеслав Леопольдович,  
Возвратившись в Париж, был очень огорчен известием о Вашем отъезде. Очень жаль, что нам не удалось повидаться на этот раз, хотя Вы могли мне все-таки дать знать о Вашем приезде.

Мои планы на эту зиму еще не выкристаллизовались. Сейчас я занят переделкой «Игрока» и никуда не хочу двигаться, покуда его не кончу. Попаду ли я в этом году в СССР, зависит больше всего от постановки этой оперы в Ленинграде, а постановка эта в свою очередь зависит, во-первых, от срока окончания переделки, а во-вторых, от того, успеет ли и пожелает ли

успеть Мариинский театр поставить «Игрока» в течение этого сезона.

Мне будет очень приятно, если по примеру прошлого сезона Вы время от времени будете ронять в почтовый ящик письмо по моему адресу. Лина Ивановна и я шлем Вам и Сергею Владимировичу наш сердечный привет. Передайте ему также мои сожаления, что не удалось повидать его во время его парижского налета.

Искренне Ваш

*С. Прокофьев*

### 93. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — А. В. ЛУНАЧАРСКОМУ<sup>1</sup>

[Конец 1927 г., Москва]

Слишком расширенное толкование понятия «эмоциональности» как свойства всякой музыки.

Музыка выражает:

1) схемы моторных процессов (движение — маятник, перемещение — колыбельная, передвижение — марши, танцы, баркарола, перечисление, приближение, удаление, борьба как принцип и т. п.).

Моторность темпераментна — инертна, может быть и активна, если соединена с исходной причиной (наступательный марш), может быть и пассивна (победный марш, похоронный, как горесть);

2) схемы эмоциональных процессов; они по существу своему пассивны, так как эмоция вызывается предшествующей причиной;

3) схемы волевых процессов; активность;

4) схемы созерцательных процессов.

Могут быть и другие процессы начала эпох — познавательные (аналитические), — и конца эпох — процессы распада, уничтожения.

О возможности и других процессов, кроме эмоциональных, есть упоминание несколько раз:

Стр. 5. «...человеческих идейных и эмоциональных переживаний», хотя здесь «идейный» употреблено в другом применении.

<sup>1</sup> Публикуемые заметки были приложены к письму Яворского, в котором он благодарил А. В. Луначарского за подаренную с авторской надписью книгу «Вопросы социологии музыки» (М., изд. ГАХН, 1927). Письмо датировано предположительно.

Стр. 7. «Музыкант всякой данной эпохи и данного класса выражает всю манеру чувствовать и весь темп их жизни». Очевидно, под выражением «весь темп их жизни» Вы подразумевали нечто отличное от «всю манеру чувствовать» (эмоции).

Стр. 13. «Музыка... отражает некоторые важнейшие законы и космоса, и человеческого общества, и человеческой природы». Тут эмоциональность превратилась у Вас уже в крупницу.

Стр. 14. «Музыка отражает подобные же явления вселенной, как и подобные же явления социальной жизни и личной жизни человека». Опять-таки эмоциональность в виде песчинки в грандиозной картине.

Стр. 7. «Музыка не дает точных образов». «Одно и то же музыкальное произведение может подавать повод к совершенно разным толкованиям его». Сначала надо условиться, что есть музыкальное произведение — напечатанные нотные значки или один раз и исполненное в звуках?

Монолог Антония в «Юлии Цезаре» Шекспира доказывает, что музыка точнее слов, музыкальный образ меняет смысл словесного образа (Брут — честный человек).

Любая смесь есть в быту не точный образ, но химический анализ точно устанавливает состав и реакцию. Ладовой ритм устанавливает и состав и реакцию звукового оформления.

Научно поставленное интуитивное слушание музыки доказывает, что одно и то же исполнение музыкального произведения у всех слушателей вызывает единую схему музыкального процесса, и только при его словесном выявлении каждый слушатель пользуется привычными ему рефлексиями-образами.

Научная проработка принципом ладовой ритма и музыкального произведения, и его исполнения, и его восприятия (интуитивное слушание) есть могучее средство музыкознания. Вы, может быть, слышали от Игоря Александровича, что мне удалось установить при помощи этих анализов, что самые «абстрактные, высокие» произведения Баха выражают привычные схемы тогдашних представлений (Бах завершал созерцательную эпоху), зачастую довольно наивных. Бетховен выражал схемы моторных процессов и совершенно оши-



точно его активный темперамент принимается за эмоциональность. Слушатели эмоциональной эпохи (XIX ст.) воспринимали Бетховена, реагировали эмоционально.

Если бы Бетховен был выразителем эмоционального (пассивного), то он не мог бы воздействовать так, как он воздействует; ему бы не приписывали того титанического, стихийного, что его отличает.

Стр. 14. «Вселенная... свидетельствует о том, что где-то есть обратный процесс, нарушающий равенство потенциалов».

Это основание, над которым я мучительно бьюсь в музыкальной области уже много лет, изобрел ему название — закон распора, в отличие от закона тяготения (стремление к тонике). Может быть, я его нашел в свойстве дважды системы. Потому меня так заинтересовал доклад этого лета в Комо на Вольтовском съезде об источнике разрядки энергии, который докладчик помещал в крайних небесных туманностях.

«Музыка имеет внутреннюю тенденцию к разрешению противоречий, но ее жизнь заключается в возбуждении этих противоречий» и путем их соотношений передавать схемы процессов. Математически точное определение сущности самого музыкального процесса.

Стр. 15. «И недаром музыка Бетховена вышла из французской революции, ею была насыщена».

Я не согласен с выражением «вышла». Бетховен выражает восходящую линию европейски назревшей революции, судьбу, которая стучится, моторный напор, накаленный темперамент этой силы напора, оставаясь верным сыном своего века, всеми своими процессами мышления будучи до французской революции. Он отображает современный ему звуковой быт, но из французской революции он не вышел. Из французской революции вышли Шопен и Лист, процессы их мышления, отображаемые ими схемы общественных процессов суть результаты совершившегося революционного этапа, и пропасть между ними и Бетховеном громадна; Бетховен — прошлое, которое может быть созвучно как аналогия набегавшей волне революции и окружавшему ее уходящему быту, и Бетховен ценен как исторический памятник той аналогичной эпохи, но не аналогичен по значению. Французская революция была

Моторна, эмоциональна, количественна, наша — эмоциональна, качественна. Французская — хотела разрушить оковы, освободить, наша — оформить (волевое).

Бетховен верил в бога; Шопен не верил, Лист (как мне передала с его слов Лина Шмальгаузен, бывшая близкой к нему в 1879—1886 г.) всю жизнь искал бога и пришел к выводу, что бога нет, и потому завещал похоронить себя, как собаку, на том месте, где умрет.

Стр. 14, стр. 15. «Постановка проблемы величайших нарушений музыкальных равновесий и сложнейшего сведения их к гармоническому разрешению».

Это прекрасное определение к Бетховену не относится. Он как автор моторной фазы в деле «музыкальных» равновесий был в истории музыки очень слаб. Его сила была в моторном — метр и соотношения в проблемах метра (моторная проблема метра и ритма). Как выразитель предъикта революции он в каждом своем замечательном сочинении «намечал» нарушения равновесия, но дальше этого «намечания» не шел, так как был вполне во власти отстоявшегося дореволюционного быта<sup>1</sup> (в этом чисто музыкальном отношении Моцарт, может быть, был более нервно чуток, так же, как в наше время Скрябин) и мог только «намечать» со всевозможными обходами эту проблему. Проблема величайших нарушений музыкальных равновесий была поставлена Шопеном, Листом и Скрябиным. Сложнейшего сведения к гармоническому разрешению ни у кого нет, так как и революционный процесс в Европе еще далеко не закончился; мы только дошли до очевидности сопоставления; объединение предпосылок и логическое следствие (т. е. вторая половина формы) еще впереди. (Мне очень хотелось бы показать Вам мои работы, хотя бы «Полдень» Тютчева и «Эхо» Пушкина<sup>2</sup>, чтобы пояснить Вам наглядно мою мысль.)

Замечание относительно Баха вполне справедливо, так как он совместно с Генделем является завершителем целой эпохи (ее созерцательной уже фазы), в ко-

<sup>1</sup> Эта точка зрения Яворского расходится с оценкой Бетховена современным советским музыковедением.

<sup>2</sup> Разбор стихотворения «Полдень» см. на стр. 244 данного тома; «Эхо» — стр. 406.

горой германская раса старалась перерешить проблему невидимого, применив к нему метод исследования видимого мира — анализ. Перерешение аналогичной проблемы в мире видимом — в архитектуре — удалось французам, насколько это мне удалось установить в эту мою заграничную поездку.

Истоки этого перерешения, может быть, в Испании (постройки Карла V и Филиппа II), но мне все не удается добраться до этой Испании. Испания чрезвычайно интересна и своей тогдашней музыкой, и влиянием на иностранных композиторов, как, напр., на сицилийца Доменико Скарлатти, современника Баха, но композитора начала новой эпохи; по моей теории, эпохи переплетаются — конечная фаза предшествующей протекает одновременно с начальной фазой последующей эпохи. Ведь и Маркс, выразитель начал и принципов новой эпохи, работал во время склона старой (в музыке Вагнер ум. 1883 г., Лист ум. 1886 г., Чайковский ум. 1893 г.), последние судороги которой и в музыке происходят на наших глазах (вернее, в ушах) и приютились в консерваториях, устои которых с таким остервенением отстаивают сейчас последние могикане эпохи, чувствуя, что они ничего реального не могут противопоставить даже современным неучам, — могут только запретить и уничтожить. Конец эпохи замечен еще и тем, что повсеместно в музыке, в театре, живописи эмоциональный принцип отрицается, и талантливые, но не вскочившие в колею новой эпохи, люди за неимением своего слова (слова своей новой эпохи) подражают образцам эпохи противоположной, образцам, живое воздействие которых выветрилось и поэтому не возбуждает «привычных» эмоций — Стравинский последней поры, Хиндемит, неофранцузы, Казелла и т. п. со всеми истлевшими названиями вроде ораторий, токкат, партит, пассакалий и т. п. Они свою творческую волю направляют не на созидание, а на воссоздание по образу и подобию, так как чувствуют, что нужно начинать что-то сначала, и поэтому делают хронологическую ошибку, повторяя чужие раньше бывшие начала, так как сами настолько слабы, что интуитивно не могут найти нового принципа и новых символов оформления этого принципа. Это не значит, что я этих композиторов считаю потенциально слабыми.

Стр. 16. Подтверждение моей мысли о конце эпохи: «противоречия разрешаются в колыбельную песню у постели умирающего» (Чайковский).

Стр. 17. «Творческий импульс, который великая сестра революция должна дать своей великой сестре — музыке».

Я с этим не согласен, так как революция (как событие) есть единичный факт, выражающий общественный длительный процесс. Искусство выражает схему общественного процесса, поэтому общественные процессы выделяют и музыку и революцию. Поэтому за границей люди правы, когда говорят, что нельзя вообще играть русскую музыку, потому что Чайковский вызывает у публики недовольство жизнью и, следовательно, режимом, а Скрябин есть призыв к вооруженному восстанию; [...] Стравинский — издевательство над слушателями (по содержанию, а не по принципам оформления).

Как сильны привычные рефлексy эпохи, видно хотя бы на примерах двух оперных администраторов одной эмоциональной эпохи.

Один, из вольной семьи, выбирает сюжеты (не музыку), сильно действующие на определенные эмоции с фабулой о прельщении мужчины женским телом: «Кармен», «Лизистрата», «Перикола»;

второй, из строгой купеческой семьи, выбирает сюжеты строгого быта, женской верности долгу (вопреки даже сердечному влечению): «Евгений Онегин» Пушкина, «Царская невеста» Мея, «Майская ночь» Гоголя, и никакие требования новой эпохи не могут заставить их сделать хотя бы уступку в виде исключения.

Стр. 17 «Шопенизировали, бетховенизировавъ».




Существует основная разница между запечатлением схемы общественного моторного процесса, эмоционального процесса, передачей исполнителем этой хотя бы эмоциональной схемы или «моторным» или «эмоциональным» исполнением любого запечатленного автором процесса.

Лист говорил: «Не тот великий пианист, который прекрасно исполняет гениальное произведение, а тот, который великолепно исполняет дрянь»; этим он хотел указать на значение исполнения, на значение техники (не мастерства, мастер не может великолепно испол-

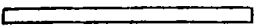


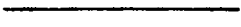
пять дрянью), на значение того одухотворения, которое привносит при исполнении исполнитель. Лист не предполагал, что его слова будут истолкованы его же учениками превратно. От Антона Рубинштейна ведет начало исполнение, когда исполнитель продуцирует перед публикой «свою собственную» эмоциональность, будь то созерцательный Бах, моторный Бетховен, волевой Лист, эмоциональный (тем хуже для него) Шопен. И мы, терпеливая публика, не знаем, что такое Шопен, Бетховен, Бах, а мы знаем «Осень» Чайковского под внешним обманчивым видом печальной фуги Баха *b*-*mol*l (прелюдия есть ранний образчик нашего похоронного марша, фуга — нечто вроде надгробного плача на мотив хорала «Из глубины воззвах к тебе») в исполнении Софроницкого или в исполнении Владимира Шора, жестокий цыганский романс Чайковского (из его ранних на собственные жестокие тексты вроде «Я приговор твой жду»<sup>1</sup>) под ложным обликом «Todtentanz» Листа, в котором автор создал *unicum* физически-аскетического в противовес «Мефисто-вальсу», непревзойденному до сих пор физически-эротическому в его волевом гипнотическом аспекте. И любая заграничная знаменитость в течение последних 50—60 лет преподносит нам такое исполнение, причем особенно не стесняются с Шопеном из-за его пресловутого *rubato*, которое на самом деле есть принцип логического исполнения эмоциональной эпохи, в отличие от исполнения *a tempo*, *tempo giusto*, т. е. исполнения, при котором все метрические доли равны. Метроном и был изобретен при конце моторной эпохи, когда стал намечаться новый принцип исполнения, не скандирование (как в моторную эпоху), а выразительность интонации. Эмоциональная эпоха взамен классической (моторной) фанфарности (все моцартовские, гайдновские и бетховенские темы, большинство еще шубертовских) выдвинула принцип человеческой интонации (освобождение человека, его физической природы — скерцо Бетховена, его психических, эмоциональных переживаний — интонация, новая интонационная мелодия — Шопен), ее выразительности, ее метрической свободы и ритмической гра-

<sup>1</sup> Романс «Страшная минута».

нености, выдвинула принцип дыхания и четких передышек (цезур), что в начале эпохи порицалось как «рапсодичность».

Вот обозначения, которые Лист изобрел для обозначения *rubato*: Les signes-marquent les temps de suspension moindres que les  (по-нашему равно цезуре; теперь композиторы пишут запятую'); Les lignes doubles  Les *crescendo de mouvement*; Les lignes simples  les *decrecendo de mouvement* (из 12 этюдов 1838/39 г.).

Если взять пример аналогичный словесный, то получится:

   
В порыве  нежности сердечной. Т. е. у него ставится в предъикте построения до логического выделения, а  ставится на женском окончании фразы.

Еще у него есть ряд обозначений других, которых у меня сейчас нет под рукой, напр.:



над группой нот для обозначения особого

напора *appassionato*. Этот знак у него еще встречается в «Мефисто-вальсе» 1859 г.

Так вот, выражение «шопенизировали» относится не к Шопену, а к его исполнителям последних 60 лет (за некоторыми очень немногочисленными исключениями — Карреньо, Есипова), а выражение «бетховенизировать» нужно, согласно истории музыкального исполнения, переделать в «листизировать», так как Лист придал этот характер исполнению Бетховену. Между прочим, Лист был первым дирижером в нашем смысле, так как первый стал перед оркестром и спиной к публике (что вызвало негодование публики и [упрек] критики в невоспитанности) и задирижировал без палки (без стука, без такта, как теперь еще иногда за границей). До него оркестр вел концертмейстер (точное значение — 1-й скрипач), а дирижер показывал быстроту движения в первых тактах каждой вещи, и если продолжал

махать, то на него оркестр не обращал внимания. Вот почему Бетховен в IX симфонии будто не заметил конца исполнения. Дирижер в операх должен был показывать темп и вступления солистам и хору на сцене, а вступлениями в оркестре ведал концертмейстер.

Насчет Дебюсси можно сказать, что он очень характерен для конца эпохи, так как всякие *parfumés*<sup>1</sup>, касания, осязания, обоняния и вкусы всегда выявлялись в конце эпох, когда все основные процессы и ощущения человека были использованы для выявления основного принципа эпохи и приходилось прибегать к исключительным способам передачи или возбуждения эмоции, тем более, что эпоха кончается сначала созерцанием (обоняние, вкус, осязание), а затем издевкой над умирающим, распадом организма («Мефисто-вальс» № 2, «Мефисто-полька» Листа, «Сарказмы», «Igonies» и т. п.).

В общем предисловие и статья «Музыка и Революция» для меня являются свидетельством подъема нашей эпохи, они идейны, а не созерцательны, они предвзвешены, действительны, а не упадочно критические, настраивают бодро, активно.

### Статья о Танееве и Скрябине

Книги Танеева о контрапункте и каноне суть вехи, они отмечают конец даже цикла эпох (как изобретение метронома отметило конец исполнения по равномерным долям независимо от значения доли, отменило моторность как абстрактное измерение метра движения без оценки измеряемого и определения движения как простое перемещение или передвижение). Эти книги свидетельствуют, что принцип контрапунктического мышления, принцип голосоведения по интервалам кончен, так как абсурдность этих принципов из этих книжек вопиет. Началась новая эпоха осознания звуковедения, звукового тяготения, эпоха ладового ритма. Это не значит, что родился ладовой ритм — он родился вместе с первым человеком (*glissando* и вой первобытных дикарей передают присущую им идею сопряжения), и все музыкальные и словесные (литературные) произведения возникают по схемам ладового

<sup>1</sup> Ароматы, благовония (франц.).

ритма, вся моторность, пластика, мимика человека основаны на аналогичном принципе (это есть основной тезис книги Бюхера). Мимика только тогда естественна, когда она следует за звуком (дыхание). Если певец сделает мимику, а затем дает звук, то ничего не получается; если же он дает должную интонацию, то мимика, блеск глаз, пластика выходят сами собой.

У Танеева привычка к эмоциональному процессу бытия в привычном с детства мире (конец эпохи) боролась с нарождающейся потребностью осознать причины механизма бытия (начало эпохи); его эмоциональность сознания не хотела подчиниться новому принципу и противопоставляла «научное» исследование прежних бытовых оформлений — палестриновский контрапункт (без палестриновской логики ладового ритма), баховский стиль (как манеру, мастерство без баховских принципов запечатления схемы и даже бытовых признаков многовекового созерцательно-общественного процесса христианского миропонимания), бетховенскую мажорную сонатную схему мелких моторных движений (без уразумения ладовых принципов сложности и выразительности моторно-метрического ритмического оформления простейшего звукового материала). В его сознании постоянно боролись устои прошлого с принципами нового, теоретически он был за старое, а практически (в творчестве) за новое. Ваша характеристика вполне сходится с той, которую ему дал Игорь Глебов в своей статье, для которой я ему дал данные.

Его характеризовала контрастность — повышенный масштаб, повышенная эмоциональность, грузная пыльность (влияние на Скрябина, финал II симфонии, «Экстаз»), большой рост, вообще грузность и мелкий бисер пассажей *reglé*, доброта и резкость, любовь к спорам, препирательствам, перекрестным колкостям, язвительность, писание колких эпиграмм, осмеивающих стихотворений, желание убедить, переубедить, настойчивость в этом, дотошность, высокое представление об артисте, сосредоточенность и пренебрежение к случайностям; он давал уроки в консерватории бедным ученикам, а дома бесплатно занимался с богачами или, по крайней мере, вполне состоятельными людьми (Метцль, Померанцев, братья Сабаневы, Артынов и



еще несколько, фамилий которых не помню), но во время 1905 г[ода] решил взять двух платных учеников, плату с них отдавал тайком в какую-то партию, предполагая, что большевиков, так как им сочувствовал его брат, Владимир Иванович, которого он чрезмерно уважал и с которым советовался во всех важных делах, даже в деле русского изложения своего учебника. Когда же революция кончилась, то отослал этих учеников ко мне.

Однажды, встретив меня в консерватории, он спросил меня, почему у меня озабоченный вид; узнав, что мне не разрешают внести плату в рассрочку, он сказал, что если мне совершенно откажут, то чтобы я обратился к нему; на следующем же уроке сам спросил меня, как обстоит дело. Когда у него кончал ученик, он сам старался найти ему издателя. На первом же году моего обучения у него (1899—1900) я написал небольшую научную работу по контрапункту. Он сейчас же устроил ее напечатание у Юргенсона. Я отказался. Тогда он, предполагая, что мне не нравится торгош-издатель, устроил ее у Беляева. Я опять отказался. Он не уговорился и устроил ее в Берлине у Флейшера (специалист по строгому стилю, имевший свой научный журнал), и никак не мог понять, что я могу отказываться от такого блестящего предложения. А я отказывался потому, что не желал выступать впервые с чисто формальной работой, да еще в области, которую я считал окончательно умершей (принципы ладового ритма у меня тогда были уже найдены, и намечались возможности биологического подхода в муз[ыкальных] произв[е]дениях] к общественным процессам).

1928

**94. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — В. Л. КУБАЦКОМУ**

28 марта 1928 г., Москва

Дорогой Виктор Львович, я радуюсь Вашему успеху и желаю, чтобы он шел *crescendo*<sup>1</sup>. Работа квартета Страдивари, поскольку она производится в современ-

<sup>1</sup> Речь идет о концерте квартета им. Страдивари в Ленинграде.

ном плане как принципы исполнения и подбор репертуара, близко интересует меня. Привет Вашим товарищам<sup>1</sup>.

Теперь относительно концерта 8-го числа. Виолончельная соната Рахманинова неизбежно занимает в программе первое место, и ее исполнение зависит только от состояния моего пальца, который мне зашибли в трамвае. Я лично непременно хочу ее исполнить по двум причинам — во-первых, потому, что я хочу исполнить сонату Рахманинова, во-вторых, потому, что первое предложение, которое я получил от Вас, было исполнить с Вами сонату (Черепнина), а у меня существует примета, что первые побуждения всегда правильны.

Наконец, мне приятно поработать и выступить именно с Вами<sup>2</sup>.

Когда с Цыгановым говорили о программе и перечислили ему программу, он сказал, что ничего противопоставить такой программе он не может, и предложил сразу трио Рахманинова (как последний номер), а себя ограничил канцонеттой Чайковского. Принцип, положенный учениками при составлении программы, был — продемонстрировать педагогический состав Первого техникума. Если мой палец не позволит мне выступить, то, разумеется, мы с радостью и благодарностью примем Ваше предложение; пока что дело обстоит еще так, что программа достаточно велика. Если Вы вспомните наш разговор в ГУСе года два-три тому назад<sup>3</sup>, то я в трио Рахманинова вижу осуществление определенной идеи, которая, если и вызвана случайно-

<sup>1</sup> Яворский имеет в виду остальных участников квартета им. Стравинского: Симского Б. М. (1-я скрипка), Виткина Б. Я. (2-я скрипка) и Гамбурга Г. С. (альт).

<sup>2</sup> Намеченный концерт с участием Яворского, В. Л. Кубацкого и Д. М. Цыганова состоялся в Малом зале Московской консерватории. Были исполнены упомянутые в письме виолончельная соната и трио Рахманинова. Упоминаемая виолончельная соната Черепнина-сына (предположительно первая) была исполнена Яворским и Кубацким в концерте АСМ.

<sup>3</sup> По словам В. Кубацкого, этот разговор в ГУСе касался принципов исполнительства, после которого Яворский сказал, что это едва ли не первый подобный разговор в ГУСе, обычно об этом здесь не говорят.

стью — тем, что Вы оба<sup>1</sup> преподаете в одном и том же учебном заведении,— не является по существу случайностью, так же, как и вхождение каждого из вас в техникум было результатом длинного процесса, который диктовался принципом исключения всех представлявшихся возможностей. Программа и без трио совершенно достаточна, но с трио она является уже значительным событием.

Я, разумеется, не знаю тех условий, которые у Вас существуют с Вашими товарищами, но если они будут входить в другие учреждения, кроме квартета, перед ними будут вставать подобные случаи и их нужно предвидеть и предрешить<sup>2</sup>. Не мог написать Вам письма раньше, так как только вчера вечером Маргарита Павловна узнала Ваш адрес. Извиняюсь очень за посланного, который забыл про оплаченный ответ. Сергей Владимирович шлет всему квартету привет и пожелания[...]

*Б. Яворский*

**\* 95. С. С. ПРОКОФЬЕВ — Б. Л. ЯВОРСКОМУ**

7 мая 1928 г., Barcelona

Дорогой Болеслав Леопольдович,  
шлю Вам привет из Испании.

Почему Вы никогда мне не пишете и на письма не отвечаете? Недавно видел Дягилева и много говорил с ним о молодом поколении советских композиторов. Он заказал бы балет, но, конечно, предварительно надо его познакомить с их творчеством. Кого? и как это практически осуществить?

Напишите мне в Париж.

*Ваш С. Прокофьев.*

<sup>1</sup> Яворский, помимо Кубацкого, подразумевает здесь Цыганова.

<sup>2</sup> Яворского смущало, не отразятся ли обязательства Кубацкого по квартету им. Страдивари на его выступлении в концерте Первого техникума.

\* 96. С. С. ПРОКОФЬЕВ — Б. Л. ЯВОРСКОМУ

5 сент[ября] 1929 г., Culoz

Дорогой Болеслав Леопольдович, шлю Вам привет со французских холмов, на которых провожу лето. Мечтаю в октябре заглянуть в Москву, хотя и без концертов. Напишите, как поживаете, адрес на обороте. Жму Вашу руку, привет Протопопову от нас обоих, и Вам от жены.

Ваш С. Прокофьев

97. Б. В. АСАФЬЕВ — Б. Л. ЯВОРСКОМУ

29 ноября 1929 г., Ленинград

Дорогой и сердечно уважаемый Болеслав Леопольдович!

Приветствую Ваше сегодняшнее выступление в консерватории<sup>1</sup>. Я считаю это знаменательным фактом и очень хорошо знаю, что каждое Ваше слово будет выслушано студентами — в особенности слушателями музыкального отделения — с глубоким интересом и сосредоточенным вниманием. Я с чувством большого удовлетворения наблюдал, какое радостное волнение поднялось в среде моих слушателей с самого того дня, когда стало известным Ваше согласие сделать сообщение. Лично для меня наличие уважения к Вашему имени со стороны каждого музыковеда — испытание и проверка его духовного развития.

Умоляю Вас, не примите мое отсутствие за знак невнимания. Я знаю, что Вы так не подумаете, но люди смогут это истолковать на свой лад. Я просто простужен и не могу ехать. Но на концерте надеюсь быть непременно.

Преданный Вам Б. Асафьев

<sup>1</sup> См. хронограф 29 ноября — 2 декабря 1929 г., стр. 649.

1 декабря 1929 г., Ленинград

[...] Вчера опять весь день был перегружен. Днем был в ГИИИ; Римский-Корсаков показывал фисгармонию Шидмайера с различными настройками; к сожалению, на ней нельзя проверять четвертитонность и третьтонность, но тоника увеличенного лада гораздо лучше звучит с *si-диез* пифагорийского строя, чем *si-диез* натурального, в особенности, темперированного С—с. Очень хорошо звучит дважды система. В консерватории собралось значительно меньше народа, но все же было человек 120—150. Потом обедал у Оссовского и попал только на второе отделение симфонического — Пятую симфонию Малера. Сегодня иду на «Свадебку». Погода все время возмутительная. [...]

Профессура опять была в полном числе.

## 1932

### 99. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — А. СПЕНГЛЕРУ

6 июля 1932 г., Москва

Здравствуйте, Саша, я получил Ваше письмо и сожалею, что под руками у меня нет Вашей партитуры, так как за это время я уже забыл много подробностей.

Когда я говорил Вашему уважаемому дедушке про отсутствие нового в Вашей партитуре, то я имел в виду мышление. Ведь каждый автор только в том случае входит в историю человеческой культуры, когда он вносит новое мышление, отображает новые схемы общественных процессов. И только те таланты становятся культурными деятелями (а не работниками), которые, презрев утверждения и предостережения воспитывающих и обучающих их педагогических работников, смело превосмогают сегодняшнее, а не подлаживаются под тень вчерашнего. Просмотрите историю человеческого творчества во всех искусствах, и повсюду Вы найдете борьбу за новое, неповторимое, и это новое есть новое мышление, новая идеология. Только тот входит в историю человеческой культуры, кто это новое, заключающееся в общественном процессе, вводит в искусство как

творец, исполнитель и научный деятель. Повторять зады — это удел работников.

Ваше увлечение оркестровкой есть увлечение оформлением. Существенным моментом творчества является конструкция творческого задания и затем ее композиционное осуществление. Оформление может ослеплять, удивлять, оформление требует находчивости, изобретательности — вдохновение же, то есть чуткое отображение схемы общественного процесса, создает конструкцию, которая одна только может производить впечатлительные грандиозные, величественные.

Приводимые Вами примеры — гром 16 литавр, четырех военных оркестров — это сценический монтаж, эффектное слуховое воздействие для «пояснения» программного, т. е. литературного, словесно-смыслового замысла автора, которое находится вне художественной конструкции. Это, разумеется, во времена Берлиоза прекрасно отображало апогей дворянско-монархической идеологии городского населения — фетишизм самодовлеющей, красующейся, устрашающей и карающей власти, каковой она выкристаллизовывалась к концу эпохи натурального хозяйства.

Разумеется, оформление имеет большое значение для восприятия — это поймет всякий, кто видел изумительные сплошь выложенные белым и цветным мрамором соборы Милана (весь одетый в белый мрамор, даже крыша и та вся беломраморная), Пизы, Сиены, Орвието и мог сравнить их с оштукатуренными соборами такой же конструкции в Германии. Собор св. Марка в Венеции прекрасен, хотя уже много столетий как его пять куполов не блестят золотом, а крыты жестью, и пирамиды Египта столь же величественны, хотя их блестящая бронзовая сплошная облицовка давно исчезла, так же как бронзовый потолок Римского Пантеона. Конструкция сама по себе столь замечательна, что даже архитектурный каркас пирамид и потолка Пантеона восхищают нас. «Вечеря» Леонардо является одним из немногих мировых шедевров живописи, хотя от нее остались лишь следы, а от первоначальной раскраски не осталось даже следа. То же с Луврской «Джиокондой», вся лакировка которой давно смыта: а ведь вся прелесть ее для современников была в этой лакировке, передававшей цветные и световые оттенки. Мы имеем

лишь грунт картины, по которому лаками была нарисована та картина, которая давала замысел автора в его окончательном оформлении.

Когда Вы будете в Москве, Вы увидите Манеж у Кремлевской стены. Зайдите в него и окиньте взглядом этот один-единственный зал, занимающий пространство между двумя трамвайными остановками (Берлиоз давал в нем концерт — он вмещает чуть ли не 120 тысяч человек). Безразлично, какое впечатление он произведет на Вас; но когда Вы узнаете, что это величайшее чудо архитектурно-инженерного искусства, что это самое большое в мире пространство, перекрытое деревянными балками без единой опоры, кроме четверугольника стен, то Вы поймете величие человеческого замысла и искусство его выполнения. Это изумительная конструкция при простейших композиции и оформлении; все основано на простейшем материале — камень, кирпич, балки и железо, сопротивление которого при помощи расчетов доведено до отдаленно даже не достигнутого в других архитектурных зданиях.

А что Вы скажете о конструктивных способах человека, который от конструкции лука, посылавшего ввысь стрелу, дошел до аэроплана, на котором сам поднимается в стратосферу и там направляет свой полет с невероятной точностью? А оформление аэроплана заботит его лишь постольку, поскольку оно в состоянии преодолеть сопротивление давления и температуры при полете.

Этим я, разумеется, не хочу умалить значение музыкального творчества Берлиоза. Хотя для его характеристики немаловажно, что он обратил внимание на численную величину придворной певческой капеллы в Петербурге и на московский Манеж, но не заметил русской крестьянской песни так же, как не заметил того переворота в музыкальном мире, который совершили своим творчеством его два близких приятеля — Шопен и Лист.

Большой оркестр, который Вы любите, это есть выражение современной человеческой общественности. Деревянные — это темперамент и быт, струнные — эмоциональность, медные — волевое, ударные — моторность; их соединение дает возможность выразить многообразие схем нашего общественного процесса. Но его отдельные

инструменты сами по себе уже не выражают нашу эпоху — они продукт эпохи натурального хозяйства, эпохи напряжения физической энергии человека. Наша индустриальная эпоха — эпоха напряжения разума и воли — требует производных звучаний, достигаемых смешением простых тембров. Современная индивидуальность есть индивидуальность общественного деятеля, а не характерность данной физической особи<sup>1</sup>.

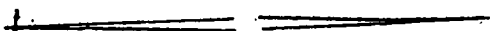
1934

**\* 100. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

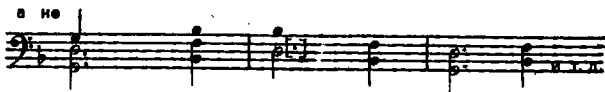
15 июня 1934 г., Москва

[...] Сижу, корректирую квартет Равеля. [...]

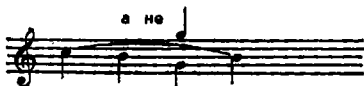
Я теперь начинаю свирепствовать по поводу штилей и знаков



У Равеля очень ясно, что штили он ставит не в зависимости от линейки, а в зависимости от однородности исполнительской связности, чтобы было впечатление однородности звука



и



И знаки



он не начинает при начале доли (обыкновенно силь-

<sup>1</sup> Весной 1932 года к Б. Л. Яворскому в Москве пришел пожилой человек и, ссылаясь на рекомендацию одного бывшего ученика Б. Л., окончившего у него Киевскую консерваторию в 1920 году, передал ему письмо и партитуру своего внука Александра. Письмо Б. Л. Яворского не закончено.



ной), а после ее начала, чтобы уже на звучании начать нюанс



и часто перетягивает cresc[endo]



А у нас все делают по квадратам. Что бы сказали литераторы, если бы типографии печатали знаки препинания после определенного количества букв (даже не слов), а не там, где их ставит автор. [...]

**\* 101. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

28 июня 1934 г., Москва

[...] В Музгиз я ничего не отправил, так как так устал от предыдущей спешки, что не в состоянии был сегодня корпеть. Глаза и внимание устали. Вместо этого читал «Анти-Дюринга» Энгельса и просто отдыхал. Даже не играл сегодня. [...]

**\* 102. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

13 июля 1934 г., Москва

[...] Я прочел в книге «Сады и парки», что Браманте планировал Ватиканские сады под влиянием идей Леонардо. Затем, что планирование целых городов, как это делал Леонардо, стало возможным только в самом конце XIX столетия.

Затем, проработав всю статью Когана о Бузони и примечания, динамику и т. п. Бузони к «Wohlt[empferiertes] Clavier», я предположил, что Бузони был послед-

ний великий риторик в музыкальном исполнении, только — в соответствии с духом времени — эстетствующий риторик, спокойно созерцающий, созидающий свою риторику без риторического пафоса. [...]

**\* 103. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

[16?] — 17 июля 1934 г., Москва

[...] В книге о парках сады делятся на два рода: архитектурные, построенные на правильных геометрических линиях, и которые можно обозреть с одного места (Вилла д'Эсте), и пейзажные, которые «подражают» природе, стараются поразить неожиданными видами, панорамами, уголками (Павловск). Кипарисы виллы д'Эсте считаются самыми высокими и толстыми в мире. Вилла д'Эсте, разумеется, так разрослась теперь, что уже не представляет вида с одной верхней точки.

Затем в парках ценилась ось (перспектива), как в Версале, а позднее (это есть уже и в Версале) радиальные аллеи, то есть расходящиеся радиусами от одного центра.

По местности парки были трех родов: по скату горы — вилла д'Эсте, Петергоф; уступами террас, как Версаль, и совершенно ровные по местности (Павловск).

Рисованные цветники и стриженные деревья и массивы — это принцип архитектурных (геометрических) садов, так как позднее всякие трельяжи (помнишь в Гатчине около помещения Алекс[андра] III).

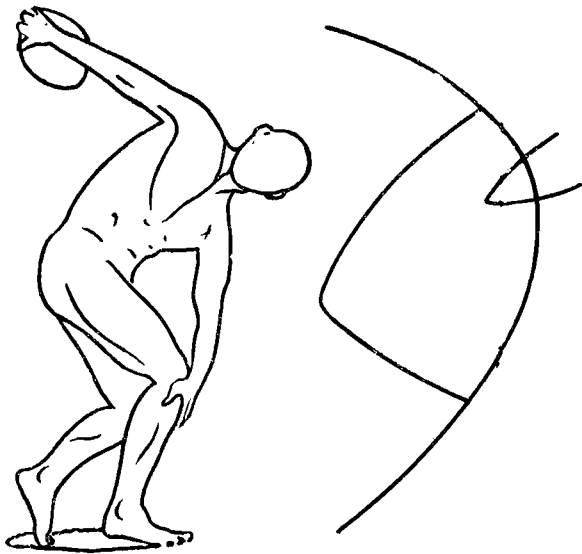
Расцвет архитектурных садов с XVI ст. соответствует ансамбльному стилю в музыке, а пейзажные сады — стихийно-массовому (т[ак] наз[ываемому] романтическому).

Непрерывно могут бить только римские фонтаны и Петергофские. На севрской чашке на блюде, судя по описанию, вид дворца Фонтенебло. В Фонтенебло, оказывается, есть много замечательного, чего мы не видели, так же как и в Версале. Вообще повсюду надо жить по несколько дней, а то и недель, чтобы иметь представление о целом и о частях. [...]

24 июля 1934 г., Москва

[...] Вчера я думал про «Вечерю» Леонардо; что в ней очень ясно выражено противоречие между стремлением в будущее (волна от первого слева через всех апостолов к последнему справа) и противодействием, тянущим в изуверское прошлое (откинутый влево да еще назад Иуда). Да и свет озаряет стену правую; и руки — слева (правая) сжимается от муки и протеста, а справа (левая) раскрывается с согласием на грядущее.

В книжке Маца я встретил хороший пример на ритм. Как схему ритмики Дискобола Мирона он дает<sup>1</sup>



когда это не ритм, а контур, а ритмом будет [соотношение] всех опор и упоров всех частей тела, которые на этой статуе так видны, потому что в ней все главные

<sup>1</sup> В письме имеется только схема. Рисунок из книги Маца приведен редактором.

сгибы тела согнуты, если смотреть на него так, чтобы видеть лицо, обе руки и обе ноги. Я непременно буду пользоваться теперь этим примером. И он тоже посылает диск вправо, т. е. в будущее. Между прочим у Леонардо даны точные сведения и рисунки, как размещать ритм между частями тела для устойчивой фигуры и неустойчивых ее положений. С нетерпением жду выхода его трактата о живописи. [...]

**\* 105. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

10 августа 1934 г., Москва

[...] Организация, конструкция мышления, творчества, исполнительства есть выбор, ограничение средств, отказ от некоторых средств, их отрицание, [так же], как простой мажор, есть отрицание принципа дважды неустойчивости. Неприятие этого основного — отрицания определенных принципов — приводит к хаосу, винегретности, тому, что называют в плохом смысле эклектичностью. Все можно, когда бы я ни захотел, в каждый любой момент.

[...] Всё знать, всё мочь, всё уметь — не значит: каждый раз всё пускать в ход, всё высыпать в смешении. Тот, кто измышлял описание сотворения мира, очень верно определил — отделил тьму от света, твердь от земли, сушу от воды. Отрицание создает принцип, сопоставление (четкое, расчленённое) создает, образуя соединительные грани, единство целого. Нужно иметь громадную силу воли, чтобы отказаться от подсовывающихся, но отрицаемых мышлением, случайных, назойливо лезущих возможностей [...]

Я постарался вчера определить основные тезисы моей культурной деятельности.

I. Художественное произведение отображает схему общественного процесса. Передовые композиторы — те, которые передают передовой процесс, остальные запечатлевают различные стадии разлагающихся уже общественных процессов. Абстрактного «вдохновения», творящего «вечную красоту», не существует.

II. Музыкальное мышление обусловлено соответствующей этой схеме организацией внутреннего слуха

(аналогично организации поля зрения в зрительной культуре). Звуковым принципом этой организации не могут являться мертвые обертоны линейно-прямого тела, существовавшие как физическое явление и до появления человека на земле. Организация этой внутренней слуховой настройки у современного человека XX столетия отлична от организации слуха XVI ст., выработавшейся главным образом на трудовых процессах натурального хозяйства. Консерваторская теория и практика до сих пор основываются на навыках XVI столетия.

III. Всякое малейшее движение дыхания, рук и пальцев, ног у исполнителей, малейшее движение звукового мышления у композиторов отображают организацию их внутренней слуховой настройки, принципы их музыкального мышления, их идеологию. [...]

**\* 106. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

2—3 сентября 1934 г.

2 сентября 1934 г., Москва

[...] Не помню, писал ли я тебе, что я пришел к выводу, что для пальцевого туше, для пальцевых эффектов и для беглости самое существенное — постоянное освобождение и какое-то вращение в суставе между плечевой костью и локтевой и лучевой. Вращение же лучевой является уже частным следствием, и одно ее вращение без этой внутренней суставной вибрации не достигает цели. И зажим в этом суставе есть причина остановок, срывов.

[...] Я сейчас думаю над мещанством в музыке, его причинами и его проявлениями. Это очень важно для определения того, от чего нужно отказаться при организации современного стиля, характерными признаками которого являются — плановая организованность и массовость (тоже организованная, а не стихийная, как в XIX столетии), волевая устремленность, а не эмоциональная настроенность, не эмоциональная пассивность, хотя бы и «бурная» (ошибка Горького и художественников), композиционная (метрическая и изобразительная) четкость и конструктивная выразительность.

Мещанству свойственна неясность внутренней слуховой настройки, косное придерживание старых привычек

ных оформлений (а не конструктивных схем) слуховой настройки (моторный мажор) и вместе с тем желание щеголять «новшествами», а не органически возникающими в процессе общественного развития новыми принципами организации внутренней слуховой настройки. Отсюда «экллектичность» мещанства как характерный его признак. Засоренность внутренней слуховой настройки случайно «выхваченными» из различных мест, различных эпох, различных стилей, отдельных оборотов, отдельных «модуляций», отдельных «бликов» (Балакирев и его теория «бликов», не зависящих от предшествующего и последующего). Экллектичность слуховой настройки подобно эккллектичности поля зрения, подобно эккллектичности застройки городской улицы второй половины XIX столетия домами, не имеющими никакого отношения к соседним, застройка улицы без всякого плана отдельными эксплуатациями земельных участков под жилплощади как доходных предприятий. Доход — это конструктивный принцип организации города, а остальное — «не важно».

Преобладающее значение для мещанского композитора, для исполнителя и для слушателя в особенности — мелодии. Фетиш — «мелодической линии». Утрата чувства конструкции и соотношения конструктивно-ритмических и композиционно-метрических, выразительных и изобразительных элементов. Когда нет «мелодии», то выискивание каких-то мелодических мимикрий. Отождествление поэтому главной партии (конструктивное звено) с «главной» мелодией (композиционный прием), побочной партии и «второй мелодии». Отсюда мещанское уподобление главной партии, вернее — мелодии, мужскому началу, а побочной — женскому.

Эмоциональная расплывчатость, доходящая до приторного нытья и отсутствие бодрого аллюра метрики. Засилие эмоции и эмоционального настроения, от этого отсутствие организующего *allegro* (не индустриальная беглость).

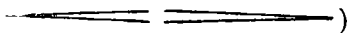
Боязнь синкоп, как вторжения новой ячейки, оформления, композиции или даже конструкции на продолжающую метрику.

Требование оправдания всего примерами из «классиков». У нас должно быть так, как у «настоящих» людей (т. е. как у бывших феодалов или придворного дво-

риштва — знати) — косность мышления. Портной из Парижа, хотя он родился и всю жизнь прожил на одной улице.

Боязнь басов как основы нижнего горизонта конструкции.

Боязнь динамических противопоставлений (фразировка вилочками



после *p* перед *f* всегда *crescendo*  
после *f* перед *p* всегда *decrescendo*.

Аналогично смена тональностей не *subito*, не сопоставление [м], а «модуляциями» (Лядов).

Мещанская теория — «подъем — падение» (всяк сверчок знай свой шесток, не зазнавайся, будь почтителен, скромн, тих).

Отсутствие взмахов, полетности, парения (планерности).

Вверх — *crescendo*, вниз — *decrescendo*.

И при отсутствии волевого:

Настоящее *forte* (*fortissimo*) превращается в крик, стук.

Настоящая быстрота — в неорганизованную поспешность.

Распределение звуков (при исполнении) производится или как раскладывание пасьянса или конфект в магазине манерно-томными раскрашенными девицами.

Отсутствие четкости и упругости в моторной метрике. Ее замена распластыванием.

Пассивная эмоциональность, без активности, без воли, без ритмической собранной организованности, без смелости, решительности.

Боязнь сопоставлений, контрастов, противоречий.

Затягивание темпов во всех мелодических построениях (побочная в *allegro* сонаты, *trio* в скерцо).

Один «красивый» звук для всех случаев, всех произведений, всех жанров, всех стилей, всех эпох.

Не только отсутствие перспективы, но просто ее боязнь (сафоновская теория). «Рабий» дух общего. [...]

Мышление и изложение «гармоническими» четырехголосными схемами (без моторной изобразительности). Часто у Чайковского.

Злоупотребление ансамблем деревянных инструментов (тоже четырехголосие и опять тот же Чайковский).

Rallentando и diminuendo при каждом четвертом такте («мы фразируем!»).

Выпирание верхнего звука каждого построения.

Тоска по блаженству стиля феодального дворянства. [...]

**\* 107. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

4—6 сентября 1934 г., Москва

4 [сентября]<sup>1</sup> 1934 г.

[...] В добавление к выражению мещанства в музыке я еще думал о том, что оно боится в музыке всякой перспективности, а следовательно и неустойчивости замысла (в живописи, напр., это очень ярко у Юона). Ладовой ритм аккордами так учащается в темпе, что превращается из функциональной выразительности в моторный стук (это часто есть уже у Шумана, Чайковского, Метнера). Быстрота как беглость, но не как волевое или мыслительное напряжение ради уплотнения скорости свершения.

5 сентября

[...] Отсутствие «ритмической» организации в равномерной моторности, в которой как раз достигали чрезвычайной ритмической гибкости Шопен, Лист, Бородин, Скрябин. [...]

**\* 108. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

8 сентября 1934 г., Москва

[...] Вчера я был на «Даме с камелиями»<sup>2</sup> у Мейерхольда. Неприятно, что он перенес действие в 70 годы (написано 1852 г., когда платья были пышные), и одел всех дам в сосискообразные платья с длинными широкими шлейфами, начинающиеся у самого пола, и прически сделал высокие растрепанные. Дамы одеты и причесаны, как на картинах Ренуара. Это, разумеется, сделано для того, чтобы по возможности сделать Райх

<sup>1</sup> В подлиннике описка: «августа».

<sup>2</sup> Пьеса Александра Дюма (сына).



худее. Арман — рыхлый мужчина, вроде Политковско-го, сутулый; как гнилой интеллигент для чеховских пьес подходящ, для пылкого француза Армана совершенно не на месте. Вообще трактовка ультра психологически славянская, даже á la Достоевский, с утрировкой слишком чрезмерной отрицательных бытовых сторон. Это так гипертрофировало среду, что она совершенно оторвалась от сюжета и Маргарита с этой средой совершенно не вяжется. Мейерхольд совершенно забыл (или не знает), что типы вроде этих Олимпий, Prudence, Гастонов, Густавов и т. п. обладают отзывчивостью до самопожертвования (вспомни Кошиц), и потому в этой среде возможно появление такой Маргариты. Поэтому Prudence — доверенная Армана — совершенно непонятным образом превратилась в вымогательницу... Маргариты. Такой тип уж наверное обирал бы Армана до нитки, а не Маргариту. Затем слишком большая ставка, чтобы во что бы то ни стало всех (кроме героев) сделать смешными. И что за вкус у благородных Маргариты и Армана вращаться среди таких исключительных негодяев, пошляков, гнусных людей. Обстановка опять «конструктивна» (по диагонали), что лишает драму ее интимности и поэтому теряется контраст этой человеческой интимности с окружающим прожиганием жизни и денег. А ведь на этом фоне проходит добродетельный роман Густава и Нишетты, Гастон, преданная прислуга Нанетта. Слишком подчеркнутое однообразие отрицательной трактовки лишило представление впечатления жизненной гущи, в которой перемешано добро и зло, искреннее чувство и светские приличия, общественные предрассудки и сжигающая человека страсть, доводящая Маргариту до нравственного и физического самоубийства. А Арман оказался бараном. Папаша же (очевидно, молодой актер, вроде Миши Названова) просто был опереточно смешон. Всякие фарфоры и хрустали совершенно потерялись в конструкциях и тяжелых сукнах, полотнах и тюлях. Затем, разумеется, большое недомыслие в парижской выпячивающе мещанской обстановке помещать «русский» фарфор и хрусталь. И все бюро и секретеры из ореха и т. п. тоже утонули в этой гуще. Что хорошо вблизи, то не выгорело на расстоянии. [...]



9—11 сентября 1934 г.

9 сентября 1934 г., Москва

Дорогой мой, сегодня я много работал для Музгиза (школа для кларнета). [...] Вечером я пошел в Камерный театр. Шла «Оптимистическая трагедия» Вишневецкого. Главную роль комиссара играла Коонен. У нее была неудачная внешность и еще более неудачный грим; она походила на девицу из Интуриста. Играла она хорошо, но без настоящей волевой сущности, как полагается по роли. [...] Зато мужские роли — все характерные — были исполнены очень хорошо. Одну роль — офицера (моряка) — очень хорошо исполнял Янушкевич; он походит очень на Хмелева в «Турбинах»; голос у него только гуще и мощнее относительно. В этой пьесе два ведущих, но говорили они по большей части жалкие слова и вероятно потому и были неудачны — все время заговаривали с публикой — избитый водевильный прием, снижавший впечатление. Конструктивная постановка лишала впечатление реальности образов. Все время беспредметное пространство. [...]

\* 110. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

13—14 сентября 1934 г.

13 сентября 1934 г., Москва

[...] Вчера вечером я изобличил у Пушкина, что «Не пой, красавица» имеет в виду «Кавказского пленника» — те же выражения, те же стихи «И степь, и ночь, и при луне черты далекой, милой девы»<sup>1</sup>. Ведь в «Кавк[азском] пленнике» черкешенка, влюбленная в казака, ночью, когда аул ускакал в горы, перепиливает ему кандалы и, когда он переплывает реку, бросается сама в реку. Воспоминание, под влиянием грузинского напева, приводит ему на память «берег дальний» и самопожертвование черкешенки. На этом основании мы совершенно переделали исполнительство. «Не пой, красавица» относится у Пушкина к «Кавказскому пленнику», как «К фонтану Бахчисарайского дворца» (романс Гензельта—Гурилева) к поэме «Бахчисарайский фонтан». [...]

<sup>1</sup> Речь идет не о текстуальном совпадении (в «Кавказском пленнике» нет стихов, приведенных Б. Яворским), а об общности тематики и образов.

14 -15 сентября 1934 г., Москва

15 сентября

[...] Для признаков мещанства в музыке (было уже в двух письмах) характерно, что созвучия теряют свое функциональное значение и свое значение в развитии ладового ритма после предыдущего и перед последующим и превращаются просто в звучание, которое самостоятельно, вне зависимости от предыдущего и последующего, ставится вне лада, вне ритма (звуковой блик) — озвученный стук (урбанизация). «У других этот аккорд хорош, а почему хорош — мне нет дела. Напялить — и все тут. Чем я хуже». Сколько труда композиторы должны будут потратить, чтобы перевести свое мышление на развитие ладовой диалектики. Как это будет невероятно трудно вначале. [...]

Сегодня во время обеда мне принесли пиесы Богословского; я уже два раза их проиграл и подписал к печати [...]; ничего от современного. Болтливость в определенном набившем оскомину стиле, очень мило, симпатично, но без творчества, т. е. без отражения какой-либо схемы современного передового процесса. А передовой процесс, я тебе писал, есть плановость, организация, волевое; изобразительность должна быть современная — целеустремленная индустриальная моторность, индустриальные, аэропланые звучания. Мы унеслись в реальной действительности за миллионы лет от «современных» консерваторских «композиторов» — компиляторов крошек из отбросов, выкапываемых ими в окаменевших кухонных ямах прошлого.

Ясику я старался растолковать в последний раз, когда он у меня был, что трудность сонатной схемы особенно в том, чтобы не повторить одну и ту же ладотональность, кроме тоники (в начале и в конце). Чтобы в побочной не было тональностей, которые были в главной, и чтобы эти тональности по возможности противоречили главной. Напр., у него скрипичная соната в b-moll. Поэтому побочная в Ges-dur или ges-moll — fis-moll лучше, чем в F-dur, потому что F-dur'ное трезвучие постоянно употребляется в b-moll и будет главным в предъикте перед репризой. В пределах Ges-dur базироваться на D-dur, d-moll, H-dur, h-moll (а в fis-moll и на E-dur, cis-moll, A-dur); особенно на тех, которых

не может быть в b-moll (напр., H-dur, h-moll, E-dur, cis-moll, A-dur). В разработке не употреблять тональностей, бывших в главной и в побочной. Поэтому так трудно распланировать конструкцию сонатной схемы; нужно быть особо скупым и осторожным. У Бетховена часто назойливо впечатление оттого, что побочная в доминанте, которая уже надоела в главной партии и совершенно надоеет в предъикте перед репризой. Поэтому хороши те сонаты, в которых тональности побочной и предъикта не совпадают (op. 57, гл[авная] f-moll, поб[очная] Des-dur, предъикт C-dur; op. 53 Аврора, гл[авная] C-dur, поб[очная] E-dur, предъикт G-dur; op. 111, c-moll — As-dur — G-dur; op. 106, B-dur, G-dur (moll)-F-dur). В «Лунной» это не выдержано: cis-moll, gis-moll, G i s-dur и поэтому этот предъикт сделан маленьким и впечатление от него всегда пропадает (пустое слуховое место), хотя сама по себе музыка для Бетховена редкая по насыщенному напряжению. Для яркости заключения еще нужно в коде показать тональность, не бывшую ни в экспозиции, ни в репризе (разработка — предъикт и [затем] икт как четвертый момент всей схемы). Потому Бетховен в удачных случаях выводит неродственную тональность.

Кроме того, в композиции изложения очень важно так использовать регистры, чтобы не сидеть все время на одних и тех же отрезках слуховой скалы, так же как и назойливо не перекатываться все время по всей скале снизу доверху. Динамика тоже требует планировки. Без конструктивной схемы, развивающей творческое задание, не может быть художественного произведения. [...]

Очень поучительно читать современные Пушкину критики его поэм, вышедшие в том же месяце, что и сама поэма. Самые доброжелательные друзья упрекали его в том, что для нас является его характерными достоинствами, выражающими новую эпоху. Упрекают в большом количестве «прекрасных» картин и описаний (тогдашние термины), которые как раз характеризуют эпоху, обратившую внимание на пространственность, на воздух, на природу — ее окраски, движение, построение, на перспективность. Ведь в этом первое главное отличие Шопена и Листа от Бетховена, который был риториком идей, характеров, но у него не было

пространственной свободы, перспективности явлений, равенства для художественного впечатления как пространственности, так и предметностей, перспективно являющихся в этой протяженной пространственности.

И все эти явления подчинены закону братства, т. е. родственности; все связано узами, все влияет на последующее и подвергается влиянию предшествующего. У Бетховена тоже соната распадается на риторически самостоятельные части — главная, побочная, разработка и скучный «вывод», который при разборах пропускается — повторение (ужасное слово) материала главной и побочной. У него нет развития, у него раскрытие, вернее, — разложение на отдельные (авантюрные еще) части. Развитие — это главная идея XIX столетия.

Волевое, планомерное, целеустремленное развитие— это главная идея нашей эпохи. Стихийная массовость— это эмоциональный принцип XIX ст.; организованная массовость — это проявление созидательной воли нашего времени. Пушкина упрекали в отсутствии характеров и непрерывного действия, т. е. упрекали в том, что он не писал авантюрных романов.

Все эти «дружеские шаржи» в виде выхолощенного пережевывания окостеневших шаблонов конца XVIII столетия и их разложения в оперетках XIX ст. позорят нашу эпоху, позорят тех, кто их сочиняет, позорят тех, кто их слушает, позорят тех, кто их поощряет, премирует и печатает. [...]

Счастливы были Шопен и Лист, что они жили, когда уже свершался сдвиг массовой идеологии. Что их ругали за новизну, это неважно, так как сама новизна уже была признана «новизной».

Пушкину особенно достается от критиков за то, что он добивается «настроения», «мечтания по поводу», активности воображения самого читателя. По словам критиков, все нужно изложить ясно (устойчиво, закончено, завершено), чтобы читатель только посмотрел на написанные слова, все понял, отдохнул на чтении и свободный от последствий перешел к другим делам. Литература XVIII ст. организовывала гражданские идеи (Жорнель, Расин), затем общественно-правовые (Руссо, Вольтер). Литература XIX ст. организовывала уже состояние человека, т. е. длительное пребы-

вание, а XX ст. должно организовывать становление, т. е. волевою активностью развития всесторонней деятельности человека, и умственной и внешне фактической. [...]

Переброска композиторов на тип мышления «дружеского шаржа» свидетельствует о том, что у них нет смелости думать в рамках процесса современности, что они органически реакционны, для них вся жизнь позади в «бывшей культуре» и поэтому они, даже при максимально благожелательном отношении к современности, могут высказываться только мимикрически, в виде дружеского шаржа, дружеского, но все же шаржа. Их воля труслива и высказаться открыто за или против они боятся; боятся, что в одном случае привычная им общественность выскажется против них; в другом случае создадут себе затруднения. И их тактика повсюду победила, их «искусство» принято и им, как щитом, заслоняются от музыкальной реальной действительности. Интересно, что и в моторной области они не дают моторной изобразительности из окружающей действительности (что, кажется, было бы уже легко), а пережевывают искусственную моторность классического балета (и в его так называемых «характерных» танцах, которые так же условны, как и чисто классические пуантно-арабесковые танцы). [...]

**\* 112. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

21 сентября 1934 г., Москва

[...] «Элементы»<sup>1</sup> и «Ладовой ритм»<sup>2</sup> высылаю. В «Элементах» тщательно выправляй все опечатки и вноси изменения для последующего издания. В «Ладовом ритме» хорошенько пройди сопоставление с результатом и постарайся сочинить ряд маленьких прелюдий на различные схемы. Почему бы тебе не составить сборник прелюдий для фортепиано и положить в основу совершенство, сложность и интерес ритмической кон-

<sup>1</sup> С. Протопопов. Элементы строения музыкальной речи. М., Музгиз, 1930.

<sup>2</sup> Б. Яворский. Упражнения в образовании схем ладового ритма (здесь, вероятно, имеется в виду 2-е советское изд.: М., Музгиз, 1928).

струкции. Занятия языкознанием очень важны и пригодятся тебе чрезвычайно. [...]

**\* 113. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

1 октября 1934 г., Москва

[...] Вчера 30-го за мной заехало все семейство Горощенко и мы поехали на Воронцово Поле, на выставку восточного искусства по поводу 1000-летия Фирдоуси (автора «Шах-Наме», прототипа Еруслана Лазаревича, а следовательно, и Руслана — Ростем). Там очень интересно — ковры кавказские и персидские, майолика, фаянсы, фарфор, миниатюра, начиная с XII ст., замечательные вышивки, картины, медные вещи и т.п. Ты знаешь, как я люблю все эти вещи. Замечательны несколько вещей, сделанных по заказу Собора св. Марка в Венеции. Интересно, как они попали в Москву. Их сохранность образцовая, как новые [...].

Записывай как можно больше народных песен. Это очень важно, дает навык к мелодичной напевности и обогащает запас материала. [...]

**\* 114. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

3 октября 1934 г., Москва

[...] Я сегодня подумал, что композиторы XVII—XVIII столетий в интересах исполнительства ввели в нотное письмо принцип писания форшлагов (а не точных метрических долевых стоимостей, что вводило бы их в предыдущее), чтобы указать на расчленение исполнительских движений, на то, что определенный звук (форшлаг) относится к последующему, а не к предыдущему, что он играет роль моторного предъикта, что его надо исполнять на новое последующее исполнительское движение дыхания или руки. Основным недостатком педагогической системы в Консерватории является то, что она учит «извлекать звуки» из клавиш, из горла, из клапанов etc., но не намекает даже об образительном значении звуковой метрической фигу-

ры, которая («изобразительность») достигается изобразительным движением руки, дыхания. А выразительность достигается комбинацией неустойчивых и устойчивых состояний этих движений. Поэтому Консерватория думает, что все то, что звучит, есть музыка, есть художественное произведение, и не умеет отличить запечатление схемы общественного процесса (культурного процесса) от звукового оформления бытовых проявлений<sup>1</sup> звуковой публицистики, звуковой quasi-художественной промышленности. Отсюда легенда о «жрецах» искусства, о тайнах и т. п. дребедени. И потому, от неосознания этого различия, отличия значения звуков, как расчленителей, организаторов времени, нужного для моторного движения звуковыми — моторными образами (метрикой), от значения звуков как выразительной способности человеческого мышления и ощущения<sup>2</sup>. [...]

То, что моторная изобразительность организует бытовое внимание, а конструктивная выразительность организует культурное сознание, является основным явлением в жизни человеческого общества, в его художественном творчестве. Животные вполне организуются моторной изобразительностью (цирк, Дуров, Павлов), но им недоступно конструктивное мышление (но доступна бытовая архитектура — соты пчел, жилища бобров, муравьиные гнезда). [...]

Для того чтобы быть сознательно музыкантом-художником, нужно четко отличать моторность движения как расчленения и организации времени, нужного для моторного движения, от конструкции самого движения. В музыке это выявляется как отличие метрики, метрических схем последования метрических фигур (так называемые теперь образы) от ладового ритма, т. е. конструкции звукового мышления. Поэтому культурно неразвитым слушателям понятна танцевальная музыка, организующая бытовое внимание простейшей односоставной моторной фигурой. Второй крупный недостаток консерваторского обучения —

<sup>1</sup> Между прочим, в этом основная ошибка воззрений на искусство Льва Толстого — *Прим. Б. Яворского.*

<sup>2</sup> Фраза не окончена автором.



отсутствие внедрения принципов этой сознательности. Но потому-то так легко «учиться» в консерватории и она так блистательно выпускает сонмы не приспособленных не только к художественной деятельности, но даже к простой бытовой работе на музыкальном фронте.

Отсутствие двигательной изобразительности при исполнении вальса и мазурки не дает возможности отличить вальс от мазурки; устанавливается периодичность «трехдольности», но нет звукового отображения расчленения моторной энергии и распределения упорных моментов; они, эти моменты, чаще и рельефнее в мазурке, конструкция движения в которой основана на скачках с падением — упором ноги в землю; а в вальсе конструкция движения основана на скольжении и касательном переносе ногой тяжести тела. [...]

Если ты постараться растолковать кому-нибудь содержание моего этого письма, то это для тебя будет полезно (слушатель, вероятно, и не поймет) и, может быть, ты мне опять напишешь что-нибудь такое же удачное, как про актеров. [...]

Танцевальная музыка, в которой ладовой ритм становится более частым, чем фигурное па (большое па как полное движение), теряет уже свою танцевальность, становится общемоторной музыкой.

**\* 115. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

2 ноября 1934 г., Москва

[...] Отличие главной ладотональности от начальной и конечной. Шопен, этюд оп. 25, F-dur (?). Главная — дважды цепной на F, начальная и конечная — F-dur (кажущийся). «Appassionata» и т. п.

Все три могут быть различны. Главная может быть совершенно не оформлена своей тоникой или своей «каденцией». Стихийные периоды общественности и отличались в музыке отсутствием устойчивой конструкции, напр., коллективная эпоха XII—XV ст. или стихийная массовость XIX—XX ст. Это и отличало передовое направление музыкального искусства от художественной промышленности, отмечавшей разложение отмиравшего

строю общественности. Устремление процесса выражалось в общей внутренней слуховой настройке (главная ладотональность), но оно не было еще осознано для его фиксирования вовне.

Соотношение шести полутонов организует внутренний слух человека, делает его способным к установлению общего критерия, к сравнению всего воспринимаемого с определенными основополагающими конструктивными принципами, так же, как направление земного тяготения и земное вращение вокруг своей оси и вокруг солнца создает критерий и исходный принцип сравнения для внутреннего зрения человека, для организации восприятия этим зрением, т. е. для познания внешнего мира через зрение (зрением). Это и дает возможность познавать (зрением, слухом) вещь или явление «в себе», т. е. конструкцию, присущую именно данной вещи или явлению, а не конструкцию процесса познания, которое может быть ошибочным, когда не основывается на правильном принципе осознания ритма конструкции этой вещи или явления «в себе». Когда восприятие определяется, как «приятное или неприятное», «нравится или не нравится», то этим устанавливается не конструкция воспринимаемого явления (вещь в себе), а конструкция воспринимающего лица (вещь для него, вещь для нас), т. е. мы имеем дело не с культурным явлением, а с бытовым феноменом. Познание вещи (явления) «в себе» подменяется гедонистическим состоянием отдельного индивидуума, нервная система которого привыкла определенным образом организовываться, определенным образом организовывать свое внимание, не заставляя свое сознание организовываться непривычно, по-новому. Организация сознания непривычным образом, по новой схеме вызывает необходимость затрачивания энергии на активность всего организма. Потому, может быть, оригинальные мыслители доживали до глубокой старости и сохраняли физическую бодрость, что основная конструкция действия их организма постоянно упражнялась, была подвижна, гибка и, следовательно, жизнеспособна.

Гедонистическое же восприятие подобно привычке курильщиков к определенному способу курения — папироса, сигара, трубка, или к определенному сорту табака.

Живописец Давид дает яркий пример отказа от прошлых принципов композиции без введения новых.

Стремление к логике в осознании, а не сила непосредственного выражения, порождает у него логику умышленной композиции, но не конструкции. У него преобладает принцип ограничения — линия — над принципом объединения заполнением при помощи цвета; для него важнее что, чем как. У него главенствует абстрактность идеологического (утопического) факта, но не отображение реально развивающейся схемы современного общественного процесса. Поэтому его характерная особенность — сухость и риторичность воздействия. Он выставляет идеальное (Брут, Горации) как первый план, главную партию, а побочной партией лишь оттеняет главную. Побочная у него туманна (тема сыновей Брута, горюющие мать и сестры и т. п.). В этом он вполне аналогичен Бетховену, у которого тоже побочная не противопоставляется главной, а лишь оттеняет ее и потому в своем материале, в своем изложении сейчас же возвращается к материалу и изложению главной партии. Композиция и Давида и Бетховена организует внимание, устремляя его на главную партию. Потому она и получила в те времена название главной. У Шопена же в h-moll'ной сонате главная и побочная равноправно противопоставляются и даже побочная одерживает верх, так как в репризе главная отсутствует. Выражение (побочная) и настроение у него перевешивают над моторностью и темпераментом (главная). А в Es-dur'ном концерте Листа конструкция уже побеждает совершенно и тематический материал лишь оформляет ее; тематический материал нигде не повторяется, — он метрически, темпово и как энергия постоянно видоизменяется, развивается — это жизнь, а не философско-риторическое рассуждение, как у Бетховена.

Вот к чему нужно постоянно стремиться в музыкальном творчестве — к развитию, совершенно отменяя созидание повторением. Развитие, развитие, единство в развитии. Это должно быть исходным принципом твоих прелюдий. Жизнь как постоянное развитие. Труд как созидание постоянно развивающейся и потому постоянно новой жизни, а не работа как добывание ежедневно повторяющегося пропитания. [...]

4—5 ноября 1934 г.

4 ноября 1934 г., Москва

[...] Показывал ли ты Высотскому разбор «Эхо» Пушкина (первая напечатанная строфа; вторая осталась только в черновике). Ведь этот разбор тем хорош, что приходится столкнуться с изменением (замедлением, удлинением времени) метра последней мысли из-за требований ритма — результат должен быть равнодлителен сопоставлению и результат (число слогов) относится к сопоставлению (число слогов), как золотое сечение.

Ревет ли зверь в лесу глухом  
P 3 S1 S locale 4 8

Трубит ли рог  
P 3 S1 4

Гремит ли гром  
P 3 S1 4

Поет ли дева за холмом  
P 3 S 2 SL 3 8=24

На всякий звук свой отклик в воздухе пустом, родишь ты вдруг  
объединение 4 SL5 P 4 16=24  
S 7 (эхо)

4 x (P S Sloc) = S SL P

Симметрия моментов мысли, законченность, симметрия устанавливает равнозначительность частей мысли

jо— а—о	] симметрия ] гласных ] о - и - и - о	] симметрия всех гласных, ] выделяемых по мыслям
и—о		
и—о		
јо—јэ—о		
(у)—о—и (отклик)		

рев зверя + трубный звук + гром + пение = объединяются = всякий звук — единый субъект и их отражение — эхо. 7 у, 12 о, 6 е.

Очень хорошо разобрать Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной, о чем так сетуешь безумно» и

«Как океан, объемлет, шар земной» — земная жизнь, кругом объята, снами»,  
 $S_2$                        $P$                        $S_1$                        $S_1$                        $P$                        $S$

далее встречается строфа, в которой части мысли расположены в третьем расположении (последняя заключительная мысль).

«И мы плывем, пылающею бездной, со всех сторон окружены» [...]  $S_1$                        $S_2$                        $P$

### О прелюде (и поэме)

Творческое напряжение изложения в прелюде одинаково от начала до конца. Оно может возрастать или убывать по тону в соответствии с творческим заданием, но как творческое напряжение оно развивается или, вернее, оно пребывает в развитии, но никогда не меняется на композиционное комбинирование, как в «классических» схемах рондо и сонаты, где материал повторяется (повторение тем, партий) дословно, вариированно, сопоставляется в разных ладотональностях или даже «разрабатывается» (риторический способ рассуждения).

Интерес поддерживается самой сущностью творческого задания, а не композиционными приемами (контрапунктическими, вариационными и т. п.).

Поэма есть осуществление принципа развития в отличие от классического принципа раскрытия (сонатная схема) — рассуждения или расположения (рондо).

Поэма есть выражение общественного процесса в отличие от сонаты, которая есть выражение общественного состояния. Личное для поэмы является лишь внешне оформляющим символом (Орфей, Прометей, Мазепа, Гамлет).

Генезис поэмы идет от этюда, который в свою очередь может указать как на своего родоначальника на предикт сонатного аллегро, а еще ранее — на хоральную прелюдию как последовательную музыкальную иллюстрацию процессного содержания определенного псалма или отрывка писания.

Прелюдия запечатлевает процесс индивидуальных переживаний; опять-таки процесс, развитие, но не «рас-

крытие», поэтому не может быть повторения как принципа, не может быть «возвращения» к исходному. Современный прелюд есть организация в действии, в развитии; это не есть вещь, т. е. ограничение с разных сторон, это — движение, неповторимое; это не есть «остановившееся мгновение», это есть постижение «вечности», т. е. шестого принципа конструкции в мгновении.

Симметричная (сонатная) схема непригодна для развития идеи, так как сама симметричность, устанавливая равнозначительность своих частей как пространственную, так и временную противоречит процессу развития.

Прелюдия есть индивидуальное выражение общественного; индивидуальное выражение лишено той моторной скованности, которую накладывает на общественное массовость.

Организованная массовость слишком точно моторно фиксирует процесс; организованная индивидуальность может передать именно самый процесс развития в его сложном многообразии. Организованная индивидуальность есть творческая мысль, творческое задание, это — перспектива процесса. Организованная массовость есть уже ее топографическое выполнение.

У Баха хоральная прелюдия (фугообразная) есть анализ процесса образования идеи.

В основу творческого задания прелюдии положено изменение, т. е. неустоявшееся, не первые три принципа конструкции; творческое задание ставит себе целью развитие образования, т. е. в конечном итоге шестой принцип конструкции и как целое, и как развертывание ритма.

Только принцип конструкции определяет творческое задание произведения. Так, у Баха прелюд В-dur I части [«Wohltemperiertes Clavier»], будучи по оформлению нарративным (полеты, игра, хор), по конструкции устойчив и представляет из себя один момент, раскрытый последовательно во временном течении музыкального произведения.

Прелюд cis-moll I части, давая неустойчивое изложение дважды цепного лада, делает попытку передать развивающееся переживание.

И в общем Бах в своих прелюдиях стремился к простейшему хотя бы выявлению неустойчивости конструкции, для того, чтобы выразить идею современной ему прелюдии — движение мышления.

Старинная прелюдия несколько не противоречит идейно прелюдии XIX ст., так как возникла из свободной фантазии (т. е. постоянно нового) перед обычным зафиксированным исторически канонически номером (хорал, fuga, мотет), для того, чтобы дать возможность исполнителю проявить современное отношение к этой философской идее, развитие современного мышления на данную тему, то трепетание современной жизни, которое ускользает при запечатлении схемы процесса.

В этом сказался дух ренессанса, реформации — свобода толкования, в отличие от схоластической неподвижности. Возникает критика традиции. Сравнить у Леонардо отсутствие нимбов, переход Иоанна в Диониса, развитие конструкции тел и игры рук в «Вечере».

Бах в «Хроматической фантазии» из прелюдии делает целую поэму.

Прелюд XVIII ст. (Бах) есть анализ при помощи силы мысли. Прелюд XIX ст. (Шопен) есть уже не анализ, а самое последование развития эмоционального; у Скрябина прелюд приобретает характер эмоционального действия и (приобретает) волевой оттенок.

Вообще история прелюдии есть история попыток освободиться от тисков отстоявшейся, установленной схемы мышления и действия, перейти от установленных штампов изображения и выражения к устремлению в новое, лишь образующееся, еще развивающееся жизнью. Поэтому прелюд стремится от патетизма (риторика) к драматизму (развитие действия), от *tempo giusto* к *tempo rubato*.

Поэтому так показательно постоянное стремление ввести в прелюд речитатив (Бах, Шопен, Скрябин), чтобы от моторной размеренности уже выявленного перейти к только еще выявляющему речитативу, от размеренности заранее обусловленной коллективности к полетности свободного движения. А когда была большая возможность свободной полетности, как не теперь, на теперешних аэропланах с их мертвыми петлями, штопора-

ми и полетами вниз головой и т. п. Прелюд есть освобождение от моторности как от обязательной композиционной схемы, освобождение конструкции от пут косной композиции, освобождение от метрики как от организующего начала, освобождение внимания и восприятия; прелюд знаменует собой передачу организующей воли ладовому ритму, который считается только с творческим заданием, стремится выявить его возможно точнее и поэтому этой сложной точности подчиняет метрику и изобразительную моторность. И метрика и моторность являются уже последствием ритмического выполнения творческого задания, а не предопределяющей протяженностью участков мышления. В прелюдии освобождена воля, которая получает возможность организовать. В фуге, в сонате воле отводится роль находчивости и изобретательности в предустановленных схемах, в прелюдии воля творит самую схему, меняет мир.

Новый ритм предъявляет требование громадной точности к метру и метрике.

В прелюдии совершенно отсутствует преднамеренность, дидактичность. Неповторяемость развития есть принцип прелюдии.

Кроме речитатива для прелюдии характерно введение юбилейных. Как речитатив передает свободу развития мышления, так юбилейная выражает свободу развития эмоции. В прелюдии же находит себе место свобода моторного последования — органно-педальные traits, свободные пассажи на беглость.

В прелюдах находит себе место и псалмодия как попытка осуществления массового речитатива.

5 ноября 1934 г.

Примеры. Бах [«Wohltemperiertes Clavier»] I ч. Прелюдия C-dur, речитатив (намек) в конце; c-moll, Adagio и Allegro, речитатив и юбилейная; cis-moll, Arioso; D-dur, радостная юбилейная в конце; d-moll, печальная вокализация; Es-dur, радостная юбилейная; es-moll, личные возгласы, печальная вокализация; E-dur, побочная; g-moll, юбилейная; B-dur, юбилейная.

II ч. C-dur, юбилейная; cis-moll, 3-голосный ариозный речитатив; H-dur, юбилейная, органно-педальные traits.



«Хроматическая фантазия» — речитативы, личные возгласы, юбиляции, traits.

Шопен, op. 28. Прелюдии a-moll, e-moll, Des-dur; b-moll, начало; As-dur, конец — псалмодия; f-moll — весь речитативный и op. 45, cis-moll.

Скрябин, op. 11 № 4 e-moll, op. 16 № 4 es-moll, op. 33 № 1 Es-dur, № 3 C-dur, op. 37 № 1 b-moll, op. 74.

Прелюд есть связанная непрерывность активного проявления развития. Качество во время развития непрерывно меняется, непрерывно меняются разные проявления одной энергии (постоянство проявления одной энергии есть этюд).

Исследование направления данного движения как выявление качества разных энергий, составляющих причину появления данного движения. Шопен h-moll, Скрябин D-dur op. 11, b-moll op. 37. Прелюд, изложенный на принципе этюдности, переходит в поэдность. Порыв свободы в прелюде: Шопен, C, es-moll, fis-moll. Скрябин op. 11 es-moll, b-moll. Прелюд должен отражать диалектику жизни — единство противоречий — в своей конструкции. [...]

#### \* 117. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

5 ноября 1934 г., Москва

Танец (народный, крестьянский) есть ритмометрическая схема (больше метрическая, т. е. композиционная, чем ритмическая, т. е. конструктивная) процессов труда натурального хозяйства.

Этюд есть отображение непрерывности действия механизированного индустриального труда.

Наша эпоха должна выдвинуть музыкальную схему планомерно организованного труда. [...]

Логика есть процесс мышления по третьему принципу конструкции. Равновесие положений, алгебраические формулы равенства.

Диалектика есть процесс мышления по шестому принципу конструкции. Развитие путем действия одной и той же силы противоречиво. Противоположное действие разных сил не есть конструкция, не есть диалек-

тика; при равенстве противоположно действующих различных сил именно получается равновесие, логика. Это композиция, но не конструкция, так как отсутствует единство, единство источника противоречивости.

«Gradus ad Parnassum» Clementi, издан [в] 1817 г., хотя, кажется, было издано оттуда несколько номеров в 1810, или он их играл в концерте в Париже. Он называл свои этюды «Eхегсiсi», а не этюды. Clementi жил [в] 1752—1832.

Крамер, его ученик (1771—1858), первый употребил будто бы термин этюды в своей большой школе «Große Pianoforteschule», II ч. — «Schule der Fingerfertigkeit» («100 tägliche Studien») op. 100, V ч. «84 Etuden» (позднее 100) op. 50. Напечатаны были его этюды чуть ли не на несколько лет раньше Клементи. [...]

Писал этюды Гуммель. Лист 14 лет в 1825 г. напечатал свои 12 этюдов юношеских. У Шопена в 1829—1830 гг. уже были его 12 этюдов op. 10. Лист напечатал свои transcendants в 1835 (?)<sup>1</sup>. Черни большинство своих этюдов сочинил уже после Шопена и Листа (1791—1857).

Этюд есть выражение социального, массового, у лучших авторов — стихийно-массового. Этюд проводит принцип индустриально-машинной непрерывности, которой не было и не могло быть в труде натурального хозяйства, так как оно основано на физическом напряжении живой силы человека и, следовательно, зависит от дыхания.

Этюд есть массовое, объединенное, организованное на основе одного принципа. Стихийная масса и не может объединяться разными принципами, так как это уже предполагает организованную массовость — наше время.

Стихийная массовость, разумеется, естественно сообщила этюду эмоциональность, иногда даже грандиозную (Шопен, Лист, Скрябин) и иногда волевое устремление. Шопен как гений противопоставлял иногда два проявления op. 25 e-moll и h-moll («Франче-

<sup>1</sup> «Этюд для фортепиано в форме 48 упражнений... юного Листа» (12 этюдов) изданы в 1826 или 1827 г. «Этюды трансцендентного исполнения» изданы в 1852 г.

ска») или как смена образов в одной картине ор. 10 E-dur.

Лист давал развитие идеи раструбом — «Vision» g-moll, «Egoica» Es-dur, «Wilde Jagd» c-moll<sup>1</sup>, [этюды] f-moll, a-moll, или всестороннее раскрытие путем сопоставления различных условий для одного центрального зерна — «Мазепа», «Ricordanza» As-dur<sup>2</sup>, или постепенность развертывания образа — «Paysage» F-dur, «Feux follets» B-dur, «Chasse neige» b-moll, «Harmonies du soir» Des-dur<sup>3</sup>.

И Шопен и Лист в своих этюдах постоянно переходили в поэмность.

Этюд, проводя принцип непрерывного стихийного движения, неизбежно должен был отобразить и устремление эпохи к свободе, к пространственности (Шопен, Лист, Черни); к перспективности (Шопен, Лист).

Этюд как социальное, массовое неизбежно *allegro*, *tempo giusto*. Этюды Крамера, Клементи, Черни писаны для всех, для употребления каждым, чтобы каждый из массы мог достигать одинакового результата, одинакового уровня, достигать общественной социальной нивелировки. Эти этюды и передают в силу своей массовой приноровленности социальную психологию. Потому и играть этюды может самая толща пианистов (учеников), которым недоступны художественные произведения с индивидуальным творческим заданием. И когда масса осознала индустриальность и массовость процесса своей эпохи, то в концертах появились не только отдельные этюды, но и полностью этюдные циклы Шопена, Листа, Скрябина.

У Скрябина ярко запечатлены в этюдах признаки общественного подъема, готовящейся доблестности — этюды E-dur, dis-moll, Cis-dur, активного энтузиазма.

<sup>1</sup> «Видение», «Эройка», «Дикая охота».

<sup>2</sup> «Воспоминание».

<sup>3</sup> «Пейзаж», «Блуждающие огни», «Метель», «Вечерние гармонии». Все названные в данном абзаце этюды Листа входят в цикл, озаглавленный «Etudes d'execution transcendante» — «Этюды высшего исполнительского мастерства» (или «Этюды трансцендентного исполнения»).

Этюд с-moll ор. 10 Шопена — общественная поэма или поэма стихийного, ор. 10 С-dur, ор. 25 As-dur и с-moll. Этюд как расчленение общественного на лично-индивидуальные отношения — Шопен ор. 25 cis-moll, Скрябин ор. 42 Fis-dur. Этюд есть исследование, испытание эффекта энергии, возможной продолжительности ее воздействия, развертывания во времени воздействия энергии. [...]

\* 118. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

6-7 ноября 1934 г., Москва

7 ноября

Ноктюрн — восприятие человеком природы и своего отношения к ней, осознание своего я в перспективе природы. Перспектива — это характернейший признак ноктюрна и его отличие от Lied ohne Worte, Romance<sup>1</sup> etc. Соотношение между человеком и природой, восприятие природы человеком, противопоставление стихийности природы и общественности человека — это отличие ноктюрна от пасторали, от изображения природы как самодовлеющей природы, как постижение ее стихийной силы («Waldesrauschen» Листа, «Chasse neige», «Orage», «Au bord d'une source», «Ce qu'on entend sur la montagne»<sup>2</sup>, начало).

Природу можно отображать звукоподражательно и моторноподражательно; мыслительно; и наконец, эмоционально насыщая (Лист, Шопен), в природе улавливая те моторно-эмоциональные символы, которые свойственны человеку.

Римский-Корсаков улавливал природу больше зрительно, она у него выступает в виде образов («Снегурочка», «Ночь перед рождеством», «Воевода», «Салтан», «Садко», «Китеж»), Шопен и Лист ощущали природу как стихию, улавливали ее слухом; они по поводу природы, от чувства полноты ее восприятия могли доходить

<sup>1</sup> Песня без слов (нем.), романс (франц.).

<sup>2</sup> Произведения Листа — «Шум леса», «Метель», «Буря», «На берегу ручья», «Что слышно на горе».

до аффекта, до восторга или отчаяния. Римский-Корсаков всегда до конца остается спокойным, природа для него бесстрастна, она дает настроение, может дать моторный подъем, но не эмоциональный. Поэтому природа часто у самых разнообразных авторов отображается мелодией на звукоряде без выявленного шестиполутонового соотношения (Шопен, Римский-Корсаков, Вагнер, Скрябин).

Фабула есть проведение зависимости в протяжении времени, причем эта зависимость разворачивается в протяженности пространства. Следовательно, признаками фабулы являются изменение во времени и изменение в пространстве. Фабула не может быть выражена одной ладотональностью. Одна ладотональность может выявить только настроение, состояние. Одна и та же фабула может оформить, дать композиционное развертывание самым разнообразным принципам конструкции, дать трагедию и комедию. [...]

**\* 119. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

7 декабря 1934 г., Москва

[...] Если дело заключается в том, чтобы изменить мир, то как можно изменить звуковое и музыкальное мышление без овладения внутренней слуховой настройкой, ее организацией, свободой образования как определенного лада, так и определенного ладового ритма в организации этой самой внутренней слуховой деятельности.

Музыканты, отрицая теорию слухового тяготения, отрицают основное положение современного устремления идеологической мысли, положенного в основание новой организующейся культуры.

Куда будет годиться летчик, который в состоянии «видеть», только находясь в перпендикулярном положении к центру Земли? Как он будет ориентироваться в полете, как он будет понимать показа[ния] своих приборов? И почему музыкант может «слышать», только находясь в положении «натурального мажора»? [...]

22 декабря 1934 г., Москва

[...] Я теперь все думаю над тем, что никак не могу сформулировать одного своего принципа.

Старая эстетика говорила: «Максимум результата при минимуме затраты энергии», и практика дошла до того, что из результата было выхолощено всякое проявление энергии, осталось, скажем, в исполнении одно только метрическое звуковое оформление; исчезла всякая моторная изобразительность. Как мы знаем, Паганини и Лист именно давали максимум результата при максимуме непрерывной затраты энергии; Рубинштейн уже искал способов прерывать затрату энергии; от этого пошли остановки на тактовых чертах, перед новым аккордом, перед всяким выделением, перед всяким началом. Здесь нужно искать начало всех этих бесчисленных *rallentando*, облегчающих расходование энергии, результатом чего явилось то, что в противовес Листу, который организовал активность слушающих масс, эти исполнители — они вызывали пассивность, усыпляли. Этот принцип исполнения перешел и в принципы композиторского мышления; взять хотя бы Чайковского с его постоянными подчеркиваниями расчленения. (Софроницкий, МХАТ 1). Феодално-дворянское общество породило непрерывную активную темпераментность; оно допускало «остановки», но не «расслабление». Расслабление противоречило требовавшейся от дворян личной храбрости, ловкости, физической изворотливости, напористости, чтобы непрерывностью проявления энергии довести противника до изнеможения.

Снабжать *rallentando*, *decrescendo* произведения XVI—XVIII столетий, это значит совершенно не понимать характер эпохи и его моторное проявление. Наше время плановости, темпов тоже отрицает этот принцип расслабления, убывание энергии.

Заграничные чемпионы бега и всякого вида спорта берут у нас тем, что они не поддаются ни на какие эмоциональные выходы и не замедляют и главное — не ускоряют движение до окончательного финиша, когда уже позволяют себе энергичный учащенный процесс

бросков (кода — стретта); а в это время советские противники уже выдохлись.

Затем я постоянно думаю, как формулировать в музыке конструктивное творчество в отличие от композиционного.

Творчество есть создание противоречия в пределах необходимости. Противоречие заставляет «длиться» процесс; иначе не было бы процесса, а была бы бессмысленная игра в калейдоскоп звуков, а не непрерывное единство развития звукового мышления. В этом постоянном творческом создании противоречия, требующего продолжения, и заключается «изменение природы». Народное творчество достигало этого соединительными интонациями, композиторы — внутрिलाдовыми и ладотональными сопоставлениями. И творческая «свобода» есть творческое использование «необходимости». Если бы не существовало «необходимости» движения мышления, попавшего в неустойчивое состояние, и не существовало возможности «парить» в этом состоянии и переходить связно в другое неустойчивое состояние, то не существовало бы и «мышления», не существовало бы и «творчества», потому что творчество есть мышление, возможность мышлением создавать активность самого процесса мышления.

Мне бы очень хотелось, чтобы ты точно понял эту мою мысль. Это основа моей теории. С этой точки зрения я всегда рассматриваю сочинения, определяю их современность, так как современное состояние человечества, общественности есть «непрерывность планового развития». [...]

**\* 121. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

28 декабря 1934 г., Москва

[...] После спектакля в Малом театре я подумал, что за причина такого невероятного увлечения отжившим русским бытом. Сейчас в московских театрах ставится чуть ли не двадцать пьес Островского, причем некоторые в двух-трех театрах. Да и другие пьесы в том же узко бытовом жанре. Три интермедии Сервантеса сугубо бытовые, да и переведены тем же Островским с большим количеством замоскворецких словечек, рече-

ний и пословиц, так что даже публика в спектакле отмечала нарушение испанского колорита речевыми русскими поговорками. Причем все эти спектакли ставятся с явным уклоном на издевку. И современная музыка, пользующаяся признанием и распространением, тоже вся в плане издевки [...]. Это, разумеется, давно началось (уже у Листа 2-й «Мефисто», «Мефисто-полька»), потому что Стравинский уже с «Петрушки» перешел на этот путь. Прокофьев со своими гавотами, «Шутом, семерых [шутов] перешутившим» тоже идет по той же дороге. Затем это однотональное мышление, лишенное всякой сложной конструктивности, оно тоже выявляет ту же бытовую основу — неподвижность, инертность, косность, боязнь движения, развития. Теперь, когда идет такая стройка, такая активная работа над отысканием богатств как недр природы, так и возможностей движения и в арктических льдах и в воздухе, совершенно непонятна неподвижность в искусстве. Искусство отстало, оно передает только схему процесса разложения старого о мертвело го общественного процесса, превратившегося в стоячее болото, в котором вянет все, что более или менее желает быть активным.

Я тебе уже писал, что при оркестровке оперных отрывков ты побольше поддерживай певческие голоса для твоего же спокойствия и общего благополучия. Выискивай в посланных мною книжках все указания, как воспроизводить на инструментах звук рiано: струнные — волос смычка боком, ребром; духовые — закрывать рот и прикрывать языком отверстие. И при таком звуке добиваться изобразительности в выразительности. Затем все время следить за моторной четкостью, акцентировкой, чтобы впечатление было активное, подъемное (даже в трагическом). Это отличительный признак нашего времени. Если у тебя будет фортепиано, то следи, чтобы пианист очень скромно педализировал и вообще не гудел и не тапёрствовал. На педали ведь остается звук всего оркестра, что очень портит впечатление. Лежачий звук (*tenuto*) у маленького состава очень плохо звучит, нужно по возможности его избегать у струнных (в особенности) и у деревянных. Если у тебя нет альты, то заменять его надо валторной, затем кларнетом. [...]

Требуй, чтобы и певцы и оркестровые музыканты смотрели на твою руку, приучай их к живому движению



метрики и акцентировки. Добивайся речевого звучания, а не озвученной стукотни. Не требуй механического движения ногами и руками под стоимости звуков; ищи в походке, в движениях, в позах настроения, изобразительности. От постановки требуй скульптурности, движения поз. Нельзя, чтобы движение на сцене мелькало. Передвигаться должны позы, чтобы в зрительной памяти оставалось не мелькание, а перемещение определенной пластической изобразительности. Старайся, чтобы новое построение в музыке сопровождалось новым зрительным оформлением. Изучи текст — ведь у тебя к счастью Пушкин и Лермонтов; в них можно найти много благодарного материала. [...]

Для скульптурного движения важно, чтобы не только поза каждого отдельного актера была интересна (инструментовка), но чтобы они соединялись в единое сложное нерасчленимое целое. В этом случае очень важны декорации, обстановка, конструкции в воздухе — лестницы, площадки, крыши, балконы. Надо стараться, чтобы цвета переходили от лица к лицу — помнишь замысел Рафаэля в «Положении во гроб» в Риме в *galleria Borghese*? Мышеловку в «Гамлете» 2-го МХАТа?

Надо, чтобы в глазу зрителя сцена спаивалась в единое целое, образовала осмысленную фигуру. Для резонанса голоса важно так поставить певца, чтобы сзади и с боков отражать его голос в слушательский зал, чтобы голос не уходил назад или за кулисы или не растворялся в неконцентрирующем пространстве. Важно, где у тебя будет помещаться оркестр. Если на том же уровне, что и слушатели, то барьер, отделяющий оркестр от зала, должен быть как можно выше, чтобы звук оркестра доходил до слушателей отраженным (смягченным), а певцы чтобы пели, посылали свой звук прямо в публику. Чтобы глушить духовые, заставляй их опускать раструбы как можно ниже; пусть сгибаются в поясице. И четкость, четкость прежде всего. Если у вас спектакль будет повторяться, то, только подтягивая четкость, можно будет удерживать его слаженность, на которую вы будете тратить бездну энергии. [...] Не позволяй артистам стучать ногами по полу при ходьбе, это и некрасиво, вторгается в звуковую ткань, и сбивает партнеров. [...]

11—12 января 1935 г.

11 января 1935 г., Москва

[...] Я сейчас стал думать над тем, как художественное произведение организует исполнительскую стихию артиста и в каких размерах и в каких пределах эта исполнительская стихия поддается соответственной стилевой организованности. Если взять даже в таких общих схемах, как коллективность, ансамбльность, неорганизованная свобода и организованная планоно, то и то возможности грандиозны и чрезвычайно ответственны. Принципы скандирования и риторической декламации первых двух эпох и принципы интонации слова и фразирования целой мысли вторых двух эпох, т. е. принципы метризации и ритмизации столь противоречивы, что создают громадные исполнительские возможности.

Затем развитие внимания и восприятия при метризации, когда заранее на все случаи известна композиция расположения частей мысли, что допускает большую быстроту речи, как словесной, так и музыкальной.

И при ритмизации [необходима] особая требовательность постоянного напряжения внимания и восприятия, так как единство композиции и конструкции требует учета малейшей частицы процесса мышления, так как именно индивидуализация для каждого отдельного случая этого единства и создает стилевую особенность ритмизации, тогда как метризация всегда однотипна. Поэтому та эпоха, по мере своего разложения, так богата была «исключениями», а ритмизация исключений не знает, а знает принципы конструкции, принципы композиции, которые все зависят от темы творческого задания, которое в свою очередь зависит от той схемы общественного задания, которое выдвигает данную творческую тему.

Сегодня в «Советском искусстве» статья Асафьева о «Пиковой даме». [...] И хороша установка, что «технология «Пиковой дамы» строго классична и остается на бетховенской основе тонико-доминантного тяготения в его наиболее нормативных проявлениях». Когда как раз характернейший принцип «технологии» «Пиковой дамы» как раз твой разбор вывел, как постоянное противоречие схемы оформления (мажорный «вид») и конструктивной основы неустойчивости ложной пятой

ступени ввиду постоянного назойливого присутствия так называемой в консерваторской норматике «попущенной» второй. Кроме того, искусственный минор сам уже определяет более чем двухстолетний принцип постепенного разложения мажорной организации внутренней слуховой настройки. Статью я тебе посылаю (№ 2 от 11 января).

Интересно было [бы] написать специальное исследование, как «искусственный» минор бил тараном в эту стандартно установленную мажорную внутреннюю слуховую настройку абсолютистско-городского мышления. Действительность медленно, но уверенно разрушала фикцию.

12 января 1935 г.

[...] Вчера был на «Страстях» с Горощенками. Была вся Москва. Исполнение было немного лучше, чем [«Месса»] h-moll. Сама вещь несоизмеримо легче, много речитативов, соло. Хоров мало. Все хоралы были выкинуты. Хор пел лучше, потому что гораздо легче. Хорошо у него выходили возгласы, которых много по ходу действия. А большие хоровые номера — первые и последние — крайне слабо музыкально. Да и солистов вывозил народный артист Андреев (баритон, главное действующее лицо). У него хорошая школа, чистый голос, интонация, без всяких подъездов, строгое исполнение. Ты, вероятно, слышал его в «Китеже» — Поярок; он очень высокого роста. Тенор был приличный (типа Юродивого), партия у него очень большая — рассказчика. Бас, изображавший всех остальных действующих лиц (Петра, Иуду, Пилата и т. п.), с голосом, но слаб. Два женских голоса слабы. Замечательный номер для меццо, который пела Ольга Ник[олаевна], совершенно пропал. [...]

\* 123. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

13 января 1935 г., Москва

[...] Вчера вечером я опять был на Бахе, Рабинович доставал билеты с большими хлопотами, и билеты были

у меня, их мне передал Матиас на прошлом концерте, так что нельзя было не пойти, подводить Рабиновича. А тут еще перед самым выходом Юдина прислала билет на симфоническое, она вчера играла концерт Моцарта d-moll.

Вчера опять было полно; была Ольга Николаевна. Мы сидели во втором ряду и поэтому хорошо видели, как беспомощен Климов; что он ни машет, это совершенно не действует на оркестр и хор. Оркестр играет плохо, а хор как выучил, так и поет, независимо от всего окружающего. У хора моторная манера петь, не подходящая для Баха, требующего стиля tenuto, чтобы темы пластично вырисовывались и чтобы разница силы tenuto способствовала рельефности темы, противосложения. У Климова все звучит, как одна каша, ни одна тема не выделяется, да он, вероятно, не знает, что такое тема и что такое противосложение. У него только звучит хоральный кантус фирмус, когда он [выписан] большими стоймостями на отдельной первой строчке и исполняется мальчиками, резкий тембр которых прорезывается сквозь общую звучность; но выдержанных звуков в том же кантус фирмусе у него нет, он их сводит на нет. И все более длительные конечные звуки хор прекращает с наступлением начала доли. [...]

**\* 124. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

16—17 января 1935 г.

16 января 1935 г., Москва

[...] Вчера я был с Олимп[иадой] Ив[ановной] на концерте американской негритянской певицы Андерсон в Большом зале консерватории. Она была одета в черное платье из легкой материи очень длинное с хвостиком, но совершенно облегающее ее тощую фигуру; чтобы даже подчеркнуть линию ног у шиколки, юбка была стянута резиновой лентой, и когда она приходила или уходила на большой эстраде Большого зала, то было смешно смотреть, как хвостик то выскакивал перед правой, то перед левой ногой. Очень некрасивы большие вырезы фигаро под руками. Для контенанса<sup>1</sup> она все время

<sup>1</sup> Здесь: ради самособладания (франц.).

держала в руках большой серо-желтый платок, даже не платок, а просто плат. По афише у нее контральто, и действительно же легкое меццо (она брала *sol*<sup>2</sup>, *lu*<sup>2</sup>) и эффекты делает низким открытым грудным регистром. Но этот регистр у Мар[ии] Адриановны был порисающ. У нее хорошая певческая школа, смахивающая на немецкую дудочкой, поет очень, даже слишком спокойно, по-современному; на весь концерт не было ни искорки эмоции. Пела Рахманинова («Уж ты, нива»), Черепнина и Чайковского («Кабы знала я»). Последнее она спела так, что представилась жалкая швея, сидящая у окошечка и, глотая слезы, что-то приглушенно шепотливо жалующаяся сплошь. Волюма<sup>1</sup> и силы голоса никакого, в особенности в нижнем регистре (что характерно для контральто, у которого сила в низах). Пианист должен был все время играть сверхпианиссимо, что он (финляндец) и мастерски выполнял вплоть до полного изничтожения музыкального произведения и до самоуничтожения. Только в какой-то кукушке она показала салонное кокетство. Публики было маловато, но успех она имела хороший. В сборе была вся цветная колония. Певицы — Олимп[иада] Ив[ановна], Татьяна Пик[олаевна] и Татарина — в восторге от нее. [...]

\* 125. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

20 января 1935 г., Москва

[...] Писал ли я тебе, что по-моему термины *tenuto* и *sostenuto* были введены тогда, когда в моторную эпоху нужно было дать обозначение исполнения предшествующей эпохи барокко, а может быть, и ренессансной, когда люди ходили грузно, говорили *riena voce*, движением рассекали пространство (фехтование, верховая езда); когда руководящим инструментом был полнозвучный, тягучий орган.

Я все больше и больше задумываюсь над разницей между скандировочно-декламационным стилем, предполагаю, что он же был и моторным, с одной стороны, а с другой стороны — интонационно-фразировочным сти-

<sup>1</sup> Здесь: объема (франц.).

лем. Я не думаю, чтобы теперь наступал совершенно новый стиль. Вероятно, интонационно-фразировочный из стихийного, неорганизованного становится организованным. В XIX столетии он был эмоциональным и потому постепенно вырождался в салонно-цыганский, а теперь он становится волевым. Водители автомобилей, аэропланов и стратостатов не могут руководствоваться эмоциями; они должны организовать, и организовать, не размышляя, походя, а во времени, в действии, и поэтому организованность воли здесь на первом месте.

Декламация допускала «остановки» (фермато, двойные черты); стихийная фразировка ввела «расслабление», постоянные *rallentando* и *diminuendo*. Современность же, наоборот, вводит постоянные неожиданные смены размеров. Синкопы, против которых так протестуют наши реакционные пуристы, суть именно показатели нашего времени, так как налицо должно быть внимание к нарушению косности, к постоянной возможности появления нового распределения, нового расчленения. Заезаешься — погибнешь. [...]

**\* 126. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

1 февраля 1935 г., Москва

[...] Программная и «чистая» музыка.

Нет «чистой» музыки, всякая музыка программна.

Если это моторная музыка (танцы всех народов разных времен, движение и передвижение), то рабочее движение и схема самой работы, продолжительность ее «фигуры» является такой программой.

Если это созерцательно-риторическая музыка — эпохи позднего феодализма, придворного дворянства (барокко, рококо, ампир), то ее программность точно определена всякими учебниками поэтики Буало, немцев, Ломоносова, Державина.

Если это натуралистическая, раздражительная музыка (*la poule, le coucou, tic-tac, le gazouillement, le rappel des oiseaux, le caquet*<sup>1</sup> и т. п.), то

<sup>1</sup> Б. Л. имеет в виду пьесы французских клавесинистов: Ж. Ф. Рамо «*La poule*» («Курица») и «*Le rappel des oiseaux*»

её программа определена образом (слуховым, звучащим), которому она старается подражать.

Если это темперamentно-моторная музыка (XVIII — начало XIX), то раскрытие риторическое темперамента есть её программа.

Если это эмоциональная музыка XIX столетия, то её программа есть развертывание данной эмоции.

Если это музыка иллюстративная (Берлиоз и т. п.), то последование сюжетных перипетий есть её программность.

Если это философское отображение идеи (Лист), то оно же и является её программностью.

Очевидно, «чистой» музыкой каждая эпоха называла музыку прошлой эпохи, когда терялось восприятие этой музыки как сегодняшней, когда принципы, её организующие, переставали организовывать восприятие и память.

Всякая музыка перестает быть «чистой», когда постигаешь принципы, организовавшие данное музыкальное произведение.

Прелюдии и фуги Баха из «Wohl[temperiertes] Clavier», бывшие для Антона Рубинштейна чистейшей «чистой» музыкой, для нас, узнавших замысел Баха, — музыкальное отображение его психически-умственной культуры на образах священного писания, — являются узко-программными произведениями, аналогиями программным произведениям Берлиоза, только изложенными по принципам стиля тогдашней эпохи.

И современные любители «чистой» музыки, это просто анахронизмы, люди, признающие только один стиль в музыке, одну программу, стиль рассуждения риторико-патетический или риторико-галантный, стиль не развивающий, а раскрывающий смысл неподвижного явления (равновесного, III принцип конструкции), стиль анализа раз навсегда данного, стиль энциклопедистов XVIII ст., не стиль ренессанса. Ренес-

(«Перекликание птиц»), Л. Дакена «Le coucou» («Кукушка»), Ф. Куперена «Les tic-tac-choc» (молоточки, нечто вроде народных деревянных игрушек, где фигурки ударяют по доске) и «Le gazouillement» («Щебтание»), Ф. Дандрие «Le caquet» («Кудахтаение», фигурально — «сплетни»).

санс на основе узнавания и опыта создавал, энциклопедисты же, анатомируя, — разрушали. Чистая музыка — это труп после музыки.

Мне бы очень хотелось, чтобы ты понял эту мою мысль; это очень важно. [...]

**\* 127. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

4—5 февраля 1935 г., Москва.

5 февраля, ровно 0 часов

[...] Я сегодня был в Малом на генеральной «Волки и овцы». Пашенная играла мать Меропию (ставили оригинал, не разрешенный в свое время цензурой; действие происходит в женском монастыре, где Меропия игуменьей), Ольховский — Беркутова, Купавина — Шатрова (очень хорошо играла, получилась роль первостепенного значения, затмившая совершенно Глафиру), Глафира — Гоголева, племянника Мурзавецкой — какой-то новый актер, все время срывававший аплодисменты, племянника, подделывавшего чужие почерки, — какой-то тоже новый, очень хороший, Анфусу (ну что ж!) — Рыжова, Лыняева, управляющего, монастырскую казначеиху — все очень хорошие актеры. Вообще спектакль концертный. Декорации настоящие, причем в каждом акте, кроме третьего (гуляние), много перемен.

Мебель в монастыре, да и у Купавиной, сервизы замечательные, у Меропы целая молельня, с иконами. Режиссерская постановка прекрасная. Декорации так устроены, что высота сцены кажется необычайной. Вообще, как говорится, победа Малого театра. Сцена последнего акта, в которой Беркутов хочет ловко запугать и овладеть Меропией, замечательно поставлена, потому что Меропа не сразу пугается, а хочет нахрапом перекричать Беркутова; получается жутко (неизвестно, чья возьмет), жизненно и интересно. Туалеты умопомрачительны.

Лия обозвала один туалет Купавиной — бонбоньеркой. Знаешь, были такие бонбоньерки атласные белья, а покррой, как на картине, где невеста на коленях перед отцом-старообрядцем, — большое декольте, бриллианты, жемчуги. Ты непременно должен посмотреть этот спек-



гакль и «Испанского священника». Но длился он невероятно долго из-за антрактов, один по часам был пятьдесят минут. Начали в двенадцать, а кончили в половине шестого. Режиссерских фокусов очень много. Очень много вводных действующих лиц — монахини, монашеники, народ, генералы, дамы, девицы (выход из церкви). Мерепа приезжает к Купавиной с четырьмя старыми монахинями, у Купавиной две горничные, два лакея; на гулянии поющий и пляшущий народ, одним словом, гран gala спектакль<sup>1</sup>. Хотели перещеголять все театры, и им это удалось в значительной степени. Играли очень хорошо, достаточно сказать, что Гоголева в такой благодарной роли оказалась слабее всех, хотя она подошла к роли тем, что дала образ именно петербургской виверши<sup>2</sup>. Лыняев был загримирован под général Dougakine из книжки Ségug, хотя не так уж толст, но без военной выправки генеральской и с пересолом в смысле сонливости. У некоторых исполнителей есть дублеры (Блюменталь-Тамарина, Белевцева — Купавина и др.): [...]

Церетели скажи, что если дирижеры ГАБТа не поют вместо молчащих артистов, то это не значит, что Никиш и другие «музыкальные» дирижеры не спасают положения. Вообще, он должен знать, что главным и единственным хозяином оперного спектакля является дирижер. [...]

**\* 128. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

11 февраля 1935 г., Москва

[...] Писал ли я тебе, что стоимость это — половинная, четверть, четверть с точкой, а длительность — это четвертая часть секунды, полсекунды и т. п., то есть длительность это есть половинная (четверть, восьмая) при *allegro* (*andante*, *lento*) при *metronom'e* 104, или 188, или 60. При теоретических изложениях это очень важно. Обратило мое внимание, что у тебя в одном письме эти

<sup>1</sup> Большой парадный спектакль (франц.).

<sup>2</sup> От *viveur* — гуляка (франц.).

термины употреблены совершенно правильно. Также: ноты — это знаки письменности, половинная, целая, четверть. Нота на первой, на четвертой линейке. Нота — это то, что видит глаз; а звук — это то, что слышит ухо. Не может быть «ноты до», есть звук до.

То же tempo I и a tempo.

Напр., Allegro — rallentando — a tempo, allegro — più mosso — tempo I, т. е. после ускорения или замедления или ritenuto — a tempo, но после другого темпа (хотя бы только più mosso или meno mosso), то tempo I.

У классиков (и Аренского) встречается Allegro. Molto meno mosso. Tempo I. Tempo II. [...]

Обратил ли ты внимание, какая у тебя великолепная тема перед третьим куплетом?



Последнее до замечательно по ладовому впечатлению.

Вообще, из твоего материала, отбросив песенный, можно создать великолепную оркестровую поэму. [...]

Не помню, писал ли я тебе про отличие исполнения от исполнительства? При исполнении можно «выполнить» все данные композиторской записи — звуки, длительности, темп, динамику и не дать творческого задания. Как раз воспроизведение творческого задания исполнителем, причем он это творческое задание представит «от себя», как свое живое творчество, и будет исполнительством. [...]

Очень хорошо говорил Вахтангов (в статье Захавы), что нужно произносить не слова, а то, что «за словами».

Слова — это натурализм, а конструкция процесса — это реализм, и когда ты в «Прощай, жисть» «сломал» конструкцию песни и дал то, что «за песней», то ты дал «результат», дал сущность процесса, т. е. самый процесс. [...]

А. Пушкин. «Певец». 1816 г. (?). Напечатано с муз[ыкой] Верстовского в 1831 г. в «Деннице».

Слышали ль вы за рощей глас ночной Певца любви, певца своей печали?  
 P 4 SL 3 St 2 S 12 (21)

Когда поля в час утренний молчали, свирели звук унылый и простой, Слышали ль вы?  
 SL 2 St 9 S 10 P 4 (25)

Симметрия ( $\Sigma$ ) P SL St S SL St S P

Встречали ль вы в пустынной тьме лесной Певца любви, певца своей печали?  
 P 4 SL 6 (St ! ) S 11 (21)

Следы ли слез, улыбку ль замечали (второстепенное, подробность)  
 S 7 P 4

Иль тихий взор, исполненный тоской, Встречали ль вы? (дробление)  
 S 10 P 4 (25)

$\Sigma$ . P SL S (SP + SP)

Вздохнули ль вы, внимая тихий глас Певца любви, певца своей печали?  
 P 4 S 17 (21)

Когда в лесах вы юношу видали, (подробность)  
 St 2 SL 2 S 3 P 4

Встречая взор его потухших глаз, Вздохнули ль вы?  
 S 10 P 4 [(25)]

$\Sigma$ . P S (St SL SP + SP)

Покажи эту выдержанную симметрию частей мысли, проведенную через все три строфы стихотворения, Се-реже.

И последовательность действия? — слышали (издалека), встречали (близко), вздохнули (результат, реакция эмоциональная).

А признаки субъекта (печаль, унылый, слез, тоской, потухших глаз)?

**\* 129. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

14—15 февраля 1935 г., Москва

14 февраля 1935 г.

[...] В газетах было объявление, что фольклорная секция Академии [наук] выпустила большой сборник. Там помечены музыканты и словесники, но я уже не помню подробностей<sup>1</sup>. [...]

Про «Египетские ночи» и музыку Прокофьева я тебе писал. [...] он не нашел стиля для драматической музыки, и не нашел стиля для Египта и Рима. Клеопатра охарактеризована очень неудачной струнной мелодией шаблонного типа. Но в общем у него удачно тем, что он не писал «пиеес», как Ан. Александров и Шебалин, а старался дать звуковой фон. Разумеется, нужно послушать вторично. [...]

**\* 130. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

17—18 февраля 1935 г.

17 февраля 1935 г., Москва  
0 ч. 12 м.

[...] Вчера я был в Союзе. Они меня вызывали, чтобы подписать две контрактации: одну на мою работу, а вторую на ихний заказ — доклад о Бахе на торжественном заседании по поводу 250-летия рождения И. С. Баха. Первую контрактацию я подписал, а насчет второй я сказал, что подумаю. [...]

[18 февраля], 12 часов дня

Вчера днем я был на генеральной «В овраге» по рассказу Чехова во втором МХАТе. Играли молодые силы. Как всегда, у них очень разработаны внешние типы, игра глаз и речевое исполнительство, так что композиционно интересно и ярко. Конструктивно все грустно, печально, однотонно, своим серым колоритом угнетенности.

Надо было ввести страдание, ведущее к протесту или через смерть (две смерти), к сумасшествию или к

<sup>1</sup> Сборник статей и материалов. «Советский фольклор», № 2—3, 1935.

уходу из данного быта. Для всего этого данные в пьесе есть, и надо было подчеркнуть трагизм и большое социальное значение этого трагизма. Это не было сделано. Помнишь противопоставление Чехова и Вахтангова в «Сверчке». Вот там это получалось, и быт в окружении их (возчик с женой, мамаша с дочкой) выигрывал, становился «живописнее» от того, что в столкновении и борьбе этих двух главных лиц вскрывалась борьба в области общественного процесса — нажива (Тэкльтон) и радость труда (игрушечный мастер), эксплуатация и стремление к свободе в жизненном быту и обратно — душевная пустыня (Тэкльтон) и богатство личных отношений (мастер и его Слепая дочь). Вот такого конструктивного процесса и его яркого накала не было в Чехове, но спектакль произвел благоприятное впечатление, фарсовый быт не вылячивал, а давал возможность почувствовать бессердечие и зло. У нас слишком увлекаются «высмеиванием», издевательством, превращая это в самодовлеющий процесс, в самоуслаждение насмешкой, не дающее активных результатов. [...]

Во 2-м МХАТе на всем лежала мягкость, свойственная Дейкун — постановщику. [...]

**\* 131. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

18—19 февраля 1935 г.

18 февраля 1935 г., Москва,  
23 ч. 30 м.

[...] Я теперь почему-то опять много думаю по поводу явления передвижничества, в котором было три принципа:

1. Отображение схемы общественного процесса — противоречие в самой конструкции процесса, борьба не на жизнь, а на смерть, на уничтожение противника, борьба заклятая, протест упорный, часто злобный. Врубель со своим «Демоном» тоже передвижник.

Это дало противоречие в самой конструкции. У композиторов — противоречия мажорно-минорной внутренней слуховой настройке. У Чайковского — это постоянная так назыв[аемая] вторая пониженная. У Мусоргско-

го — его тяготение к сложным ладам, противоречащим мажорной схеме изложения. У А. Рубинштейна очень наивно, но тоже пониженная вторая. У литераторов Тургенев (вспомни «Дворянское гнездо», Асю, Клару Милич), Лев Толстой («Война и мир», в особенности «Анна Каренина», да и «Воскресенье», хоть оно и позднее), Достоевский, Некрасов и всякие второстепенные писатели. Третьяков как собиратель галереи прямо руководился этим принципом при подборе картин.

Это противоречие в конструкции вело к противоположности, контрастности в композиции. У Чайковского этот вечный винегрет из основного сюжета и бездны вставных эпизодов, у Мусоргского калейдоскоп типов и сцен. У Бородина герои-витязи и гудошники-трусы. А уж про Толстого и Достоевского и говорить не приходится.

В оформлении это сказывалось в грузности колорита (Чайковский, Мусоргский, А. Рубинштейн), грубости мазка, часто его неряшливости (особенно А. Рубинштейн и Мусоргский, но у этого как принцип мышления).

2. Второй принцип — хождение в народ. Ведь передвижники основались с целью продвинуть искусство в широкие массы; потому они и объезжали со своими выставками главные русские города. А братья Рубинштейны основали консерватории и за ними основались всякие муз[ыкальные] училища и школы по всей России и проф[ессора] стали устраивать концертные просветительные поездки (помнишь, как я рассказывал про первый концерт, кажется, в Томске). Толстой пошел учить народ, писал азбуки, народные рассказы, календари и т. п. пропагандистские произведения. Некрасов и его агитационные стихотворения.

Чайковский писал учебники, рецензии.

Стасов, Серов, Кюи — критики.

3. Третий принцип — ближе к жизни, к своему народу.

Тургенев — «Записки охотника».

Некрасов, Мусоргский — бытовые типы, бытовые явления.

Бытовизм у передвижников — Перов, Крамской, Мясоедов, Репин, Маковский, ранний Васнецов и т. п.

Разработка и запись народных песен у Балакирева, Чайковского, Римского-Корсакова (хотя он относится сам к другой эпохе), Мусоргского, А. Рубинштейна.

Еще можно прибавить четвертый принцип — стихийность. Бородин, А. Рубинштейн в своей игре, Чайковский в своем симфонизме, Васнецов, Суриков, Айвазовский, и у некоторых мелких живописцев (Дубовской).

19 февраля

Я думал сегодня ночью над вопросами «движение и сопротивление». Есть движение и организованное сопротивление — Шопен Этюд a-moll op. 25 № 11 и op. 10 № 2 a-moll, есть движение и редко встречающееся, но мощное сопротивление — Шопен Этюд h-moll op. 25 № 10 октавный, есть движение и трение как постоянное сопротивление в самом процессе движения — Шопен Этюд c-moll op. 25 № 12, постоянное движение в обеих руках и Первый прелюд Баха C-dur. [...]

Еще я много думаю над тем, в каком отношении романтизм ранний находится к риторичности. Риторичность была напыщенна, она утрировала темпераментность. Романтика утрировала эмоциональность, но для того, чтобы эта эмоциональность была доходчива, нужно было ее как-то организовать и потому должны были прибегать к некоторым риторическим приемам. И самый первоначальный романтизм был, разумеется, риторикой, снабженной эмоциональностью. Ведь перед романтикой была галантность, которая состояла из рассудочной, преднамеренной, льстивой риторики, учитывающей разделение общества на «классы». И, вероятно, галантность и появилась как следствие этого более яркого разделения на классы, по мере проникновения в высшее феодальное общество сначала служилых дворян, искавших просто житейских прибылей, а затем разночинцев, буржуа, дельцов. Образование общества из совокупности этих разных слагаемых, именно слагаемых (а не расслоения, как принято говорить), заставило риторику, рассчитывавшую на однородный состав «общества», который можно было организовать темпераментом, приноровить[ся] к различным слоям, повело к смешению высокого, среднего и низкого стиля, к образованию «ансамбльного» стиля, основанного на сопоставлении и на последовании; в результате выработалась «галантность».

Революционная декламация конца XVIII ст. была, очевидно, риторикой сильных моторных темпераментных страстей, переходившая постепенно в эмоции.

Риторика давала то владение скандированием (различной метрикой), отсутствие которого характеризует эмоциональность, в особенности в период ее распада. [...]

**\* 132. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

19 февраля 1935 г., Москва.  
3 ч. 30 м. дня

[...] Твои незадачи с певцами и хором основаны на отсутствии у всех у них нормальной школы. Школа непременно должна прорабатывать одновременно:

Скандирование (четкость гласности и согласности, членение слова на слоги по их значению — суффиксы, префиксы, корень и т. п.), т. е. стиль средневековой псалмодии, основанной на центральном регистре человеческого голоса. Скандирование истово (истина — убеждение, вера в то, что говоришь).

Декламацию — провозглашательность, расчленение мысли на две части — предшествующую и последующую, т. е. субъект и предикат — разделенные цезурой; каждая часть объединена в себе и отчленена от последующей, у каждой части свое выделение. Декламация допускает из-за постоянства построения мысли очень большую быстроту произнесения, штампованность самого высказывания и его восприятия. Декламация поэтому тесно увязана с метрикой, однотипной размеренностью и свойственна феодальной развитой эпохе и коллективности как согласному разделению труда (цехи). Диапазон голоса увеличивается до допускаемого резонированием полости рта при *riena voce*.

Риторика — ораторское рассуждение, изложение, доказательство и вывод, интродукция, экспозиция, разработка и кода — заключение; риторика изобразительна, т. е. нарративна, подражательна, моторна, но моторно-разнообразна, то медленна, то быстра, то сдержанна, то пламенна (противопоставление форте и пиано, *crescendo*, *decrescendo*, *pppp*, *ffff*; *piano subito*, *rinforzando*, темпы и их стиль, их темперамент-



ность, *tempo giusto*. Многомотивность), т. е. она основывается на темпераментности, на воздействии темпераментом. Она основана на артикуляции (легато, нон легато, стаккато, акцент, пиано). Риторика не развивает, а раскрывает содержание, разрабатывает тему, доказывает. Риторика умилительна, восторженна, патетична; она стремится примирить разное, объединить вне них находящимися принципами. Риторика действует принципами вне времени и пространства, аксиомами, единообразием, т. е. однообразием (а не единством) — вечный мажор, вечная трезвучность, вечный размер. Риторика знает три стиля — высокий, средний, низкий и потому три голосовых регистра. [...] Артикуляция есть средство изобразительности.

Фразировка — выразительна, она уже заботится не о связи подлежащего со сказуемым, а о качестве сказуемого и определения, потому фразировка от предметности риторики переходит к беспредметности, к импрессионизму, к экспрессионизму, к пуантилизму, к кубизму, к сюрреализму, к супрематизму, к сублимации. Выявляя качество, фразировка находит его повсюду и поэтому охват ее колоссален; пять регистров — средний, верхний, нижний, крайний верхний, крайний нижний. *Piena, mezza и sotto voce*. Она натуралистична — она мистична, она эмоциональная — она волевая, она моторная — она свободно импровизационная, она многоладовая, многометричная, многоэлементная. Фразировка многотембровая, многорегистровая, диапазон голоса всеобъемлющ, она использует филировку и резонирование, т. е. она сопоставляет все качества, которые можно извлечь из материала как творческого, так и исполнительского. Фразировка ставит проблему «как» и этим оправдывает любое «что». Фразировка цезуру из разделительной превращает в соединительную, фразировка кладет дыхание как принцип единства; его продолжительность, его течение, ускоренность, замедленность являются такими же принципами содержания, изобразительности и выразительности, как предметность, т. е. субъектность и предикатность, тема, мотив, мелодия, аккомпанемент. Всякое слагаемое временной, пространственной, видимой и слышимой протяженности является материалом, из которого создается, которое организуется и которым организуют внимание. Темпы

приобретают эмоциональный характер: *Allegro feroce, con strepito, con fuoco, tempo rubato, friste, lamentoso, elegiaco, melancolique.*

Скандируют о сверхчувственном, о божественном, об истине; литургия. Схоластика.

Декламируют о героях, о сверхчеловеках<sup>1</sup>, *Chansons de gestes*<sup>2</sup>, «Парсифаль», «Тристан и Изольда», «Божественная комедия», «Нибелунги», «Грааль», былины. Все виды ренессанса.

Витийствуют об идеалах, о бренности, тщете, о пользе, о долге, о гражданственности, о подвиге как долге, Корнель, Расин, Мольер, Тредьяковский, Сумароков, Ломоносов, Державин, Буало, Вольтер, Лессинг, Виланд, Гетэ. Сомнение, анализ, доказательства. Барокко и рококо.

Изображают и выражают, переживают, восторгают, печалются, живут и умирают романтики всех видов и толков.

Мы же планово организуем (а не ради только прибыли) и организуемся сами. В этом «организуемся сами» главное отличие нашей эпохи от предшествующих. Воля как организатор темперамента, эмоции и моторности. Коллективизация как объединение трудовой энергии (а не разделение труда).

Только если все эти стилевые принципы протренированы, каждый самостоятельно и затем планово объединены, можно сказать, что исполнитель прошел предварительную подготовку и обладает материалом и принципами его обработки для того, чтобы приложить свое исполнительство к осуществлению художественного произведения на сцене или на эстраде. Причем на сцене это легче, так как каждый исполнитель является только частью целого, а на эстраде исполнитель является всем целым или его значительной частью и должен разрешить задание воздействием на один слух, организовать сознание воздействием через слух; зрение ему недоступно, оно только отвлекает внимание; а на сцене зрение спасает положение и обманывает слух.

Отсутствие проработанности одного стилевого прин-

<sup>1</sup> Далее вычеркнуто: «Неистовый Роланд», «Освобожденный Иерусалим».

<sup>2</sup> Старофранцузские эпические произведения (*франц.*).

щина приводит к гипертрофии других и разложению художественности.

Развитие одной риторики приводит к бессодержательному академизму или к дидактике, т. е. в обоих случаях к пустословию.

Одна фразировка приводит к цыганщине или к ничемному нытью, т. е. в обоих случаях к крайностям неорганизованного бытовизма.

У нас сейчас остроумно и очень умно идут против пустословия и против бытовизма и в литературе, и в драматическом театре, и в живописи. В музыке еще до этого не дошли.

**\* 133. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

23—24 февраля 1935 г.

23 февраля 1935 г., Москва

Ритм — моторность энергии коллективных трудовых движений, т. е. моторность соотношения энергий, управляющих этими трудовыми движениями, насыщающих эти трудовые движения, делающих их эффективными, а не просто движениями.

Качание люстры, которое наблюдал Галилей, было просто качанием, вызванным случайной причиной, вращением и притяжением земли. Но качание маятника, обусловленное висящей тяжестью (гирями) и вызывающее трением перемещение сложного сцепления колесиков, создает периодичный ритм часового механизма (а не метрическую фигуру звуковых ударов), который вызван силой тяжести, трения, перемещения и вращения. Не будь организованного взаимодействия этих энергий, часовые стрелки не перемещались бы по циферблату равномерно и нельзя было бы создать часы. Последовательность ударов маятника создает лишь метрику часового механизма.

Когда человек идет, то действует волевое сокращение и освобождение его мускулатуры и энергия сопротивления той поверхности, по которой он передвигается: дощатый пол, ровный гладкий лед, песочная куча, булыжная мостовая, пол на пароходе во время качки. По воздуху человек ходить не может; для ходьбы необходима энергия сопротивления и энергия, передвигаю-

Щая тело человека по поверхности, оказывающей сопротивление. Соотношением всех этих энергий — активных и сопротивляющихся — и устанавливается ритм ходьбы. А последовательность точек упора ног в сопротивляющуюся поверхность создает лишь метрику данной ходьбы.

Не может быть вообще ритма. Ритм может быть только данного моторного (или трудового) движения.

По мере усложнения видов работы и общественных отношений усложнялись и типы и роды ритмов. Каждая эпоха создает свои ритмы. Передвижение римского легиона, пеших гуннов, пешего войска Карла V, пеших мушкетеров Людовика XIII, прусского войска Фридриха II, создавали различные ритмы передвижения.

Хождение в латах, в деревянных сабо, на негнущейся подошве с французским каблуком, в шелковой туфле императрицы Жозефины, в обуви с мягкой подошвой с каблуком, без каблука, босиком — различно организовало ритм движения.

Ритм соотношения энергий в самом движении:

Скульптура передает один временной момент в трехмерном пространстве этого движения. Единство всестороннего восприятия всего скульптурного произведения в его объемном целом создается внутренним постижением на основании многократного многостороннего восприятия.

Живопись передает один временной момент в пространстве этого движения, проектированный на плоскость (два измерения), созерцаемый с одной данной точки в объемном пространстве (трех измерений), определяемой самой конструкцией живописного изображения.

Балет передает пространственную и временную протяженность движения, которую можно созерцать с неподвижной или движущейся точки объемного пространства, но всегда с одной перспективной точки (которая может перемещаться одновременно с балетным развертыванием движения). Воспринимается связно последовательно во времени. Единство целого создается внутренним постижением на основании упоминания последовательности развертывания.

Ритм целого, образованного протяженностью всего целообъединенного движения.

Музыкальное произведение передает это целое во временной протяженности в увеличенном или уменьшенном временном масштабе. Воспринимается связно последовательно во времени. Единство целого создается внутренним постижением, как результат сопоставления всей протяженности воспринятого.

Архитектурное произведение передает это целое в пространственной протяженности в увеличенном или уменьшенном пространственном масштабе. Воспринимается не связно во времени. Единство целого создается внутренним постижением как результат сопоставления всей протяженной объемности воспринятого.

Это единство целого и есть ритм самого художественного произведения, ритм его творческого задания.

Одновременное целевое объединение различных источников проявлений энергии и встречаемого ею сопротивления создает производный ритм высшего порядка, создает:

стихийный ритм (напр., народное волнение на площади),

планово организованный ритм сложного целого.

Есть ритм трудовых движений человеческой (или животной) энергии (натуральное хозяйство) — моторность.

И есть ритм движений, организованных умом и волей человека — моторика.

Водяная мельница,

ветряная мельница, парусное судно (энергия — ветер и течение воды),

воздушный шар (газ),

давление пара,

электрический мотор.

Внутренняя слуховая настройка, ее данный случай — лад — есть организация возможных принципов протяженных во времени озвучиваний моторных движений, создающих сопротивление в разреженной окружающей звуковой среде наподобие того, как плотный мотор самолета создает сопротивление разреженного воздуха.

Моторное звуковое движение (элемент звуковой конструкции) проявляется в звуковом оформлении как интонация. Движение по инерции образует одночастную интонацию; движение, использующее сопротивление для изменения направления движения, образует двухчастную интонацию; сложное движение образует оборот — дву-, трех- и т. д. моментный. Момент использования упора в сопротивление для перемены направления движения, его искривление, образует икт движения (предшествующий момент движения тогда носит название предъикта). Французы в старину называли такую смену — *la cadence du rythme*.

Во временных искусствах (звуковых или пространственно моторных) ритм воспринимается последовательно во времени и поэтому в них существует последовательность предъикта и икта.

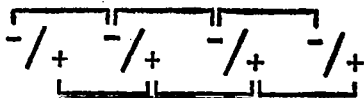
В пространственных неподвижных искусствах (архитектура, скульптура) нет временной последовательности, а есть соотношение упора и опоры.

При объемно-пространственном расположении архитектурных сооружений (ограда, строения, парки, лужайки, пруды, ручейки, реки, павильоны, колоннады и т. п.) ритм создается соотношениями опорных преград, расчленяющих объемное пространство, и качеством этих преград — устойчивых (здание), неустойчивых (колышающаяся трава, кустарники, деревья, текучесть воды), прозрачных (сквозная ограда, просветы между колоннами, деревьями), отражающих (водная поверхность). Ритм есть качество движения, а метр есть количество (временной) протяженности этого качества; но тонус самого качества метром не определяется. Будет ли звучать относительная неустойчивость, две или три — это метром не измеряется. Это относится к самому ритму, его напряженности, насыщенности (объемной плотности протяженности, если можно употребить по отношению к воздействию через слух такое выражение).

Единство такого ритма и его метра создает реальный факт — жизненное явление или художественное произведение.

Надо только помнить, что икт не является неизменным выделением. Если мы имеем симметрию хотя бы только четырех моментов, то икты уже не имеют того значения, как при периодичной схеме.

При периодичной схеме упор делается в икты



При симметричной все моменты упорчивы, но упорчивы симметрично.



В этом отличии кроется существенный принцип ритма. Ритм зависит от схемы соотношений. Кто этого не понимает, тот не понимает ритма, не знает, что такое ритм.

Кто думает, что всякий икт есть единственный упор, тот опять-таки думает моторно, хотя бы и равномерно, думает по верстовым столбам, а не по качеству почвы. Почва бывает покатаая, с подъемом; глинистая, песочная, каменная. Идти по такой почве можно в жару и в мороз, днем и ночью, в сухую погоду и в дождь. На верстовые столбы это не влияет, а путник ощущает каждый раз различные ритмы своей ходьбы. [...]

**\* 134. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

2—4 марта 1935 г.

2 марта 1935 г., Москва  
23 ч. 30 м.

[...] Насчет вокального произношения я напишу Сереже, но это требует сосредоточенности и формулировок, характеристики разных эпох и их принципов соотношения слова и звука, словесного смысла и звуковой изобразительности и выразительности, отличия организации внимания и сознания речью от организации их музыкальным.

Эпохи напряжения аналитической, критической деятельности человеческого разума обращали больше внимания на ясность дикции, ее доходчивость.

Эпоха Ренессанса, изучавшая строение земли и человека (Колумб и Леонардо), от контрапунктической сложности перекинулась к монодическому речитативу создателей оперы Монтеверди, Пери, Каччини и к лютеранскому псалмодическому хоралу.

Критика феодально-дворянской идеологии французски[ми] энциклопедист[ами] привела к речитативной ариозности Глюка.

Пессимистическая философия (Шопенгауэр и др.) привела к вещательному речитативу Вагнера, натурализму петой декламации Даргомыжского и Мусоргского, лирическому напряжению Листа и Чайковского.

Каждая такая эпоха сменялась развитием вокальной изобразительности (италианская опера), вокальной изобразительной выразительности (Бах), моторной изобразительности или моторно темпераментной (Бетховен, IX симф[ония]).

Музыка тянула к звучанию, резонированию, филированию, звуковой четкости, нюансировке самого звука, а не сковывающего его произношения, к выражению, к массовости организации воздействия и самого восприятия воздействия.

Слово тянуло к определенности, к отличию от соседа, ограниченности, понятливости, к индивидуализации (вот где говоры) как источника звука, так и объекта воздействия.

Композиторы XVIII столетия — стиля ансамбля — хотели разрешить задачу сообразно стилю эпохи, расчленив смысл (речитатив) и темперамент (адажио и аллегро) в арии, в ансамблях, где они преследовали, тоже сообразно с тогдашним стилем, ансамбльное сопоставление различных темпераментов различных действующих лиц, напр., Моцарт и Глинка.

Композиторы же XIX ст., эпохи стихийной массовости, эмоциональности, в ансамблях преследовали эмоциональность выражения, воздействия и восприятия.

Примеры — от секстета из «Лючии» Доницетти до хора поселян Бородина и квинтета из «Пиковой дамы» Чайковского.



Этнографичность произношения всегда изобразительна, но не выразительна музыкально, индивидуализирована, но не массова; она не может быть эмоциональна, темпераментна, моторна, потому что тогда она или смешна своей утрировкой, или теряет смысл, не будучи воспринимаема.

Музыка вырабатывает (еще не выработала) общемировой язык, понятный всем народам. Всякое движение в сторону индивидуализации произношения, ведет к разобщению, так как речь становится непонятной для большинства, а между тем фатально все внимание сосредоточивается на этнографичности произношения, музыкальные средства изобразительности и выразительности или совершенно не могут быть употреблены, или сводятся к своим жалким пережиткам.

Если воспользоваться Серезиным примером из народных песен — озвучивание согласных вставкой гласных, — то этот пример именно убивает этнографическую точность произношения (хомония в церковном пении XVI ст.), в угоду музыкальности звучания (музыке) уродуя слова. А этнографическая точность произношения дает нам не песню, гордость народного творчества, а частушку.

Я отнюдь не против этнографичности, но каждому элементу, каждому принципу свое место, свое время.

Музыкальное искусство развивается и втягивает в свою орбиту все другие искусства, используя их для своих целей. Синтеза искусств не существует. Их синтез есть живой человек и его жизнь.

Когда же музыка сама используется другим искусством, напр., драмой, кино, то она перестает быть искусством, она становится изобразительным аксессуаром.

Этнографичность выявляет «быт», цель же искусства, как идеологической надстройки, выявить «культуру». Борьба быта и развития культуры (косного и развивающегося) составляет историю развития человечества. Быт ретрограден, культура поступательна. Бытовые условия расчлениют человечество, культурные достижения их соединяют, сближают.

Уже два часа, тебе скоро вставать, а мне пора ложиться спать. Прочти это Серезе, навряд ли я скоро по этому поводу что-либо напишу. Во всяком случае

спасибо, что из-за вас я над этим подумал, и это было по мере писания этого письма.

3 марта

Еще по поводу текста — нужно иметь в виду текст как цель употребления голоса и текст как предлог для введения в муз[ыкальное] произведение человеческого голоса.

Просодия, скандирование и декламация текста, фразирование текста.

Звуковая четкость, т. е. определенность каждого отдельного звука, которая нужна для музыкального произведения, иначе не построишь созвучия, не допускает тех мелизматических звучаний, хотя бы и вокруг одного данного определенного звука, которые необходимы для передачи этнографически точных гласных и согласных.

Точность передачи особенностей этнографического звучания приводит к невозможности развивать сложность музыкальной ткани. А задачей музыкальной ткани не является передача особенностей произносительного оформления, «отличающих» один говор от другого; ее задачей является передача конструкции схемы общественного процесса и всякое увеличение значения оформления ведет к уменьшению содержательности конструкции.

Литературный язык не есть что-то внеязыковое, абстрактное. Это есть результат сопоставления говоров, сопоставленных в данном географически и государственно объединении (пройти на примерах сопоставление с результатом из ладового ритма — результат должен быть и ладовой, и метрический, и ритмический, и интонационно-моторный).

По мере того, как меняются быт и культура сопоставляемых говоров, по мере введения большего числа слагаемых в сопоставлении (как у нас теперь, когда вводится вся толща трудящихся, см., напр., колхозный съезд) должен меняться и их результат — литературный язык, как не можем мы теперь говорить языком Баха или Бетховена, или теоретически языком Литинского [...]

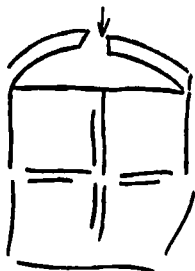
По мере того, как меняется сопоставление, меняется и результат — литературная речь.

5 марта 1935 г., Москва

[...] Получил ли ты программу и письма с рассуждениями об этнографичности произношения в музыке и другие, в которых я старался кое-что написать. Еще надо бы написать Сереже про быт и культуру. Быт хорош, если он неустойчив и базируется на достижениях культуры, хотя бы разных эпох, но не на косности одного классового отстоя. Культура хороша, если она непрерывно развивается. Постоянно работаю над статьей о Бахе, но не приступал еще к связному изложению. Вот тут-то тебя мне и не хватает; решительно не с кем обменяться мыслями, никто не может меня понять, только раздражают своей тупостью и трусостью. [...]

14 марта 1935 г., Москва

[...] Я думал о том, что в нотную запись понемногу исторически проникали исполнительские принципы — артикуляция: легато, стаккато; нон легато, портаменто; ведь они отличны и от скандирования и от декламирования; сопоставление *f* и *p* (это уже риторика), принципы *piena voce*, *mezza voce*, *sotto voce*; изменение быстроты моры, т. е. введение принципа темпа (сопоставление темпов); *cresc[endo]* и *decrescendo* как изменение тонаса энергии; *f subito*, *p subito* как эффект, организующий внимание; *sf*, *accelerando*, *rallentando*; моторная дольность как способ нивелирования, подведения под один принцип совместного движения, совместной работы. Отход от органной (лишенной акцентуации) коллективности как контрапункта, как свободной совместности (вместе, но не одновременно), паузы не как умолкание голоса, не как прекращение участия, а как способ участия. Особенно характерно введение пауз между звуком предъикта и первым звуком икта, когда ощущение неустойчивости должно сохраняться без реального звучания. Это аналогично перерывам оформления в архитектуре, скажем, над окнами, когда глаз продолжает стремление каждой стороны опереться о встречную.



Эта особенность при своем разложении породила остановки перед тактовой чертой, столь свойственные русским консерваториям. Они «способ исполнения» дополнили растяжением метра, ввели «остановку» там, где композитор ее не предполагает.

Введение звукоподражания, сначала наивного (ку-кушка, курица и т. п.), а затем тембрового — всем инструментам оркестра (Лист);

введение обозначения темперамента (*adagio, dolce, con brio*);

введение обозначений

настроения (*placido, elegiaco, malinconico* и т. п.)

эмоции, *cantando, declamato, recitando, recitativo*;

перспективы: *marcato*;

введение акустического звучания — педаль, воздушная перспектива. [...]

#### \* 137. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

20—21 марта 1935 г.

20 марта 1935 г., Москва

[...] Я сейчас очень много думаю над мышлением; уже сорок лет думаю и ничего не могу придумать. Хоть бы классификацию хорошую. И нигде, ни в одном труде научном ничего нет. Повсюду основная ошибка в том, что мышление отождествляют со словесной речью. Сознание как будто является резервуаром словесной речи. Хотя у Марра много есть про речь жестов (женская тайноречь). И движение всего тела есть речь, и мимика есть речь.

Сознание, очевидно, есть то, что объединяет все, что устанавливает единство. Вопрос в том — единично ли

сознание или оно может организоваться в какие-то лады сознания. Ведь в музыке есть лады, в словесной речи есть различные языки, наречия, говоры. Очевидно, есть аналогия между ладом и языком, наречием и видом лада (полный, неполный), говором и особым оформлением вида лада.

Ясно, что сознание должно быть результатом какой-то конструкции — чего, каких элементов?

Существуют — ощущение, восприятие, внимание, память.

Есть — чувство, настроение, темперамент, эмоция, воля. Все эти элементы предполагают существование каждый раз определенной конструкции.

Выражением этих элементов является интонация, передающая их схему — неустойчивую или относительно устойчивую (как соотношение координат). Поэтому она обладает ритмом. Интонация может быть:

моторная (движение, жест, мимика), воспринимаемая зрением, осязанием,  
и звуковая, воспринимаемая слухом.

Интонация всегда протяженная (в пространстве и во времени одновременно) — поэтому она обладает метром. Конструкция ее или временная (звук), или пространственная (изобр[азительные] искусства), но звук распространяется в пространстве, а изобр[ажение] воспринимается во времени. Единство ритма и метра (единство ритмики и метрики в каждом частном случае), очевидно, и создает речь.

В словесной речи понятие может быть или субъектно, или предикатно; в каждом случае оно есть обобщение, т. е. уже какая-то схема. Соотношение субъекта и предиката создает высшее единство сознания. Русский язык, допускающий такое богатство этих соотношений, особенно, значит, ритмически богат, т. е. богат обилием возможных ритмических схем. Это, очевидно, имел в виду Тургенев.

Что раньше появилось — слово или интонация (как выразительность, а не как простое озвучивание?)

Ведь греки в трагедии и комедии надевали маски с рупорами и ходили на котурнах, т. е. они отказывались от:

речи мимикой (маски),  
речи интонациями (рупор),

речи походкой (котурны) и, следовательно, и телом. Если мы затем вспомним скандирование, декламирование и фразирование, то замечаем, что слово, словесная речь различно озвучивались, музыка словесной речи была различна в разные эпохи, в разных исторических условиях.

Le ton fait la chanson<sup>1</sup>.

Затем мы знаем, что разговорная речь и писанная речь отличны между собой, сознание каждый раз организовано иначе; конструкция мышления различна, второй случай сложнее.

Фантазирование (на рояле, органе, скрипке и т. п.) и творчество — различны, преследуют различные цели, различно организуются, сознание каждый раз организовано иначе; конструкция мышления различна, во втором случае сложнее.

Словесная речь и фантазирование в основе своей нарративны и при развитом ораторском или импровизационном искусстве могут опираться на исторически выведенные, выверенные, проработанные и усвоенные конструктивные и композиционные штампы.

Письменная словесная речь и композиторская музыкальная речь, основываясь на элементах, добытых историческим путем, стремятся развить практику, сконструировать новое. [...]

**\* 138. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

26 марта 1935 г., Москва

[...] Сегодня заходила Юдина приглашать на камерное в память Танеева завтра. Она играет квинтет. Но я завтра собираюсь на чеховскую премьеру к Мейерхольду.

Вчера был на китайском театре в Мюзик-холле. Очень благодарен Сереже за сведения о китайском способе интонирования; благодаря ему я сознательно слушал и понимал принципы озвучивания речи. Меня, разумеется, очень интересовала неустойчивость китайской речи, скрытая за их китайской гаммой. У главной знаменитости очень ярко слышна неустойчивость отдельных

<sup>1</sup> Тон делает песню (франц.).

звучания самого звука. Костюмы очень яркие и очень красивы, но в отличие от японских с мелким рисунком. Играют в павильоне без декораций: всего два стула и стол. Все это носит характер придворного дворцового театра начала XVII ст. Публики битком, хотя успех средний, но реклама колоссальна. Скучно, что одно или два действующих лица и мало развития. У японцев было много массовости, движения и смены. [...]

**\* 139. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

6—7 апреля 1935 г.

6 апреля 1935 г., Москва

[...] Реквием Берлиоза производит очень убогое, беспомощное впечатление. Он написан (исполнен в] 1837 г.) тогда, когда Шопен и Лист еще не успели оказать влияния на его музыкальное мышление, которое от природы было у него очень убогое и руководствовалось принципами Лесюэра и Спонтини и их в большинстве случаев гитарным изложением италианцев (сам Берлиоз играл на гитаре). А его потуги создать количественные эффекты (на хорах за оркестром было пять тромбонов и три тубы, были медные и справа и слева на хорах, но мне их не было видно) при такой убогой музыке производят унылое впечатление. Все же в музыке самое важное — конструкция. Тут же и композиция крайне слабая, он не в силах найти изобразительные идеи для идейной музыки, в которой нет места бытовой изобразительности. Темперамента же, моторной организованности, как у Бетховена, у него в природе не было и, вероятно, по своей сущности он был эпитимон италианцев, да и фамилия его была италианская, он был рыжий и родился около Италии. Оформление же, так поражавшее его современников, для нас совершенно выдохлось. [...]

**\* 140. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

7 апреля 1935 г., Москва

[...] Ис[аак] Сол[омонович] дал мне французский оригинал записей уроков Листа в 1832 году, и там подчеркнута много раз, что

- 1) рука должна свисать к клавиатуре,
  - 2) палец надо опускать опусканием пясти от запястья вниз,
  - 3) палец должен быть вытянут, а не скрючен и не округл (от чего удар жёсток),
  - 4) палец надо ставить на клавиши мягкостью, а не около ногтя,
  - 5) пальцами надо скользить,
  - 6) самое главное вырабатывать на октавах (репетиционных, гаммовых и арпеджиевых) обхват пястью через первый и пятый палец,
  - 7) пальцы постоянно должны двигаться, нельзя их напрягать, оставлять неподвижными,
- и целый ряд таких замечаний. Я постараюсь прислать их тебе в оригинале, если успею списать. Списывать надо всю книгу. Она<sup>1</sup> пишет, что у Листа маленькая рука с длинными пальцами (то, что мы видели в Веймаре). [...]

**\* 141. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

8—9 апреля 1935 г.

8 апреля 1935 г., Москва

[...] О китайском театре я тебе писал и послал в посылке программки и афишки. 13-го они в 12 часов ночи в Большом театре дают прощальное представление, но из трех пьес, которые я видел, одну даже два раза. Так как у них все статично и чрезвычайно условно, то смотреть по несколько раз одно и то же — неинтересно. Они очень интересны как гимнасты-танцоры, но это они почти не показывают. Я видел только один раз сцену с акробатическими танцами «Дух обезьяны» для одного исполнителя. Костюмы, шелка, краски, украшения замечательны как материал и как художественное выполнение. Интонации фальцетом примитивны и назойливы; они стараются выдерживать их в китайской гамме. Походки и жесты условны и с очень малым диапазоном. Интересно смотреть, как исторический пережиток — «придворный» феодальный театр. Придворность здесь на самом первом плане. Невольно вспоминаешь фло-

<sup>1</sup> Мадам Буасье, автор упоминаемой книги.



рейтский театр начала XVII ст. и Людовика XIV. Я же видел в Вене в 1927 году реставрацию оперы Перселя «Дидона» в этом стиле. Я с удовольствием и большим интересом посмотрел бы теперь снова японский театр, чтобы сопоставить интонации, движения и композицию самих сцен. [...]

**\* 142. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

9 апреля 1935 г., Москва

[...] Сереже скажи, что как только я разгрузюсь в Музгизе, так сейчас же отвечу ему на его ученое письмо, но мне все же жаль, что он прислал примеры не на всех известных ему языках, хотя бы и самых европейских. Мне именно было важно, чтобы один человек составил полную таблицу на основании одного научного принципа. Говорил ли ты ему, что его письмо помогло мне отнестись научно-музыкально к декламации и пению китайских актеров. Вообще, я сейчас очень много работаю над историчностью развития речи в ее единстве словесных терминов и интонационных функций. Что раньше возникло, что разлагается и отмирает, а что развивается? Каков процесс развития? Сколько тысяч грамофонных записей мне нужно было бы сделать у самых различных народов земного шара, среди представителей самых различных классов, различных профессий, сколько научного труда нужно было бы потратить на выведение научных результатов из их анализа, чтобы написать только первую вступительную главу моего труда. А записать надо было бы на всех этих языках и наречиях всего несколько фраз (об одном и том же, конечно) — суждение, вопрос, подтверждение, отрицание, скандирование, эмоциональные выражения. Ведь перевод на высотные диаграммы таких записей ничего бы еще не дал, потому что надо было бы определить качественность, т. е. ритмику каждой фразы. Только сравнив ритмику одинаковых фраз, можно было бы вывести их схему или их схемы, и только тогда можно было бы начинать исследование музыкальной речи. А ведь эти записи были бы только современные; не было бы ни древних египтян, ни персов, ни греков, ни римлян. Ведь и китайские актеры старались «вещать»

по-старинному, а современная жизненность интонации прорывалась и сквозь фальцет в отдельных звуках. Ведь резонирование и филирование развивались исторически; они не появились вместе с первым словом или с первой интонацией человека; следовательно, хотя бы обертоность, возникающая при резонировании и снабжающая тембр голоса качеством звука, его нейтральностью или более-менее выраженной неустойчивостью, есть уже следствие многовекового развития резонирующих полостей; а развитие этих полостей есть следствие работы всего мускульного, нервного и мозгового аппарата. Возьмем хотя бы школы пения. Сто лет тому назад они говорили о голове как резонаторе грудного столба воздуха, а теперь появились резонаторы носа, евстахиевых труб, лобных пазух и т. п.

Вода сегодня очень поднялась в Москве-реке, пока я был в Музгизе; как будто уже семь камней — но это я считал во время движения автобуса. Мне чрезвычайно хочется на волю, в природу, слушать шум ветра, деревьев, пение птиц. Очень тяжело сидеть взаперти, да еще над Музгизом; вот и сегодня я принес школу, которую нужно завтра сдать. Кончу писать тебе и засяду, как это ни тоскливо.

Я сейчас медленно (нет времени) читаю книгу проф. Выготского «Мышление и речь». Как жаль, что он умер, а то я бы о многом поговорил с ним на основании его мыслей. Он бы, вероятно, меня не понял, но его возражения и пояснения дали бы мне большой материал. А тогда, когда он приходил ко мне, он показал, что он может и умеет содержательно разговаривать. К тому же у него есть общие со мною представления. Он не отождествляет словесную речь и мышление; представляет себе единое поле восприятия (т. е. внутреннюю слуховую настройку или поле зрения); ему можно было бы растолковать принципы конструкции поля зрения — у неподвижного человека на земле, у неподвижного человека над землей; у движущегося человека на земле и над землей (в аэроплане); у человека в аэроплане во время мертвой петли; у человека, спускающегося на землю хотя бы с высоты шести тысяч метров с помощью парашюта или поднимающегося с доступной глубины моря на его поверхность. Ведь даже в таком простом случае — ученик сидит за столом и смотрит на свою

тетрадь, а учитель, стоящий перед ним с противоположной стороны стола и показывающий ему ошибки в этой тетради,— поля зрения ученика и учителя организуются различными принципами. [...]

**\* 143. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

10—11 апреля 1935 г., Москва

11 апреля

[...] В исполнении «переживание» еще не дает результата, так как это переживание надо еще «воплотить» и воплотить так, чтобы «передать» это воплощение слушателю, чтобы он его воспринял, чтобы его внимание, его восприятие было «организовано» этим воплощаемым творческим замыслом. Вот почему часто бывает, что при сильном «умственном» переживании (которое может выразиться и в слезах, и в смехе и т. п.) слушатель не организуется, обвиняет в фальши, в неестественности. А самые «неестественные» риторические или романтические приемы, будучи ярко воплощены, организуют слушателя, который, даже если и сознает риторичность, романтичность, «прощает» их исполнителю, так как он был ими «организован» в определенном стиле. В этом «правда» каждого стиля, о которой говорят во все эпохи, несмотря на то, что «правда», «искренность» для каждой эпохи, для каждого общественного класса различна, так как определяется текущей схемой общественного процесса, ее композицией и оформлением, диктуемыми историческими и бытовыми условиями.

То, что «естественно, правдиво, искренне» для Буало, то фальшиво для Гюго, а этот в свою очередь неестествен, неправдив и неискренен для Метерлинка.

Лист 30-х годов, Лист 50-х годов, Лист 80-х годов — это в этой терминологии три правды, три искренности, три естественности, что особенно ясно проступает, если сравнить его произведения, трактующие одни и те же задания иногда на одинаковом материале звукового оформления. И это у него не от изменения возраста, а от изменения общественного процесса. Таков же был и Леонардо, и очень интересно было хронологически исследовать и расположить развивающуюся смену его творческих заданий. Возможно, что такие творцы, как

Рафаэль, Моцарт, Пушкин, Лермонтов, Шуберт так исчерпывающе полно для себя выразили современную им эпоху, что у них уже не оставалось творческих сил для того, чтобы отобразить дальнейшее развитие. Ведь Россини сочинил «Вильгельма Телля» в 1829 г., а умер в 1868 г., т. е. жил еще 39 лет, дольше всех перечисленных выше творцов. [...]

**\* 144. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

12—13 апреля 1935 г.

12 апреля 1935 г., Москва  
12 ч. дня

[...] Олимп[иада] Ив[ановна] и Борис Тим[офеевич] зашли за мной, и мы пошли в Третьяковку на выставку Серова. Когда мы проходили по Ордынке, я показал ему, где ты родился, а они показали мне, что напротив они венчались в 1923-м году. На выставке была безумная бездна народа — выходной день. Собрано громадное количество его работ, целый ряд зал — и из Ленинграда, и из других городов, и из частных собраний, кажется, 200 картин и 300 рисунков, или наоборот. Интересно, что ко многим портретам и картинам выставлены варианты, эскизы и этюды. Из портретов получилась громадная галерея деятелей и типов двадцатилетия 1890—1911. И опера, и драма, и балет, и дворянство, и купечество, и знать. Много пейзажей, натюрмортов, но, разумеется, в основном он был портретистом; он характеризовал, давал характеристику, анализ. Потому он мог иллюстрировать басни Крылова, писать исторические характеристики — Петр I, Елизавета, Екатерина, иллюстрации к Лермонтову. У него все построено на характеристиках и сопоставлении характеристик. Интересно, как постепенно в его картинах появляются дуновение ветра, движение в воздухе, и если это закрытое помещение, то сама фигура взята во внутреннем движении — Орлова, Ермолова, Гиршман перед зеркалом, Стасов. А исторические картины или скачут (Елизавета), или едут (Екатерина), или быстро шагают (Петр), или пьют (кубок большого орла), или плывут (Европа), или едут (Навзикая и Одиссей), или летят на пуантах (Павлова). В этом ярко чувствуется эпоха. [...]

15 апреля 1935 г., Москва

[...] Читаю «Мышление и речь» Выготского. Там много интересного, но только очень сумбурно, несистематично изложено; накачивается авторский гонорар. Я прочел 120 страниц, а все это можно было очень просто изложить на двадцати страницах, а научно на четырех-пяти. [...]

У [многих] музыкантов XIX — XX ст. слух в плену у условных рефлексов. Они не слышат ладов; слух у них не находится в постоянном процессе становления, в силу чего возможна его организация по различным схемам различных ладов. Они «помимо» слуха всегда слышат привычные условные рефлексy — комплексы звуков, штампованные созвучия по поводу отдельных звуков. Они не могут слышать каждый отдельный звук, как звук лада, как определенную составную часть большего целого, в котором он играет определенную значимую роль; они слышат не этот звук, не эту своеобразную устремляющуюся или устремляемую функцию организма, живого организма, они слышат неподвижное «основание» физического звучания — основной звук трезвучия или септаккорда, неподвижность ограничительного столба, выражение запрета, который они путают с планирующим значением ладовой тоники; первая ступень для них аналогична звонку для рыб у проф. Павлова — собирайтесь, это До-мажор. А будет ли в самом деле До-мажор, это зависит от сторожа — выбросит ли он корм, мусор, или позвонит просто для потехи посетителей. А рыбы будут думать, что они по глупости проморгали корм.

Пятая ступень есть рефлекс «условный» доминанты; а что такое доминанта, они не знают, и знать не хотят. Не хотят даже знать тех писчебумажных определений, которые дал проф. Риман: доминанта — это тот аккорд, который стоит перед тактовой чертой (на бумаге), а тоника — тот аккорд, который на бумаге стоит после тактовой черты. А субдоминанта — это тот аккорд, после которого надо поставить доминанту — тонику и кончить построение. Поэтому, если сочинение начинается с субдоминанты, то оно начинается с седьмого такта, в крайнем случае, с шестого. Этот Риман, вероятно, начинался

на затылке и кончался затылком и у него не было ни ушей, ни мозгов. [...] А [...] [некоторые] музыканты уже, очевидно, начинаются и кончаются после восьмого такта; они ограничиваются одной подметкой. Их «мышление», процесс мышления организуется одним состоянием ребенка, когда он «думает», что если он «отвернется», то его не будут видеть, потому что он не видит. Если [...] [такой] музыкант отворачивает уши и не слышит, то он убежден, что вообще в воздухе ничего не звучит и не может звучать. А для удобства собеседований существуют условные рефлексy, только упаси вас доискиваться, что прикрыто этими рефлексами. Вдохновение, чутье. Если же твое сочинение не составлено из «условных рефлексов», то это не сочинение, это не музыка. Это... черт знает что. Какой счастливый этот черт, что его восприятие не парализовано... «условными рефлексами» и что он слышит и знает, что слышит. [...]

Как трудно воссоздать историчность появления и развития слова и интонации. Ясно, что они появились не одновременно. Ясно, что они появились и развивались не сначала одно, а потом другое. Ясно, что их развитие основывалось на постоянном взаимодействии. И были эпохи перевеса слова — понятия, и были эпохи перевеса интонаций — смысла. Но вывести последовательность этого развития чрезвычайно трудно. Сколько нужно знать в обеих областях, как нужно изучить памятники всех эпох, для того чтобы приблизительно воссоздать это чередование развития. Что египтяне (древние) в самом деле «говорили» такой же речью с такими же соотношениями частей мысли и интонациями, как мы, или их иероглифы суть отображение их настоящего, реально существовавшего мышления, которое определяло предмет и затем его состояние? Не было ли их мышление «глазным мышлением», нарративным последованием, лишенным музыки речи, того, что находится по ту сторону предметности, видимости словесных обозначений? Тут может быть мог бы помочь словарь, хронологически располагающий появление всех слов данного языка. Тогда можно было бы установить последовательность появления элементов человеческих понятий, представлений, отвлечений, схем, настроений. И тогда можно было бы установить этапы развития музыкальных элементов. Пока что совершенно ясно, что музыка

как мышление моложе словесно-образного мышления. II будущее музыки как человеческой способности еще впереди, и элементы музыкальной речи начинают новую человеческую культуру. [...]

А ведь Мейерхольд в исполнении музыки в «Горе уму» и теперь в чеховском спектакле — и м п у л ь с и в е н т! И мы от этого приходим в восторг.

\* 146. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

18 апреля 1935 г., Москва

[...] Madame Boissier отмечает в нескольких местах, что Лист сначала старался детальнейшим образом ознакомиться с сочинением, разобраться во всех деталях, глубоко прочувствовать (*sentir vivement et avec profondeur*) и живо. Потом он долго работал над тем, чтобы передавать при помощи рук и пальцев то, что он прочувствовал и переживал в этом сочинении. И что, по его словам, самым трудным являлось именно это искусство воссоздать для ушей слушателей то, что он сам чувствовал. Чувствовать, хотя бы и интенсивнейшим образом, еще не гарантирует исполнительства. Нужно уметь передать то, что чувствуешь. И в основу исполнительства он клал контрастность, смену. Он постоянно требовал, чтобы за подъемом следовал упадок напряжения, чтобы никогда одна тема не повторялась одинаково, чтобы ее содержание развивалось, усложнялось, обогащалось, под конец подавляло. Он категорически восставал против риторического исполнения, подчеркнутости, нарочитости, определенности. «Не играйте до такой степени», — было его частым выражением. Чистота, блеск, быстрота, вызывающие удивление, не удовлетворяли его, он отрицал эти качества, если они не о л у ж и л и средством передачи определенного задания, определенного чувства. Он не допускал расчлененности долевого исполнения: «*Je ne joue pas en mesure*»<sup>1</sup>. Он требовал, чтобы доли были организованы в группы, подобно словам в стихотворном размере, чтобы одни группы были важнее, ярче других: «*On ne doit pas im-*

<sup>1</sup> «Я не играю размеренно» (франц.).

primer à la musique en balancement uniforme, mais l'animer, la ralentir avec esprit et selon le sens qu'elle comporte»<sup>1</sup>.

Он настойчиво требовал постоянного упражнения октавами и аккордами: 1) на одном звуке, 2) по гамме и 3) особенно по арпеджиям, очевидно, чтобы развить взмах плеча и его различную величину, которая при гаммах не индивидуализируется и не выделяется как особое задание. Затем он постоянно упорно требует внимания к басу (*les notes éloquentes du dessus (мелодия) et de la basse*<sup>2</sup>), а для средних незначительных голосов требовал, насколько можно понять из изложения, отыскивания сопряжений и выделения этих звуков, отодвигая другие в тень; одним словом, он искал в средних голосах ладовое звуковедение, звуковое движение, звуковое выражение, а не одну изобразительность. Она<sup>3</sup> называет фигуры изложения аккомпанемента *batterie* и постоянно отмечает его упорное внимание к ним и старание придать им не только звучащие фигурации, но и найти в них смысл звукового развития. Он два урока (а его уроки всегда длились больше двух часов) потратил на то, чтобы добиться в фуге Баха [*Es-dur, «Wohltemperiertes Clavier», т. I*]



в фигурациях шестнадцатыми (*batterie*) найти те звуки, которые передают существенное интонационное выражение, и провести такое их выделяющее и осмысливающее исполнение через всю фугу в 37 тактов. Это, разумеется, ставило перед ученицей совершенно непреодолимые для нее трудности внимания и владения собой и приводило к тому, что она делала это назойливо и чисто динамически — «*Ne jouez pas autant*»<sup>4</sup>. Он посто-

<sup>1</sup> «Не должно сообщать музыке однообразного движения, его нужно уметь оживлять и сдерживать, следуя разуму и чувству, которые им руководят, смотря по обстоятельствам» (*франц.*).

<sup>2</sup> Выразительные звуки верхнего регистра (мелодии) и баса (*франц.*).

<sup>3</sup> Мадам Буасье.

<sup>4</sup> «Не играйте до такой степени» (*франц.*).



ишо настойчиво требовал естественности и непринужденности в соединении с величайшим разнообразием и богатством, обилием этого разнообразия. Доли — это только клетки канвы, по которым рука вышивает узоры. «Il fait étudier et étudie lui même la basse et le dessus séparément cherchant, à les nuancer tous deux, les soignant également»<sup>1</sup>. Все упражнения стремились к организации целого — пясти. Он упражнялся или на октавах, или на аккордах, или на отдельных пальцах — одном, двух, трех, — но при непременно каждый раз подчеркиваемом условии — выдерживании на клавишах всех пальцев, не участвующих в упражнении. Il déteste<sup>2</sup> все движения откидывания пясти и предплечья [...]; у него все движения руки, пясти, пальцев должны быть сверху вниз, спереди назад. Во время игры «il commence ordinairement ses morceaux avec langueur, quelquefois avec indifférence, puis il s'anime, et entre alors dans un état de telle agitation, que sa poitrine se gonfle, que ses yeux étincellent, qu'il palpète, devient haletant, ecume presque, tant son âme est delirante»<sup>3</sup>. [...]

**\* 147. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

23 апреля 1935 г., Москва

[...] Леонардо тем велик, что он сумел выразить общечеловеческую схему процесса, не фиксированную к быту определенной эпохи, а взятую в общем виде — чувство материнства, семейности, чувство противоречия и его трагизма, общественное как объединяющее и богатство возможного развития индивидуального. Потому сюжет у него и не играет решающей роли. Его картины понятны и без знакомства с «сюжетом». В этом была сила искусства Ренессанса. [...]

<sup>1</sup> «Нужно изучать, и он сам изучал бас и мелодию отдельно, отыскивая способы оттенения их обоих и в одинаковой мере заботясь о них» (франц.).

<sup>2</sup> Он не выносит (ненавидит) (франц.).

<sup>3</sup> «Он обычно начинает произведения с томлением, иногда даже с безразличием, затем одухотворяется и тогда входит в состояние такого возбуждения, что его грудь вздымается, его глаза сверкают, он трепещет, задыхается, почти покрывается пеной, до такой степени его душа неистовствует» (франц.).

24 апреля 1935 г., Москва

[...] Листовские замечания все блестяще подтверждают наши установки, наши приемы и движения. У Листа первый и пятый палец были, как у меня, а три средних значительно длиннее. Предплечье у пясти было уже моего (у Шопена чуть шире моего). На том слепке, где рука Листа сделана вместе с рукой княгини, она особенно поразила нас своей тонкостью и так сказать миниатюрностью. М-me Boissier несколько раз отмечает ее невероятную мягкость, податливость на всевозможные расположения, выгибания, сгибания в самой пясти. Этому соответствуют рассказы киевского Коссовского о том, что он закладывал пястные кости одну на другую, хлопал, как кастаньетами, пястной костью пятого пальца о пястную (?) кость первого пальца и свободно брал октаву каждой парой пальцев (2—3, 3—4, 4—5). Екат[ерина] Абрам[овна] Хавкина рассказывала много раз, как на ее вопрос о том, правда ли, что он перерезал себе сухожилия между пальцами, он протянул ей руку и развел несколько раз пястные кости веером, так что получалось впечатление гусиной лапы с перепонками. Кат[ерина] Абрам[овна] говорила, что от неожиданности и необычности зрелища ее чуть не стошнило.

О том, что он не ударял сверху пальцем в клавиши, а соскальзывал по клавише и часто соскальзывал с черной на белую, упоминает и Boissier, много говорил Коссовский (этюд Шопена f-moll op. 25, этюд Тальберга g-moll, хромат[ический] этюд f-moll самого Листа, как его у нас играл Володя). Про красоту и «удлиненность» (éfilé, по выражению m-me Boissier) пальцев Листа до самой его смерти говорила мне Лина Шмальгаузен, особенно упирая на это обстоятельство. Это отмечали женщины на расстоянии 54 лет. А сама Шмальгаузен была красива даже в свои шестьдесят три года, величественно-красива. [...]

Под *roideur* Лист, вероятно, подразумевал напряжение пальцев, которые от этого лишаются живых ощущений, живых движений. Для этого французского слова существует хорошее польское — *sztywność*. Его употребляют для определения состояния тела у несчастливо вытянувшегося человека, не стройного, а на-

пряженно держащегося. Вообще, заметки указывают, что Лист продумывал громадное количество условий движений и состояний темперамента, эмоции и воли. Он изучал больных, сумасшедших в больницах, заключенных и приговоренных к смерти в тюрьмах. [...]

**\* 149. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

27—28 апреля 1935 г.

27 апреля 1935 г., Москва  
1 час дня

[...] Я думаю над тем, что исполнительство отличается от выполнения текста и указаний текста, что все ритмические элементы при исполнении снабжаются исполнителем интонационными тонурами и интонированием. Т. е. певец, значит, дыханием производит оживление интонации и общего интонирования, пианист (скрипач, виолончелист) на дыхании иннервирует движение рук так, чтобы это движение сообщило воспроизводимым звуковым ритмическим объединениям интонационную моторность, а общему — интонирование самой ритмики. В силу этого исполнительство в разные эпохи не может быть одинаково, потому само интонирование зависит от схемы общественного процесса, передает его стиль, его сущность. Потому так просты и человечны живописные и скульптурные произведения Ренессанса, что эта эпоха изучала человеческое, черты, которые развивает в человеке трудовая коллективная жизнь. Произведения Леонардо, Рафаэля напоены моторным выражением человеческих интонаций, все их зарисовки стараются схватить именно интонационность. А картина в целом есть именно единство ритмического интонирования, которое в «Вечери» достигло своего апогея. Каждый предварительный эскиз искал интонационные детали, а в целом дано единое проинтонирование всего целого; все детали вошли в это целое как выявление частных целого, а не целое составлено из суммы частных элементов. Интересно было бы собрать все эскизы целого, чтобы проследить осознание непрерывного интонирования и как оно порождало частные положения. Ведь движение всех фигур едино в своем противоречии; дважды система — центр и откинувший-

ся влево в прошлое и объединяющее все целое стремление всех слева направо в будущее.

Очень большой упор на интонацию и интонирование был затем в эмоциональную эпоху. Репин — «Грозный», «Софья», «Не ждали», Ге — «Христос и Пилат», «Петр и Алексей». В последующую эпоху интонация разлагается на свои моменты; она не служит развитию, общению, как у Леонардо и Рафаэля, где она двучастна, двучастна она и у Репина и Ге. Она становится одночастной, сложной, но одночастной. Так, у Серова она является характерной интонацией «состояния» в его портретах; у Левитана она еще эмоциональна, но она тоже уже состояние эмоционального настроения в его пейзажах. Одночастна она в музыке Дебюсси.

В исполнительстве гигантом был Лист. После него последовало разложение интонирования: у Бюлова (пересол ясности) — дидактическое, у А. Рубинштейна — как эмоциональный пересол. Он ломал метрику целого, чтобы подчеркнуть каждую отдельную интонацию. Его последыши уже ломают и метрику в пределах каждой интонации. Т. е. после Листа с разложением эмоциональной эпохи ослабевает организующее чувство метра и метрики, теряется единство ритма и метра, создававшее у Листа волевое. У Бузони мы видели выполнение композиции, а не конструкции, следовательно, не выразительность, не ритм, а изобразительность; он передавал откристаллизовавшиеся понятия, а не процесс мысли. Но мы счастливы тем, что слышали исполнительство Скрябина. Это такая же вершина в начале XX ст., как Лист был вершиной в XIX.

Скажи Сереже, что я упустил написать ему, что он очень упрощенно понимает одночастную интонацию. Он, очевидно, представляет ее себе элементарно, в виде одного звука. Одночастные интонации бывают и сложные и составные, и тогда они соответствуют односложным словам, составленным из согласных и гласных. Одночастность отнюдь не такое простое явление, как он себе представляет. Одночастны портреты Серова, пейзажи Левитана, «Etrangeté» и прелюдия № 3 ор. 74 Скрябина. Но это все сложнейшие произведения искусств. Композиция у них до виртуозности сложна.

Ошибается он тоже, что композиторы не учитывают согласных. Лист, «Bist du». Романс.

(Два варианта для одного голоса)



Таких случаев у него в романсах можно набрать добрую сотню. Я хотел выписать случай произнесения согласной на уменьшенную квинту вниз, но забыл, в каком это романсе. Как найду, то напишу. Вообще, у него ритмическое произнесение текста замечательно. Еще *m-me Boissier* отмечает, что он читает так же изумительно, как играет. Листовская подтекстовка — это начало новой эпохи в вокальной музыке. Даргомыжский и Мусоргский были только его последователями. [...]

\* 150. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

28 апреля 1935 г., Москва  
Утро

[...] Вероятно, термины пафос (греч. страдание), *passion*, страсть — страдание за идею (барочного происхождения) не соответствуют тому тону проявления насыщенной энергии, борьбы за достижение, которые характерны для нашей действительности. Пафос, по моему, соответствует напряжению при гибели за идею, причем сама идея не достигается.

Тут следует отметить отличие концов у Баха, Бетховена, Шопена, Листа и Скрябина.

У Баха сдержанно-организованные концы, усугубление выявления понятия (в фугах стретты темы). Поэтому так фальшивы *rallentando* в концах у Баха. Они переводят представление в придворную обстановку почтительного застывания и не соответствуют баховской идеологии.

У Бетховена они риторически-галантны и часто пышны; не соответствуют ни баховской идеологии, ни нашей.

У Шопена и Листа они эмоционально-волевые, подъемные.

У Скрябина — растробом, соответственно революционному уже поднявшемуся выступлению масс, импуль-

сивных, но заранее организованных демонстраций и революций. [...]

**\* 151. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

30 апреля — 1 мая 1935 г., Москва

1 мая

[...] Я думал, что полтора года тому назад, вероятно, господствовал в музыке и в архитектуре первый принцип конструкции в его определенном историческом выражении. Введение в этот стиль колонн и фронтонов, а во внутренность перспективной анфилады — это то, что сдвинуло этот стиль с мертвой точки отвесов и квадратов. Ведь и колонны — они создают неустойчивость ограждения, между ними уже намечаются просветы — перспективность. Этот стиль — стиль ампира — кроме этой перспективности стремился к большой емкости во всех трех измерениях.

Наше время тоже аналогично этому, и в архитектуре и в музыке подчинялось этому же первому принципу конструкции, этим отвесам, квадратам, коробкам (коробочный стиль, Корбюзье), простейшим арифметическим соотношениям, которые в музыке находят свое выражение в простейших звуковых соотношениях — терцовых и в стремлении к трезвучиям, к отдельности, расчлененности, несвязности, нарочитому опрощению (отрыжка толстовства), исканию спасения в гаммообразной «напевности». «Напевные симфонии» — это продолжение красинских мечтаний об «одноголосной симфонии». Симфония (со-звучание) и одноголосие. Симфония и мелодия. Потому в музыке такая трогательная смычка Стравинского [...] с Клементи и К<sup>о</sup> (Черни, Калькбреннер и т. п.). Но в архитектуре у нас уже умный человек выдвинул принцип колонн — колонны у зданий, колонны в большом количестве в метро. Но в музыке, увы, колонны еще не в чести. То же и в живописи. Полтора года тому назад схемы понятия Давида (до Наполеона-императора), а у нас Юон, Дейнека. Юон, разумеется, не Давид. Давид громадный талант, который через всякие свои стили умел выразить идею, даже в схематических понятиях. А у Юона просто бесперспективные отвесные свисания (гаммы!). А в отображении действительности у нас совсем другое. Лени-

на изображают в призывно поднимающей позе; Сталина — обычно активно идущим. А архитектура, живопись, музыка, поэзия, литература статичны, одночастны, совершенно лишены движения. Музыка пользуется чужими, формулами совершенно омертвевшими. Когда же этому будет конец? Когда мы станем на уровне действительности, когда мы будем выражать, развивать, двигать? Когда мы поймем разницу между понятием и процессом мышления, между внутренней речью (ритмическим процессом неустойчиво-устойчивого соединительства), внешней разговорной речью и письменной речью? Мы в искусстве теперь в начальной стадии словообразования (не мыслеобразования), элементарно орудуем обозначениями, которые нельзя еще связать, потому что мы еще не развили внутренней речи — интонаций, объединенных ладом, и не подошли к письменной речью? Мы в искусстве теперь в начальной стадии внутренней речи, ее образным раскрытием для окружающей нас общественности. И какой невероятный разрыв между нашей музыкальной речью и окружающей практикой действительности — аэропланами, стратостатами, планерами, танками, подводными лодками, радио, химическими достижениями! Поистине, наш музыкальный язык производит впечатление звукового мусора![...]

**\* 152. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

1—2 мая 1935 г., Москва

2 мая, 10 ч. 45 м.

[...] Продолжаю читать книгу Выготского и сожалею о том, что его больше нет. Сколько у него камней преткновения, которых он и пройти и обойти не может, так как не знает ладового ритма, хотя бы.

Напр., он дает ребенку тест (задание на продолжение мысли): велосипедист ехал по улице, упал и сломал себе ногу, потому что... ребенок продолжает... его свезли в больницу. Выготский говорит, что ребенок не развит и что его нужно развивать. А дело здесь вот в чем.

Существует:

I. Одно «поле зрения» — то, что мы видим при неподвижном состоянии нашего тела и его глазного аппарата; причем вблизи поле зрения уже, по мере удале-

ния точки фиксации поле увеличивается. Я видел с Чатырдага Севастополь и его залив.

Единое «поле зрения» — то, что мы видим с одной определенной точки положения нашего тела при свободном вращении глазного аппарата и нашего тела вокруг неподвижной оси.

Я видел с Чатырдага (при восходе солнца) весь Крымский полуостров, омываемый Черным и Азовским морями, перешеек, соединяющий полуостров с материком, и всю линию материка в обе стороны от полуострова.

С одного места Закавказья перед заходом солнца я видел весь Кавказский перешеек, прорезанный диагональю Кавказского хребта, упирающийся на севере в прикавказские степи и омываемый с запада и востока морями — Черным и Каспийским.

С крыши Миланского собора я видел всю Ломбардскую долину во все стороны, окаймленную на севере снежными вершинами Альп, на востоке — слабой лентой Адриатического моря. (это было днем).

Это все единое поле зрения.

Но когда я перед восходом солнца с вершины Ай-Петри видел Азиатский берег по ту сторону Черного моря, то это было одно поле зрения. И когда я с Сен-Готарда перед восходом солнца видел необъятное количество снеговых вершущек Альпийского массива, то это тоже было почти одно поле зрения в одну сторону (вероятно, на северо-восток).

II. Одно «поле слуха», когда звуковое мышление происходит в пределах одной ладотональности — крестьянская песня, композиторское творчество эпохи пения без сопровождения (т. е. без неподвижной точки опоры вне слуха, на которой мы можем поворачивать наш слух).

Единое «поле слуха», когда звуковое мышление происходит в пределах многих ладотональностей, объединяемых главной ладотональностью. Напр., Пятая симфония Бетховена.

III. Одно «поле временного развертывания» события, когда каждое следующее явление во времени происходит после предшествующего. Это мышление не допускает вводных мыслей, объясняющих бывшее ранее или долженствующее быть в будущем. Конструкция мы-



мышления основана на непрерывности временного развертывания.

Единое «поле временного развертывания» события, когда мышление оперирует временными условиями как частями мысли, а не как конструкцией развертывания мысли. Т. е. конструкция мышления в данном случае будет не временная, а будет построена на идеологических зависимостях.

При одном поле (зрения, слуха, логического сцепления понятий) мышление исходит из данной конструкции восприятия и раскрывает ее постепенно, но при ее неподвижности как схеме (анализ в пределах неизменяющегося). При едином поле мышление сопоставляет воспринимаемые конструкции и выводит результатную конструкцию своего восприятия в своем внутреннем представлении, внутреннем понятии (синтез объединенного изменяющегося).

Единое поле требует большого развития способности абстрагирования, выведения конструктивных схем сопоставляемых явлений и выведения их результатной схемы. Для этого мышления требуется большое развитие способности расчленять (цезурность) воспринимаемое на более или менее отчлененные конструкции и затем требуется способность устанавливать соединительные связи (соединительные цезуры) — временные, причинные, следственные. Это происходит вне восприятия, на основе восприятия (т. е. после восприятия).

Тогда и понятна ошибка в ответе ребенка. Его заставляют продолжить мысль, давая ему одно поле — ехал, упал, сломал ногу, потому что... Ребенок продолжает поле зрения во времени — ...свезли в больницу. Он зацепился мыслью за «потому», а «что» выпало из его осознающего мышления, так как оно не входило в развертывающуюся временную последовательную конструкцию.

Второй случай у Выготского: «Ты знаешь, как тебя зовут?» Ответ ребенка: «Коля». Выготский выводит следствие — ребенок не осознает вопроса.

А я утверждаю, что он вопрос — осознал. Потому что вопросительная интонация Выготского была на словах «как тебя зовут». А что ответил бы ребенок,

если бы он спросил: «А знаешь ли ты, как тебя зовут?» с внимательным контролем произносимых интонаций? «Ты знаешь» — это не вопросительная форма.

Из этих примеров следует, что нельзя производить научных исследований в области мышления и речи, не зная в совершенстве дисциплину ладового ритма.

Нельзя решать вопросов мышления без точного осознания отличия «одного поля» от «единого поля», устойчивости от неустойчивости.

Ведь когда я спонтанно, естественно, в согласии с совершающимся процессом мысли говорю: «Я пойду погулять, так как сегодня хорошая погода», то главное предложение я произношу устойчиво, а придаточное неустойчиво, или во всяком случае незавершенно. И вот эти возможные различия в неустойчивости придаточных предложений, обращений и составляют характерные отличия речевого быта различных народов — евреев от китайцев, китайцев от русских. Но насколько я знаю, цивилизация эти отличия в значительной степени сглаживает, но не уничтожает. Вот это все прочти Сереже. Это продолжение моего ответа на его замечания по поводу интонации и интонирования, бытовых отслоек и культурных состояний. Мы еще слишком слабо осознаем отличие «состояния» от «процесса», одночастности (хотя бы сложнейшей, составной или смешанной) от двучастности или, еще больше, от ритмического процесса, основанного или на соединительности (соединительные интонации, одна ладотональность) одного поля восприятия или мышления, или на абстрагировании соотношений, возникающих между различными полями восприятия или мышления, которые (соотношения) зависят от принципа конструкции, устанавливающего единое поле восприятия или мышления.

Построение

$C\text{-dur} = d\text{-moll} + gis\text{-moll}$

будет соответствовать мысли:

«понятие  $C\text{-dur}$ , так как  $d\text{-moll} + gis\text{-moll}$ »  
(причина)

а построение

$d\text{-moll} + gis\text{-moll} = C\text{-dur}$

будет соответствовать [мысли:]

(следствие)

«Ввиду того, что  $d\text{-moll} + gis\text{-moll}$ , т. е.  $C\text{-dur}$ ).

Желательно, чтобы эту разницу Сережа понял. Бытием «d moll + gis-moll» определяется сознание как C-dur. Если бы когда-либо пришлось переиздавать учебник лицового ритма, то нужно ввести заголовки — «Одно поле звукового мышления» и «Единое поле звукового мышления» (сопоставление с результатами).

История музыки как история развития музыкального мышления есть история выявления и установления одного поля звукового мышления и затем постепенный переход к единому полю звукового мышления. Введение принципа единства в мышление определило многообразие, противоположность и противоречие элементов этого мышления. Одно поле мышления не может дать того богатства элементов, а следовательно, и возможного количества разнообразных сопоставлений (т. е. изобразительных и выразительных возможностей), которые возможны при едином поле мышления, т. е. при неустойчивых конструкциях восприятия и мышления. [...]

Поле зрения будет различно:

если я неподвижен на земле,

если я еду в авто,

если я плыву на пароходе (особенно в сильную качку),

если я лечу на аэроплане,

если я прыгаю с аэроплана (парашютист).

Интересно будет проанализировать первобытные (сравнительно) художественные словесные произведения, как в них выдержано отношение к полю зрения, полю восприятия времени, полю слуха, какое в них поле — одно или единое. [...]

#### \* 153. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

3 мая 1935 г., Москва

[...] Теперь нужно обзавестись песней после [«Прощай»] радость» и такой, в которой было бы развитие народного напева, а не только его изложение. В «Лалтищах» ты сделал очень скромную колоратуру; я ожидал более развернутой. Я потому и советовал тебе писать колоратурные танцы без текста, чтобы текст не мешал

звуковой изобразительности. А для выразительности можно написать ряд коротких вокальных прелюдий.

[...] Как жаль, что ты не видел выставки Серова. Интереснейшая выставка, интереснейший художник, но как в Ландовской он увидел крысу, так и во всем его художественном облике просвечивает какая-то издевка над человеком. Недаром он будто бы всю жизнь работал над иллюстрациями к сказкам Крылова и подходил к ним с осуждением. И у него совершенно нет тех поэтичнейших прорывов вроде середины в басне «Осел и соловей», которые озаряют все его творчество любовью к человеку. Крылов в своих баснях защищает, оберегает, а Серов обвиняет, издевается, окарикатуривает.

Теперь собираются делать выставку Репина. Интересно, каков будет ее масштаб, какое количество его работ удастся выставить.

Интересно, какое впечатление произвела бы полная выставка Сомова, какое у него оказалось основное лицо. Не оказался ли бы он аналогичен Скрябину, хотя, разумеется, неизмеримо меньшего масштаба и диапазона. Интересно была бы и выставка Врубеля в больших размерах. Помнишь, мы видели его выставку на концерте Ольги Николаевны, когда мы ее впервые слышали с тобой.

Никакие снимки с картин не могут дать впечатления о творчестве художника, о его существеннейшей черте, характеризующей его взгляд на жизнь,

У Серова даже те портреты, где он хочет дать хорошее, отдаляют зрителя от персонажа. Напр., Ермолова, Ленский, даже улыбающийся Коровин. А уж Горький просто отталкивает, грубо даже. Это многие отмечали на выставке. Нужно еще раз пойти на выставку, проверить это чувство. [...]

**\* 154. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

6 мая 1935 г., Москва  
Утро

[...] Вокальная музыка всех композиторов XVIII и начала XIX ст., включая Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, основывалась на инструментальной структуре мелодии. Мелодии любой арии Мо-

царта, романсы Шуберта могли появиться в любой их сонате или симфонии, что доказал и сам Шуберт, написав «Forellen-Quintett», «Mädchen und das Tod-Quartett», «Wanderer-Pianofantasie».

Просодию и декламацию текста ввел в вокальную музыку Лист. Его романсы представляют образцы вокальной мелодии. Они послужили образцом для реалистических и натуралистических вокальных произведений Даргомыжского и Мусоргского. [...] У Листа каждое слово — понятие отображено в вокальной интонации, потому так трудно, если даже не невозможно, переводить текст его романсов на другие языки.

Особенно ярко видно это его стремление передать все понятия и образы текста в первых изданиях его романсов, в которых голосу предъявляются громадные изобразительные требования (напр., «Лорелей», «Comment disaient-ils»). [...]

Лист явился творцом ариозного стиля, которым так широко воспользовался Чайковский.

Лист ввел в вокальную декламацию филирование и резонирование как принцип выражения того смысла, что за данным текстом, в противовес италианцам, употреблявшим их вне текста, на ферматах, как технический вокальный самодовлеющий эффект. [...]

#### \* 155. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

7 мая 1935 г., Москва

[...] Интересно, какой текст в пастушьей песне. Как новое задание, новый вид песни это очень интересно, тем более, что в фортепианной партии дает повод нарисовать большую картину. Интересно, какая это песня — со словами или исполняемая на рожке? Спроси Григ[ория] Вас[ильевича], какая песня «Прощай, жисть», кто ее поет? Ольга Ник[олаевна] говорила как будто, что это вроде песни каторжанина.

Всякие возгласы, всякие перемены, развития можно делать в песне сколько угодно. Прошло уже время фотографирования народной песни (Балакирев, Р[имский]-Корсаков, Лядов). Этнографическая запись — это одно, а художественное произведение — это другое. Во времена Ренессанса брали тоже род этнографии — материн-

ство, мать с ребенком, и разрешал каждый живописец по-своему и много раз по-разному. Он вводил и других лиц, и животных, и различную обстановку. Так и народная песня; она дает образ, а художник этому образу дает обстановку и сам образ толкует и развивает. Именно развитие сейчас самое важное в творчестве, и я все отмечаю у тебя твои достижения в этом направлении и хочу тебя подвинуть на еще большую смелость. [...]

**\* 156. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

7—8 мая 1935 г., Москва

8 мая

[...] Я зашел за Ясиком и мы пошли с ним в Старопименовский на вечер Прокофьева. По дороге мы здорово смокли, так что я сегодня сижу дома и не пошел в Музгиз на заседание. В первом отделении было исполнение. Аптекарев сыграл три Сарказма (в начале первого от волнения забывал). Малюта спела «Утенка» с Орентлихером, Фурер сыграл с ним же скрипичный концерт, Доливо и Мирзоева исполнили «Кудесника», Каминская с Орентлих[ером] — песни на Ахматову, Гринберг сыграла Третью сонату и сам Прокофьев — новую сонатину.

В антракте ко мне через весь зал направилась дама, которую я никак не мог признать. Оказалось, что это Лина Ивановна. Она очень любезно беседовала со мной, пока нас не выгнали из зала вентиляцией в виде бури. Она будет петь два раза по радио и потом с оркестром «Утенка». Старший сын ей уже по плечо. [...]

Во втором отделении было обсуждение под председательством Давида Рабиновича. Во вступительном слове он выставил четыре тезиса: 1) насколько исполнительство советских артистов выполняет авторский замысел, 2) каковы исполнительские принципы самого Прокофьева, причем было много комплиментов по поводу Прокофьева как композитора и как исполнителя, комплиментов многозначительных политически, 3) почему советские исполнители имеют в своем репертуаре только произведения Прокофьева до 17-го года, 4) как организовать подобные выступления-обсуждения, для того что-

бы выявить советский стиль исполнения. И в этот раз и в своих последующих выступлениях (неоднократных) он постоянно путал советский стиль исполнения, как какой-то единый для всех случаев и всех времен, и стиль разных эпох. Говорил он каждый раз гладко и воодушевленно, но это была гладкость и бойкость фраз, а не осознанного мышления.

Раб[инович] предложил за неимением смельчаков первому высказаться Прокофьеву. Он очень умело говорил и довольно гладко, хотя и своей отрывистой разговорной речью. Указал на поспешность, неумение выявить образительность, стремление у инструменталистов к пассажирам, когда на них нужно смотреть более рецитативно. У Доливо отметил слишком большую серьезность, тяжеловесность, рекомендовал больше легкости, сухости, так как номер — шутка. У Гринберг не похвалил напор, темпераментность, рекомендовал больше спокойствия. Вообще стоял за большую цельность, однотипность целого. В Ахматовой похвалил лирику, но сказал, что нужно было бы ввести драматизм.

Все частные его замечания были совершенно справедливы. Общие, идеологические давали установку на ясность и спокойствие. И сам он играл так, как будто он «глазами» читает ноты. И его высказывания как-то были консерваторски-механичны, за исключением замечания об Ахматовой. Цельность (я бы сказал — плановость) он не умел охарактеризовать, так что для публики она превращалась в однообразие.

Большинство высказывавшихся после него выдвигало консерваторские принципы, в особенности Шварц (ученик Игумнова), который защищал принцип «остановиться на каком-нибудь месте, чтобы полюбоваться им». Этот принцип у него и у последующих ораторов выпятился как какой[-то] общеизвестный, общепризнанный. И противная сторона (Раб[инович]) не сумела вразумительно на него реагировать. Очевидно, и он ей еще душевно мил. Рабинович Д. еще говорил про стремление исполнителей к импрессионистичности передачи, причем понимал ее чрезвычайно однобоко, штампованно как затушевывание изложения.

Лучше других говорили Окаемов и Коган.

Окаемов говорил про тембрирование. Упрекал исполнителей в сплошном однообразии тембра, тогда как

исполнение должно основываться на изменении тембра, на его разнообразии.

Коган попал в точку консерваторского приема — решить, где энергично, а где нежно; и из-за этих двух китов все остальное пропускается, все исполнение основывается только на этих двух моментах (сугубо примитивно эмоциональных).

Один оратор (Сеженский)<sup>1</sup> выставил необходимость придерживаться системы Станиславского, но это успеха не имело, так как явно клонило к созерцательному настроению и расплывчатой эмоциональности. Прямо против этого не выступали из-за положения Станиславского, но постарались это отвести как не подходящее к муз[ыкальному] искусству.

Сами исполнители не выступили, хотя им предлагалось.

Досадно было, что никто не отметил, что насколько Мирзоева и Доливо давали одно целое, и фортепиано было равнозначительно пению, настолько Орентлихер провалил и «Утенка», и Ахматову, и скрипичный концерт. Его исполнение было сугубо «импрессионистично», все смазано, без метрики, без образительности, без тембров, все в абстрактном полужвучащем «аккомпанирующем» тумане. [...]

Заезжала Лия Аб[рамовна] за книжкой Стендаля. Я успел прочесть только немного больше трети. [...] Еще может приехать Ис[аак] Сол[омонович] за книжкой о Листе. Это досадно, потому что я доехал в списывании до 48 стр., а их 98. Приходится переписывать почти все сплошь.

Приходила Лида со своими горестями насчет дач. Принесла мне билеты на доклад Мейерхольда о чеховских водевилях<sup>2</sup> и на «Ромео и Юлию» в театре Революции. Вообще, хотя сегодня день не выходной, но, очевидно, день визитный. [...] Все свободное время смотрел корректуру Дубовского. Уже первый час ночи, очень устал. [...]

<sup>1</sup> В автографе: «Свержевский». На собрании присутствовал именно К. К. Сеженский. Это подтвердили в беседе с редактором и сам Сеженский и председатель собрания Д. А. Рабинович.

<sup>2</sup> Речь идет о докладе «Моя работа над Чеховым. 11 мая 1935 г.» (см. «В. Э. Мейерхольд... часть вторая». М., «Искусство», 1968, стр. 311).



**\* 157. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

7 12 мая 1935 г., Москва

9 мая—10 мая  
0 ч. 20 м.

После спектакля «Риголетто», на который меня водили Миша Анучин с Наташей. Козловский, как всегда, был очень хорош, в песенку вставил высокую каденцу. Во всех четырех костюмах очень хорош. Недостаток тот, что он без особого грима, и поэтому он тот же Фауст, Альфред, Лоэнгрин и т. п. А ему, при его росте, овалу лица и носе, так легко было загримироваться Франциском I. Антураж у него был неудачный. «Риголетто» задумано в целом как центральный звучный, эмоционально приподнятый драматический баритон, который обставлен сладким лирическим тенором, кристаллическим колоратурным сопрано и лирическим меццо или контральто. Риголетто же был Рогатин, мягкий крохотный лирический баритон, который за всю оперу, за четыре акта, не смог дать обыкновенного forte хотя бы один раз, на одном звуке. Джилльда — Тимошаева с приятным голосом (без правильных резонирующих верхов, а потому «понижающихся»), но без требуемого стеклянно искристого или стукотливого тембра или звенящего серебристо-напряженного (как когда-то у Зембрих), без всякой игры, и по фигуре клецка при очень плохих двух костюмах. Мадалена — тетенька Люси, была бы по внешности недурна, но так набелила лицо, что оно у нее вышло длинно-круглым подносом, а сама фигура слишком для сцены и для этой роли напряженно-прямая (sztywka по-польски, roide по-франц[узски]). Хотя из-за этой фигуры Козловский вертел и носил ее как заправскую прима балерину. Спарафучиль — Дровяников не подходит к характерным ролям, его широкая казацко-украинская улыбка не подходит к итальянскому типу сбира. Ошибкой режиссера было делать его добродушным. Театр был набит битком. [...]

**\* 158. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

16—17 мая 1935 г.

16 мая 1935 г., Москва  
Утро

[...] В «Лит[ературной] газете» недурная статья о Сезанне и Рёнуаре. Рёнуар сказал: «Работая непосред-

венно с природы, художник начинает ограничивать себя передачей действительности (натурализм), перестает компоновать (заниматься конструкцией и развитием) и скоро впадает в монотонность».

Я думаю, что то, что для живописца являлось моделью (натурщик), то для композиторов того же XIX ст. являлся напев крестьянской песни, который предопределял у них композиционный подход к изложению музыкального произведения. Нужно остерегаться фетишизирующего парализующего творческое (конструктивное) мышление воздействия народного напева; он должен быть лишь элементом оформления, а не «куском» сочинения. Развитие, организованное творческой темой,— вот что должно руководить мышлением композитора.

[...] Вечером был у Исаака Соломоновича, была Лия Абрам[овна] и Ясик. Они много высказывались по поводу «Школы»<sup>1</sup>, своей работы с ребятами по ней. Ис[аак] Сол[омонович] надписал тебе и мне по экземпляру. [...]

17 мая 1935 г., Москва

[...] Разумеется, при обработке народного напева ты можешь совершенно свободно творчески осуществлять свои замыслы; самое важное — развитие, а не статичность положения или построения. Ошибкой подхода к напеву народной песни у русских композиторов XIX ст. была фольклорность; народная песня была у них натурщиком, которого они рабски копировали, как живописцы того же времени. [...]

На «Лаптищи» совершенно невозможно навести беспощадную критику, потому что песня очень ярко, колоритно сделана и, вероятно, в подходящем исполнении будет иметь большой успех. Мне все нет времени докончить ее переписку. В Музгизе даже поразились тому количеству и скорости, с которой я работал последнее время (с 15 сентября!). [...]

Я потому и советую тебе писать вокальные танцы и прелюдии без текста, что это вызовет у тебя необходимость самостоятельного мышления при создании кон-

<sup>1</sup> «Школа игры на фортепиано» И. С. Рабиновича под редакцией Б. Яворского. М., 1935.

струкции. Композиционно народные песни ты излагаешь замечательно с перевесом драматическо-лирического элемента; даже «Лаптищи» скрашиваются лирическим проведением начального построения. От этого они значительно выигрывают и приобретают значительность.

Серов все же в общем производит впечатление цинического подхода к действительности. Я предпочитаю художников вроде Леонардо и Рафаэля, которые в действительности выделяли положительное, благородно-человеческое, значительное, напряжение энергии, воли, труда, серьезность, значительность эмоций («Вечерь»). Поэтому я не нахожу у Серова общего с творчеством Скрябина первого периода по самому идейному существу. Скрябин именно принадлежит к художникам (как Собинов тоже), видящим мир в юношеском восхищении, при избытке волевой творческой энергии. Скрябин видел в человеке способность на подвиг, на любовное отношение и к труду, и к окружающим. [...]

**\* 159. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

18 мая 1935 г., Москва

[...] Вчера вечером был на «Скупом» Мольера в театре Университета. Поставлено в стиле танцевальной буффонады, введено много мимико-танцевальных интермедий (Мольер писал свои комедии как интермедии к балетам Люлли). Мужской персонал сильнее женского. Из-за большой живости, даже суетливости не было неприятного чувства, что это не французы. А это уже большое достижение, тем более, что это уже у них такой второй французский спектакль (Стендаль — «Красное и черное»). Для глаз спектакль довольно приятный; дана настоящая комната XVII ст. с мебелью и аксессуарами и затем много прозрачных занавесей à la Корвин для интермедий. Пока я был в театре, заходила Тамара насчет выступления в юбилее Виктора Гюго и Людм[ила] Арк[адьевна] принесла романсы Танеева и «Лису-пустынницу». [...]

[Вчера я] прочел дальше пять страниц о Ермоловой. Сегодня кончил читать «Красное и черное» Стендаля, которое вчера принесла Лида; очень жестоко он описы-

вает нравы как классовые, так и государственного аппарата Франции тридцатых годов.

Сегодня иду в Камерный на «Вершины счастья» Дос-Пассоса. [...]

**\* 160. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

21—25 мая 1935 г., Москва

22 мая

[...] Человеческий голос как идеологическое, не трудовое выявление натуральной человеческой энергии без какого-либо участия искусственных орудий.

Хор как объединение натуральных человеческих идеологических выявлений энергий в коллективное идеологическое выявление энергии. Эта энергия организуется каждый раз внутренней слуховой настройкой в одной ладотональности. Человек может переменить эту внутреннюю слуховую настройку только под давлением извне — организуя другой трудовой процесс, схема которого иначе организует расход человеческой энергии и, следовательно, изменяет под свою схему конструкцию соотношения затрачиваемой энергии.

Изобретение звукового инструмента было вызвано необходимостью увеличить район звукового воздействия, его силу, доходчивость или непрерывность. Звуковой инструмент явился механизированным орудием проявления человеческой звуковой энергии. Возможность при помощи звукового инструмента увеличить звуковое воздействие повлекла за собой воздействие этой возможности на самое звуковое сознание и мышление человека. При развитии звуковых инструментов понемногу человек сумел извлекать из них комплекс организованных в одно ладовое целое (не непременно полный лад, а его организованную часть), соответствующее его — человека — тогдашней внутренней слуховой настройке. В свою очередь достигнутые музыкальные возможности на звуковом инструменте повлияли на творческие музыкальные возможности человека. Он стал их ограничивать теми возможностями, которые были выполнимы на изобретенных им звуковых инструментах. Инструмент, обогатив человека композиционными возможностями, ограничил его конструктивно.

Объединение звуковых инструментов в сложный, дающий много композиционных возможностей аппарат, подчиненный свободному воздействию человека, фиксирующий внутреннюю слуховую настройку вольно, делающий ее (настройку) поддающейся контролю, произвольному выявлению, давало возможность найти принцип транспонировки, различия абсолютной высоты лада, различия тональностей внутренней настройки одного конструктивного типа. До этого человек искал разнообразия в скале одного и того же лада в одной и той же тональности, используя различные его отрезки. Так возникли греческие лады, а затем так называемые церковные. Возможность повышать или понижать tessitura, расширять или суживать диапазон, не меняя лада и его тональности, казались тогда уже громадным достижением, надолго сковавшим музыкальную пылкость, направившую все внимание на композиционное разнообразие при однотональной слуховой настройке. Развилось разнообразие цезурных расчленений (церковные каденции), а затем соединение различных регистров — многоголосие и всякие композиционные схемы его осуществления — одновременное повторение (канон), схожее построение (имитация), обмен построениями (сложный контрапункт). Тогда-то и организовался «хоровой коллектив» человеческой звуковой и музыкальной энергии. Ему был противопоставлен «инструментальный коллектив» — симфония (συμφωνία — со-звучание). Интересно, что оба термина — хор и симфония — греческие слова. Количественные же противопоставления в пределах хора ли, оркестра ли — итальянские: solo, tutti.

Эта «симфония» образовала сложное орудие, дающее разнообразные возможности воздействия на него человеческой энергии вплоть до возможности достигнуть развития музыкального мышления и музыкального воздействия. Симфония как музыкальное орудие воздействовала на звуковое и музыкальное сознание человека.

До сих пор во Франции la symphonie, symphonie militaire значит — военный оркестр.

Симфония как орудие звуковых и музыкальных инструментальных возможностей была противопоставлена хору. Естественно, что в быту термин симфония

стал обозначать и инструментальное (коллективное) музыкальное произведение и стал противопоставляться термину *cantata* — произведению для коллектива поющих (человеческих) голосов.

*Cantata* в свою очередь стала противопоставляться *oratorium* (молитвенное).

Симфония в свою очередь распалась по способу произведения звука на:

*sonata* — звенящее, произведение для металлических инструментов (медных по преимуществу),

*toccatà* — толкающее, произведение для клавишных инструментов (орган, клавир),

*aria* — воздушное, произведение для вдуваемых инструментов (деревянных). (*Air à dancer, air de ballet.*)

Впоследствии термин соната укрепился за инструментальными произведениями важного, возвышенного стиля, вероятно, из-за того, что самое исполнение медным коллективом и органом, который состоит из системы металлических труб, носит важный, неповоротливый характер и самые эти инструменты и их коллективы доступны лишь богатым лицам или учреждениям. С органа же этот термин распространился на ансамбли, в которых орган исполнял конструктивно-объединяющую роль *basso-continuo* (непрерывного основания). Так как портативный клавир часто заменял в *basso continuo* орган, то и клавирные важные произведения получили тоже название *sonata*.

За *toccat*'ой осталось тогда значение произведения, в котором на клавишном инструменте выявлялась возможная на нем беглость и приспособляемость к быстрым сменам.

Когда человеческому голосу, невольно увлекшемуся в подражание инструментальному изложению, стали доступны подобия инструментального изложения, то такие произведения стали называть ариями, так как в этом случае голос, разумеется, подражал изложению на деревянных духовых инструментах.

По мере развития рационалистического процесса мышления, риторический стиль выработал три принципа изложения — высокий, средний и низкий — и основной вид конструктивного высокого изложения — симметричное раскрытие темы или образа творческого задания. Музыкальное мышление тоже выработало анало-

гично и три принципа изложения и симметричное раскрытие изобразительно-моторного образа темпераментного творческого задания. Такая конструктивная схема при высоком принципе изложения получила название сонатной схемы, как преемственно развившейся из сонаты, как инструментального произведения высокого, возвышенного стиля. Но при этом все же сохранилось отличие существительного (предмета) — соната — от прилагательного (определения) — сонатный.

Соната продолжала обозначать произведение высокого возвышенного стиля; сонатный — обозначало принцип симметричного раскрытия конструкцией темы сочинения (содержания).

По мере развития общественного процесса от созерцательно-объединяющего принципа мышления, свойственного церковности ренессансной эпохи, стал отчлениваться рационально-аналитический принцип мышления, становящийся признаком нарождающейся моторно-темпераментной эпохи организующейся буржуазной активности. Отображая это развитие схем общественного процесса, и само развитие сонаты как произведения пошло по двум направлениям:

*Sonata da chiesa* — церковная (как официально-идеологическое общественное место) соната, соната серьезного, возвышенного созерцательно-объединяющего стиля, опирающегося на принципы коллективности, однородности и однотипности,

и *Sonata da camera* — светская соната, соната, свойственная выявлению моторно-темпераментного уклада жизни, борьбы, труда, отдыха и развлечения активно развивающихся общественных групп. И свое определение — *da camera* — этот вид сонаты получил от жилого помещения для собрания семьи и приема гостей в городском доме — *camera* (покой). Соната *da camera* в связи с этим опиралась на принципах новой вырабатываемой общественной, на постепенно выявляющейся контрастности, ансамбльности, разнородности, разнотипности, приведшей постепенно к сопоставлению и смешению трех принципов изложения — высокого, среднего и низкого. Обилие возможных случаев содержания повело к выявлению трех типов сонаты *da camera*:

соната-соло — для одного инструмента (клавира, органа, скрипки, виолончели); позднее появился тип сонаты для инструмента соло и continuo, соната — ансамбль per duo, tre, quatuor и т. д. инструментов (иногда тоже с continuo), и соната per symphonia или просто symphonia, т. е. соната для оркестра.

Эти три типа сонаты — соло, ансамбль, симфония — нашли и свое объединение в четвертом типе, в типе концерта — concerto (sonata concertata, 1629 г.), который в зависимости от равенства составных типов или перевеса одного из них имел ряд разновидностей (Balletto concertato P. F. Melli, 1616 г., Sonata concertata D. Castello, 1629 г., Concerto da camera, Concerto grosso, Concerto da chiesa).

И. С. Бах свои кантаты для соло-певцов, хора и инструментов (ансамбль или оркестр с continuo органа или клавира) называл concerti по аналогии с Concerto ecclesiastico (Adriano Banchieri, 1595 г., Viadana, 1602 г.).

Когда принцип симметричного раскрытия содержания и его риторическое проведение стали разлагаться и как следствие достижений Великой Французской революции принцип раскрытия содержания стал сменяться принципом развития, а риторическое проведение — фразировочно-логическим развитием мысли, их музыкальное выявление, ставшее доступным благодаря развитию возможностей и средств инструментальной музыки (возможности мышления при помощи сопоставления различных ладотональностей, объединения таких сопоставлений одной главной ладотональностью, выявленной в сочинении или только возможной, подразумеваемой), стало обозначаться качественным прилагательным — symphonique, симфонический (Poème symphonique, concert symphonique, etudes symphoniques).

Poème symphonique. Поэма, т. е. активное развитие темы, а не ее раскрытие; поэтому и термин соната был заменен термином поэма, и для оправдания развития композитором подыскивалось литературное оправдание в виде сюжетной или философской программы. Лист — 16 симфонических поэм. (Шопен — баллады для фортепиано). При потере эпохой активности это отразилось и на му-



зыкальных произведениях — роете заменилась tableau symphonique — симфоническая картина, т. е. описательность, изобразительная или даже психологическая, заменила развитие; статика сменила динамику развития (Fantaisie symphonique).

Рационалистическая, риторическая соната основывалась на анализе и на сопоставлении и потому распадалась на части (моторно-активные — allegro, моторно-пассивные — adagio, моторно-условные — менуэт, скерцо, моторно-свободно-оживленные — рондо); число частей колебалось исторически от простого противопоставления (две части) до многочастного сопоставления (от трех до четырнадцати частей), образуя в конечном результате ансамбль частей.

Поэма, основанная на логике и единстве развития, на синтезе, естественно организовалась в одну неразрывную часть (одночастная соната, одночастная симфония — Шопен, Лист, Чайковский, Скрябин).

Tableau symphonique естественно расширялась в suite symphonique (Римский-Корсаков: «Антар», «Шехеразада»), состоящую из последования не связанных между собой отдельных самостоятельных частей; целое должно было опять стремиться к «равновесию», т. е. к абстрактности третьего принципа конструкции, как и в классической сонате с ее раскрытием содержания.

Concert symphonique осуществлял принцип борьбы, соревнования как единство сложного замысла (попытки Литоляфа, осуществление Листа, «Прометей» Скрябина).

«Etudes symphoniques» Шумана пытались дать описательное последование различных принципов развития и представляют этап при переходе от риторического раскрытия к логике сцепления различных этапов мысли.

Были еще и другие попытки разрешения проблемы (symphonie concertante, программная симфония Берлиоза и т. п.), но это были попытки омоложения старого, а не категорического перехода на новые позиции молодого.

Остается еще подчеркнуть лишний раз, что симфонизм нельзя противопоставлять камерности. Это понятия из различных областей.

Симфонизм есть стремление настолько развить музыкальные изобразительные и выразительные средства, предоставляемые человеку звуковыми орудиями — инструментами, чтобы человек получил возможность организовать музыкально-звуковую стихию в размерах, недоступных человеческому голосу, и этим способом постоянно развивал человеческие способности восприятия и — следовательно — мышления. Ни Пифагор, ни Аристотель, ни Птолемей, ни Галилей, ни Ньютон не могли представить себе современные достижения авиации и их механизмы; ни Амвросий Медиоланский, ни Григорий Великий, ни Жоскен де Прэ, ни Палестрина, ни Бах, ни Бетховен не могли воспринять своим слухом и осознать своим мышлением творческие и исполнительские возможности музыкальной действительности XX ст.

Камерность возникла как стремление сознания перенести деятельность человеческого музыкального мышления из неподвижной области умозрительной отвлеченности, развившейся в эпоху феодальных общественных отношений, выработавших схоластический процесс мышления, в область постоянно развивающейся жизни труда, борьбы, научного знания, обуславливающих смену самого бытия, все больше подчиняющегося организации его человеком. Музыка, перейдя из тисков условной внежизненной идеологии (chiesa — помещение для условных идеологически собраний «верующих» — церковь) в простор повседневного быта людей, создающих этот быт (camera — комната для жилья), запечатлела в искусстве громадный сдвиг человеческого сознания, отметила начало новой эпохи. Естественно, что это новое мировоззрение, основывавшееся на осознании действительности, как в области общественного быта, так и в области научного подхода к материалу и процессам этой действительности, возникло и развивалось среди той части тогдашнего общества, которое в этом сдвиге участвовало, которое могло осознать доступным для него тогда образом результаты этого сдвига. Эта часть общества, разумеется, общалась в частных (светских) помещениях — camera'х, — а не в общедоступных, но потому и подневольно косных тогдашних общественных ме-

стах — *chiesa*'х. И симфонизм вырастал в пределах этой камерности, по мере расширения осознающей свое бытие общественности все больше приближался в своем композиционном оформлении к музыкальной речи трудовых слоев общества, все больше и больше черпая материал из трудовых крестьянских и рабочих песен и плясок. Камерность, начавшись как искусство для немногих, под видом симфонизма стала организовывать массы.

Музыка *da chiesa*, допуская элементы действительности лишь как частности материала, оформляющего идеологическую фикцию, сменилась музыкой *da camera*, стремившейся запечатлеть в своем материале доступными ей средствами и способами схему этой самой, новой общественной действительности.

Музыка *da camera* дала возможность ушам услышать в звучащем музыкально, моторно и ритмически организованном обобщении то, что неорганизованно наполняло весь повседневный быт.

Что симфонизм не противоречит камерности, ясно из того факта, что некоторые композиторы разлагающейся прошлой для нас эпохи пытались писать «камерные симфонии», невольно чувствуя, что они запечатлевают идеологию уменьшающихся количественно (а следовательно, и изменяющихся качественно) общественных группировок. [...]

Равным образом можно оправдать термин «камерное пение, камерный певец» тем, что романсная литература сложнее по конструкции, по развитию, чем «оперное пение», воздействующее возможно большим масштабом звуковой силы, эмоционального напряжения, темпераментной моторности.

Исторически, разумеется, верно, что камерными назывались те музыканты, которые допускались в покои (его величества, вельможи), а «симфония» исполнялась или на хорах залы, или на площадке лестницы (это еще подтверждал В. В. Пухальский для 40 и 50-х годов XIX ст.), так как музыканты были в смазных сапогах.

Наконец, между камерным и симфоническим нет никаких отличий, ни конструктивных, ни композиционных. Отличие может быть только по масштабу использования средств оформления — композиционных или исполнительских, но отличие по масштабу возникает в

процессе исторического развития, как это описано мною было выше.

«Первая Конная» — симфоническая опера; «Медлительно», «Степь», «Прощай, жисть» — симфонические романсы<sup>1</sup>. [...]

**\* 161. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

18—20 июня 1935 г.

18 июня 1935 г., Москва

[...] Рублев будто умер около 1430 г. Но [выражение]<sup>2</sup> Плеханова «ды мом писаны», разумеется, есть [?точный перевод]<sup>2</sup> sfumato Леонардо. Ведь италийцы постоянно [приезжали]<sup>2</sup> в Москву — Фиоравенти и Филарете во времена Рублева [стро...]<sup>2</sup> ...<sup>2</sup> Миланский замок и Болонский. Да и русские ездили постоянно в Италию, и русские живописцы тоже. Ведь на Флорентинском соборе 1439 г. (Василий III Темный) было русское посольство. София Палеолог приехала в Москву из Флоренции с громадной свитой. В те времена термины точно переводились и точно передавались из поколения в поколение. На Рублева распространили, очевидно, это выражение позднее, или Плеханов употребил термин неосмотрительно.

Копаясь в словаре<sup>3</sup>, я нашел, что украшения на моей голубой чашке называются à gînceaux. Rînceaux — украшение в виде свернутой ветки

от лат. gamicellus — маленькая ветка, petit rameau.



[...] Я сейчас проиграл «Лаптища». Громоздко изложение канона в фортепианной партии с басовыми октавами «Поясища-та на ём». Но, разумеется, это создает контраст и неуклюжесть как эффект.

19 июня

[...] Евд[окия] Сыс[оевна] говорит, что она в молодости пела «Прощай, жисть». Я спросил ее, при каких об-

<sup>1</sup> Произведения С. В. Протопопова.

<sup>2</sup> Текст неразборчив.

<sup>3</sup> По-видимому, Б. Л. почерпнул эти сведения из словаря Ларусса.

стоятельствах они пели эту песню. Она сказала, что они пели ее вообще. На мою просьбу вспомнить слова, она заявила, что теперь ей грешно эту песню петь.

20 июня

[...] Эти смежные акценты — это существенный признак трудового мышления, соединительной конструкции, а не моторно-схематической (симметрия, периодичность). Я теперь над этим много думаю, так как это я считаю очень важным, чтобы освободиться от фразировочной просодии нетрудовой идеологии XIX столетия. [...]

\* 162. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

24—25 июня 1935 г., Москва

25 июня

[...] Я не слышал, чтобы вышла третья часть «Петра I», автор сейчас много работает над сценарием фильма о Петре.

Соединительные интонации в романах зависят от громадной конструктивной техники и изобретательности. Когда я был на «Стакане воды», я поразился умению так спаять и накалить интерес в такой бессодержательной идейно пиесе, что публика в двух московских театрах наполняет до отказа театр на представлениях этой пиесы уже больше двадцати лет и с напряженным интересом заранее предупреждает соседей о том, что это место есть предъикт соединительной интонации и что из этого получится. А Скриб, как написано у Lagousse, хотел показать в этой комедии, как крупные события (падение многолетнего временщика) бывают следствием пустяшной причины — неудачным падением стакана воды (на шлейф королевы).

Космические лучи, может быть, изучат в стратосфере. Интересно, что поднимавшиеся на днях на 10.200 м. в открытой кабине летчики обратили особое внимание, что, кажется, на высоте 8.000 слышен очень четко шум, как от движения поезда. Интересно, звуки ли это с земли отражаются на этой высоте и резонируют, или же это звуки не с земли, а, так сказать, гармония сфер, т. е. что их происхождение тамошнее, от вращения земли или еще чего-либо. Вообще интересно,

что на такой высоте есть какая-то последовательность разных поясов с разными температурами. Температура по мере подъема не постепенно понижается, а сначала резко понижается, а потом начинает повышаться (в пределах все же очень низкой температуры).

Ты очень хорошо подметил общее у Толстого и Вишневского — отсутствие конструктивного единства и связности. Все теперешние авторы грешат нарративностью, перечислением; каждое событие у них самостоятельно, не обусловлено предшествующим с такой необходимостью, что, не будь этого предшествующего, то последующее не могло бы произойти. [...]

**\* 163. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

28—30 июня 1935 г., Москва

29 июня

[...] На уроках Лист постоянно отмечал, что нельзя играть все время «выразительно». После мест с эмоциональным подъемом надо давать места пониженного тонуса; после подъема появляется усталость. Одним словом, контрастность тонусов, совершенно противоречащая риторическим принципам. Затем обращает на себя внимание, что m-me Boissier приводит дословно те же характеристики, что и Антон Рубинштейн в своих «Исторических концертах», когда говорил о Листе и его технике.

Лист постоянно восстает против игры предплечьем (рубка локтевой костью [...]), круглых пальцев и прикосновения пальцев острием пальца (при перпендикулярности ногтя клавише). Он всегда требует вытянутых пальцев (до запястья) и прикосновения мякотью, подушечкой. Он требовал непрерывного движения пальцев (в особенности, в октавах и аккордах, во время которых постоянно повторял — играйте пальцами, больше пальцев), совершенно не допуская их напряжения и неподвижности. Все упражнения должны исходить из октав и аккордов, гаммы одиночными звуками должны быть лишь следствием. Он постоянно предлагает прекратить временно игру простых гамм и сначала сосредоточить все внимание на октавах и аккордах, — на репетицию, на гаммах, на арпеджии, на скачках во всех

гонах. Т. е. он развивает движение всей руки и позволяет переходить к простым гаммам только тогда, когда рука «ходит ходуном». Он утверждает, что legato — следствие качества звука, а не передержки пальцами клавиш. Что такая передержка есть лишь способ выделить особым звучанием данное построение. Он постоянно настаивает на самом громадном количестве туше, тембров и на доведении *pp* до призрачности, тончайшей мягкости, а *ff* — до стремительности, бешенства движения руки. Совершенно ясно, что *ff* он добивался не молотковым ударом, а движением — размахом, молниеносным пролетанием по клавише, без ее удерживания.

Жаль, что *m-me Boissier* не была знакома с анатомией руки, и как только дело касается не пальцев, то она съезжает на общие слова, не находит выражений и отделяется общими фразами (*pivot* и т. п.). Для многих мест требует шарообразности пальцев и пясти (*ballonnè*). Лешетицкий заставлял своих учеников ловить мяч вниз.

30 июня

Во второй половине XIX ст. и в XX в исполнительстве появилась упорная тенденция к «гаммообразности», к умерщвлению размаха живой интонационности, к ползучести, к нудности [...].

Все интонационные скачки старались «расчленить» между двумя воображаемыми голосами (изобилие хвостов в редакциях Клиндворта и друг., в сочинениях Катюара). Принцип *di salto*, свойственный темпераментности (Бах) и волевой напряженности (Лист), был заменен *alla diritta*, ползучестью, слюнявостью бюрократизма и его пресмыкающихся прихвостней (есть глазами начальство).

*M-me Boissier* постоянно отмечает в игре Листа эту особенность, Фильд тоже. Теперешние парашютные прыжки и изобретенная сейчас катапульта, которая подбрасывает человека с парашютом с земли на 200—300 метров, откуда он уже «спускается» на землю, указывают на новый процесс «скачков». Твои скачки в «Лаптищах» вполне, значит, современны. Вот бы написал фортепианные прелюдии на парашюты и катапульти.

Олимп[иада] Ив[ановна] любит и предпочитает романсы [на слова] Кукольника, Ратгауза, Галиной потому, что все их содержание заключено в конкретном значении слов. За этими словами ничего не кроется, ничего не подразумевается, идеологическая фантазия здесь не нужна. Другое дело Пушкин. У него каждая кратчайшая мысль — это жизненная идеология. «Медлительно влекутся дни мои» — какой трагизм человека, скованного по рукам и по ногам, лишенного всякой возможности проявлять свою активность. Выписываю тебе, как Щепкин охарактеризовал темпераментно-риторический стиль игры: «Припомню, сколько могу, в чем состояло, по тогдашним понятиям (прибл[изительно] 1810 год), превосходство игры: его видели в том, когда никто не говорил своим голосом, когда игра состояла из крайне изуродованной декламации, слова произносились как можно громче, и почти каждое слово сопровождалось жестами.

Особенно в ролях любовных декламировали так страстно, что вспомнить смешно; слова: любовь, страсть, измена выкрикивались так громко, как только доставало силы в человеке, но игра физиономии не помогала актеру: она оставалась в том же натянутом, неестественном положении, в каком являлась на сцену. Или еще: когда, например, актер оканчивал какой-нибудь сильный монолог, после которого должен был уходить, то принято было в то время за правило — поднимать правую руку вверх и таким образом уходить со сцены.

Между прочим, во всех нелепостях всегда проглядывало желание возвысить искусство; так, например, актер на сцене, говоря с другим лицом и чувствуя, что ему предстоит сказать блестящую фразу, бросал того, с кем говорил, выступая вперед на авансцену, и обращался уже не к действующему лицу, а дарил публику этой фразой; а публика, с своей стороны, за такой сюрприз аплодировала неистово. Вот чем можно было удовлетворить публику».

Вспомни *Comédie française* — «*Marion Delorme*». Непременно попроси Лиду дать почитать тебе эту книгу, в ней очень много очень хорошего. Очень хороша статья Дермана о творчестве Щепкина. Это «Записки крепостного актера» М. С. Щепкина. Изд. «Современные проблемы», 1928 г. [...]



30 июня — 2 июля 1935 г.

30 июня 1935 г., Москва

[...] Следует отметить, что Лист постоянно указывает Boissier, что все упражнения надо делать с эмоциональным или волевым тонусом, т. е. он не признает абстрактных двигательных навыков; он требует одновременного развития и двигательного и волевого аппарата, что через много лет подтверждает он своему ученику американцу Кларку.

Хороводные детские песни («Мак», «Лен», «Конопель» и т. п.) предназначались для того, чтобы при помощи воздушных подражательных движений, организуемых метрикой и темпом текста и напева, приучить детей к моторной схеме данного трудового процесса. [...]

1 июля, 9 ч. 30 м.

[...] Программа концерта Олимп[иады] Ив[ановны] составлена так:

### Отд[еление] I

Пушкин в русской музыке в 1820—30 гг. и в 1920—30 гг., т. е. на расстоянии ста лет как изменился подход к Пушкину и понимание его творчества. Развитие композиторского мышления от моторно-песенного игнорирования текста, дающего общий темпераментный характер, до поэмы, т. е. до развития идеологического содержания в процессе музыкального мышления.

### Отд[еление] II

Русская действительность в 1830 г. и в 1930 г., осознанная с одной идеологической позиции современности (1930 г.).

Для того чтобы дать единую идеологическую современную позицию, нужно было взять одного композитора, который бы выявлял эту современность и это единство. Других композиторов у нас сейчас нет. [...]

Приходил Агафшин насчет своей гитарной школы; думает уже о переделках для повторного издания. Была Наталья Петровна, пела «Гадкого утенка». Сегодня, наконец, в некоторых местах показала разнообра-

жие тембров, а потом заявила: «Мне ужасно совестно так петь; я привыкла всю жизнь ставить совершенно одинаковый правильный красивый звук». А дело в том, что он получался совсем некрасивый и совершенно неуместный.

Нат[алья] Петр[овна] сегодня сказала, что я все чрезвычайно просто и понятно объясняю и к каждому случаю особое. [...]

\* 165. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

3—7 июля 1935 г.

3 июля 1935 г., Москва

[...] Я думал, что *sforzando* является динамическим принципом моторного стиля. *Marcato*, вероятно, риторично. Во фразировочную эпоху этому моторному *sf*, темпераментному *marcato* как принцип выделения соответствовало *tenuto* (— · · · —, над нотами) — это указывало на выделение логически важной части мысли, несущей на себе эмоциональный оттенок смысла. К этому, вероятно, относится и листовский прием *rinforzando*.

Так называемые италийские ферматы были, очевидно, риторическим пересолом — введением в темпераментное *marcato* еще *sf* (риторический жест поднятия руки), на котором исполнитель застывал. Лист эти ферматы развил психологически и превратил их в резонирование и филировку. [...]

Во фразировочную — логическую эпоху темпераментность была заменена изобразительностью, страсть — эмоцией, моторность — настроением.

«Развертывание» есть термин риторического мышления, указующий на процесс раскрытия идеи, суждения в их, заранее данных, пределах.

Развертывается классическая сонатная форма, т. к. заранее определено, что это будет равновесное и симметричное по конструкции раскрытие типа и темпераментности в определенном стиле — риторическом, при этом «высоко» парящем.

«Развертывается» событие, фабула, рассказ, фильм, т. е. то, что уже дано до начала восприятия. Но «развивается» интрига, развивается исторически наука, человек.

Человек не может развертываться.

Риторика имеет свое начало и обоснование в схоластике, которая основывается на неподвижной (I принцип конструкции) гипотезе, основанной на представлении, не имеющем реального обоснования (религия, представление о мироздании на основании ветхого завета, христианская мораль, прошедшая через средневековые — феодальные и монархически-крепостнические бытовые уклады).

Фразировка имеет свое начало и обоснование в логике, которая основывается на опыте, проверенном на реальном равновесном (III принцип конструкции) обосновании (научный опыт, на основании которого создана индустриализация — пар, электричество, радио — организованные трудовые процессы вне энергии человека).

Каков же будет новый стиль, который, очевидно, имеет свое обоснование в диалектике, которая основывается на единстве противоречий, на развитии, на историчности этого развития (VI принцип конструкции).

Самая замечательная фразировка, которую я слышал на театре, была у Е. К. Лешковской и А. П. Ленского. Лешковская, кроме того, отличалась тем, что она «вбирала» в орбиту своей фразировки всех своих партнеров. В первый раз я это ярко понял и осознал, когда в одном спектакле у нее по неожиданной замене оказалась молодая ingénue, которая или была еще неопытна или струсилась и «интонировала» невпопад. Лешковская в своих диалогах с ней изумительно «перенимала» все ее интонации, делая одно целое из диалога, организуя целое при помощи использования неподходящего как будто материала. Лешковская и Ленский «интонировали и фразировали» не только голосом. Бесподобны были их «немые» сцены — «Волки и овцы» Островского, «Школа злословия» Шеридана. В чем ты видел Лешковскую?

Я помню, что мы вместе видели «Стакан воды», «Дама из Торжка», «На всякого мудреца довольно простоты» (ее юбилейный спектакль).

Замечательно эмоционировали Ермолова и Дузе. [...]

6 июля

[...] Вчера она [Лида] принесла мне два тома пере-

писки Чайковского и Мекк. Довольно нудная вещь, потому что все об одном и том же. [...]

**\* 166. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

8—12 июля 1935 г., Москва

9 июля

[...] Я прочел уже 70 страниц Дживелегова. Очень наглядно в своей последовательности изображены культурные деятели Флоренции за два столетия. Интересно, что Мадонну со св. Бернардом Филиппино Липпи с ее руками он приписывает, как эскиз, Леонардо.

10 июля

[...] Удивительно, как это никто не может увидеть, что в «Вечере» Леонардо самое замечательное это — конструктивное построение, единство противоречия могучего движения слева направо одиннадцати человек и противоречащего движения одного справа налево; в этом напряженном столкновении движений вся мощь этой картины. Я не знаю другой картины, в которой была бы столь изумительная конструкция. А Дживелегов опять видит только треугольники и трапеции, т. е. частности композиционного размещения. И центральная фигура тоже наклонена вправо и ее руки направляют вправо.

А рука в картине Филиппино, разумеется, очень напоминает руку в «Деве в скалах». [...]

11 июля

[...] Я читаю теперь переписку Чайковского и Мекк; она полна устарелыми словами, оборотами, окончаниями и невероятным количеством родительного разделительного, который мы теперь уже не употребляем. [...]

**\* 167. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

13 июля 1935 г., Москва

[...] Существование, вернее, борьба трех стилей указывает на совершающийся перелом в общественном строе.

Один стиль — высокий — истовый, схоластический (истоки которого — смешение церковного с местным,

латинского с италианским или галльско-франкским, церковно-славянского с русским), отображающий отмирающую феодальную (рыцарскую и церковную) идеологию, упорно сопротивляется своему разложению и исчезновению.

Второй стиль — средний — риторический, ораторский (витийный), проповеднический, основывающийся на абсолютистских догмах, — монархически-дворянский, цепко старается сохранить свое господство (именно господство, а не исключительность существования, как когда-то феодальный — высокий, который вырезывали Людовик XI, Генрих VIII, Иоани Грозный) в борьбе сословий.

Третий стиль — простой — фразировочный, логический — победоносно шествует.

Во Франции начало явного кризиса — это Буало (1636—1711), его «Art poétique», 1674.

В России — Ломоносов (1711—1765) и Державин [1743—1816].

Нельзя ли к церковно-славянскому языку приравнять церковные лады, а к риторическому — моторный мажор? Тогда стихийные лады Шопена, Листа, Римского-Корсакова будут соответствовать логической фразировке как стилю буржуазии, орудующей на основе науки, используя науку.

Догмат мажора, а не мажорный лад; мажорная риторика, а не ритм мажорного развития. [...]

**\* 168. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

14—17 июля 1935 г., Москва

16 июля

[...] Чайковский вполне основательно отвергает теорию конструктивности народных песен в церковных ладах или греческих. Церковные лады как «стилевая схема» — это церковная латынь Западной Европы средних веков (когда уже давно это был мертвый язык), это церковно-славянский в России. Народ, творчество которого определялось крестьянским трудовым процессом, не мог творчески мыслить как живой действующий организм мертвыми неподвижными схемами. То, что при борьбе общественных процессов отслаивалось «как вы-

сокий стиль» феодально-церковной отживающей, уходящей сословной верхушки, не могло питать творческое выражение четвертого — крестьянского сословия. Ведь по дороге были еще стили — средний, т. е., очевидно, абсолютистско-дворянский (выродившийся в сентиментализм) и простой, т. е. буржуазный. Ведь простой стиль делал симметрично то, что делал высокий стиль. Высокий стиль заимствовал идеологические речения из школьной мертвой латыни и церковно-славянского, а простой стиль — из мещански-простонародных речений и песенок (обилие хотя бы у Бетховена таких заимствований: «У нас на Рейне хорошее вино» — финал сонаты «Аврора» op. 53, «Я дурак, ты дурак, все мы дураки» — скерцо сонаты As-dur op. 110, Allegretto Восьмой симфонии — из собственного шуточного письма — «Метроном, метроном, что Мельцель изобрел» и т. п.). Совсем другое явление, когда в XIX ст. композиторы стали основывать свое звуковое мышление на конструктивности крестьянской песни (Шопен, Лист, русская школа), но и тут пошло раздвоение. Одни клали ее как конструктивную стихию, которую они организовывали соответственно общественному современному процессу, в результате чего появился Скрябин; другие же просто употребляли попевки крестьянской песни как орнаментальное оформление. [...]

\* 169. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

17—18 июля 1935 г.

17 июля 1935 г., Москва

[...] Неловко читать, когда такие люди, как фон Мекк и Чайковский [постоянно?] <sup>1</sup> называют статую Давида на piazzale Michel-Angelo во Флоренции статуей Михаила Архангела. Причем пишут, что это копия с Микель-Анджело <sup>2</sup>. Они часто о ней упоминают, потому что жили оба на этой улице. Помнишь, там с каждой стороны дороги на San-Miniato стоят нарядные виллы в

<sup>1</sup> Текст неразборчив.

<sup>2</sup> Об этом один раз писала Чайковскому Н. Ф. фон Мекк (см. «П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк», «Academia», т. I, стр. 471).

садах. Фон Мекк за одну платила бешеные деньги в месяц.

Желаю тебе написать в этом году несколько романсов пушкинских дальше для твоего пушкинского цикла. Мне бы очень хотелось, чтобы ты написал еще — «Бесы», «У лукоморья дуб зеленый» и эпизод преследования Евгения Медным Всадником. Эти же три вещи великолепно могут быть сделаны как симфонические поэмы. В вокальном «У лукоморья» трудно найти разрешение задачи, чтобы не давать коротюсеньких нарративно-изобразительных эпизодов, а дать связно-развивающееся фантастическое «ощущение». Скачка Медного Всадника — это грандиозное стихийное жуткое переживание.

В моей работе о стилях для главы «О цезурах» я не могу найти источников истории возникновения и развития в различных литературах знаков препинания, хоть чтобы от чего-нибудь оттолкнуться и чтобы была какая-то хронология. Ведь надо писать не то, что сам находишь с точки зрения современной науки, а как ощущалась цезурность в различные исторические эпохи. Все же, вероятно, современная фразировочно-логическая расстановка знаков препинания не так стара. А еще есть *Luftpause*, логическое выделение. Ведь мы стараемся теперь читать стихи, как прозу, а раньше, вероятно, прозу читали, как стихи — моторно. И в этой моторности были разные эпохи.

**\* 170. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

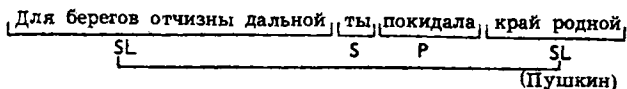
20—22 июля 1935 г.

20 июля 1935 г., Москва

[...] Я все думаю над тем, как бы найти больше аналогий между различными искусствами.

Если мы возьмем рубеж XVIII и XIX столетий, то и в литературе и в музыке построение, предполагающее одно дыхание при исполнении, заполнено законченной мыслью. Мысль закончена конструктивно, моторно, композиционно. В ней самостоятельно, законченно выдержанная изобразительная или выразительная мысль.

Медлительно влекутся дни мои (Пушкин).



То же будет у Державина, Гете, Шиллера, Ламартина, Гюго.

В музыке TDDT или TSDT или T/D D/S S/D D/T и т. п.

Гайдн, Моцарт, Бетховен; Шопен, Лист.

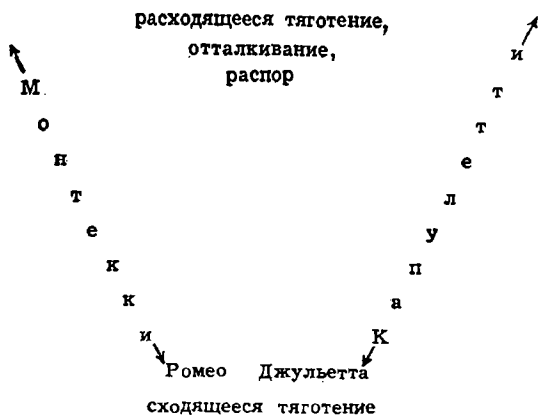
XIX—XX. Мысль лишь намечена как возможность какого-либо предиката. У Чехова даже теория, что у каждого персонажа должно быть словечко (не мысль, а именно одно слово), которое он постоянно повторяет.

Дается возможность (в виде невзыскательного оформления), которая может составить части какой-то конструкции. Но какова эта конструкция,— по этой частице нельзя определить. И обыкновенно и композитор и литератор нанизывают эти эмбрионы понятий на одну «нитку», заменяющую собой творческую конструкцию. Т. е. как раз то, что ты определил у Толстого в «Петре I» — сюита, объединенная около Петра (Петр является ниткой, на которую нанизываются). В построении нет ни конструктивной схемы, ни моторной схемы; оно дает композиционное настроение, но не процесс и не результат процесса.

Поэтому, вероятно, у исполнителей теперь такая тяга к Шекспиру и Островскому, у которых такая прочная конструкция, но соответственно эпохе большая раздробленность. Теперь и Шекспира и Островского дают на вертящейся сцене в сорока картинах. Мейерхольд расчленил Чехова на 33 обморока; сцена не вертится, а действие 33 раза останавливается и оркестр «играет». Шекспир и Островский допускают такое осовременение, потому что их произведения стянуты четкой фабульной конструкцией, каждый момент которой



имеет конструктивно четкое значение. Театр Революции выпустил первую сцену у отца Лоренцо (она же первая в драме) — и рухнула вся конструкция. Отец Лоренцо решается прекратить вековую распрю противоречием — сочетав в браке Ромео и Джульетту. И все его действия (венчание, побег Ромео, усыпление Джульетты, попытка выкрасть ее тело из склепа) направлены на то, чтобы поставить враждующих перед реальной действительностью — законным браком молодых представителей, так как он уверен в том, что герцог по необходимости станет на его сторону. В основе трагедии лежит дважды система.



Если нарисовать схему Шекспира, то получится вполне закономерная схема, в которой каждая ячейка необходима в развитии и обосновании целого. Было бы очень интересно составить такую схему. Одно уже начало великолепно:

I. Общая свалка. II. Бал у Капулетти. Встреча и первый поцелуй. Сцена на балконе.

III. Сцена в келье Лоренцо. IV. Счастливая Джульетта — счистл[ивый] Ромео — Свадьба [у] Лоренцо.

V. Свалка — две дуэли, два убийства. Изгнание Ромео.

VI. Бурная сцена у Лоренцо. VII. Прощание Ромео и Джульетты. VIII. Самодурство отца Джульетты.

IX. Сцена у Лоренцо. X. Приготовления к свадьбе с Парисом. Сон Джульетты. Ее похороны.

XI. Отчаяние Ромео в Мантуе. XII. Дуэль Париса и Ромео (смерть Париса).

Смерть Ромео (отравление). Пробуждение и смерть Джульетты. XIII. Финал. Примирение. [...]

21 июля

[...] Я думал сегодня о том, что эмоциональные композиторы XIX ст. по школьной рутине хотели удержаться в рамках моторных размеров и в особенности в вокальных сочинениях не сумели осознать расширений долей и не обозначали их метрически и не заполняли этот расширяемый метр инструментальным изложением. Приходится при исполнении самому излагать, потому что мертвые ферматы и тенуто противоречат идее и произведения и исполнения, да и по памяти я помню, что пианисты (хорошие музыканты) всегда «наигрывали» эти места, а в оркестре протяжная звучность инструментов спасала положение, в особенности при филировке на *cresc[endo]* или *decresc[endo]*.

**\* 171. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

3—5 августа 1935 г.

3 августа 1935 г., Москва

[...] У Зилоти очень выделялись те вещи, которые он проходил с Листом, они сразу бросались «в глаза» в концертах какой-то необычной свободой и образностью мышления, соотношениями звучностей и эмоциональным увлечением. Из остальных вещей у него хороша была соната Чайковского, которая по отзывам самого Чайковского и разных музыкантов необычайно хорошо исполнялась Николаем Рубинштейном. Как дирижер, он [Зилоти] пропагандировал современных композиторов, русских и иностранных; в этом он продолжал деятельность Листа.

**\* 172. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

5—8 августа 1935 г., Москва

7 августа

Исполнительский прием отнимать (приподнимать) руку от клавиатуры, смычок от струны и тем вводить лишнюю метрическую длительность на моменте

соединительной цезуры есть пережиток разложения риторического стиля (emphase<sup>1</sup>), который подошел к разложившемуся эмоциональному стилю, как сентиментальный, показной, цыганствующий пересол логического выделения икта. Он особенно дает себя чувствовать во всяких ансамблях, так как требует одинаковой метрической неестественности у всех исполнителей в один и тот же ритмический момент (отсюда происходит привычка брать дыхание на тактовой черте).

Меня интересует вопрос, когда люди назвали первой ступенью тот звук лада, который теперь носит это название. Вероятно, это случилось тогда, когда музыканты осознали тоническое трезвучие мажорного лада и сообразили его простейший трезвучный вид. Нижний звук этого трезвучного терцового расположения они назвали основным тоном, первой ступенью «Гаммы». Открытие так называемых обертонов, последовательного деления струны на последовательно равные части, и образование из первых делений подобия трезвучия в широком расположении направили внимание музыкантов и физиков на ложный путь. Они пренебрегли наблюдением за звуковыми явлениями в живой действительности, они не пошли по пути проверенного опыта и на столетия закабалили практику музыкантов в замкнутый круг «диатонического» мажора с «хроматическими» проходящими. Какую невероятную энергию должна развить культурная революция, чтобы уничтожить этот смертный гипноз «мажора» и вернуть человеку свободу в осуществлении своей внутренней слуховой настройки, своего музыкального мышления. Сколько Колумбов понадобится, чтобы толпа конквистадоров ринулась в новую Америку мышления и превратила старый мир в часть миль земного шара, а земной шар из вселенной превратила в песчинку истинной вселенной. И этот фетиш первой ступени так загипнотизировал всех, что превратился в единственную ступень, вытеснив из мышления все возможное. [...]

Сейчас меня осенило, что романтизм есть процесс, вызывающий эмоции (у него могут быть разные фа-

<sup>1</sup> Напыщенность слога, высокопарность (франц.).

зы); классицизм — идеи, натурализм — образы, реализм — соотношения. Но это все еще нужно очень продумать.

**\* 173. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

8—10 августа 1935 г.

8 августа 1935 г., Москва

[...] Обрати внимание у Леонардо, как он защищается против обвинений, что он не *letterato*, т. е. не образованный, не основывается на традиции, не подкрепляет своего изложения ссылками на авторитеты. Как будто есть какие-нибудь авторитеты, когда устанавливаешь новую науку, добываешь новые данные из изучения природы. Он постоянно указывает на опыт как на источник знания, на обобщение опыта, на подведение математического (не арифметического, не алгебраического) обоснования. [...]

Первое ознакомление с произведением искусства основывается на его оформлении; настоящее же воздействие произведения искусства основано на его конструкции. Поэтому впечатление, основанное на оформлении, может быть ложным в ту или другую сторону. Только тогда, когда конструкция произведения в своих принципах или в целом привычна восприятию, первое впечатление от первого восприятия может соответствовать действительности.

Сидел сегодня над переводом французской школы для корнета Арбана; оно много там хорошего (старая школа) о дыхании, атакке и размерах (обычных ошибках при исполнении долей и дробления). Читал даже выдержки Тамаре, которая приехала в 9 часов. Пели мы на упражнения для размахивания мягкого нёба. В «Я Вас любил» я добился, что она даже стала четко выговаривать «е», а то у нее всегда какое-то *ju*, а не *je*. В следующий раз она привезет «Соловья», «Медлительно» и «Гондолу». Проводил ее и звонил Олимп[иаде] Ив[ановне]. Они все втроем читают вчасос «Остров сокровищ»<sup>1</sup>, друг у друга отнимают. [...]

<sup>1</sup> Роман Р. Л. Стивенсона.

10—12 августа 1935 г.

10 августа 1935 г., Москва

[...] Патетическое (XVIII ст.) есть высшее напряжение темпераментной «изобразительности», а не выразительности, и поэтому патетичность моторна, а не ритмична.

[...] Многие набившие оскомину «гармонические» формулы являются пережитками риторических конструктивных приемов; напр., кадансовый квартсектаккорд и прерванный оборот (в басу V—VI), в особенности на полутон. Риторическими являются убывающие устойчивые по большей части прогрессии заключительных построений партий, экспозиций, реприз и коды.

В Константинополе нашли замечательную мозаику IV—V века, очевидно, пол во дворце.

11 августа

[...] Так как мне теперь удалось окончательно установить, что романтизм был стилем выявления и организации эмоции, то теперь меня очень заботит, что является принципом стиля нашей эпохи. Я всегда думал, что после темперамента XVII—XVIII столетий, эмоции XIX ст., теперь настало время не проявления воли, а организации воли, организации волей. И поэтому для меня в твоём творчестве сейчас самое важное, чтобы ты сознательно стремился к этому. Подумай над этим и напиши мне. Ведь надо организовать не человеческую моторность; это уже с успехом сделано и в XVIII и в XIX ст., а нужно организовать самую волю. Вот что важно. Каким термином это будет обозначаться, я не знаю, да и никто, вероятно, не знает. Только когда это будет свершившимся фактом, только тогда это будет определено. К тому же если это будет определено столь неопределёнными терминами вроде — классицизм, романтизм, то это никакому осознанию не поможет. Если мы теперь, в 1935 г., знаем, что такое классицизм и романтизм, то от этого творцам этого стиля не легче. Они это чувствовали, но сознательно не знали.

Я думаю, что пора уже заменить термин «внутренняя слуховая настройка» термином «внутренняя слуховая организация», хотя одно слово «организация» меня не удовлетворяет. Затем желательны определения — ақ-

тивная, самопроизвольная, творческая и пассивная, вызванная внешним воздействием, раздражительная.

Возвращаясь к организации воли, нужно отметить необходимость перспективности и объемной и воздушной. Отсутствие перспективности изобличает или умственную ограниченность, или трусость (Юон, Кацман), или самодовольство (дальше своего пупа не видит). Оттого Леонардо и Рафаэль так велики, что, кроме множества других достоинств, они гениально-перспективны; т. е. они себя чувствовали среди необъятной общест-венности и как часть этой общественности. Для них перспектива была не прием композиции, а основной исходный принцип мышления — Я в мире, Я в общественности, общественность целое. Этим и велик Ренессанс, что он выявил общественность как основную организа-цию. Ни Леонардо, ни Рафаэль не могли сделать грубей-шей ошибки Микель-Анджело при компоновке потолка Сикстинской капеллы. Микель-Анджело, как ты пом-нишь, задумал его как маленькие несвязные четверо-угольные иллюстрации, совершенно теряющиеся при рассмотрении снизу. Хотя он и старался потом помочь го-рю, когда перешел к сотворению Адама, но было уже поздно. И только обрамление — Пророки, Сивиллы и юноши<sup>1</sup> — достойны того момента Ренессанса, когда пи-салось. А Леонардо, когда приступил к «Вечере», то, во-первых, представил ее себе как часть то[го] це-лого — всей трапезной, — в состав (и небольшой) [кото-рого] она входит, и задался целью — увеличить про-странство трапезной до горизонта. Вот это гений, это конструктивный замысел, это творчество, органи-зующее пространство.

И странно было стремление скульптора Микель-Анджело во второй половине его жизни оставить кам-ню вид камня (bloc), придав ему только очертания фи-гуры, ни один член которой не отделяется, не создает своим отчленением и расчленением целого единства (конструктивное) этого целого. Микель-Анджело утра-тил чувство единства и заменял его «сплошным», од-ним как качественно, так и количественно. [...]

<sup>1</sup> Сивиллы и пророки — фрески на двух боковых поясах росписи потолка Сикстинской капеллы; юноши — фигуры по углам компо-зиций центрального пояса.

Не спал всю ночь. Прочитал «Новый мир», который мне принесла Олимп[и]ада Ив[ановна], после твоего письма. Прочел Старчакова, Стендаля, Чуковского о Репине и Б[огданова]-Березовского об Асафьеве. Старчакова статья интересна; человек не мог дать больше, так как не знает ни конструкции, ни композиции, не знает стилей; начало недурно, где он старается подойти методом исключения, отбрасывая то, что не может специфически относиться к историческому роману. Метод наведения, который я в таких больших размерах применял в занятиях Киевской консерватории и I Моск[овского] муз[ыкального] техникума. Он только не дополняет его методом аналогий со всеми другими искусствами, который мне давал так много возможностей. Что есть «роман» в других искусствах, что может быть «историческим» в других искусствах.

Что такое историческая картина, скульптура, архитектура. Есть ли историческая музыка? Вот то, что будет обще произведениям всех этих искусств, и будет историческим романом и даст его специфические признаки для каждого искусства отдельно. Что есть эпическая песня, историческая песня (дума) в музыкальном творчестве народа? Есть ли в их музыке что-либо специфически «историческое»? Несколько писем Стендаля интересны и подчеркивают его «романтичность» в моем определении. А его эмоциональная смятенность в набросках письма к Бальзаку? Какой человеческий документ, какое внутреннее эмоциональное волнение и какой комментарий к самому «Пармскому монастырю». Какое настойчивое отыскивание для каждого случая самого характерного, самого яркого воздействия на эмоциональное восприятие. На образности и силе его воображения и мышления чрезвычайно ярко отразились его походы с Наполеоном, и вообще участие в наполеоновской эпопее и ее сравнение с последующей реакцией организовали его конструктивно. Жаль, что ты еще не прочел «Красное и черное». Статья Чуковского до того живо представляет транс восприятия и творчества Репина, что производит даже впечатление фантастической утрировки, а между тем все время видишь Репина как живого человека. [...]

12—16 августа 1935 г.

12 августа 1935 г., Москва

[...] Абсолютизм при помощи классицизма организовывал темперамент в целях упрочения государства как централизованной организованной национальной (т. е. под главенством одного народа) общественности, управляемой в интересах определенных высших классов (дворянства, как разлагаемого феодализма, т. е. обособление энергии, и церкви, как превращения ее в государственный аппарат). Осознание этой организации привело к ее «усвоению», а затем к ее критике, к критике дворянских привилегий и разумности церковных канонов, что в свою очередь привело к критике принципов самого абсолютизма и его исключительности, к перевесу сознательности (энциклопедизм). Темперамент как несознательная энергия, чисто моторно организуемая, сменился личным отношением — эмоцией; каноны и предрассудки, корни которых гнездились еще в схоластической истовости, сменялись логикой, которая искала для себя научных обоснований в строении природы; исключительность абсолютизма уступила напору массовой стихийности (стихийный парламентаризм).

Теперь эмоция должна смениться планомерно организуемой волей; массовая стихийность — планомерно организуемой массовостью; логика должна превратиться в планомерно организованную диалектику. Три эти свойства нашли свое единство — плановость, которая должна пронизывать всю толщу общественности. Моторный мажор должен уступить место сложному ладу, в котором нет ни задержаний, ни предъёмов, ни проходящих — ни вспомогательных, ни ложных последований и т. п. риторических ухищрений, где каждый звук есть звено конструкции, а не стилевое оформление. И новый стиль должен быть активным, а не созерцательным покоем, к которому классицизм сводил и барокко, и рококо, и ампиры, а романтизм — и импрессионизм, и экспрессионизм (т. е. возвращение моторности как организующего начала — кубизм и т. п.).

Параютный спорт залог того, что новое дыхание уже организовалось, а следовательно, и новая моторность, основанная на конструкции полета, и новое мы-



шление, и новая изобразительность, и новая выразительность.

Для организации созерцательного покоя характерен принцип проведения мотива (фугированность, имитационность, Бах, томление Чайковского, созерцания Танеева — «Сталактиты»). [...]

13 августа, 1 ч. 55 м.

[...] Сделал сегодня одну баховскую находку, изучая Choralvorspiele<sup>1</sup>, оказалось, что d-moll[‘ная] прелюдия из первой части Wohltemperiertes Clavier тождественна по теме с одной из Choralvorspiel, которую мы играли на твоём докладе в ГАХН. Значит, прелюдия есть обволакивание в пелены, а фуга как тело. [...]

16 августа

Как интересно, что завершители эпох — Бах, Бетховен — последний период своей жизни теряли творческий тонус, были конструктивно беспомощны и не могли переключиться на новые творческие задания. У Баха его мышление выработанными в течение веков попевками определяло миниатюристический принцип построения конструкции, оправдывало содержательность целого, так как конструктивно в целом он был слаб; его конструктивное мышление ещё было феодально-созерцательное — второй принцип конструкции. Когда же он захотел перейти на моторно-темпераментную организацию (которая так легко давалась его современнику Д. Скарлатти), где главное — конструктивность целого; схематическое конструктивное мышление, организующее уже схемы энергий (народнение индустриализма, централизация абсолютистского механизма власти), где ладовой ритм главное, а его внешнее оформление моторно-галантно, там он делал коренную ошибку: старался организовать конструктивное мышление по-старому моторными фигурами, которые уже не могли дать конструктивной основы. Его ритм омертвлялся, как тело под анатомическим ножом, получалась болтовня.

Также и Бетховен, когда захотел от темпераментной моторности перейти к эмоциональности, то давал только перепевы отжившего (менуэты и гавоты его по-

<sup>1</sup> Хоральные прелюдии (нем.).

следних симфоний, сонат, квартетов) или сентиментально тривиальное сюсюкание. Его фуги последнего периода — это раскладывание детских кубиков, игра жетонами; принципов конструктивного мышления там нет. Какая разница — такие композиторы, как Лист и Римский-Корсаков, даже Вагнер, которые до конца своих дней (75 лет, 64 г., 70 лет) были передовыми музыкальными мыслителями. [...]

**\* 176. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

19—23 августа 1935 г.

19 августа 1935 г., Москва

[...] Я несколько раз обращал твое внимание на неприятную звучность партитур Чайковского; он много употребляет деревянные и очень часто выделяет их ансамбль. Это придает звучанию тривиальный характер. У авторов, много имевших дела с органом (напр., Брукнер — органист), злоупотребление деревянными придает звучность плохого церковного органа. Тембр деревянных лишен эмоциональности и волевого, т. е. тех двух принципов, которые присущи нашей эпохе. Деревянные, кроме того, лишены обертоности звучания, столь свойственного струнным и медным; звучность деревянных лишена перспективности, она всегда на первом плане, «здесь», назойлива. Деревянные — это тот стол, который покрывают скатертью. Потому-то деревянные так часто «выдерживают» длительные звуки и созвучия, по которым идет «движение» у струнных, или удваивают струнные и медные, чтобы немного «уплотнить» звук, сделать его более мясистым, более здешним, дать ему еще большую перспективную протяженность (при соединении с богатыми обертонами струнными или медными). Потому так хорошо «уплотняется» пиццикато струнных или арфы, если оно удваивается деревянными, в особенности при достаточно быстрой смене звуков (напр., восьмые в *allegro moderato*). [...]

23 августа

[...] Кончил вчера читать биографию Галилея. Очень сложно и сумбурно написана, никаких биографических данных, последовательно описывающих жизнь и обстановку, нет, Научная работа тоже не представлена. Все

внимание только вокруг да около процесса, и конечное впечатление, что Галилей только и делал, что сочувствовал теории Коперника.

Прочел очень хорошую книжку Пересветова «Французская лексикология», которую Вася у меня оставил. Она составлена по французским источникам и подходит к языку так, как это принято в Франции. [...]

Возвращаясь к инструментовке, отмечаю, что деревянные очень хороши как отдельный (один) солирующий инструмент, как жаркас, на котором звучат струнные, арфа. Но как самостоятельное tutti или ансамбль они производят назойливо хлопотливое мещанское впечатление. В них нет гибкости звучания, они не сливаются в одно сложно-единое целое. Великолепно сливаются струнные, в особенности если в них много divisi; тогда звучность получается совершенно особенная. Прекрасно звучит tutti и ансамбль медных. Это такая уверенная, волевая, организующая звучность. Советую тебе задумать и осуществить произведение, основанное на большом divisi струнных (по крайней мере, на три партии каждый вид из квинтета) и на большом tutti медных. Нужно только найти достойный замысел и конструктивно исходить из этого замысла. [...]

**\* 177. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

27—28 августа 1935 г., Москва

28 августа. Утро

[...] Леонардо чрезвычайно отличается своей могучей конструктивностью, которая очень сильно влияла на его современников и последующие поколения живописцев и скульпторов (Фальконэ). Я думаю, что всякие спорные картины, имеющие отношения к Леонардо, могут быть определены именно по принципу конструкции — если они выделяются своей общей конструкцией и необычностью конструкции каждого отдельного тела, которое понятно только как часть целой конструкции, тогда это творчество Леонардо. У него было неповторившееся конструктивное мышление и конструктивный глаз. И заслуга Рафаэля, что он — современник — понял и оценил Леонардо и воздал ему должное, увековечив его как Платона в «Афинской школе», а себя —

как его ученика Аристотеля. У Микель-Анджело были изумительные ракурсы отдельных фигур, но не было связной конструкции сложного целого. Круглое «Семейство» во Флоренции есть подражание св. Анне. [...]

\* 178. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

30 августа 1935 г., Москва

[...] Так как я Ване и Симе говорил про развитие, которого у них нет, то я старался им дать понять, что развитие — это не разработка. Разработка — это прием риторического изложения, разложения материала на его частицы, рассмотрение этих частиц. Развитие — это образование новых конструкций, исходящих из прежнего (но не повторяющих его), дающее новые ритмические производные построения.

Вот у Листа есть развитие в концерте Es-dur, в симфонии «Фауст» (третья часть по отношению к первой).

[...] Зилоти прекрасно играл балладу As-dur Шопена, которую он проходил с Листом.

Жду план статьи о Леонардо. [...]

При определении ракурсности у Рафаэля не забудь, что его «Парнас»



конструктивно очень трудная площадь. Потом в его времена музыка была достаточно тоща, а затем он увлекся новыми конструктивными возможностями и принципами Леонардо.

Разумеется, верх конструктивного единства такая картина, где все фигуры сведены в единство и ни одна не может быть изъята и существовать самостоятельно. Этого достиг Леонардо. А в картинах на тот же сюжет во Флоренции многие персонажи совершенно самодовлеющи. Вот как в музыке достичь такого же конструктивного совершенства.

Интересно, что Рафаэль дважды задавался целью изобразить действие музыки — «Парнас» и «Цецилия».

По-моему, «Вечеря» неустойчива. Положение словесное неустойчиво — оно в будущем наклонения — и состояние главного действующего лица скорбно-неустойчивое.

Под исторической музыкой я предполагал аналогию с исторической картиной, с историческим романом, и не знаю еще, как на этот вопрос ответить. [...]

**\* 179. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

30 августа — 1 сентября 1935 г., Москва

1 сентября

[...] Риторический процесс мышления и оформления этого мышления символами (попевками), которые «ткали» конструктивную мелкую ткань, после И. С. Баха «разлагается», и попевки (символы) становятся «мотивами», которые «расцветивают» звуковое оформление независимо от них возникающего ладового ритма. Эти «мотивы» уже не «поясняют» «сюжетное» мышление, а просто «оформляют» звуковое изложение, независимо от «содержания» творческого задания. Поэтому фуги классической эпохи (Гайди, Моцарт, Бетховен, Мендельсон, Шуман) лишены всякого содержания; они лишь «игра» темами и противосложениями, проведениями и интермедиями, секвенциями и стреттами, сложными контрапунктами и их перестановками и перемещениями. Все внимание обращено на «схемы голосоведения», а их оформление не играет роли в творческом мышлении. И только Лист восстановил содержание в фуге: в «Битве гуннов» тема как «столкновение» в сражении, а противосложение как «бич божий»; в «Данте-симфонии» тема как «томление» душ в чистилище, в «Фауст-симфонии» — как извороты издевки Мефистофеля, в Скерцо и Марше — как скачка участников дикой охоты. Но у Баха — это принцип изложения «нарративности», а у Листа — «изобразительности», как у тебя в симфонии. Вообще в истории музыки нарративность переходит с течением времени в изобразительность (принцип листовских вариаций в «Дон-Жуане», «Weinen, Klagen, Sorgen»).

Это потому, что самый принцип риторического мышления был расчленение — последовательность нарративного изложения, нарративного разбора, нарративных доказательств (вот тебе и «Парнас» Рафаэля), а принцип романтического изложения — объединение — организация эмоционального состояния (*impression, posture, prélude*), эмоционального переживания

(скерцо Шопена, poème, prélude). Твои рассуждения по поводу «Парнаса» Рафаэля подали мне мысль, что интересно было бы написать статью об изображении организующей силы музыки в живописи и скульптуре. Рафаэль—«Цецилия» и «Парнас», Мантенья—«Парнас» (Лувр), Донателло—поющие мальчики; Беато Анджелико—поющие и играющие ангелы [...]

Риторика есть организация внимания «созерцательным нарративным рассуждением», логикой умозаключений без проверки на жизненном опыте, выведение «схемы» вне времени и пространства. Абсолютность—монархии, абсолютность—мышления, абсолютность государственной классовой организации. Абсолютность свойственного каждому классу, каждому действию темперамента.

Романтизм есть организация нервного состояния эмоциональным состоянием или эмоциональным возбуждением, или эмоциональным переживанием. Так как эмоция оставляла внимание сознания свободным, то оно или усыплялось или «фантазировало» (что так великолепно вскрывает слушание музыки у эмоционально слушающих). Отсюда же и требование доведения эмоционального состояния до «экстаза», чтобы уничтожить мешающую деятельность сознания. [...]

**\* 180. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОНОВУ**

1—3 сентября 1935 г.

1 сентября 1935 г., Москва

[...] Приходила Лида, принесла мне Грота, Сумарокова, Тредиаковского и Леонардо, так что этот последний и у меня есть. [...]

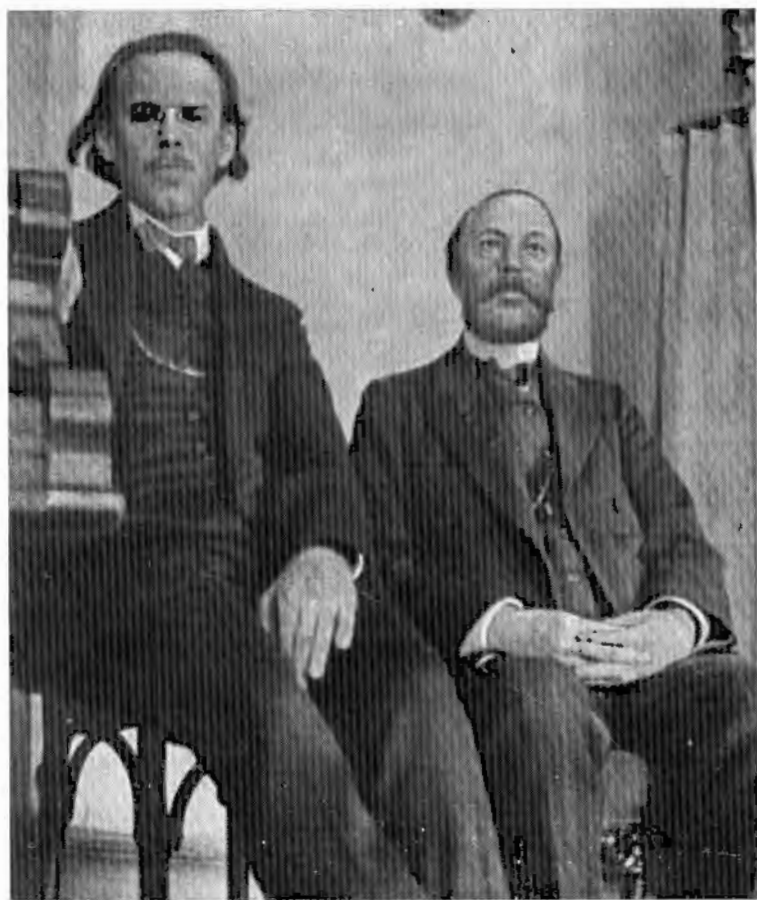
Посылаю тебе статью А. Пооп'а об иранском искусстве. Мне она очень понравилась своими определениями. Греческое (европейское) искусство—идеалистический натурализм и точное отображение физического (внешнего) мира, держание зеркала перед природой, разум Европы,—и объективное выражение внутреннего мира—закона, разума и воображения в иранском искусстве; фантазия, контролируемая законами всех процессов (схема общественного процесса), свойственных человеческой природе и опыту; «из глубины сердца исходит истина и красота», душа Азии.

Б. Л. Яворский  
(начало 90-х годов)



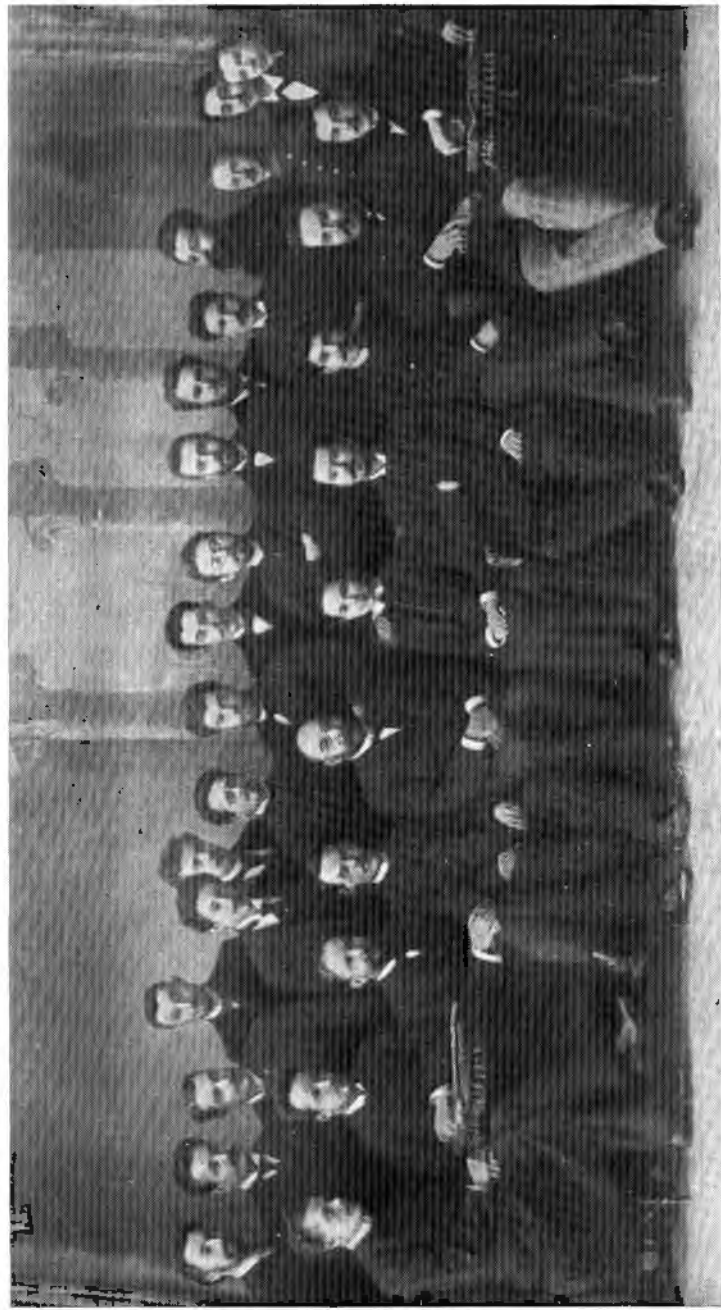
Наталья Иосифовна  
Яворская





Б. Л. Яворский и В. В. Пухальский

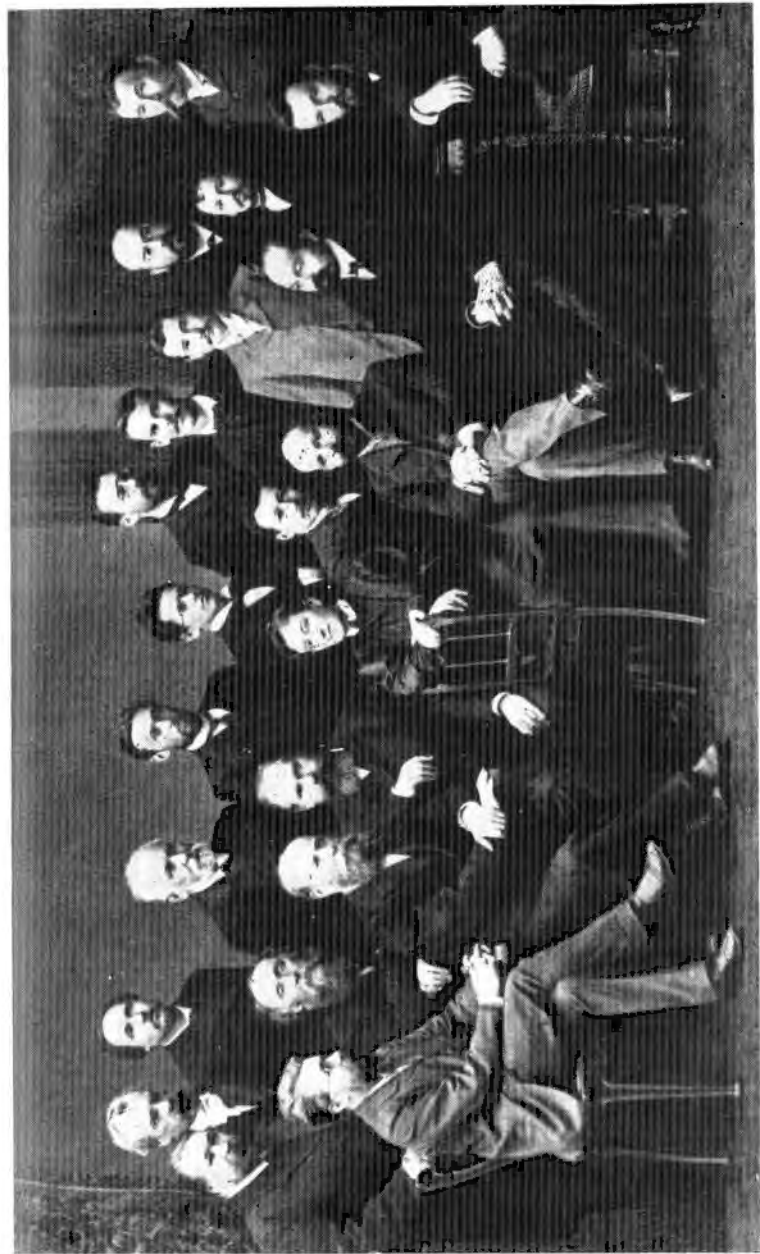




Класс С. В. Смоленского (в 1-м ряду четвертый слева — Б. Л. Яворский)



Группа педагогов Московской Народной консерватории. Слева направо:  
Б. А. Фидлер, Е. В. Богословский, М. И. Медведева, Б. Л. Яворский,  
Н. Я. Брюсова



Группа членов Музыкально-этнографической комиссии — основателей Народной консерватории в Москве (1906). Во втором ряду пятый справа Б. Л. Яворский



Группа педагогов и учащихся Киевской Народной консерватории.  
Во 2-м ряду третья справа М. С. Зеликман

Б. Л. Яворский с группой педагогов Киевской Народной консерватории в Доме увечного ребенка





[...] Если будешь читать Видора со словарем, то пиши перевод слов карандашом над словом или на полях, как делала моя мама. Это очень удобно для будущего и для проверки потом правильности толкования.

Относительно поз в «Парнасе» Рафаэля тоже надо помнить, что в те времена люди очень заботились о позах. Мать Кастилионе (которого портрет Рафаэля висит в Лувре) в письме из Рима, где она высматривала невесту для сына, очень подробно пишет о манере держаться все девичье время и в то, когда она пишет, и о разнице держаться при дворе Медичи во Флоренции и в Риме. То, что она пишет о Риме, как раз подходит к «Парнасу» Рафаэля, а «Св[ятая] Цецилия» больше подходит к Флоренции. Но все же в то время каждый старался быть особым. Вспомни все поклонения полхвов Боттичелли и др., где всякий на свой образец. Ведь это все же феодальное время, т. е. время, когда каждый господин, равный другому господину, нет еще объединяющего абсолютизма, подчиняющего все одной идее.

2 сентября

[...] Обращаю еще раз твое внимание на статью об иранском искусстве; не бросай эту статью, ее хорошо сохранить. В биографии Леонардо у тебя теперь есть снимки с его многих картин. Жаль, что нет эскизов к памятнику Сфорца.

Очень жаль, что невозможно поехать в Ленинград посмотреть эту замечательную выставку иранского искусства. Интересно, будут ли [в] газетах выдержки из докладов этого Пооп'а на конгрессе. [...]

3 сентября

Сегодня в «Известиях» интересная статья Альтмана о постановках. Я вспомнил по ее поводу заявленное Лосского, что в «Первой Конной» нет данных для «пышной» постановки. Внимательно прочти эту статью. Я только не согласен с ее конечным выводом о дидактичности искусства. Искусство должно выявлять схему общественного процесса и организовать конструктивно общественность в том направлении, которое является идейно показательным для эпохи. Всякая дидактичность есть парализованная активность и вызывает у периферических классов и их вождей — борцов протест, так как всякая дидактичность есть протаскивание задов.

Странно, что автор Альтман приписывает «шикарность» постановок Мейерхольду, а шикарные постановки «пышные», Большого, Малого, Художественного, Вахтангова («Турандот») в счет не принимает, как будто бы они не выражали определенных тяготений и не организовали направленность устремлений? Как много значит, что автор не сознает основных творческих принципов — отличия конструкции от оформления — и хотя и вертится около них («красивая» жизнь и «красота» жизни, «сытая» жизнь и «зажиточность» жизни, бодрчество и активный оптимизм, «красивая» Венера и «богатая» Венера) и потому постоянно путает «быт» с «культурой». [...]

\* 181. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТЦОПОВУ

3—4 сентября 1935 г., Москва

4 сентября

Пришла утром Лида, предлагает сегодня пойти в Цыганский театр (в том доме, где сберкасса ССК) на «Кармен». [...]

Я извиняюсь, что столько пишу тебе про риторику, и в сущности все об одном и том же. Дело в том, что я все хочу решить теперь отличие процессов мышления и восприятия в различные эпохи, и риторика стоит посредине между схоластикой (истовостью) и новым временем (стихия естественности, эмоции, фразировки). У риторического процесса (который по самому своему существу, разумеется, был дидактичным, так как организовал внимание и сознание, а не чувства и эмоции) было много различных фаз.

Во-первых, была фаза богословско-схоластической риторики (скажем, кончая Палестриной).

Затем была фаза созерцательной риторики — кончая Бахом. И, в-третьих, была фаза моторно-температурной риторики — классики Моцарт, Гайдн, Глюк, Бетховен и их последыши Шуберт, Вебер, Шуман, Брамс.

После этого наступил промежуточный период галантио-бриллиантно-сентиментальной комплиментности, после которой стихийно прорвалась эпоха эмоционально-фразировочная, у которой тоже было несколько фаз; эта эпоха перестала организовывать сознание



и предметное внимание. Она старалась «гипнотизировать»; поэтому она из моторной эпохи заимствовала принцип движения, но придала ему производственный (единообразно организующий) характер, индустриальный. Поэтому и моторность сделалась периодичностью единой фигуры (марш, вальс, полька, галоп), в отличие от моторности XVII и XVIII ст., когда она была сложная и состояла из смены разных фигур (переходы, поклоны, специфические жесты и т. п. в менуэтах, гавотах, ригодонах и т. п.).

Эта периодичность завораживала, гипнотизировала, лишала внимание его активности, освобождала нервные реакции, эмоции, настроения. Только теперь я смогу заняться изучением логики. Всю жизнь я покупал труды по логике, читал их и никогда ничего не находил в них для себя. Теперь только я знаю, что логика есть стиль мышления (III принцип конструкции, уравнения), а не самый процесс мышления; и теперь я смогу заняться изучением логики, так же, как и изучением классического танца (книги Вольтинского, Вагановой) и изучением архитектурных стилей, так как только теперь я знаю, какой предмет этих дисциплин, что они не самостоятельный процесс, а лишь определенная организация процесса согласно риторическим принципам.

Теперь мне нужно еще найти термин для замены самого слова «риторический», который, так же как схоластический, слишком относит мышление к определенным эпохам и не отмечает принцип организованности.

Я потому держу тебя в курсе этих моих мыслей, что хочу, чтобы ты сразу воспринял результат моих мыслительных проработок, если мне удастся к этому результату прийти. Результаты же проработок на основании теории слухового тяготения тем трудны для восприятия, что они представляют из себя схемы практического опыта нескольких стилей. Мышление же современных музыкантов поработано одним стилем, и они не в состоянии осознать развитие этого принципа через толщу эпох и фаз разных стилей, и таким образом, представить себе принцип в его «принципиальном» виде, а не как определенную уже форму, историческую и стилистическую, для данной схемы. Беря примеры из быта, они могут представить себе столы, стулья, ска-

мейки, шкапы, но не могут представить себе «мебель». Могут представить себе марш в четыре доли (а уже в три не могут), вальс в три доли, польку в две доли, менуэт в три доли, гавот в две доли (сложные), но моторность никак уже представить себе не могут. Не могут и осознать и определить отличие вальса от менуэта и от мазурки, если дать им образцы в одном и том же темпе, так как все три танца трехдольны и метрика здесь ни при чем. Очевидно, нужно опираться на ритм, с которым они не знакомы.

Риторическая созерцательная моторность Баха требует большой активности и напряжения внимания, чтобы следить за оформлением звукового изложения попевок и за их соответствием тексту хорала. Поэтому темп исполнения Баха не мог быть быстрым.

Беглость Баха могла допускать в его личном исполнении большую скорость, но мы знаем, что он очень любил участвовать в домашних ансамблях, самый состав которых не мог допускать большой быстроты.

Его богословская начитанность и постоянное обращение с текстами и с толкованием апокрифов настолько усложняли его мышление, привлекаемые им ссылки и аналогии столь неожиданны были для рядового слушателя, что следить за его сочинением при слушании его в первый раз было очень трудно, если даже и невозможно, так как каждое употребление попевки требовало уже пояснения. А слушали тогда сознательно «риторически». Еще не было известно моторно-темпераментное (оно нарождалось — Дом[енико] Скарлатти, французы), а тем более пассивно-эмоциональное.

До наших дней сохранилось еще вполне риторическое искусство — классический балет. Характерные же танцы — это моторная темпераментность (народные танцы) или фразировочная эмоциональность.

Риторика есть дидактический процесс убеждения на основе данных основных положений, на основе традиции, «так было», или — на основе утверждения нового принципа — «абсолютистская монархия», так должно быть.

Логика на основании данных канонов, предвещенного результата. Не могло быть изменения на основании или в зависимости от новых данных. Предопределенная цель определяла средства. Возможно бы-

ло только разложение (анализ) этой цели, но невозможен был творческий процесс развития в зависимости от развития самой жизни, вводящей новые элементы, новые ритмические принципы. [...]

В созерцательно-риторическую эпоху не было еще моторных пассажей (аналогично) большим занавесам на портретах и т. п.), как в последующую темпераментно-моторно-риторическую эпоху. Все «пассажные» места расчленялись на попевки, значимость которых должна была быть выявлена.

**\* 182. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

5—9 сентября 1935 г.

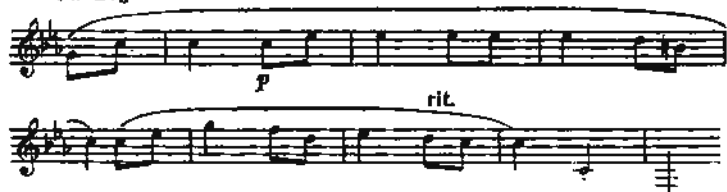
5 сентября 1935 г., Москва

[...]Вчера была Юдина, принесла цветов. [...] Ей предлагают поездку на Дальний Восток. Она готовит седьмую симфонию<sup>1</sup>. Я нахожу это удачным для таких концертов. Затем она учит этюд *cis-moll* op. 42 Скрябина и хочет его записать на пластинке. [...] Я уже много лет думаю о том, в чем характерный признак нарративного стиля, эпичности интонирования, и сегодня во время ходьбы в городе мне пришло в голову, что рассказ, нарративность:

1) моторна, 2) периодически-дольная, 3) с остановкой на конструктивной опорной доле (границе) или на моторной границе? (долгота у греков и римлян, акцент у европейских народов).

У Шумана в «Фантазии»

*Im Legendenton*



(18 устойчив[ивых]  
4 неустойч[ивых])

27 ♪ на устойчив[ивых] зв[уках]  
5 ♪ на неустойч[ивых]

<sup>1</sup> Симфония Бетховена в концертном переложении Листа для фортепиано в две руки.

Эта опорность конструктивной доли, очевидно, очень характерна для рассказа. Невозможность ее дробления, очевидно, очень существенный признак. У Шумана еще то интересно, что все эти опорные доли на устойчивых звуках<sup>1</sup>.

Интересно проследить теперь по напевам былии. Затем интересно проанализировать на нарративных мозаиках [собора св.] Марка в Венеции и загородных в Константинополе.

6 сентября

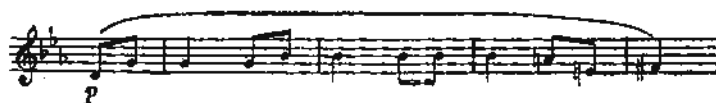
[...] «Вечера» Леонардо, разумеется, есть высшее конструктивное достижение всего Ренессанса, да и вообще она совершенно исключительное явление. Леонардо в ней замечательно обошел «быт», который так подчеркивается другими. У него конструкция доминирует невероятно, что и создает исключительность этой картины. У Микель-Анджело особенно характерны для второй манеры мальчик (что у Ксении Георгиевны!), Георгий в Palazzo Vecchio и Мадонна в Capella Medici.

Покойной ночи, уже без двадцати час.

7 сентября

[...] Читал ли ты воспоминания Достоевской? Перебирая книги сегодня, я нашел Лидину книгу и за обедом стал читать. Мне очень понравилось. Я обрадовался, найдя описание Достоевского: «светло-каштановые, слегка даже рыжеватые волосы». Среднего роста и держался очень прямо, глаза карие.

<sup>1</sup> В приводимом примере Б. Л. анализирует вторую и третью фразы темы из первой части «Фантазии» C-dur Шумана; первая фраза —



Всю ночь решительно от волнения я не мог заснуть и до восьми часов читал воспоминания Достоевской, пока не прочел до конца. Несколько раз откладывал книжку, но приходилось опять браться за нее. Мне эти воспоминания очень понравились, они читаются, как роман. И автор производит симпатичное впечатление, и Достоевского она описывает очень привлекательно. Интересно, что на Достоевского живопись действовала так сильно, что он часами стоял перед картиной и не мог от нее оторваться и что он так изучил все заграничные галереи. Музыка он тоже очень любил и пел тенором всякие мотивы; очевидно, у него был хороший слух, потому что со второго раза пел мелодии; очень разбирался в нарядах и красивых вещах, фарфоре, хрустале. [...]

9 сентября

Сентиментализм второй половины XVIII ст. возник как разложение темпераментности, и в этом виде Мендельсон есть завершение этого процесса. Сентиментализм разлагающейся феодально-дворянской верхушки превратился в чувствительность среднего, мещанства. С этим никак нельзя смешивать возникающую эмоциональность, которая на первых порах была волевого происхождения, активная и которая создала «романтическое» течение — Байрона, Вальтера Скотта, Виктора Гюго, Делакруа, Шопена, Листа, Пушкина, Лермонтова, Мицкевича, Стендаля. [...]

Вопрос, к которому я еще никак не могу приступить сознательно, — это принципы динамики в каждом стиле. Принципы динамики моторно-темпераментного стиля нам более или менее знакомы, они изложены в учебниках элементарной теории. Это акценты и не акценты, соотношение по акцентам долей. Эта динамика не зависит от ладового ритма как принцип. В ней большое значение имеет *sforzando* — риторическое выделение и соотношение целых построений *forte* и *piano*, принцип эхо. Принципы темпа *Allegro*, *Andante*, *Presto*, *Vivace*; *allegretto*, *andantino*, *larghetto* этого стиля тоже достаточно известны. Но принципы динамики и темпа стилей схоластического, риторико-созерцательного, романтиче-

ского нам совершенно неизвестны. От схоластического нам, вероятно, осталось выделение длинных стоимостей. [...]

\* 183. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

9—10 сентября 1935 г., Москва

[10 сентября]

Продолжая прошлое письмо, останавливаю твое внимание на той большой проблеме динамики в романтическом стиле, которая меня теперь озабочивает. Ведь акцентировка моторного стиля совершенно не подходит к эмоциональности. Если мы возьмем отдельно оборот в романтическом стиле, то предъикт исполняется *crescendo*, а икт начинается с акцента, после которого идет *diminuendo*. Этому *crescendo* и *diminuendo* потом стали сопутствовать *accelerando* и *rallentando*, и к концу XIX столетия метрика совершенно растворилась в полной произвольности исполнительства, доведенной до теории импровизации исполнения (Бузони, Нейгауз).

Понемногу начинаю думать о композиции и оформлении.

Раздел об оформлении пока что думаю озаглавить так: элементы внешнего — звукового, метрического, динамического, темпового и т. п. стилевого оформления и их зависимость от творческого задания и конструкции художественного произведения.

Так как всякое художественное произведение одновременно есть

результат прошлых творческих усилий (школа, традиции, слуховые и моторные навыки)  
и проявление настоящего,

то для каждого автора, для каждого исполнителя условием его жизни является вопрос, что в его деятельности перевешивает — старое или новое? Я очень хотел бы, чтобы ты для себя очень над этим подумал. Вспомни, как я всегда говорил, что меня не интересуют те молодые авторы, у которых все благополучно, а те, творчество которых «ни на что не похоже» (обычная суждающая оценка).

И вот этот перевес старого естественно и легко постепенно суммируется, образует бытовую силу, которая не пропускает представителей нового ни в школы, ни в концерты и оперы, ни в издательства. [...]

18 сентября 1935 г., Москва

Я давно удивлялся, что Вы ничего не пишете про свои дела. И это письмо, большое, наполнено очерком впечатлений от города, но не описанием условий Вашей работы. Вы не пишете, каковы Ваши обязанности, какие занятия Вы должны были взять на себя, сколько у Вас всех преподавателей, сколько фортепианных преподавателей. Если нет преподавателя по теории, то, разумеется, замените занятиями по сольфеджио с дирижерством. А лучше всего возьмите на себя этот класс. Он, очевидно, объединяет всех учеников и даст Вам возможность их организовать. А кто ведет хоровой класс, если он есть? И кто ведет ансамбли? Классы, где объединяются коллективы учеников, очень важны идеологически, и потому умные директора в былое время всегда брали эти классы. Сафонов вел оркестровый, хоровой, оперный и камерный классы. Заведующий не будет таковым, если он не будет иметь постоянного контакта со всем коллективом учащихся.

## \* 185. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОНОВУ

16—22 сентября 1935 г., Москва

18 сентября

Нужно установить, какие моменты брали для «Вечери» предшественники Леонардо, и чем заинтересовались позднейшие живописцы. У Ге — уход Иуды.

Сейчас, садясь играть, я внезапно обратил внимание на поразительное сходство и стиля и овала лица моло-

<sup>1</sup> В 1935 году Л. А. Авербух было поручено организовать на основе музыкального кружка в Доме пионеров Музыкальную школу для детей; при ней были открыты курсы общего музыкального образования для взрослых, из состава которых отбирались и готовились учащиеся для будущего Музыкального училища: руководители хоров, педагоги для детских садов и школ, инструменталисты и певцы. В 1938 году было открыто училище. Директором школы и училища была Л. А. К 1940 году начал свою деятельность симфонический оркестр, в дальнейшем ставший Государственным.

Б. Л. Яворский охотно руководил созданием музыкально-учебных заведений в Магнитогорске, где работала группа его учеников: Л. А. Авербух, В. А. Дехтерев, А. Л. Сулержицкий, М. М. Новикова, С. Г. Эйдинов; весной 1938 года работал с хором С. В. Протопопов.

дого Леонардо и «Мадонны Литта». Всегда меня смущало отличие стиля этой Мадонны, ее головы, чистоты профиля и точности всего лица. Теперь я вдруг увидел, что все то же отличает и лицо молодого Леонардо. Теперь есть точка отправления, и ее нужно проверить и дальше. То же есть на автопортрете в Uffizi, в портрете в профиль стариком сангиной; отчасти, может быть есть и [в] этюде лица Христа, в Миланской Брера. Я в моей жизни никогда не успокаивался, пока не добивался решительного обоснованного «да» или «нет».

19 сентября

Как замечательно Леонардо определяет следствия перспективного расположения:

- 1) Перспективное уменьшение фигур (линейная перспектива) — рисунок и светотень.  
В исполнении (оркестровке) — постепенное большее *piano* более «далеких» элементов.
- 2) Изменение цвета в зависимости от расстояния, в зависимости от количества освещенного воздуха между глазом и видимым предметом (воздушная и цветовая перспектива).  
В исполнении «туше», «тембр», достигаемый в оркестровке удвоениями при соотношении различных степеней силы одновременно звучащих в унисон или октаву инструментов.
- 3) Утеря отчетливости; более мелкие образы фигуры, цвета, света и тени теряют свою силу и смешиваются друг с другом на далеком расстоянии. Поэтому неправильные и сложные очертания тел, а также границы мелких участков цвета и света утрачивают свою отчетливость на известном расстоянии. Поэтому в оркестровке далекое расстояние (фон, оркестровая педаль, выдержанные на *piano* (относительно) ладовые моменты у однородных групп инструментов — валторн, струнных, тромбонов, кларнетов) допускает ладовые неточности (звучание сопряженных звуков между этим «фоном» и первым или вторым планом), так как они утрачивают свою отчетливость ладовую, становятся перспективной туманностью.



Комментатор очень остроумно поясняет, почему Леонардо настаивает на первенстве живописи:

- 1) руководящая роль, которая в его время принадлежала живописи в тогдашней италийской культуре,
- 2) живопись тогда не входила в число искусств, преподаваемых в университетах (риторика и музыка преподавались).

Можно добавить

- 3) перспектива, которая ошеломила и ослепила сознание тогдашнего общества, разрабатывалась не учеными, а живописцами (Леонардо пишет: «живопись — мать перспективы»),
- 4) анатомию и движения человеческого тела изучали живописцы,
- 5) тогдашняя музыка по своей сложности настолько уступала сложности живописи, что не могла с нею тягаться. Именно это позднее развитие музыкального искусства и ставит его для нас в такое обособленное положение. В музыке теория слухового тяготения только в XX столетии устанавливает то, что уже было очевидно Леонардо в конце XV столетия.
- 6) Леонардо пишет, что живопись доступна «качественная полнота видимого мира», а о способности музыки передавать «качественную» полноту слышимого мира заявила лишь теория слухового тяготения, т. е. XX столетие.

Оказывается, что «Афинская школа» Рафаэля не только дала портрет Леонардо. Таблица со схемой числовых отношений у спутника Пифагора, очевидно, представляет из себя «гармонические пропорции» в перспективе Леонардо, и перспектива «Афинской школы», вероятно, им подчинена. То, что Рафаэль учился у Леонардо, теперь выступает на каждом шагу. [...]

\* 186. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

1—2 октября 1935 г.

1 октября 1935 г., Москва

[...]Ты помнишь, что в моей работе я говорю, как Виктор Гюго, Шопен, Лист выступили с пропагандой естественности, простоты, искренности, правды как с

лозунгами нового содержания, нового способа выражения, новой конструкции. Творчество должно было передавать освобожденную волю, освобожденную моторность, освобожденное чувство, освобожденную эмоцию, т. е. все виды энергии, которая после всеевропейских социальных, политических переворотов стихийно прорвалась и требовала своей организации, своего художественного оформления.

Когда в 1900-х годах стали усиленно требовать естественности, искренности, простоты в искусстве, то это делалось не во имя новых идеалов, новых выявленных новых общественных процессов. Крикуны ратовали за старое, за перепевы старых штампов, назойливых пережитков. Я помню, как однажды я указал Танееву, что отмечающиеся им как искренние мелодические произведения какого-то начинающего композитора (а таковых тогда около Танеева было много) мелодически представляют из себя восходящие и нисходящие гаммы, изложение обыкновенно фигурационно-триольное, «гармонически» избитые кадансы. Танеев, разумеется, был аффилирован моим замечанием, но ничего не мог возразить мне по существу. И вот прошло уже двадцать лет не с тех пор, а со времени смерти Танеева, и все эти композиторы не существуют даже в качестве дыма или тумана. Их не было и нет. Я помню, тогда же указал, что «искренность» происходит от слова «искра», а искра высекается и является проявлением большой активной энергии, которая каждый раз должна возникнуть, т. е. быть новой. Старая энергия уже не может дать ни одной искры, ни одного проявления искренности.

2[октября]<sup>1</sup>

[...] Организованная мужественная темпераментность (Ришелье, Мазарини, Людовик XIV, Бах, Гендель), разлагаясь, дает изысканную темпераментность — галантность (Couperin, сыновья Баха), затем расслабленную темпераментность (Людовик XV), расслабленность, сентиментальность (чувствительность) — (Людовик XVI).

<sup>1</sup> В автографе описка: «сентября».

Воля (Людовик XIV, Николай I), разлагаясь, дает упрямство (Людовик XVI, Александр III, Николай II).

Нужно бы сделать громадную работу: расположить термины, обозначения темпов, динамки и исполнительства по стилям:

- 1) истовые (если таковые имеются, кроме общих заглавий),
- 2) темпераментно-мужественные (Largo, Lento, Maestoso, Grave, народные танцы),
- 3) темпераментно-моторные (Andante, Moderato, Allegro, Vivo, Presto, tempo giusto),
- 4) темпераментно-галантные (Andantino, Allegretto, Larghetto, Adagietto),
- 5) расслабленно-галантно-темпераментные,
- 6) чувствительные (a piacere, ad libitum, con sentimento, brilliant),
- 7) эмоциональные — tempo rubato — и спец[иальные] эмоц[иональные] термины,
- 8) образного ощущения (осязательные, обонятельные, вкусовые — Скрябин, Debussy).

Разумеется я пропустил много стадий. Одна уже такая классификация и перечень создаст совершенно невероятно образную и четкую характеристику стилей. Но это, разумеется, работа солидная. Нужно все проделать по первоисточникам, чтобы никакие позднейшие редакторские и издательские наслоения не затрясли текст.

Мы теперь потому так ценим Баха, что он нам дает образцы настоящей мужественной темпераментности, в особенности в своих медленных произведениях. Его быстрые сочинения не столько моторно-темпераментны (как это уже у Дом. Скарлатти), сколько созерцательно-моторны.

Там пассивная моторность (одночастная), а не активная, как у Бетховена. Фигурно-метрическая моторность организует, подчиняет себе ритм в темпераментно-моторную эпоху (tempo giusto, определенная дольность метрики); созерцательность же и, с другой стороны, эмоциональность подчиняют метрику ритму (tempo rubato); то же и в волевом стиле. [...] Отправляюсь в постель читать Сару Бернар. [...]

7—8 октября 1935 г.

7 октября 1935 г., Москва

[...] Вчера приходила Лида [...]. Я благодарил ее за книгу Сары Бернар, но еще не отдал, так как стал ее читать вторично. Она пообещала мне книгу Дузэ. Затем я пошел на концерт французского виолончелиста Мориса Марешала. У него была громадная программа, по часу каждое отделение и на бис он играл вещей пятнадцать. Он очень силен в отличии стилей между собой. Звук у него для виолончели потрясающий, беглость громадная, чистота, точность, определенность, смелость совершенно исключительны. Запястьем (от рычага всей руки) делает невероятные вещи, причем запястье у него никогда не поднимается даже в одну линию с предплечьем; оно всегда свисает и быстрейшим образом хлещет как стальным прижимным веником. Игра его с начала до конца уверенно мужественная и, что особенно удивительно у француза, местами так грустна, что потрясает. Он так грустно исполнил «Элегию» Форе, так кончил один испанский залхватски «грусть сквозь слезы», что я был потрясен таким исполнением. Сквозь артиста воочию слышен был человек. Не знаю, всегда ли это, или он вчера был в особенном ударе, на что указывало необычайное количество бисов — Р[имский]-Корсаков — Индийский гость, Бородин — Половецкая девушка и танец мальчиков (6/8, F), Мусоргский — Гопак из «Сорочинской», Глазунов — «Испанская серенада», Бах — Ларго, Куперен — Танец, Форе — «Пробуждение», Равель — «Ma la gaceta», Нин — «Гранадина», Альбениц и т. п. Бородин он исполнил совершенно потрясающе; в Половецкой девушке он взял темп очень медленный, знойный *riepa voce*, насыщенный звук, подчеркнутые акценты на начальном звуке при дроблении четверти на дуоль или триоль, а в танце мальчиков дал такое гудение смерча при четкости всех звуков и быстрейшем темпе, что вся публика ахнула аплодисментами. Олимп[и]ада Ив[ановна] от восторга выла, била руками и вылезла в передние ряды, Борис Тим[офеевич] все время шагал и восторгался. Недалеко от нас сидел второй скрипач бывшего [квартета] Страдивария, Бондаренко, так он, как кит, кричал. Был Прокофьев, как всегда мол; жена и сыновья в Москве (11 и 3 года),

приглашал их посмотреть и на генеральную симфонического 20-го (III симф[ония], III концерт, сюита из «Египетских ночей»). Кончает балет «Ромео и Юлия» для Большого театра.

Купил вчера для тебя общедоступную французскую биографию Леонардо с семью снимками в красках (восьмого — «Анна» — не хватает). Там очень хорошо сказано, что в Леонардо соединялось несколько гениев. Дом, в котором он родился, существует, и в нем живет винооторговец.

[...] Твоя третья тема о Леонардо («Вечеря» Л[еонардо] д[а] В[инчи], как проявление общественного и художественного, (х[удожественн]о-конструктивного) принципов италянского Ренессанса) мне наиболее нравится и подходяща; первая тема слишком трудна, вторая слишком обща и специальна (психологический анализ). [...]

\* 188. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОЦИНОВУ

9 октября 1935 г., Москва

[...] Ты пишешь, что я хорошо написал о живописи и что теперь надо написать о музыке, но я уже не помню, что я написал о живописи, в каком плане? О моторной музыке одного вида долготности помню, и когда сформулирую, то напишу. [...]

Я все пытаюсь установить терминологию чередования стилей:

истовый (примерно — византийский и одноголосные песнопения),

истово-созерцательный (Ренессанс, коллективное многоголосие),

созерцательно-моторный (барокко, генерал-бас, кончая И. С. Бахом),

моторно-темпераментный (Дом[енико] Скарлатти — Бетховен),

моторно-галантный (сыновья Баха, клавеснисты),

моторно-сентиментальный (Гуммель, Фильд).

моторно-характеристичный (Лесюэр, Берлиоз, Мошелес, Литольтф).

Моторность переходит постепенно в моторику (машина — пар, электричество как непрерывная энергия),

Темперамент переходит в организующую волю. Периодичность метрической моторности переходит в организующую ритмичность.

Моторико-эмоциональный и темпераментно-эмоциональный темперамент как исходный переходит в эмоциональность как реакцию.

Эмоционально-волевой (полетный) — (Шопен, Лист).

Неорганизованная воля приводит к стихийности (Чайковский),

Эмоционально-созерцательный (Лист-старик, Дебюсси).

Разумеется, это только некая попытка определения. Из нее видно, что стиль, разлагаясь, выделяет свое следствие. Истовость ведет к созерцанию того, чему веришь. Созерцание приводит к упорядочению того, что созерцаешь (моторность как расчленение и метрика как расположение). Моторность как порядок ведет к использованию этого порядка (темпераментность, активность), а затем к реакции на него, к его критике (эмоциональность). Критическое отношение ведет к определению и организации (волевое), к превращению движения в силу зависящую (моторность), а затем как средство управляющее (моторика, полетность). Потому Леонардо, установив принцип, продумал ряд эпох, вплоть до полетности.

Тут очень нужно продумать разложение стилевого признака и выделения (или нарожение) противоречивого направления той же силы, которая сначала образует дважды систему, а затем пересиливает и в свою очередь выделяет противоречие себе:

истовость — созерцательность — моторность — темпераментность  
эмоциональность — воля — организация развития.

Ты непременно должен обдумать теперь чисто симфоническое произведение, а пока что написать ряд мелких прелюдий на сопоставление с волевым ритмическим результатом.

Я, разумеется, еще не додумал очень многих промежуточных фаз; но это возможно только после тщательной проработки.

Истовость, слепая вера привела к схоластике.

Борьба истовости и познания (Ренессанс) привела к риторике.

Внешнее познание привело к логике, к неподвижному представлению (равновесие, алгебра — уравнение).

Научное знание привело к диалектике, к процессу мышления, к принципу развития, а следовательно — к историчности всякого явления (ритм) и его пространственности (лад, внутренняя определенная слуховая настройка).

Истовость, созерцательность, моторность суть состояния (II и III принцип конструкции).

Эмоциональность и воля суть брожение, реакция совершающаяся (IV принцип).

Волевая организация развития есть плановый процесс.

Мышление (и явление) не может развиваться (ритм) вне определенного организованного протяжения времени (метр) и вне определенного организованного протяжения пространства (организация лада).

Прости за сумбурность изложения и письма, но я писал и думал; по мере писания каждой мысли она выяснялась и уточнялась.

Развитие есть способность мышления, которая не так-то легко далась человеку. От памяти, через перечисление в порядке времени и расположения в пространстве (нарративность, повествовательность), при помощи рассуждения (анализ, познание, раскрытие), основанного на опыте и проверенного на опыте же, человечество приходит к способности плановости волевой организации. Вот тут-то надо искать современный музыкальный стиль.

Мне хочется, чтобы ты по поводу этой схемы поподробнее мне написал; у тебя есть способность очень ясного изложения и точных формулировок. Затем ты находишь очень простые, понятные и убедительные примеры. {...]

12 октября 1935 г., Москва

Перечитывать ежешестидневку<sup>1</sup> в течение двух лет.  
Уважаемая Лия Абрамовна,

1. Когда мы давали «Полишинеля» или мелодии Рахманинова «неожиданно» ученикам, то это мы делали:

- 1) когда они уже делали различные упражнения,
- 2) играли этюды Черни на упражнения и на длительную выносливость,
- 3) предварительно мы заставляли их упражняться (хоть в классе!!!, если дома они ленились это делать систематично):
  - а) на системах в хроматическом порядке —



- б) на трезвучиях в три звука. По белым клавишам (три больших, три малых);  
по черным (одно большое, одно малое);  
с черной по середине (три больших, три малых);  
с черными по краям (три больших, три малых);  
с черными с одной стороны (Си, си, Си-бемоль, си-бемоль);  
на уменьшенных, на увеличенных;
- в) на тех же трезвучиях с удвоенным нижнего звука на октаву вверх;
- г) на септаккордах;
- д) на октавных пассажах или этюдах (сборник Лютша, 2 и 3 тетради).

После этого мы им давали «Полншинелей», и то давали людям, которые, как Макаровы, по два-три года

<sup>1</sup> В те годы рабочая неделя состояла не из семи, а из шести дней и называлась «шестидневка».



уже сошли в техникумах и запузыривали разные фокстроты так, что московскому небу было жарко. Мы всегда протестовали, когда Вы начинали с «Полишинелей». Вы превращали профессиональное художественно-учебно-воспитательное учреждение в общедоступную библиотеку прочтения интересных (!!! и модных) музыкальных произведений. Самолюбие неразвитых учеников улещивалось, но очень скоро не могло удовлетвориться только проигрыванием, а требовало публичных восторгов на ученических вечерах вплоть до Малого зала...

2. Всякий честный педагог наибольшее внимание, наибольшую энергию затрачивает на неиспорченных (по Вашему выражению) учеников, так как этих — путем упражнений, навыков, развития сознания — нужно иммунизировать, предохранить, застраховать по возможности от вредных влияний и трудных вещей, когда они вдруг начинают напрягать, выворачивать.

Помните, что у неиспорченности есть близкая граница, после которой начинается неумелость, трудность, неловкость, напряжение и испорченность, которой Вы же являетесь виновником, если предоставляете «испорченным» свободу, развиваете в них лень, самовосхищение своей испорченностью, пока они в одно прекрасное утро не проснутся «испорченными бездарностями».

3. Выступающие преподаватели лучше невыступающих.

4. Строго требовать дирижерства во всех классах; точно дирижировать, чтоб фигуры были четкие и чтобы рука делала продолжительность и пространственность доли, а не прыгала, не ныряла.

Завести метроном и проводить зачеты игры под метроном: весь этюд, всю пьесу с начала до конца под непрерывный метроном. Это развивает внешний слух, который необходим для всякого ансамбля и для самоконтроля при личном сольном исполнении.

5. Всех заставлять играть все наизусть и каждые два месяца проверять весь репертуар с начала школы. Увидите, какие будут результаты.

6. Этюды — Крамера и Клементи в корне задуманы на напряжение пясти, запястья и локтя.

7. Простудируйте для себя письмо Горького детям Пензы об их безграмотности<sup>1</sup>.

8. Упражнения начинают до игры на инструменте. В Италии год учат сольфеджио и теорию, а потом уже допускают до игры и пения.

9. Помните, что Вы имеете дело не с обреченными на скорое исчезновение «детьми», а что Вам доверены и поручены будущие, долго должныствующие жить и действовать взрослые люди, у которых тоже будут такие же дети.

Всего Вам свирепого

*Б. Яворский*

Пишите подробно такие же ценные нечеловеческие документы.

К исполнению.

Заставьте выписать снимки картин, скульптур, архитектурных зданий, ландшафтов и сделать паспарту под стеклом, чтобы можно было вставлять снимки (обыкновенно одно большое стекло, под которым ряд снимков). Снимки вставлять по эпохам, а не чехардой. Каждые десять дней меняйте снимки.

Объясняйте снимки и требуйте от детей не в тот же день повторения Ваших объяснений.

Все педагоги должны выступать публично на эстраде на вечерах. Закон.

\* 190. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

28—29 октября 1935 г.

28 [октября]<sup>2</sup> 1935 г., Москва

Как мудр был Леонардо, когда устанавливал преобладающее значение перспективы, когда выводил составные элементы перспективы. Он дал на много веков исходное целостное задание; а после него стали разра-

<sup>1</sup> Пензенские школьники в приветственном письме А. М. Горькому сделали много грамматических ошибок. Они получили от писателя суровую отповедь через газету «Правда» (1935, № 276 от 6 октября).

<sup>2</sup> В автографе ошибочно — «сент[ября]».

батывать частности. Микель-Анджело вместо целого — перспективы — разрабатывал частность — ракурс. Его Сикстинский потолок, его «Страшный суд», его «Св. Семейство» — это предельные ракурсные этюды, но перспективы в них нет как главного принципа конструкции; поэтому его пророки, сивиллы и юноши лучше фресок середины потолка, в которых он к тому же не сумел дать единства с помещением, а дал самодовлеющие иллюстрации, масштаб которых слишком мал для помещения (чего нельзя сказать о фризе (пророки, сивиллы и юноши), который по масштабу — лучшее во всей капелле), и представляют из себя нарративное раскрытие ракурсами (а не перспективным) состояний человеческого тела во время умственной (ренессансной) работы.

Жизнь есть единство материи и развития (движения). Материя и движения не создают жизни; для этого необходимо «развитие».

Задача исполнительской техники зависит в основном от того, чтобы дыхание и моторность рук были настолько свободны от штампованных приемов движения, развитых в привычных условиях бытовой обстановки, чтобы они (дыхание и движение рук и пальцев) мгновенно направлялись и членились согласно членению и тону художественно-музыкального мышления, а не по привычным схемам движения. [Многие] современные пианистические школы тем ужасны, что они полны еще пережитков риторических движений и приемов, которые особенно в художественных кульминациях внезапно появляются и низводят впечатление к узкоремесленному строю.

Почему у заграничных скрипачей и виолончелистов (Марешаль, даже средние — Цимбалист, Сигети) в ответственных моментах безошибочно появляются новые приемы движения всей рукой от спины? А пианисты до сих пор рубят предплечьем и задирают запястье. [...]

29 октября 1935 г.  
Час дня

[...] Вчера вечером слушал симфонию 15-ю Мясковского. Производит впечатление, что он писал ее прямо как ему слышалось, последовательно, так, как я сочи-

нял «Вышку» из-за совершенного отсутствия времени на обдумывание и обработку. Вероятно, он ставил себе целью доступность музыки. Она как будто отличается сопоставлением простоты с патетичностью. Очень в стиле Чайковского, и музыка, и инструментовка. В инструментовке все время чистые, неудвоенные тембры. Очень много внимания обращено на деревянные — соло, имитация из деревянных, tutti; это, разумеется, сразу представляет Чайковского, так же как и мелодические скрипки на верхних позициях.

После этого пошловатый стилизованный «Тиль Эленшпигель» Штрауса показался верхом оркестрового изложения.

Но про музыку симфонии я ничего не могу сказать с одного раза, так как и слушал я очень невнимательно. Такие вещи требуют близкого знакомства и продуманного отношения. Дирижировал на этот раз удачно Гинзбург, даже сумел заставить медные играть метрично (что ему не удалось у Штрауса, где ответственная валторна многократно пугала метр). Автору устроили общую овацию, очень дружную. Было очень много музыкантов. [...]

## 191. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Л. А. АВЕРБУХ

30 октября 1935 г., Москва

[...] Когда я учился в Московской консерватории, то как раз виолончелистки переходили на мужскую посадку — это оказывалось очень просто.

Смычок надо вести по-ауэровски, при движении влево сгибать запястье, при движении вправо — вгибать очень глубоко запястье; так — сейчас я наблюдал — делали и Марешаль (виолончель) и Цимбалист (скрипач). Хватательный нажим струнным вреден. Мировые исполнители опускают пальцы на струны веерообразным движением, т. е. сгибая круговым движением в пястной и второй фаланге.

Ученикам надо давать все упражнения и особенно на раскрывание пальцев в сторону тыльной поверхности ладони и заставлять маленькие движения смычком делать плечом, а не предплечьем.

Гаммы струнникам необходимы — это упражнения в топографии, ведь у них клавиш и настройщика нет. Нужно и место заучить и высоту звука — сразу два задания. Вы велите им играть системы и следите, чтобы VII ступень не была низка — это ужасно; тогда всегда впечатленне, что они плохо играют вообще.

• 192. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

4—5 ноября 1935 г.

4 ноября 1935 г., Москва

[...] Опыт с прохождением по вагону мы с тобой слышали, когда были на лекции об относительности по Эйнштейну на Малой Дмитровке. Он к определению времени не имеет отношения, так как касается перемещения в пространстве при VI принципе конструкции (движение поезда и движение пассажира) и при IV (движение одного пассажира). Опыты с приближением и удалением при звучании относятся к звуковой перспективе опять-таки при определенных принципах конструкции слухового восприятия (V и VI принципы). В квантовой теории может быть и есть данные. Я в свое время покупал то, что выходило на русском языке об электроны и о квантах, но это все изложено слишком специфически в применении к определенному явлению, так же как и теория волновая (тоже у меня есть книги, и ты может быть помнишь, я все допытывался о движении волн после «Авиэтки»<sup>1</sup>). Эти теории еще не дают схематических определений развития, процесса, которые можно было бы приложить к аналогичным явлениям. Они все описательны. Я думаю, при современном изложении те ученые могут гораздо больше почерпнуть из теории слухового тяготения, чем мы у них. Мы даем схемы процесса, они — описание явления, единичные опыты.

[...] К сожалению, Танеев говорил так не из дипломатии<sup>2</sup>, а из глубокого убеждения в истинности. Со мной учился Болотнов, которому они дали золотую ме-

<sup>1</sup> Санаторий, в котором Б. Яворский отдыхал в 1933 г.

<sup>2</sup> См. письмо № 186 (стр. 524). Б. Л., очевидно, отвечает С. В. Протопопову на вопрос, связанный с содержанием письма № 186.

даль и из которого ничего не вышло, хотя он до сих пор жив. Из его пресловутой искренности, обещавшей, по их словам, музыкальный Олимп, ничего так и не вышло — одна белиберда, которую смешно печатать. [...]

Сережа, держась за китайскую гамму, не учитывает масштаба выражения и масштаба восприятия. То, что действует в небольшом помещении при определенной неизбежной бытовой обстановке, то будет пустым звуком в большом помещении, в большом оркестре, когда нужно организовать внутреннюю настройку и нервную, и темпераментную, и моторную, и идеологическую. То, что лишь дополняет напев в быту, то здесь должно заменить все — и помещение, и воздух, и обстановку, и действующих лиц и т. п.

Относительное движение пассажира и поезда, может быть, можно было [бы] сравнить с движением баса, большими стойностями, и мелодии, с большим количеством мелких интонаций, напр., начало вальса Делиба из «Коппелии»; там бас  $T18\downarrow/D6\downarrow$ ,  $D18\downarrow/T6\downarrow$  [...]. Или если сравнить, скажем, симметрию фраз, изложенную в виде вариаций один раз *lento* или *andante*, а другой раз *allegro* или *presto*. Во всяком случае профессор говорил об отношении пространства и времени прохождения этого пространства, а не об организации самого времени. В твоей книжке<sup>1</sup> говорится о материи самого времени — о метре, а не о соотношении пространства (лада) и времени — ритме. Он должен сначала понять шесть принципов конструкции и их обоснования. Затем понять, что человечество постепенно абстрагировало свои представления (а не реальную действительность, которая всегда VI-й принцип конструкции) в виде принципов конструкции, и это ему давалось с колоссальнейшим трудом. Ведь до сих пор летчики упорно твердят о равновесии в полете, когда там давным-давно никакого равновесия нет, а есть относительность движений. А какие еще будут нами осознаны дальнейшие принципы конструкции — седьмой, восьмой и т. д., мы же теперь еще не знаем. Мы приближаемся к истине, но еще далеки от конечной станции. [...]

<sup>1</sup> Имеется в виду, очевидно, «Элементы строения музыкальной речи» С. Протополова, под редакцией Б. Яворского. М., 1930.

5—7 ноября 1935 г.

6 ноября, Москва

[...] Мясковский мне вчера сказал, что Прокофьев уехал на 19 концертов по Французской Африке (Марокко, Тунис, Алжир), а его семья вернулась в Париж, так как негде жить. [...]

При подготовке исполнительства надо находить такие механические трудности, преодоление которых развивает нужную для данного случая исполнительскую энергию. Это мой обычный прием, и при прохождении «Прощай, жисть»<sup>1</sup> я очень удачно применил его к Ольге Ивановне [...].

7 ноября 1935 г.

Лирическая поэзия происходит от лиры — музыкальный инструмент. Т. е. это поэзия, выраженная музыкальными интонациями, значение этих интонаций увеличено омузыкаливанием их, при[да]нием им большей функциональной значимости.

Лирическая поэзия эта та поэзия, в которой надо выражать, как настоящее, переживаемое в настоящем состояние или развитие, а не изображать как прошлое (эпическая поэзия). Вот мы с тобой все время в исполнительстве преследовали и преследуем это выражение настоящего, развивающегося процесса — мы с тобой лирики. И потому мы всегда так осуждаем исполнителей, у которых нет исполнительства, т. е. развития в настоящем, когда слушатели присутствуют при самом действии, а не при рассказе о нем, когда слушатели ушами воспринимают живую жизнь, протекающую вот сейчас перед их ушами. Таким исполнителем был Лист, потому-то и его игра считалась, определялась как демоническая. Бузони, разумеется, был исполнитель эпического типа. Маршалль на своей виолончели давал образец подлинно лирического исполнения в произведениях Бородина, Форэ. Цимбалста я слышал два раза, и ни разу не было ни малейшего намека на эту лирику, на настоящее, на совершающееся на наших ушах событие.

<sup>1</sup> См. примечание<sup>1</sup> на стр. 486.

Страсть есть постоянно присущее человеку состояние (скудость, ревность, воинственность и т. п.). Страсть не есть эмоция. Страсть, так же как, вероятно, и страсть, доходящая до лафоса, суть проявление истовости, т. е. состояние, исключаящее как индивидуально творческое проявление жизни и реакции на нее, так и сознательное опытное мышление, проверяющее данные этого опыта.

И то творчество, которое лишено конструктивного развития не может быть живым в настоящем, не может быть лиричным. Потому я так ценю твоё [творче]ство<sup>1</sup>, что оно есть сама развивающаяся [настоя]щая<sup>1</sup> жизнь, оно лирично в полном значении [этого]<sup>1</sup> слова.

Творчество, основанное на моторных, изобразительных и темпераментных принципах, но далекое от конструктивного развития мышления, не будет живым, не будет реальным, не будет реалистическим. И все эти современные композиторы, как бы они талантливы ни были, не могут запечатлеть схему общественного процесса, т. е. развивающуюся исторически жизнь. Они только и лю стр и р у ю т внешнее состояние определенного созерцаемого момента, изъятая как принцип, но уже больше не существующего как звено развития [...]

\* 194. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

8 ноября 1935 г., Москва

[...] Про Леонардо, разумеется, нельзя писать вообще. Надо писать в исторической перспективе. Например, Леонардо — скульптор. Надо изложить принципы существовавших до того конных статуй — греческие и итальянские — Донателло Гатамелата: лошадь стоит на всех четырех ногах, и Вероккио Коллеоне: лошадь одну ногу подняла. Надо отметить, что, по указаниям, Леонардо принимал участие в отливке этой статуи, которая осуществлялась через десять лет после смерти Вероккио; рельефные скульптуры и рисунки головы, которые делал Леонардо (в Вене и Англии). Замысел Леонардо скачущего коня, опирающегося только на две задние ноги, неустойчивая конструкция. Замысел был осуществлен Фальконетом (Петр Великий) только через 250 лет,

<sup>1</sup> Часть листа оторвана.



т. е. через четверть тысячелетия, и то кроме двух ног есть еще опора на змее. Потом ей подражание — Богдан Хмельницкий в Киеве. Так о каждой вещи должно быть, об аэропланах, о прядильных веретонах и т. п. и т. п. О конструкции «Вечери» — тоже надо рассмотреть предшествующие вечера и изображение индивидуальных коллективов и затем последующие за Леонардо. Потолок купола Миланского Duomo и его сравнение с росписью потолка Castello.

Не находишь ли ты, что между ангелом на картине Вероккио, «Благовещением» в Uffizi, автопортретом в Уффици, «Мадонной Литта» в Эрмитаже, «Дамой с горностаем» в Кракове, «Лукрецией Кривелли» в Лувре и «Джиневрой Бенчи» в Вие в галерее Лихтенштейна есть что-то общее по овалам лица и технике кисти? [...]

Затем у Филиппо Липпи пальцы Мадонны очень похожи на пальцы «Vierge aux Rochers», а ведь картину начинал Леонардо. [...]

#### \* 195. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

9—10 ноября 1935 г.

9 ноября 1935 г., Москва

[...] Скажи профессору, что когда мы писали «время есть бесконечность», то понятие бесконечности мы трактовали как сплошную величину, не расчлененную из самой себя. Если же применить к этой сплошной величине принцип членораздельности, то надо ввести новое понятие, которое и применить как измерение времени, т. е. принцип соотношения. Он сам об этом говорил<sup>1</sup>, когда приводил пример двух одновременных движений. Основа всей теории слухового тяготения «дважды-действие», дважды-состояние; без этого понятия «дважды», без осознания единства этого дважды-свойства невозможно никакое мышление, а мышление есть развитие, а развитие есть взаимодействие дважды, т. е. противоречивости. Я не смотрел книгу твою, но думаю, что если заменить повсюду бесконечность «сплошным», то все останется на своих

<sup>1</sup> Хотя он о расчленении времени, измерения его (о чем говорится у тебя) ни словом не упоминает. А ведь самая сущность у тебя в этом, а не [в] пространственности. — *Прим. Б. Яворского.*

местах. Ведь все время ты говоришь там о нерасчлененности времени из самого себя [...].

Вот если профессору удастся установить аналогию между процессом в электроне и дважды системой, то он нам окажет большую услугу. Я когда читал про это, то, помню, говорил тебе про возможную аналогию, но не умел обосновать это научно. Вообще постарайся рассказать ему, что для нас особенно важно, чтобы отвлеченные математические формулы были снабжены их применением в различных науках, ремеслах и искусствах. Расскажи ему, что я всю свою жизнь потратил на отыскивание аналогий и из аналогий в различных областях уже выводил схемы музыкального мышления. И эти схемы только тогда мне стали удаваться, когда от «арифметического», членоразделительного мышления я перешел к «тяготеющему» сплошному мышлению. Ведь все зло схоластики было основано на «конечности», «членоразделительности», едином принципе конструкции «восприятия» (а не существования). Шесть известных нам принципов конструкций — это шесть этапов исторического развития наших представлений о мире, нашего процесса мышления, нашего умения отобразить этот мир в науке (алгебра, III принцип конструкции), в искусстве. [...]

Оба напева<sup>1</sup> хороши; мне больше нравится «За реченькой». В «Метелице» обращает на себя внимание то, что Григ[орий] Вас[ильевич] такие песни начинает очень характерным сопоставлением различного ритмического членения одной метрической величины, одного на

$$\frac{4}{2/2} \quad 2/2 \quad \frac{4}{3/1} \quad 3/1,$$

а потом переходит в сплошное последование 3/1. Я думаю,— если много раз при различных обстановках заставлять его петь одну и ту же песню, то он в конце концов выдаст себя и вспомнит исконный разнообразно ритмический оригинал членения. Я поэтому в старину записывал такие песни не в сплошную строку, а колоной (как стихи), причем сохранял равномерность строк и только тактовой чертой отмечал различие впе-

<sup>1</sup> Записанные С. В. Протопоповым.

ренного построения. Это те строения, которые знали и Ломоносов, и Тредиаковский, и Сумароков, но, стараясь все свести к «глазной» периодичности, не могли объяснить и сбивались с правильного пути. [...]

В примере с поездами профессор] делает ту ошибку мышления, что рассматривает протяженность перемещения пассажира в мировом пространстве, а мы в искусстве рассматриваем затрату энергии пассажиром на хождение и конструкцию этого хождения. И для нас важны не километры, а конструкция энергии хождения по недвигающимся вагонам и по двигающимся. Вот эта разница для нас важна, так как она определяет принцип конструкции самого хождения. Мы в искусстве запечатлеваем то, что делает человек, а не то, что получается помимо затраты его энергии. Преодоление идущим (движущимся) человеком сопротивления неподвижной среды (стоящий поезд) или передвигающейся среды (в том же направлении или в противоположном, что уже создает разницу) — вот что интересует нас, художников. А пройдет ли в это время сам поезд метр или кило[метр] — это является только выражением внешней энергии сопротивления. Я сам испытал чувство бессилия, граничащее с отчаянием, когда однажды на Днепре, катаясь в лодке, простоял два часа на одном месте лишь при величайшем напряжении энергии, греб что было силы против течения, чтобы устоять на одном месте. А надо было по течению переплыть к другому берегу (восточному), по нему подняться выше Киевской пристани и оттуда опуститься по течению по диагонали к западному берегу. Вот тогда-то я получил наглядный урок ритма, конструкции относительности движения. Это было еще в прошлом столетии. Стилем как раз и является отличие способов расчленения сплошного времени, его бесконечности. Бесконечность не в том, что оно никогда не начиналось и никогда не кончится, а в том, что оно само себя не расчленяет, само себя не определяет. А Ив[ан] Ал[ександрович?] хочет, чтобы мы определяли его пройденным пространством. Но ведь ты можешь ему объяснить, что в обороте D/T можно каждый момент (пространство) проходить и минуту, и полминуты, и десятую часть минуты, и секунду, и четверть секунды. И в музыке — чем больше времени мы будем проходить одни

ладовый момент — еще ничего не определяет, так как важен ритм; какое значение в сплошном явлении всего ритма, т. е. всего художественного произведения, имеет данный ладовый момент? Будет ли это тоника главной тональности, или тоника побочной партии, или тоника тональности, образующей одно звено сопоставления в разработке, или она входит в это звено как внутри его действующая величина, как, скажем, во второй сонате Бетховена (ор. 2 № 2 A-dur) разработка (C-As-f-c) = а. «С» не родственно главной A-dur, As не родственна также. As-dur входит как составная часть C-dur'a, а C-dur является составной частью a-moll'я. А уже a-moll есть с[убдоми]нанта A-dur'a и, сопоставленная с E-dur'ом, дает в результате A-dur. Вот это борение энергий, вызывание их сопоставлением новых энергий и составляет ритм и расчленяет им «сплошное» время. Но на протяжении энергии в разное время этой сонаты, в различных ее участках будет разное. [...]

Борьба между сплошным восприятием времени (ритмическим, ладовым) и членораздельным (моторным) и наполняет историю музыки. Греки, которые довели арифметику и геометрию до высокого совершенства, до такого же совершенства довели и моторную литературу — стихотворную поэзию, разработав стопосложение на метрической основе. Мне очень хочется, чтобы ты хорошо понял категорию сплошного в отличие от членораздельного (непрерывность и прерывность). Ведь на категории сплошного основаны соединительные интонации: звука нет, а ощущение тяготения действует сплошь, непрерывно, пока не вводится в поле слуха «заслона». Но если заслона сама слишком долго выдерживается, то самопроизвольно в слухе возникают к ней неустойчивые соотношения (вот где причина появления в классических кодах si-бемоль (в C-dur) и отклонение в IV ступень; а у Моцарта, отличавшегося особенно чутким слухом, и sol-бемоль, часто в виде аккорда



Сплошное, непрерывное мы не то, что воспринимаем, а осознаем и организуем при помощи категории «прерыв-

ности», вследствие чего и создается единство непрерывности и прерывности ладовой стихийности и ее моторной (прерывной, измеримой) организации. [...] Ведь ритм получается тогда, когда мы в категорию непрерывного, сплошного (стихия лада) вводим принцип прерывности, выделения и грани, т. е. прерывности, зависимости. [...]

Не помню, писал ли я тебе, что послушав Себастиана и Сенкара, я решил, что они, так же как и Фрид, являются последышами разлагающейся эмоциональной эпохи конца XIX столетия и самого начала XX. Они так же, как и бездарные композиторы типа Шульгофа и Вейнбергера, едут к нам в надежде пристроиться, так как их искусство уже в других странах никому не нужно. Осмотревшись у нас, они решают, что эмоциональность надо сдобрить «здоровым темпераментом» à la Голованов. Хоть то хорошо, что их начинают заставлять исполнять советскую музыку. Вопрос только в том, долго ли они будут подчиняться этому принуждению; их симпатии, очевидно, на стороне того, что с детства навязло у них в ушах и чего разжевывать не надо. [...]

\* 196. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОВУ

11 ноября 1935 г., Москва

Коллективный стиль есть выражение стихийного ладового мышления, основанного на трудовом мышлении, на затрате собственной физической энергии.

Гомофонный стиль есть выражение организованного уже предыдущей длительной муз[ыкальной] практикой ладового мышления, мышление ладовыми моментами, мышление ладовыми схемами (а не определенными уже интонациями); он является отвлечением от конструкции оформления, отвлеченным мышлением, «административным». Будет ли это мелодия с аккомпанементом, будет ли это полифонное изложение танеевского псалма — это будет гомофонный стиль, так как мышление следует не за каждой интонацией, а за выявившимися ладовыми моментами, объединяющими и все интонации одного голоса и все одновременно звучащие голоса со всеми их интонациями (на этом основано расчленение,

отчленение<sup>1</sup> «баса» ладового момента от его, этого момента, нижнего голоса).

Гомофонный стиль это логика ладового развертывания. Первым философом, который посмотрел на логику как на средство открытия (процесс) истины, как на орудие знания, был будто Франциск Бэкон, 1561—1626; затем Джон Локк, 1632—1704; продолжал разработку логики (познание материи, качеств и отношений) Гегель, 1770—1831.

Гомофонный стиль сделал возможным выведение самых различных схем музыкального мышления. Во-первых, гомофонный стиль, выявивший логику ладового развертывания, привел к установлению принципа равномерной температуры всего внутреннего слухового поля (поддающегося внутренней слуховой настройке); равномерная температура организовала внутреннее слуховое поле, сделала возможным для мышления объединить это поле одним процессом мышления, установить его единство как конструктивного материала, установить его сплошную природу (а не как раньше — деление на участки возможных тональностей) и его членение на равнозначительные системы, а следовательно, и на равнозначительные ладотональности; следов[ательно], сделалось возможным ввести в область музыкального конструктивного мышления все ладотональности звукового поля, приспособленного для этого принципом равномерной температуры. Это создало единство сплошного и расчлененного слухового поля, единство его непрерывности и прерывности. Только после этого, начав с «Wohltemperiertes Clavier» Баха, можно было дойти до бетховенских сонат и симфоний. И только после этого стало возможным перейти к мышлению в сложных ладах (Шопен, Лист, Римский-Корсаков, Дебюсси, Скрябин).

Только гомофонный стиль, во-вторых, мог привести к установлению конструктивных схем — периодически-устойчивых (схемы рондо от второго принципа конструкции — старинная схема рондо — дошедшие до классического рондо — третьего принципа конструкции) и симметрично-устойчивых сонатных схем. Рондо имели осно-

<sup>1</sup> В оригинале «отчленение» вписано над «расчленением» и ни одно из этих слов автором не вычеркнуто.

ваннем своего происхождения последовательность трудовых движений определенного вида работы, повествовательность, нарративность; сонаты имели своим происхождением рассуждение, риторичность, оду XVII—XVIII столетий, которая в церкви процвела как проповедь и как концерт (кантата). Соната развивалась и в архитектуре в виде купольного храма (Палладио); Московский манеж есть также схематическое отображение симметричной сонатной схемы, дающей для максимально удаленных друг от друга опор упорные перекрытия при деревянном материале настила.

Аналогию схеме рондо может быть представляют западные храмы с большим количеством боковых приделов; в Москве — собор Покрова, т. е. теперешний Василий Блаженный.

По всему этому видно, что гомофонный стиль есть не упрощенное мышление, а высший этап конструктивно-ладового мышления — мышление не примитивными трудовыми действиями, а мышление схемами трудовых движений, внутреннее построение которых (схем), как конструктивное в низшем плане, так и композиционно-моторное, может быть самое разнообразное. И изобразительность музыки, ее моторность, смогла развиваться только благодаря выведению из многовековой коллективной практики — гомофонного стиля.

Смешно поэтому, когда Чемоданов «устанавливает», что гомофонный стиль есть выражение индивидуального. Индивидуальное ничего не может выразить из себя. Все, что существует, есть результат многократной затраты массовой энергии, и результаты (схемы) этой затраты энергии, сорганизованные массами же в схемы, становятся доступными любому технически протренированному (т. е. усвоившему эту массовую проработку) индивидууму, который свое quasi-индивидуальное, во время коллективного стиля, выражал коллективными средствами, во время ансамблевого стиля выражал ансамблевыми средствами, во время контрапунктического мышления выражал контрапунктически, а во время гомофонного мышления выражал гомофонно.

Гомофонный стиль своим возникновением расчленил музыкально-творческое мышление на собственно конструкцию (т. е. творческое мышление) и на композицию (т. е. осуществление этой конструкции на основании

опытности, находчивости и изобретательности для наглядного (на-ушного) выявления творческого задания). С этого момента появилось новое художественное условие — единство конструкции и композиции. [...]

• 197. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. С. ВЫСОТСКОМУ

15 ноября 1935 г., Москва

Милый Сережа, когда я был в Берлине, то просил моего приятеля познакомить меня с тамошней музыкальной молодежью; среди них было несколько выпускных студентов Hochschule<sup>1</sup>. По какому-то поводу я хотел условиться с ними о встрече на следующем концерте. На это они мне ответили, что так как я, вероятно, буду в зале, то они не могут ко мне подойти. Оказалось, что они не имеют права находиться в зале, так как там могут быть профессора и вообще артисты. Всю жизнь мне были интересны только те люди, у которых были собственные мысли и которые подходили к явлениям жизни на основании собственного интереса, а не как какие-то почтительные устрицеглотатели. Я сам составил себе идею и теории слухового тяготения еще в семилетнем возрасте и упорно добивался ее реализации в реальном внешнем существовании. И думаю, что каждый человек находит «свое» в мире не тогда, когда отмирает физически, а когда еще только набирается жизненных соков. Не забывайте, что плодовые деревья сначала цветут, а потом покрываются листвой. Кто не дерзает, тот, значит, не цветет и годится только на удобрение, да и то вопрос — на какое?

Деятельность человека подобна работе скульптора. Скульптор берет «глыбу» мрамора и «высекает» из нее произведение искусства, отсекая закрывающие его мешающие лишние части мраморной глыбы. Так что скульптурное произведение создается, «уменьшая» глыбу до размеров художественного произведения. Он должен дерзать и выявлять свой творческий замысел, скрытый в сплошной глыбе. И каждый творец всегда воплощает меньше своего замысла; в противном случае он компилятор. Я много лет живу на свете, а каждый день

<sup>1</sup> «Высшая школа» (нем.), соответствующая аспирантуре.



все больше убеждаюсь в том, что я постыдно безграмотен. Для того чтобы решить небольшой вопрос, нужно работать в продолжение многих человеческих жизней. Леонардо, когда умирал, то упрекал себя в том и каялся, что он так ничтожно мало сделал на своем веку, а человечество до сих пор еще не осуществило всех поставленных им себе задач. А умер он в 1519 году, а сейчас 1935-й, т. е. прошло со времени его духовного завещания 415 полных лет. А Декарт и Галилей разве осуществили то, что замыслили? Если Вы в искусстве или науке желаете быть передовым деятелем, то Вы должны столько знать, столько работать, сколько не может вместить ни одна человеческая жизнь, поэтому Вы должны быть смелы и иметь свои мысли не позже как с первого дня рождения, а то ничего не успеете сделать.

Всего доброго

*Б. Яворский*

**\* 198. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОВУ**

17 ноября 1935 г., Москва

[...] Я тебе писал, что наше лирическое исполнительство основано на переживании в настоящем времени, а не на рассказе. Но одно дело — переживание и выражение этого переживания вовне как исполнительство; и другое дело — изобразительство переживаний тоже в настоящем (!) времени для театральной публики, т. е. театрализация чувства, так называемая «сценическая эмоция». На этом основании оперный певец с театрализованностью изобразительности не может быть камерным певцом; но камерный певец, владеющий определенным диапазоном масштабов, должен быть великолепным оперным певцом. Потому наши «оперные фестивали» и не удовлетворяют иностранную публику, что ей преподносят исполнительство пересола изобразительного театрализованного чувства, показную сценическую эмоцию, а не художественную. Один «гром победы раздавайся» Голованова чего стоит. Наши оперные показы «ошеломили», но не «организовали» восприятие. Скорее они «парализовали» самое восприятие. В классической поэзии (XVII—XVIII) внимание чита-

телей — слушателей было обращено на идеологическую смысловую сторону, на словесное оформление, на высоту, низкость, нежность, грубость словесных выражений. «Рисунок из слов» был главным слуховым впечатлением и после этого «их смысл» одобряли или отвергали.

В романтической поэзии внимание слушателей — зрителей было обращено на конструктивность смысла и на разнообразную моторность ритмического течения речи. Пленительность «словесной музыкальности» и эмоциональные характеристики образов заменяли сюжетную. Если произведение воздействовало на эмоциональную возбудимость, то оно «нравилось» (меня захватило! т. е. расшекетало!) [...]

Ода есть рассуждение по поводу (уже данной) идеи; ода есть раскрытие идеи, анализ понятий, входящих в ее состав. Ода может быть дифирамбическая, патетическая, научная, сатирическая, философская.

Ода не может быть развитием, развивающимся действием. Ода никогда не есть настоящее, т. е. «совершающееся развитие». Ода есть результат предшествующих идеологических размышлений, анализов, умозаключений, преподнесенных тогда, когда весь процесс совершился, завершился, т. е. кончен.

Ода есть логическое построение на основе данных тезисов, данной идеологической установки, данной целевой установки. Поэтому признаком хорошего произведения в эпохи оды считалось «зерно», которое должно было заключаться в начальном стихе (тема главной партии).

Примеры беру из оперной литературы.

«Любви роскошная звезда, ты закатилась навсегда»  
(поэт возлюбленная богатого феодала),

«О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями»  
(поэт воин-предводитель),

«Любви все возрасты покорны».

Классицизм есть организация устойчивого (III принцип конструкции) совершенства:

физического (нужного при натуральном хозяйстве),  
Греция V—III ст. до нашей эры,

или государственного (нужного при централизации власти), Франция XVII ст., Германия XVIII.

Поэтому такая организация и вызывает темперамент, определение «образа действия»

или как созерцаемое состояние — в Греции,  
или как активность моторная — во Франции.

Но потому же классицизм лишен определений как «места», так и «времени». Он не этнографичен, не историчен; в нем отсутствуют *subjectus localis* и *subjectus temporalis*. Он абстрактен, он философичен.

Греция. Марс — созерцает, Зевс — представительствует, Геркулес — отдыхает, Меркурий — передыхает.

Франция. Век Людовика XIV. Развитие батальной живописи. Корнель, Расин и их абстрактные трагедии.

Германия. Абстрактные симфонии, сонаты, квартеты.

Главный жанр классицизма — ода и литературная и сценическая (трагедии).

В музыке fuga, затем соната.

Единство этикетности и темперамента, т. е. абсолютное администрирование и унифицирование при помощи уничтожения национальных черт.

В музыке этикетно-строгие и этикетно-темпераментные танцы.

Романтизм есть организация неустойчивой (IV—V принципы конструкции) эмоциональной взволнованности, эмоционального проявления эмоционального выражения, эмоционального состояния (XIX ст., Европа).

Эмоциональность может быть вызвана лишь точно определенным, понятным, близким воздействием, и поэтому место (*subjectus localis*) и время (*subjectus temporalis*) являются одними из главных принципов воздействия; а воздействует понятное, близкое, т. е. свое, родное, своя природа, история своего народа, свой быт, своя этнография.

В музыке *Nocturne*, Элегия, *Ballade*, *Poème* как развитие.

Монолог и диалог (дуэты в инструментальной музыке, например, *Duetto* Мендельсона *As-dur*. «*Lied ohne Worte*») <sup>1</sup>,

Эмоциональные танцы.

Эмоциональное настроение в живописи — Пейзажи, Лес, Марины.

<sup>1</sup> Песня без слов (нем.).

Пение как выражение, а не как декламирование идей.  
Эмоцион[альное] Bei canto. «Lied ohne Worte».  
Мелодия, мелодичность (Шопен, Лист, Чайковский). [...]

\* 199. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

18—26 ноября 1935 г.

23 ноября, Москва

[...] Вчера я был на концерте скрипача Ойстраха, которого я слышал впервые. Очень легкие руки, с великолепными суставами, чистота и безукоризненная чистота интонации, очень хорошо удаются вещи легкого жанра (Сен-Санс «Рондо каприччиозо»), но артистическая индивидуальность средняя, стиль строгий, не разнузданно-цыганский, как у московских скрипачей. [...]


24 ноября


Ис[аак] Сол[омонович] достал мне две контрамарки на симфоническое под управлением Вилли Ферреро. Концерт Вивальди. ««Burlesque» Скарлатти. Сюита Респиги. Очевидно, из старинных произведений, потому что один номер был «La roule» Rameau<sup>1</sup>. «Дон-Жуан» Штрауса, «Кавалькада» Zandonai из оперы «Ромео и Джульетта» и «L'après midi d'un faune» Debussy<sup>2</sup> (перед Zandonai). Ферреро очень хороший дирижер, лучше, чем все наши Сенкары, Себастьяны и т. п. эмоционально-темпераментные моторно-сплошные последыши. Ферреро внешними движениями напоминает Тосканини, и фразировка у него итальянская, как показывал еще Эверарди, т. е. исполнительская разработка всего среднего состава фразы, так как мы с тобой показываем, причем построение остается ритмически целым, а не разлагается на кусочки [...]. Ферреро хорошего среднего роста, невероятно худ, совсем не в папашу и мамашу, которые были пузатые коротышки.

Успех у публики он имеет большой. Руки у него длинные, пясть длинная сгибающаяся, пальцы длинные, так что очень рельефно показывает. Проводит вещи с

<sup>1</sup> «Курица» Рамо (франц.).

<sup>2</sup> «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси (франц.).

большим напряжением, в хороших темпах, и выдерживает это напряжение до конца (Штраус, Дзандонан). Только у него нет активности моторных фигур и динамически фразирует  не кре-

шендо к акценту на нкте 

а волнообразно 

что не дает характерной моторности, присущей этим произведениям. Следствием этого является то, что он при всех достоинствах не производит настоящего художественно[го] впечатления первоклассного артиста. [...]

\* 200. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

4—6 декабря 1935 г., Москва

4 декабря 1935 г.

[...] Сегодня [...] поехал в консерваторию на концерт Бандровской, которая закатила невероятную программу (Моцарт, ария Царицы ночи, Равель «Навагега», Ле...а как вокализ с затруднениями вокальными, ария Диноры, «Табакерка» Лядова — последнее проведение темы на таком *pp*, как будто где-то кто-то шепчет за органом, ария Лии из «Турандот», ария из «Ричарда Львиное Сердце», что поет Графиня в «Пиковой» — большая трудная ария, «Соловей» Р[имского]-Корсакова, Ария Массне и множество другого) и бесконечное число бисов. Была в очень красивом бледно-голубом с серебряным отливом бархатном платье и сложной белой меховой мантилье. Но на этот раз в зале было жарко, очевидно, по той же причине, по которой она преподнесла такую программу. Пела «Колыбельную» Чайковского, причем все фразы на одном дыхании, романс Небольсина. [...]

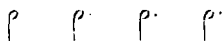
6 декабря

[...] Ты меня просил написать про трехдольную метрику. Я тебе уже раз писал, не знаю только, получил ли ты это письмо.

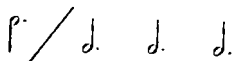
<sup>1</sup> Слово не разобрано.


Если взять вальс  $\frac{3}{4}$  и мазурку  $\frac{3}{4}$ , то это в сущности лишь способ нотной записи, но не запись метрических фигур. Потому что вальс в сущности четырехдольная метрика с дроблением каждой доли на триоль. Па вальса продолжается четыре такта (Глинка записывал свои вальсы в  $\frac{6}{8}$ ).


Поэтому бас конструкции в вальсе выражается



и вальсы мы знаем самые разнообразные даже у Шопена (Chopin, op. 18, Valse Es-dur):

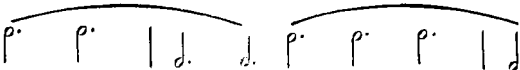


А па мазурки трехдольно 

и бывает 


Так что, если  $\downarrow$  вальса и  $\downarrow$  мазурки по темпу, по метроному совпадают, то по конструкции они совершенно разные, членение долей — различное, цезуры, паузы —


различны. У Шопена вся прелесть этих метрических пьес в том, что он постоянно комбинирует различные


членения па 


и т. п.

У него только обычен недостаток, что метрическую фигуру дает мелодия, а не бас; и поэтому нужно больше знания этой метрики и большое владение исполнительством, чтобы суметь дать вальсовую или мазурочную четкость в левой руке независимо от того, есть ли нужные басы или их нужно заменять метрическим выделением одной стоимости *contre-temps* среднего моторного элемента. Кроме того, самое метрическое членение внутри одной доли вальса может быть разное

 может быть

 удлинение второй четверти за счет первой

 удлинение второй четверти за счет третьей

может быть и 

удлинение первой за счет второй.

Ты помнишь, как Казелла у Кубацкого отметил отсутствие правильной метрической фигуры в его «Сицилиане». В консерватории совершенно не обращают внимания на возможные различия в осуществлении одного и того же долевого размера в разных жанрах и в разных типах и разновидностях одного и того же жанра. [...]

Мелодия стремится осуществить категорию сплошного, непрерывного, так как конструкция есть осуществление сплошного, непрерывного созидательного мышления.

Речитатив стремится осуществить категорию раздельного, прерывного, так как в речитативе перевешивает композиция—расчленение на смысловые определения частных мышления; задача речитатива—определить, дополнить, пояснить обстоятельства образа действия, времени и места.

**201. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Л. А. АВЕРБУХ**

5 декабря 1935 г., Москва

Уважаемая Лия Абрамовна, я получил сегодня Вашу телеграмму...

Не писал Вам, так как у Вас не было никаких текущих вопросов, а сообщаемые Вами факты столь обычные, так характеризуют то положение вещей, которое было в Первом техникуме, что распространяться об этом не приходится.

Первый техникум вводил новые дисциплины для проведения новой идеологии, применял методы, теперь получившие название стахановских; все это встречалось враждебно, с отпором даже людьми, которые сами пользовались плодами всего этого. Что же Вы хотите от людей, которые ни к чему не стремятся, идеологических идеалов у которых нет, кроме одного — идеологической и трудовой спячки. Награжден ученик «свыше» талантом — вытанцовывается, не награжден — не о чем стараться. О повышении среднего уровня вообще музыкальной культуры никто не думает, так как сам-то сидит в болоте...

Собираетесь ли Вы в Москву на зимние каникулы?

Всего доброго

*Б. Яворский*

---

**1936**

**\* 202. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

22—23 января 1936 г.

22 января 1936 г., Москва

[...]Если писать «Вакхическую песнь» Пушкина, то самое важное найти стиль, чтобы не получилась бытовая моторная вещь, как у Глазунова, Танеева и других, ко-



торые подходили от предполагаемой бытовой кутежной обстановки, а подходить от идеологической пушкинской философско-эмоциональной установки.

Я считаю одной мыслью твои 3—4, может быть, 7—8 и, разумеется, 12—13 и 14—15 [мысли].

3-4 Да здравствуют нежные девы и юные жены, любившие нас!

P4

S II 16

7-8 Поднимем стаканы, содвинем их разом!

P3

S3

P5

S1

(смысл-объединение)

(сложное действие)

12-13 Как эта лампада бледнеет

SVI a 5

P4

пред ясным восходом зари,

SVII a (=V)8 (SV)

Так ложная мудрость мерцает и тлеет пред солнцем бессмертным ума.

SVI 6 5

P7

SVII 6 (=V)8

Это сложные мысли, дважды мысли, как в музыке дважды фраза (7—8).

У Пушкина центральный образ—солнце, и к нему все сводится. Солнце веселит (1), действует вакхически (Вакх—солнце, 2), солнце—Ярило (4); солнце наполняет виноград (5), кольцо—солнце (6), сдвинуть бокалы в центр (солнце—центр, 7—8), музы—спутницы солнца—Аполлона (9), разум—солнце (10), солнце (11), заря (солнце, 12), солнце ума (13), солнце (14), тьма (отсутствие солнца, 15).

14-15 Да здравствует солнце да скроется тьма!

P

S

P

S

Дважды S (солнце-тьма), дважды P (здравствует-скроется)

(лампада-заря)

(смокнул-раздайтесь)

(ложная мудрость — бессмертное солнце ума)

Так что 1-2 мысли—тоже сложная одна мысль.

Что смокнул веселия глас? — Раздайтесь, вакхальны припевы!

Молчание

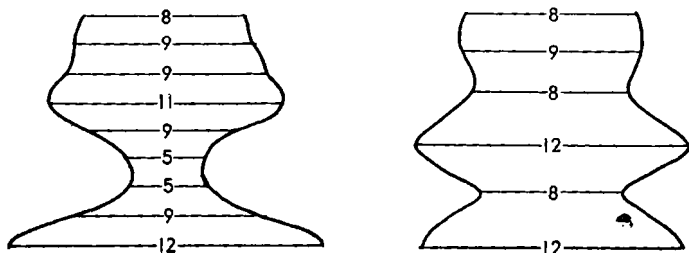
Пение

Печаль (почему?)

Веселие

Написана [в] 1825 г., очевидно, перед декабристами и к ним и относится, так как выражения «философские» из обихода декабристов и пиеса должна войти в цикл «Декабристам».

Обрати внимание, что в напечатанном виде первые десять строчек образуют фигуру бокала и вторые шесть строчек тоже образуют малый бокал<sup>1</sup>.



Только что нашел в статье «Пушкин и декабристы» (в Пушкине, который ты подарил) — последние шесть стихов «Вакхической» заключают всю статью. В ней гораздо больше материала, чем я тебе дал. Можно составить чудесный цикл «Пушкин декабристам».

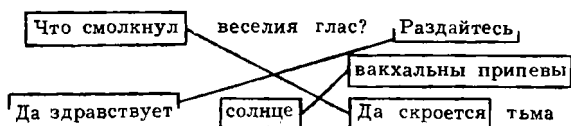
У Марии Савельевны нужно будет узнать символику декабристов, которая, насколько я помню, как раз и дает основу образов в этой «Вакхической». [...]

Поливанов видит в этом стихотворении «поэтическое воспроизведение чувств, одушевивших поэта во время пира. Сила чувства, тост, предлагаемый за дорогие ему искусство и науку, художественно соединяются здесь с живым изображением рассветающего дня, заставшего пирующих при свете огней. Глубокая мысль, оканчивающая песню в соединении с силою одушевления и красотой картины,— все это — выраженное гармонией гибкого амфибрахия, замыкаемого звучными рифмами, и разнообразным числом стоп своих, следующего за быстрой сменой неожиданных и блестящих мыслей,— сообщает стихотворению высочайшую красоту».

Я же расшифровываю, как стихотворение, рисующее пирушку декабристов со всякими их тостами и тостом Пушкина к ним.[...]

<sup>1</sup> Цифры обозначают количество слогов в строке (см. следующее письмо).

Я, значит, делю «Вакхическую» не так, как ты, хотя ты тоже выделяешь обращение самого Пушкина, Обращает внимание симметрия зачина и концовки.



Это нужно отметить в музыке, но дать развитие в музыке, потому что смысл концовки победительно-триумфальный.

Деревенскую прелюдию мне хотелось не как монолог на перспективном «аккомпанементе», а исключительно на голосах — человеческих, звукоподражательных природе. Не хотелось обертонности аккордных изложений. Хотелось, чтобы все голоса этой прелюдии можно было спеть, ну хоть идеальными голосами, без городских инструментов. Ну жалейки и свирели — те, разумеется, допустимы. Как изумительно сделана в этом отношении «Прощай, жисть». Какая там бездна гениальных элементов чисто человеческих.

\* 203. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

23 января 1936 г., Москва

Дорогой Сережа, написал вчера пи[сьмо]<sup>1</sup> по поводу «Вакхической». Я считаю 1—2, 3—4, 7—8, 12—13 и 14—15 мысли сложными, долженствующими быть выписанными в одну строку, {а}<sup>1</sup> Солнце и его символы в стихотворении (солнце — заря — солнце ума) — главным субъектом (VII по твоему счету). Стихотворение по графическому начертанию распадается на два кубка (9 строчек<sup>2</sup> и 6 строчек). Возьми клетчатую бумагу и впиши в нее 9 строчек и отдельно 6 строчек. Возьми ось на бумаге и в клетку оси помещай центральный слог (8 и 12 считай за 9 и 13). Затем обведи контуром бока строчек и получишь два кубка. Этим определяется разница величин стоп различных строф. Стихотворение полно

<sup>1</sup> Края открытки в нескольких местах повреждены. Слова в скобках восстановлены по смыслу.

<sup>2</sup> В первой части «Вакхической песни» не 9, а 10 строк.

декабристских символов [...]. 1—2 мысли симметричны 14—15 как [...] <sup>1</sup> зачин и концовка, и образы у них тоже расположены симметрично <sup>1</sup>. Эта «Вакхическая» есть философско-политическая декларация, а [не] <sup>1</sup> застольная бытовая песня [...]

\* 204. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

15—16 февраля 1936 г., Москва

15 февраля 1936 г.

[...] Непременно хочется познакомить тебя с принципами психологической фразировки Листа (книжка M-me Boissier), столь отличными от «логических» принципов затхлой консерватории.

Между прочим, 13-го [февраля] Ев[гения] Вас[ильевна] исполняла романсы Шебалина на Пушкина у себя. Был автор с супругой, Мясковский и Ламм с сестрой. Автор постоянно требовал внеритмических остановок — разделов, которых он «как композитор» музыкально не предусмотрел, упустил в «ритме» метрические разделы. Он постоянно просил ввести риторически-дидактические остановки — провалы, нарушающие «сплошное» течение метра. Паузированные ферматы.

Мясковский указал мне, что мой соловей не того калибра. Мой соловей щелкал, как реально существующий соловей, Мясковский же хотел, чтобы это была «идея» соловья, но не реальный соловей. Одним словом, «консерватория», а не жизнь. Далекое «воркование голубей», а не надрыв поэта-соловья.

Меня немного огорчает в «Ты и Вы» эхоподобное расчленение перед вступлением голоса. Оно производит впечатление «приготовления к вступлению».[...]

В «Послании в Сибирь» самое важное — ладовые характеристики. Они должны быть гениальны и настолько сложны, чтобы вместить в себя все революционное насыщение, весь протест и всю уверенность в грядущей борьбе, которые не могут сковать никакие цепи, которую нельзя запрятать ни в какие рудники. Ведь стихотворение кончается уверенностью в неизбежности будущей борьбы («И братья меч вам отдадут» — для борь-

<sup>1</sup> Края открытки в нескольких местах повреждены. Слова в скобках восстановлены по смыслу.

бы, а не как возвращение дворянства, как говорят некоторые). Затем, разумеется, важна темповая и моторная характеристика. Если героический марш, то это должно быть развитие героического, приводящее к маршу, т. е. к наступательной сокрушительной борьбе.[...]

16 февраля

Письмо о ладовой характеристике «Послание в Сибирь» — прекрасно. Вот такие письма надо печатать в назидание потомству, как работали мыслию композиторы. Очень продумай и ладовую характеристику и характеристику конструктивными ячейками.

Неприменно надо сделать разбор и написать статью о ладовых и конструктивных характеристиках «Садко», «Салтана», «Петрушки», «Китежа», симфонии «Фауст» Листа (Фауст, Гретхен, Мефистофель). И сравнить с моторной характеристикой Моцарта в «Дон-Жуане» и Глинки в «Руслане».[...]

В «Сибири» — два субъекта:

самодержавие — деспотизм — тирания — цепи — рудники

и декабристы — революционеры — стремление к свободе, самопожертвование.[...]

#### \* 205. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

16 февраля 1936 г., Москва

Дорогой Сережа, в стихотворении «Сибирь» два субъекта — абсолютизм и революционеры. Нужны две ладовые характеристики. В зависимости от образов (рудники, кандалы, глубина сибирских руд, в мрачном подземелье, мрачные затворы, каторжные норы, оковы тяжкие, темницы) ладовая характеристика самодержавия моторно видоизменяется. Второй субъект — декабристы (гордое, скорбный труд, дум высокое стремление, надежда, бодрость и веселье, свобода, меч). В зависимости от развития мысли поэта (прошлое героическое — тяжелое настоящее — будущая борьба) видоизменяется предикатность и ее моторная изобразительность.[...] Непременно надо разобрать в виде письменной проработки ладовые характеристики «Садко» и «Салтана» и моторные характеристики «Дон-Жуана» Моцарта. Это будет

очень важная работа, которую нужно будет напечатать. Она будет иметь громадное значение для композиторской техники и развития композиторского мышления.

Вчера смотрел премьеру «Мольер» Булгакова. Пышная скука. Ряд иллюстративных картин с эффектными положениями. Целого, развития—я не уловил. Все очень эпизодично, как и в «Турбинах».[...]

**\* 206. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

28 февраля 1936 г., Москва

[...]Я все забываю написать тебе про элементы. Элемент отличен от мотива тем, что мотив приноравливает[ся?] к вне него существующей конструкции (принцип моторной риторической эпохи, в частности вариаций). Элемент обладает собственной конструкцией, самодовлеющей, самостоятельно существующей (яркий пример — прелюдия Скрябина *cis* [ор. 11 № 10]). Как поживает стихотворение Пушкина? У него еще к декабристам относится: 1826 — «Ив. Ив. Пушкину» (послано в Читку с Муравьевой), 1827 — «Эпитафия младенцу [Кн. Н. С.] Волконскому»<sup>1</sup>, 1827 — «Земли достигнув наконец...».[...]

**207. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Л. А. АВЕРБУХ**

14 мая 1936 г., Москва

Уважаемая Лия Абрамовна, я Вам ответил на Ваши письма с дороги (и моя присылка вырезок из газеты) и после этого в течение четырех месяцев не имел от Вас ни одной буквы, изображающей на бумаге какое-либо мыслительное сообщение. Если бы не разговор по телефону Таси 12 мая, я был бы уверен, что Вы давно находитесь во чреве не Ионова, а Ясикина кита. Я должен быть, разумеется, рад, что этот кит вполне заменил Вам общение со мной.

Всего Вам доброго, забвения и покоя.

*Б. Яворский*

<sup>1</sup> «Эпитафия» написана в 1828 г.

4 октября 1936 г., Москва

Я как раз решил обзавестись открыткой и послать всем-всем послание, как на протяжении не больше получаса получил и перевод и письмо.

Я очень рад, если у Вас будет работать Марица Мироновна, это драгоценный работник; она в Киеве со слепыми проходила ритмику, ставила оперные отрывки, занималась мимикой; с увечными детьми, неподвижно лежащими в кроватях, устраивала концерты, на которые приходили представители общественных организаций. Она кончила по роялю у Пухальского, у меня занималась по композиции. За столько времени она, разумеется, отстала и в игре и в сочинении, но Вы можете нагружать ее чем хотите: и роялем, и теорией, и хором, и ритмикой, и танцами, и рукоделием, и кулинарией. Вообще всем. Если она уже не так активна, то нужно сказать: так сказал Болеслав Леопольдович. И она обязана ответить: «Ну, если это нужно, то так и быть».

Она была год тому назад в Москве, и, по-моему, она все та же. Вероятно, ей осточертела глухая сторона и увечные дети. Она все же может работать со всякими возрастами, она живой человек. Немного (т. е. очень много) сентиментальна, как полагается южанке (она с Дона), подражает на рояле неуклюжей игре Антона Рубинштейна, поет, танцует, играет, декламирует. С места в карьер задайте ей выучить несколько нетрудных фортепианных вещей, которые Вам нужны по обиходу. Сразу введите ее во всякое исполнительство, а не только в черновую педагогику, которой она непрерывно занималась со времен Адама.

На все, что она делает, говорите с восклицательным знаком: «Ах! как это! замечательно!». И предлагайте и дальше делать так же, только вводя еще новые принципы (пусть совершенно опровергающие то, что она показала), которые вызовут двойные восклицательные знаки. И требуйте с нее инициативы и нового. Когда она будет плакаться, то требуйте немедленно переключить эмоцию в активность и постоянно улыбаться, так как не только ей тяжело живется. Главное, не будьте с ней озабочены.

Она в Киеве была одна из монументальных столпов, на которых неслась деятельность Народной консерватории: Сергей Владимирович, она, Надежда Марковна (с бантиками), Названова — в концертах. Пусть она порасскажет о деятельности Народной консерватории за правилами; им полезно будет послушать.

Что, у Ясика «охота» — это состояние одночастного анабиоза или это стахановское перекрытие всех рекордов? Хотелось бы узнать хоть немного, как Тася преподает, сочиняет и исполняет... Татьяна Николаевна собирается к Вам; ей еще предлагают Фрунзе и тысячу, но я ей советую Вас взять за бока: Тася или Марица смогут с ней покорить все заводы, фабрики, комбайны, экскаваторы и поедать результаты охоты ясикиных приятелей. Да, кстати, сколько новых вышитых рубашек Ясик надевает одновременно?

Исаак Соломонович 7-го едет в Биробиджан на два месяца. Вчера его бригаду торжественно провожали в Малом зале. Он сшил себе... великолепный смокинг, плечи которого (шелковые) от восточных берегов Японии до западных берегов Америки.

Всего доброго. Большое Вам спасибо. Пишите чаще, не увлекайтесь ясикиными вышитыми абажурами и улетающей дичью.

*Б. Яворский*

## 209. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ

20 ноября 1936 г., Москва

Дорогой Сережа, посылаю тебе мои мысли.

Микель-Анджело в своей скульптуре шел от расчлененности, отчлененности, контурности, четкой рельефности Ренессанса:

Давид, Моисей, Pieta св. Петра, Гробница Медичи (Потолок Сикстинской капеллы)

к глыбе, блоку, нерасчлененности массы барокко: мальчик, Pieta S. Firenze, Богородица с сыном, Георгий во Флоренции, Рабы во Флоренции (не в Париже).

Красота, единство Ренессанса в том, что все «линии» одной фигуры «стекают» из одной избранной (высокой) точки до своего предела (земля) не прерываясь. Леонардо восхищался кривой линией и ее способно-



стью выражать конструкцию целого, объединять в своем «стекании» все частности этой конструкции. Для Леонардо кривая конструировала фигуру, а не ограничивала ее от окружающего, объединяла всю фигуру в одно целое, а не расчленяла ее на части, как в романском стиле. Складки Леонардо выявляли конструктивное расположение частей тела, а не самоудовольствующую тяжесть материала, они обрисовывали фигуру.

Искусство Ренессанса состояло в том, чтобы заставить отвес (тяготение неустойчивости, стремящееся к разрешению) из исходной (верхней или нижележащей) точки пройти по кривой, получающейся от встречи конструктивных преград на пути этого отвеса, преград, отклоняющих движение отвеса. Все части тела, все предметы картины объединены этой линией, которая изменяет свое направление, обхватывая в одно целое разные части этого целого, разные предметы даже.

Потому Ренессанс и пользовался рассеянным светом, что этот рассеянный единый свет имел значение единого воздуха, обхватывающего и объединяющего все части, все частности картины.

Тень и показывает это искривление направления освещения. Высшее совершенство это объединяющее искривление освещения получило в светотени, в *sfumato*<sup>1</sup> Леонардо.

Отражение света, изломы светового луча, световой волны в барокко лишают общее единой конструкции, объединение разных конструкций в одну синтетическую конструкцию. Эти изломы выявляют расчленение целого на разнозначимое, важное и неважное, на рамплиссажи в протяженности (пространства — Рембрандт, времени — Бетховен) и на фиксирующее внимание, выделяемое среди этих рамплиссажей.

В Ренессансе «видение» должно было охватывать «целое»; позднее, в барокко, «видение» должно было выделить часть, главное, существенное, тезис, который обосновывался риторикой несущественного (мелодию от аккомпанемента, тип целого как моторно-темпераментная характеристика).

<sup>1</sup> Буквально — затуманенный, затушеванный (*итал.*). Термин означает мягкость исполнения, неуловимость предметных очертаний.

Рассеянный свет Ренессанса утверждал соразмерную равноправность социальных членений феодального строя в его развитии (а не в его разложении, как у академистов Болонской школы).

У Рембрандта, в его картинах  
«Давид и Авессалом»  
«Блудный сын»

главным является — склонение слабого (вернее, ослабевшего) перед сильным, торжество власти (отцовской), абсолютизма. Поэтому самое важное в этих картинах — покорно сгибающаяся спина сына перед обнимающим (приходящим к обладанию), выражение покорности и подчинения.

«Царь, Эсфирь и Амман». Ода абсолютизму, покоряющему феодала (Амман). Гордый, покорись! — смысл картины.

«Самаритянин». Восхваление богатого, который может прийти на помощь страждущему. Ода великодушью богатого, сильного.

Тема творческого задания Рембрандта — ода абсолютизму.

Его «Ночной дозор» потому и не удовлетворил заказчиков, противопоставлявших свои «вольности» монаршей абсолютистской милости (луч света переднего плана), падающей лишь на «избранных».

## 210. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Л. А. АВЕРБУХ

2 декабря 1936 г., Москва

Очаровательная Лия Абрамовна!

[...] Вы очаровательны, разумеется, в глазах Дубовского, который получил Ваше письмо, когда на него, хотя он и не Макар, все шишки валились.

Точность, обстоятельность, констатация (имеющегося в учебнике), взгляд на будущее (продолжение и дополнения) совершенно потрясли меня. Сколько писем я получил уже от Вас, но ни одно не было написано столь реально досконально. А я-то получаю одни недомолвки, неясные «риторические» намеки, вздохи и охи.

Ну, что я мог понять в саратовских страданиях Марицы Мироновны, когда я не знаю, какие предметы она ведет, с каким возрастом занимается. Если с семилет-

ними, то, разумеется, все предметы должны проходиться по 5—10 минут вперемежку с припрыжкой, беготней и т. д. Если с 27-летними, то каждой «дисциплиной» надо заниматься по часу и отпускать учащихся только тогда, когда они ищут не только глазами, но и руками крюк и веревку...

[...] Мы порадовались за Ваши достижения. Если школа пухнет, то Вы худеете. Это как раз то, что надо. В[асилию] А[лександровичу] тоже не мешает похудеть, тогда у Таси между Вами двумя будет вид Минервы. Вам остается только бросить жребий, кому быть совой и кому змеей. Марице Мироновне из-за роста придется удовольствоваться ролью копья; в руках Таси тогда оно превратится в смертоносное орудие для чрезмерных неучей из любезного Вашему сердцу учреждения в никитской чертовой дюжине.

Насчет энтузиазма Марицы Мироновны — Вы обязательно должны почаще чиркать спичками и подливать бензина. У нее же нет автомобильных гонок с битьем уток на лету. И пусть летает в самой школе. При ее предметах это хорошее развлечение для всех мамаш. А потом пора бы Вам узнать, что ленивые ученики очень любят энтузиазм. Энергия сверкает, и для лиц, воспринимающих сотрясение воздуха, все обстоит благополучно... Ей же — М[арице] М[ироновне] — можно поручить производство всяких плакатов и переговоры с особо недрессированными родителями. Вообще, сдайте на нее все охи и ахи, а себе оставьте всю бодрую созидательную работу.

С нетерпением ждем Ваш триумфальный въезд.

С энтузиазмом.

Б. Я.

Остальным трем прутикам привет<sup>1</sup>. Когда же будет законное число прутиков, т. е. семь? Извиняюсь, что посылаю закрытое письмо, а не открытку. Боюсь, что энтузиазм выплеснется.

<sup>1</sup> Б. Л. любил мудрые народные присказки. Когда мы, его ученики, уезжали на работу в Магнитогорск, он рассказал нам притчу о том, как отец, умирая, завещал своим семи сыновьям жить и действовать согласно, показав на пучке прутиков, как легко сломать каждый из них в отдельности и как крепки они, вместе связанные.— *Прим. Л. А. Авербух.*

211. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Л. А. АВЕРБУХ

27 марта 1937 г., Москва

Ваше первое письмо было так обстоятельно написано, Лия Абрамовна, и этим доставило такое удовольствие, что я хотел ответить на него возможно обстоятельнее. Но чрезмерность работы (и само письмо я куда-то заложил) помешали мне это выполнить своевременно.

Надеюсь, что через Свердловск Вы сумеете заставить Вашего управделами признать свои действия. У нас в советской действительности есть для этого средства; мы живем не во время Сухова-Кобылиных.

На Вашей ученице с движением локтей Вы столкнулись с тем явлением, с которым я никак не мог справиться у Вас. Это воздушные движения, движения в воздух (а не в воздухе). Ваши движения, освобождающие руки, тем и кончаются, что освобождают, и больше ничего. Вы никак не могли понять, что движение должно быть направлено на действие — качество воспроизводимого клавишей звука и объединение этих звуков в ритмико-моторную фигуру.

А у Вас освобождение расплывалось в воздухе. Вы двигали руками для глаза, а не для слуха. Но, разумеется, на слухе это сильно отражалось, так как лишало звук резонирования — энергия улетала в пустоту и не объединяла звуки в ритмически объединенный ряд.

Эта Ваша ученица, очевидно, с большими обезьяньими способностями и сразу переняла Вашу воздушную (а не музыкально-устремленную) гимнастику. Вам же ее и вернула — получайте сдачи. Авось этот случай заставит Вас призадуматься над «воздушными эфемерными движениями».

Насчет чтения нот в библиотеке Вы сугубо правы. Из вашего NN ничего и не вышло путного потому, что он дольше двух дней, от одного урока до другого, не мог уделять внимания этюду или пьесе. И тогда, когда я хотел выколачивать из него качество, подобно тому, как я делал это с Микишей или Логовинским, т. е. заставляя

их при себе каждый урок в течение трех часов про-  
рабатывать качество техники и художественность  
передачи, то он, Ваш NN, моментально исчезал, «забо-  
левал» и через неделю приходил с... интересной пьесой,  
которую тоже не мог принести второй раз. Результаты  
«на лице».

Нельзя доводить каждый этюд, каждую пьесу до пре-  
дела совершенства. Надо добиваться определенной  
степени четкости выполнения метрики, ритмики, ди-  
намики и т. п. «ики».

Я до сих пор помню то занятие с Вами на Малой  
Полянке, когда старался Вам разъяснить, что конст-  
рукция движения рук, направленная в клавиши,  
обуславливает конструкцию исполнительства и его  
восприятия слушателями. Увы, Вы после этого за-  
нятия исчезли на месяц, если даже не на два. Обычный  
результат затраты преподавателем энергии против  
консерваторской идеологии.

Только что нашел Ваше письмо на самом видном  
месте. Перечту его опять сегодня, а это сейчас опущу,  
так как ухожу. [...]

*Б. Яворский*

## **212. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. Н. РЯУЗОВУ**

30 апреля 1937 г., Москва

Милый Сережа, твое письмо ставит очень много про-  
блем, по поводу которых можно много говорить; писать  
же гораздо труднее, так как нужны длительные пояс-  
нения и примеры. Как я тебе уже говорил, консерватор-  
ское обучение не организует мышление, не дает точное  
понятие о каждом термине, об очень многих терминах  
не говорит совсем. А для творчества нужно [иметь] очень  
богатый запас терминов с точным значением и умение  
ими пользоваться в процессе мышления. Затем консер-  
ватория совершенно не дает знаний в области искусства  
и не противопоставляет искусство науке. Нельзя мыс-  
лить в области музыки, не обладая хотя бы схематич-  
ным мышлением в области архитектуры, скульптуры,  
живописи, мозаики, поэзии, прозы, балета и тан-  
цев. Все искусства имеют общие термины, и только тог-

да можно понимать термин, когда ясно его применение в каждом из этих искусств.

Ты пишешь о форме и содержании[...] в данном художественном произведении есть только то содержание, которое выявлено его конструкцией, композицией и оформлением, т. е. их единством — формой. Вне формы есть только восприятие зрителя-слушателя; это восприятие и воспринимаемое составляют единство — форма художественного произведения и его восприятие данным лицом или в общем виде — данной эпохой, т. е. форма (опять-таки форма) данного восприятия.

Египтяне смотрели на множество вещей, как на маленькую частность одного художественного произведения — пирамиды. Мы эту статуэтку, сосуд изымаем из пирамиды (художественное отображение — запись царствования данного фараона — истории и быта), ставим его в музей и воспринимаем как самостоятельное художественное произведение, как целую форму, а не часть и частность пирамиды.

Затем, архитектура — объемна, но не прозрачна, мы видим или один фасад, или внутренность одного помещения; воспринимающий зритель постоянно перемещается вокруг или внутри здания.

Скульптура — не объемна. Объемна сама статуя, но не произведение искусства. Скульптура — поверхностна и протяженна в пространстве, но не протяженна во времени. Протяжен во времени процесс ее восприятия. Зритель перемещается вокруг скульптуры, но не внутри нее, и ее внутренность не используется искусством.

Живопись — плоскостна, и ее история есть история колоссального развития творчества человека, который дошел до изображения на плоскости пространственности в перспективном расположении незаслоненных предметов или их частей при их восприятии одним человеком с одного места неподвижным взглядом.

Музыка объемна и прозрачна, но протяженна во времени. Эта прозрачность музыки, то, что восприятие организуется всем содержанием музыки, каждым ее звуком, то, что от слушателя не заслонен ни один звук, — есть отличие музыки от других искусств, ее спецификум.

Поэтому каждое произведение каждого искусства имеет форму, но она специфична для каждого

искусства, и восприятие каждого искусства специфично, и поэтому не может быть «синтеза» искусств, так как у них разные спецификумы.

Когда отливают бронзовую статую или стальную, то скульптор творит ее поверхность. У статуи нет внутренностей; поэтому и не отливают сплошных статуй, это была бы непроизводительная трата материала, и статуя была бы слишком тяжела. И у статуи нет ничего, кроме формы, образуемой контурами ее поверхности. Вся конструкция статуи основана на поверхности — устоит ли такая поверхность или повалится. Поэтому Леонардо да Винчи — величайший до сих пор скульптор, потому что он задался целью отлить максимально неустойчивую форму. Его памятник осуществил через 270 лет Фальконе (Петр в Ленинграде), только все же не вполне, так как для устойчивости прибавил хвост и змею как упоры лошади.

Когда льют колокол, то форма имеет двустороннюю поверхность (снаружи и внутри), и ее главное содержание — в качестве материала между поверхностями, так как этот материал должен звучать, т. е. содержание колокола, его художественный спецификум есть обертонное звучание. Колокол без звучания есть предмет быта, а не искусства, и только применение его звучания создает искусство, для которого нужно повесить колокол на определенной высоте, с определенным большим радиусом пространственного действия. Видеть колокол не надо; его слушают. Молчащий колокол так же не существует, как статуя в темноте. Скульптуру осматривают, но не слушают. На живопись смотрят. Архитектуру постигают. Музыка воспринимают, музыка организует ритмику внутреннего слуха. Форму музыкального произведения составляют не поверхность его верхних звуков и поверхность его низких звуков и не интервалы между звуками этих поверхностей, а вся непрерывность звуковых соотношений (одновременных и последовательных, т. е. ритмика всей внутренней слуховой настройки), составляющих сплошную музыкальную объемность.

Музыкальное произведение, его форма, упирается в слух человека так, как архитектурное произведение упирается в землю. Если конструкция здания неправильна, то она падает на землю, ломается, рассыпает-

ся. Если конструкция музыкального произведения не считается с возможностью организовать внутреннюю слуховую настройку, то слух им не организуется и оно гибнет. Если же его конструкция хороша, то оно дождет-ся слуха, который выдержит его упор и вызываемую им организованность. Поэтому нельзя сравнивать спецификум—форму (результат мышления) скульптурного литого произведения с другим спецификумом—принципом схемы оформления музыкально-творческого мышления (самый процесс мышления), как это делаешь ты. Ты пишешь не про форму данного музыкального произведения; надо иметь в виду, что конструкция мышления может быть или изложением факта, или рассуждением (раскрытие тезиса—симметричная схема, напр., сонатная), или повествованием, или развитием (то, к чему идет процесс творчества в музыке). Поэтому твое рассуждение, что «вечным» законом является необходимость возвращения к первоначальному,—ошибочно. Это утверждение есть схоластика, подчинение лживой традиции, оно реакционно. Это—конюсовщина.

Возвращение к первоначальному—рассуждение. Ставится тезис—о пользе книг церковных, о пользе стекла, о величии бога, о величии Екатерины II, о солнечности Людовика XIV и т. п.—этот тезис старались риторически размусолить и приходили к утверждению (т. е. к возвращению) первоначального тезиса. Это—рассуждение, ода, ложноклассическая трагедия, сонатная схема всех Гайднов, Моцартов, Бетховенов, Мясковских. Нужно изучать музыкальную литературу (а не макулатуру), чтобы постичь, какие гигантские усилия делает человечество, чтобы в музыке достичь развития. Вот на этом пути человечества и стоят три колосса—Шопен, Лист, Скрябин. Нельзя забывать, что в области передвижения люди уже достигают развития—полеты на аэропланах; это неустойчивая архитектура, оформление пространства,—организуя сопротивление тяготению ритмикой моторно действующей энергии.

Ты все время пишешь не о форме. Форма у каждого художественного произведения своя, неповторимая, так как форма есть содержание. Нет одинаковых форм. Форма неповторима. Если она повторена, то это не художественное произведение, а художественная промышлен-



ность. Ты пишешь о схемах-штампах (изложение плана); эти схемы-штампы были выработаны определенной эпохой — риторической — для организации сознания определенным образом в целях определенной идеологической государственной формации. Для теперешнего сознания эти схемы-штампы с их риторическим изложением — ложь.

Теперь надо находить те принципы организации схемы целого, которые выявят современное—единство воли, общегосударственного плана, организующей энергии.

И надо знать, что содержание, его отдельные этапы в творческом сознании автора мгновенны и вместе с тем вневременны, безвременны. Вот тут-то и начинается техника. Автор должен это мгновение (мгновение, остановись,— ты прекрасно, то есть ты— содержание) воспроизвести при помощи спецификаума своего искусства, т. е. композитор должен дать прозрачную протяженную музыкальную конструктивную объемность. Если нет объемности, то нет формы; если нет протяженности, то нет формы; если нет музыкального, то нет формы. Вот это единство должен суметь автор оформить. И нельзя единство подменять «возвращением к первоначальному». Почитай Бомарше (предисловие к его трилогии). Он там достаточно мастерски осмелял это «возвращение». А это было в XVIII столетии при Людовике XVI! И когда тебя обвиняют в недостатках формы, то тебя обвиняют в том, что ты не выявил в форме свой замысел... если он у тебя был. Разумеется, я не имею в виду тех обвинителей, которые могут слушать (не воспринимать; на это они не способны) только по протяженному рецепту школьных риторических штампов. Их достаточно ярко изобразил Вагнер в «Мейстерзингерах», в сцене, [где] Бекмессер отмечает «неправильности» песни Вальтера.

Музыка есть язык (музыкальная речь), но язык не есть альфа и омега; это есть средство общения, способ общения. На этом языке ты должен передать свое творческое задание, ты должен это творческое задание оформить в материале своего языка, оформить его согласно его спецификауму и принципам современного стиля, а не жонглированием омертвелыми формулами несуществующей уже эпохи, несуществующего общественного процесса.

Затем у тебя опасные места в письме, где ты как будто смешиваешь содержание (то, что содержится в протяженности музыкального произведения) и литературную фабульную программу в голове вне произведения. Нельзя подменять художественное произведение звуковой (не самодовлеюще музыкальной) иллюстративностью. Иллюстрация — вещь хорошая, книги с хорошими иллюстрациями легче читаются, кино со звуковой иллюстрацией легче смотрится (а не слушается). Но одно дело — иллюстрировать трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта» двадцатью четырьмя живописными иллюстрациями или даже иллюстрировать только одной картиной одну сцену. А другое дело — дать художественное живописное произведение — одну картину, содержание которой (т. е. ее единая форма) дала бы единство всей трагедии Шекспира. Чтобы это была не отдельная сцена, а тема творческого задания Шекспира, оформленная спецификом живописного искусства.

Был такой скромный, отнюдь не первоклассный композитор, который писал музыкальные иллюстрации. Это — Шуман. Но нельзя же вот уж сто лет пережевывать тогдашние принципы Шумана. Это была эпоха иллюстраций. В одной Франции сколько было замечательных художников-иллюстраторов (Густав Доре, Гаварни), да и в Англии тоже (иллюстрации к Диккенсу).

Принцип нашей эпохи — новое единство.

Когда классики писали свои сонаты-симфонии, то у них произведение было организовано единым тезисом, который обуславливал единый темперамент, следовательно, главенство одной ладотональности, размер, жанр, раскрытие, а не нарративность (четыре классических единства). Теперь этим сыт не будешь. Когда Амундсену предложили на Лене на съезде бифштекс из мамонта (всплывшего в целом виде, даже с волосами), то он не мог заставить себя даже попробовать вкус многотысячелетнего бифштекса, а бюрократы от науки с восторгом уписывали кушанье, которым наслаждались их предки... каменного века (смотри фреску Васнецова в Историческом музее).

Форма не есть клетки. И эти клетки нельзя заполнять содержанием. Ты опять пишешь про схему последовательности изложения. Схема — нарративная. Схема — нарративно-игровая. Схема — рассуждения. Но о

чем рассказ, о чем игра, каков тезис рассуждения — это же не схема; это тема творческого задания, это процесс развития конкретного мышления, которое можно воспринять только через форму. Из пустого воздуха ты его не воспримешь. Мысль нельзя «облекать в подходящую форму», потому что сама мысль есть форма, и композитор должен владеть техникой перевода своей мысли на спецификум оформления своего искусства. Если он не сумел этого сделать, то и нет художественной формы; есть форма — без формы ничто не может существовать. Есть форма, но не передавшая тему творческого задания; есть «по поводу», но не форма самой мысли. Помни, что слова не составляют мысль. Это только одно из возможных оформлений мысли при помощи спецификума «словесного» искусства, и то при непременно условии, что эти слова будут проинтонированы. Искусство оратора, искусство рассказчика, искусство актера суть различные искусства, так как у них различные принципы интонирования. Словесная программа не есть процесс развития мысли, это уже пересказ словесно-образным спецификумом.

Нет бесформенного произведения. Просто форма данного произведения не соответствует тому, что мы ожидаем от него. Финал IX симфонии для европейцев 20—40-[х] годов XIX столетия был бесформен; фантазия a-tutti для фортепиано Баха для Праута бесформенна. Но оба произведения обладают вполне определенной художественной формой. В финале IX симфонии, разумеется, слишком много устойчивости, но это, во-первых, признак старости классического стиля, затем, во-вторых, это, вероятно, обусловлено сопоставлением первых трех частей (III неустойчивая часть очень длинна) и примитивным подходом Бетховена к установлению равновесия (мы же доходим при исполнении финала до невероятно быстрых темпов, совершенно уничтожающих постепенность выявления содержания; чрезмерностью темперамента и контрастов мы стараемся замаскировать нарративную рассудочность вариаций финала), и, в-третьих, — желанием создать «монументальное» сочинение. До Бетховена основным признаком монументальности был перевес устойчивости в конструкции над неустойчивостью.

За шесть тысяч лет от первой египетской пирамиды до этого финала этот принцип монументальности—т. е. перевес устойчивости—строго выдержан во все времена.

Нельзя изучать «эту форму, как она запечатлена у великих художников», потому что нет единой формы. Столько форм, сколько художественных произведений. В форме важна как общая схема, так и мельчайшие частицы ее оформления.

Нельзя писать, что «форма есть наиболее ясное и яркое выражение содержания», потому что форма данного произведения и есть его содержание. А «форма есть выражение темы творческого задания», и если автор сумел выразить эту тему в своей форме в спецификуме своего искусства, то эта форма и будет убедительной, ясной и яркой, если не сегодня, то тогда, когда рядовой слушатель доведет свое восприятие до возможности организовать его этой темой творческого задания и спецификумом его оформления.

Контрастность частей целого есть одна из возможностей воздействия (Дидро против контрастности). Шекспир любил ею пользоваться—мавр Отелло и белая Дездемона, хромоногий горбун Ричард III и стройные Анна и Маргарита. Но у него же есть Ромео и Джульетта, где нет контраста. Наоборот, и накал ненависти Монтеки и Капулетти, и накал влечения Ромео и Джульетты, т. е. равенство напряжения тяготения этой дважды системы



приводит к катастрофе. И в конце концов контраст есть прием композиции, а не конструкции. В конструкции есть противоречие в проявлении одной и той же энергии, а под контрастом мы понимаем проявление разных количеств, а не качеств.

Разнообразие (твой третий вечный закон) хорошо там, где разнообразие есть один из принципов темы творческого задания. Если же его там нет, то и разнообразие там не применимо. Похоронный марш III сим-

фонии разнообразен, потому что он есть высшее тем-пераметрно-риторическое выражение оды — похвального слова-рассуждения об умершем.

Сравни с риторическими погребальными одами Боссюэ, Маскарона, Флешье, Ломоносова (на смерть Елизаветы).

Похоронный марш Шопена однообразен, потому что он есть высшее психологическое стихийно-эмоциональное выражение чувства во время проводов в место вечного успокоения.

Поэтому марш Бетховена играют в зале на гражданской панихиде и не станут играть на улице — люди будут спотыкаться и сталкиваться.

Поэтому марш Шопена во всем мире играет военный оркестр на улице во время похоронного шествия. И я в первый раз (и затем много раз) услышал марш Шопена в военном оркестре на улице, так как мы жили около кладбища и во время моего раннего детства умирало много видных военных. Играют его на похоронах уже 90 лет (первый раз на похоронах самого Шопена в инструментовке Мейербера).

В III симфонии Бетховена риторический контраст частей, которые можно было бы и переставить, если бы они не были расположены по принципу

$$\begin{array}{cccccc} + & - & = & + & + & \\ \text{I ч.} & \text{II ч.} & & \text{Скерцо} & \text{Finale.} & \end{array}$$

Порядок у Бетховена логичен, но не психологичен, как у Шопена.

В сонате Шопена — развитие от части к части, и переставить их невозможно. Расположены они по тому же конструктивному принципу  $+ - = + +$ , только вторая часть у Шопена — борьба и гибель (*Allegro*), т. е. «скерцо», а третья — медленная. Шопен переживает и потому психологически фразирует и поэтому же не выписывает в репризе материала главной партии.

И до сих пор у нас всего эти два похоронных марша в литературе. Похоронный марш Зигфрида — верх риторической контрастности, так как он клочковат. Он прекрасен, но он не может конкурировать с совершенством формы бетховенской надгробной речи одного человека и с совершенством формы шопеновского похоронного шествия многих людей.

У Бетховена — сонатная схема со всеми риторическими ухищрениями вплоть до фугато и финального разрыва темы на клочки (патетические рыдания сдавливают горло оратора; я отнюдь не отношусь к этому иронически — это стиль эпохи).

Есть еще третий изумительный по совершенству формы похоронный марш — это Чаконна Баха; нарративно-образный марш, по обычаям того времени: тело — на катафалке, и процессия дефилирует, обходя вокруг катафалка. После этого гроб тут же опускают под пол церкви. Это — аналогия (но не тождество) всяким тасабге Гольбейна, Орканья и т. п.

«Вы жертвою пали» прямо исходит из марша Шопена и с Бетховеном не имеет ничего общего.

Пропорции (четвертый «вечный закон») зависят от стиля. У греков пропорции одни, в Ренессансе — другие, у ампира — третьи, у нас — четвертые. Во всех стилях колонны имели разные пропорции по отношению к вышине всего здания. У греков колонны несли крышу и фронтон (высший репрезентирующий класс). Когда колонны маленькие, это — то, во что упирается власть (Дворец дождей); когда колонны большие — это то, что упирает, т. е. сама централизованная власть — колонны бельэтажа ампира, когда колонны очень большие — через все здание — это организация всего целого — колонны американского посольства Жолтовского. Пропорции — это есть одно из выявлений темы творческого задания, в которую, разумеется, входит эпоха, так как тема творческого задания диктуется схемой общественного процесса данного исторического момента. Поэтому пропорции в каждом стиле меняются.

«Верность, правдивость, убедительность передачи содержания» будет тогда, когда художественное произведение 1) оформляет 2) тему творческого задания, 3) выдвинутую схемой общественного процесса 4) данного исторического момента (место, время, идеология).

Для того, чтобы оформить свои мысли, надо знать и уметь применять выработанные схемы оформления. И поэтому тебе необходимо проработать учебник ладового ритма и проверить его на оформлении композиторов самых разнообразных стилей. Тогда у тебя получится свобода речи, и ты не будешь в плену каждый раз

у какого-нибудь образца «изложения» (а не оформления).

Ведь принцип новой нашей современной формы — развитие на основании противоречия, и поэтому принцип классического риторического раскрытия тезиса путем противопоставления и подчеркивания более не применим; он для нас ходулен и фальшив.

Появление 1-й темы I части в финале<sup>1</sup> на меня производит впечатление литературной цитаты, т. е. предполагает фабулу, которая не вошла в «форму», а осталась в голове композитора.

Тот композитор, который напишет похоронный марш, который будет выражать нашу эпоху и займет в истории третье место после бетховенского и шопеновского, совершит великое дело. Это не пессимизм Браудо, а человеческое проявление — отношение к прекращению деятельности человеческой энергии, это — оценка этой деятельности, признание ее закономерности. Ведь не будем же мы хоронить вредителя с похоронным маршем. И, к слову сказать, в твоём концерте я как раз не услышал того «индивидуализма», обломовского снобизма, которым отличаются другие композиторы из ССК, выступающие со своими сочинениями на открытых «платных» концертах, хотя они на словах передовые, а ты на словах им не являешься (разговор у вас за чаем).

Лиризм никак нельзя преодолевать, потому что это настоящее биологическое чувство. Каждый настоящий стахановец — лирик. Это в консерватории под лиризмом подразумевают выдержанный размер (обыкновенно трех- или шестидольный), колыхание аккомпанемента, трезвучность или «гаммообразность» мелодии. Чуть в мелодию затесалось арпеджио, вот тебе по-консерваторски и героизм.

Керженцев говорит штампами и не дал ни одного конструктивно-идеологического определения. Под его каждый штамп можно подставить что угодно.

Все бездарные композиторы с большими претензиями [...] отличались тем, что чрезвычайно «философски углубляли и обосновывали» свое бумагомаранье. Масштаб шопеновского марша считался крохотным, а вы-

<sup>1</sup> Концерта для флейты С. Рязова.

рос помимо всех оценок до всемирного масштаба, организует миллиарды людей за время своего столетнего существования (был сочинен до поездки Шопена на Майорку).

Мощь в творчестве есть насыщенная активность ритмики (но не метрики). Некоторые люди пышность внешнего оформления и плацпарадность принимают за мощь творчества. Семь лет тому назад один тогда власть имущий убеждал композитора, что надо, чтобы у него весь оркестр ревел, «как у Вагнера», и что тогда будет советская музыка. И он ничего не понял, когда я ему сказал, что первое время финал увертюры из «Тангейзера» не «ревел», а звучал для слушателей обыденно серо и только неприятно громко, но отнюдь не мощно; а парижане так совсем обиделись, что им преподнесли «безнравственное» сочинение, т. е. сюжет.

Я говорил не о несоответствии второй темы к предыдущему в первой части, а о несвязности двух партий (партий, а не тем). Классики достигали связности общностью размера, темперамента, метрики, мотивного единообразия, т. е. подобием. Романтики достигали связности контрастом, дававшим психологическое единство, и потому могли менять размер, метрику, мотивы, темпераментность, как частности изложения (у классиков это были основы).

У тебя нет такого единства. По-моему, эти две партии суть два творческих акта; у каждого из них своя тема творческого задания. Может быть, они для тебя объединены литературной фабулой, как у Берлиоза. Но я предпочитаю Листа, который основывал свое творческое мышление на психологичности процесса мышления, на его сплошном развитии. Мы можем это мышление расчленить, но оно не делится. (Человеческий организм расчленяется; если же его разделить, то получится проанатомированный труп, а не человек. Членить можно единое, сплошное, связное. Деление уничтожает и единство, и сплошное, и связность. В музыкальном произведении есть и соединительные и разделительные цезуры, но это была моя ошибка в терминологии; их надо было назвать расчленительными.)

«Высекали огонь» в темпераментно-риторическую эпоху, «теплоту» давали скромно эмоциональные консерваторские композиторы XIX столетия (наподобие



Грига, Мендельсона, Шумана). Советую тебе проработать как научный доклад философские словесные высказывания Бетховена и Скрябина, чтобы увидеть, что на словах они говорили одно и то же, а сочиняли разное. На словах далеко не уедешь. [...]

«Заражать, потрясти, взволновать» (задеть за живое) — это же пережитки эмоциональной эпохи (XIX ст.) с примесью темпераментного пафоса XVIII столетия (Несчастливцев и трагик из «Талантов и поклонников»).

Имей в виду, что я не оспариваю содержание твоего письма, а стараюсь показать тебе, что у всех терминов есть конкретное историческое содержание. Если ты хочешь осознать свой творческий процесс и организовать его, вернее, организовывать его, то ты должен упорно и много работать над этим осознанием. [...]<sup>1</sup>

### 213. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Л. А. АВЕРБУХ

14 мая 1937 г., Москва.

[...] Я в течение нескольких часов втолковывал, что движения рук должны упираться в клавиатуру на икты, а в предъиктах должны этот упор направлять в клавиатуру, а на женских окончаниях икта должны этот упор отводить (это для стиля той вещи, которую Вы тогда играли)<sup>2</sup>.

На этом уроке я особенно подчеркивал, что движения Ваших рук самодовлеющи, не связаны с клавиатурой, ...что фортепианная игра основана на трудовых движениях (т. е. организации материала — струн через клавиатуру и резонирующего ящика).

<sup>1</sup> Настоящее письмо Б. Л. Яворского является ответом на письмо С. Н. Рязова от 21 апреля 1937 года, написанное вскоре после прослушивания и обсуждения в Большом зале консерватории концерта для флейты и струнного оркестра С. Рязова (солист А. Михелев, дирижёр В. Кубацкий). Письмо Болеслава Леопольдовича, очевидно, не было отправлено, и адресат ознакомился с ним 25 лет спустя по копии, снятой С. В. Протопоповым. Подлинник не найден.

<sup>2</sup> Речь идет об этюдах Шопена, над которыми работала в то время Авербух.

Вы все время упорно хотели свести меня на Ваш идеалистический, т. е. консерваторский подход— важна не клавиатура, важны не струны, не резонирование, важно «художественное» изящество играющей дамы, а остальное должно получаться само собой.

И после этого Вы исчезли... по-дамски надеясь, что я за это время забуду основные положения моей идеологической установки или решу, что важнее этих идеологических установок — благорасположение дамы. (Мадам де Севинье специально учила этому молодых людей: это была альфа и омега придворно-дворянских салонов XVII столетия. Очевидно, с целью просветить меня Вы нравоучительно дали мне читать ее переписку.)

Нельзя играть быстро ни этюд фа минор, ни этюд соль-бемоль мажор (который гораздо труднее, т. к. основан на больших растяжениях между пальцами и многообразных вращениях лучевой кости и плечевого сочленения), не проработав предварительно на легкую беглость второй и пястный сгибы пальцев, запястное движение по полуокружности, вращение лучевой и плечевого сочленения на этюдах Черни, сочинение 299 и 740.

Только тогда, предполагая, что за это время организуется дыхание, ...можно приниматься за художественное произведение на легкую моторную беглость.

...Разнозвучание различных элементов — вещь трудная, т. к. требует осознания слухом одновременности различного.

Консерваторская идеология развивала только изящное звучание изолированного из общего — одного момента, требуя, чтобы в это время механически парализовались все упорные направления во все другие «пальцы», а не элементы.

...Настойчиво прошу читать это письмо и понимать русский язык не по-дамски с подшитой консерваторской идеологией, а как подобает человеку, на котором лежит громадная ответственность (а не изящество) за культурную работу.

Привет всем

*Б. Яворский*

14 июня 1937 г., Москва

Вы нас очень порадовали Вашим вторым письмом с описанием Вашего впечатления о Семеновой<sup>1</sup>. Наконец-то Ваше изложение пользовалось настоящей терминологией. Можно, разумеется, придаться к чрезмерной приверженности еще к старым представлениям — устойчивость, равновесие. Эти термины вызывают представление о неподвижности, нужно с Вашей точки зрения говорить о балансировании. Это правильнее, т. к. балансирование предполагает реальное действие, а не неподвижное состояние или абстракцию. Очень жаль, что Вам не удалось познакомиться с Семеновой и лично поговорить с ней на эту тему. С[ергей] В[ладимирович] даже после Вашего письма сочинил для Вашего хора «Кто при звездах и при луне» из пушкинской «Полтавы». Хор тоже балансирует и к концу страшно уплотняется, как танец Семеновой. Привет воздуху и его перспективности.

*Б. Яворский*

## 215. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Л. А. АВЕРБУХ

22 ноября 1937 г., Москва

Мама, что такое бублик?

А это дырка, которую обкладывают тестом.

Вы спрашиваете, как идут наши дела?

У нас еще много недостатков (т. е. дырок), которые нам надо исправить (т. е. обложить тестом).

(Цитаты из научного труда, конструкция которого состоит из дырок, обложенных достижениями.)

Уважаемая Лия Абрамовна, Ваше письмо принадлежит к ряду тех Ваших писем, которые доказывают, что Ваше сознание организуется Вашей теперешней ра-

<sup>1</sup> Б. Л. в тот период считал М. Семенову самой современной по принципам техники балериной и рекомендовал учащимся-пианистам изучать ее искусство выразительности движения.— *Прим. Л. А. Авербух.*

ботой. И только иногда сквозь сплошную толщу этой работы прорывается «дырка», которую Вы не успели еще «обложить» тестом.

Вы еще не поняли, несмотря на длительное «обкладывание» в Первом техникуме, что нет ни недостатков, ни «исключений из правил». Есть только идеологии и стили, которые оформляют проявление этих идеологий. И Ваша задача не «улучшить» недостатки (дикое выражение — улучшить пустое место), а распространить проводимый Вами процесс оформления работы новой идеологией на всю работу Вашей школы. Вам надлежит уничтожить «многоосновность»<sup>1</sup> ...лада одной-единственной основой — тяготением, организующим все проявления мышления и деятельности в направлении развития новой современной идеологии. Никаких пустых мест, недостатков, дырок, исключений не может быть — это все последыши старой идеологии — «после нас хоть потоп».

Вы должны так вести дело, чтобы после Вас установленная Вами конструкция развития испепеляла всякое входящее извне сопротивление. Если проводимая Вами идеология соответствует направлению тяготения в развитии человечества, то и развитие будет развиваться непреложно и неуклонно.

Из Вашего письма можно «догадаться», что Вы переехали в новый дом. Вы одна туда вселились или кто-нибудь еще? Вы должны были вселить туда тех преподавателей, которые составляют с Вами связку прутьев из басни. Помните, что не художественные (а нехудожественные) заседания создают идеологии и тяготения, а рабочий ежесекундный быт, который и организует сознание. На заседаниях со всем соглашаются, а в быту делают по привычной механизированной (не требующей организации сознанием) сноровке все отправления педагогического обихода.

В самых незначительных случаях педагогической работы исходите из общественной художественной практики. Ни одной пьесы, ни одной задачи, ни одной проработки без этой установки. Все эти педагогические репертуары, сборники задач, сольфеджио, все эти «по-

<sup>1</sup> Имеется в виду теория многоосновности ладов Н. А. Гарбузова (см. конец этого письма).

лезно» фатально организуют «дырки», которые наполняются болотными разлагающими газами. [...]

Решительно к каждой нотной странице, к каждой теоретической задаче Вы должны подходить с анализом:

1) есть ли это ознакомление с исторической фазой художественного человеческого сознания или

2) это организация нового сознания.

Помогает ли это ознакомление разбираться хотя бы подсознанием в действительности, или оно забывает сознание, как ненужный хлам забывает кладовую.

Если у Вас нет времени писать мне писем, то это значит, что эти письма не входят в конструкцию Вашей деятельности; эти письма являются изюминками или угольками (отбросы производства) на выпеченном Вами бублике. Я знал много детей, которые старательно выколупливали из бублика все их изюминки, миндалины и выбрасывали их.

Ваша фраза — «за 12 лет существования музыкально-учебного заведения город ничего не получил в области музыки» — это тот тезис, который в положительной своей форме должен быть вывеской над входом в Вашу школу. Вы уже видели почетные доски колхозов и т. п. Что, это за самодовлеющие самоуслаждения или за то, что государство получило от колхозов продукцию, необходимую для его развития?

Вчера после выступления С[ергей] В[ладимирович] отметил уже, что его хор лучше исполняет публично, чем на репетиции; хористы становятся уже при публике более внимательными. Уже на радио 17-го они точно выполнили неожиданную темповую и динамическую трактовку предпоследней строфы песни Ревуцкого. А Вы знаете, что значит организовать внимание во времени? Сколько раз в техникуме я вдалбливал, что музыкальное исполнительство это не драматическое исполнительство. Каждая 22 часть секунды организует или дезорганизует все целое. У нас теперь не эпоха разложения эмоционального стиля... У нас плановое сопоставление с результатом. Всякий миг воздействует на предыдущее и последующее, и каждый миг испытывает воздействие предшествовавшего. Значит, каж-

дый миг должен быть идеологически организован, чтобы противостоять разлагающему воздействию.

Выступлений у нас с [Сергеем] В[ладимировичем] столько<sup>1</sup>, что за все время работы было только два занятия по музыкальной грамоте (и то, может быть, я удваиваю число), нет возможности учить новые песни, т. к. выступления почти ежедневно вот уже несколько шестидневок подряд. Вчера требовали, чтобы мы выступили в двух клубах, но пришлось отказаться от второго выступления, т. к. мы должны были быть по личному художественному делу в 10<sup>1/2</sup> часов (а прибыли ровно в 12, да еще, может быть, с минутами), так как выступление кончилось только в 11 с минутами...

У Вашего ребятенка, вероятно, из-за ракурса, очень напряжены кисти обеих рук, поэтому скрючены пальцы левой руки<sup>2</sup>.

[...] У нас уже подморозило, и что-то белеет. На Новодевичьих прудах катаются и падают десятки ребятишек. Какой у нас крепкий лед на второй день едва ощутимого мороза!

Послал Вам открытку о выходе первой тетради вокальных упражнений Трояновской. Вышел также первый выпуск грамоты Руденко. «Железными резервами» Шехтера петь нельзя.

Я сдал в набор первую часть детского сольфеджио Дубовского. Ищется хороший рецензент.

От Дьякова в консерватории пахло какой-то другой идеологией. Советую Вам повидаться с ним и поконсультироваться. Знакомы ли Вы были с ним раньше?

Просмотрел письмо и заметил, что не дописал своей мысли о многоосновности лада. [...] До мажор основан на «обертонах» звуков *соль* и *фа*; но в каком отношении между собой эти *фа* и *соль*, откуда они сами взялись — скромно умалчивается. Их, очевидно, нашли готовыми на огороде под капустным листком. [...]

Привет всем Вашим прутикам, а главное односоставной связывающей их бечевке.

Б. Яворский

<sup>1</sup> Б. Л. имеет в виду концерты самодеятельного хора Дорогомиловского химзавода, где он работал вместе с С. В. Протопоповым с 1936 по 1938 г.

<sup>2</sup> Б. Л. был послан снимок мальчика-ученика школы, играющего на скрипке.

12 декабря 1937 г., Москва

Удивительная Лия Абрамовна, неужели Вы думаете, что спят на розовых лепестках те, кто борется, трудится? Неужели результатами культурной борьбы должны быть фимиамы старьевщиков, а не результаты этой борьбы в виде новой идеологии в художественном процессе Вашей школы как во внутренней педагогической и производственной работе, так и во внешнем распространении культурного воздействия пока в Вашем городе, а, судя по возможности ознакомиться с Челябинским техникумом, то и в более широком масштабе. На то вылазки и созданы, чтобы изымать вылазящих; учитесь у Советской власти. Она уже не падает духом, а, наоборот,— крепнет. Если Ваши лазающие не дружат с Вами, значит, они сами изымают себя из общего дела, не борются совместно с Вами, а выступают против борьбы; значит, их надо убрать.

Дружите с теми, кто борется, и прямо в глаза говорите противникам, что они противники и Вы не можете дружить с такими. А от друзей настойчиво и постоянно требуйте — и всенародно и наедине — накала в работе, активности, напористости в борьбе, непрерывности сплошного горения и упорной плановой работы. Тогда будут моменты, когда после ряда сопоставлений (от которых Вы приходите в отчаяние по мере их накопления, вместо того, чтобы радоваться) внезапно, скачком возникает решительный преддикт результата («И всю природу» — «На всякий звук свой отклик») <sup>1</sup>, который Вы же подготовили. Но для того, чтобы он появился, нужно, чтобы гремел гром (грозы), трубил рог (борьбы), ревели звери (Ваши лазатели), пела дева за рокошечками (Марица).

А вот я, несчастный (в кавычках), сделал три сопоставления (открытку Вам о Трояновской, письмо Марице, письмо Вам) и никакого результата не получилось — Марица не обиделась, Трояновская лежит в Москве на полке, а С[ергей] В[ладимирович] за свою

<sup>1</sup> Строчки из стихотворений Тютчева «Полдень» и Пушкина «Эхо», которые Яворский приводит как пример сопоставления с результатом (см. стр. 244 и 406).

приписку — не сопоставление, а одиночная внутренняя слуховая настройка — получает благодарность. Очевидно, и Марица и Вы моих посланий не получали. Печально, что я совершаю никому не нужный ряд сопоставлений и что Вы (множественное число) не желаете дружить со мною. Ведь и рассердиться — это значит направить организованную энергию в определенном направлении к Москве, а не в свою сковородку, из которой вазы не сделаешь, и не в свою подушку, из которой райских кринов не вырастет, сколько ее слезами ни поливай.

Гаммы тоже можно играть, если их играть без угождения. Они действуют, как хороший дурман. Как только Ваши лазатели начинают шебаршить, Вы престоного (гром гремит, труба трубит) требуйте, чтобы они играли гаммы. А с учеников требуйте, чтобы они после каждой гаммы (и после простого вида в октаву, и после в терцию, и после в дециму, и после расходящихся, и после всяких) играли каденцию сиречь фразу, т. е. симметрию оборотов (образцы в учебнике ладового ритма, ч. 1-я). Так поступали Бетховен, Гуммель, Черни, Крамер, Клементи, Лист и всякие другие и ничего, кроме хорошего, у них не получалось. А гаммы надо играть не с подкладыванием и перекладыванием пальцев, а с вращением лучевой кости (при помощи соответствующих мускулов) и зело нападать на лазателей, что они не умеют играть гаммы и недобросовестно это проделывают. И заставлять их проделывать все эти вращения на закрытой крышке инструмента. И арпеджии играть и аккорды — трех-, четырех- и пятизвучные. Вот NN у нас никак не может научиться играть аккордами («Симфонические этюды» Шумана).

В особенности в аккордах надо двигать пальцами (от пясти!), на что Лист много раз настойчиво указывал (упоминает в записях м-м Буасье), много раз тоже указывал, что начинать надо с аккордов, октав (тоже пальцами), т. е. их движением, а не зажимом, не фиксировкой, а что гаммы есть результат, а не первопричина. Нельзя быть сытым, а потом кушать; нельзя выспаться, а потом ложиться спать. Неужели Марица сначала кушает восторженно свои марципанички, а потом готовит их? [...]

*Б. Яворский*



217. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Ф. С. ПЕТРОВОЙ<sup>1</sup>

17 марта 1938 г., Москва

Уважаемая Фаина Сергеевна, после вчерашнего концерта я хочу немного побеседовать с Вами, следуя заветам тех великих музыкантов и одновременно выдающихся людей, с которыми я имел счастье общаться при их жизни. Вчера Вы исполняли произведения трех композиторов.

А. С. Аренского я лично не знал, но слышал его несколько раз в симфонических и камерных. Он не был концертным виртуозом в обычном значении этого слова, но его исполнение было ярко темпераментным (даже пламенным), подчеркнуто метричным. Он никогда не созерцал, он «жил» полной жизнью во время своего исполнения; это сказывалось на всей его фигуре. Мне приходилось встречаться с его ученицами, которые всегда рассказывали, что они влюблялись в него (а в него влюблялись если не все, то большинство) именно после его исполнения в классе. Он всегда играл много литературы и как увлекающийся музыкант, намереваясь показать «форму», «жарил» все произведение с начала до конца, а затем играл другое, не потому, что оно было в той же форме, а потому, что оно очень хорошо как музыка. Много про его игру и занятия с певцами рассказывала покойная Збруева. Среди певцов он всегда выделял ярко образных исполнителей, с приподнятой, подчеркнуто-эмоциональной декламацией (типа Шаляпина). С Катуаром я часто встречался. Моя очень хорошая знакомая, певица Ян-Рубан в течение ряда лет являлась его постоянной исполнительницей.

У С. И. Танеева я четыре года учился в консерватории. Два раза в неделю по пять часов (удлинявшихся иногда до закрытия классов и то с обещанием «скоро

<sup>1</sup> Из многих писем Яворского к Ф. С. Петровой сохранилось только публикуемое. По словам певицы, Яворский очень внимательно относился к ее формированию: систематически бывая на ее концертах, он обычно подробно разбирает выступления.

кончить») я слушал не только исполнение им всех учебных работ, но и музыкальной литературы от Баха до Чайковского, причем он при своей феноменальной памяти играл даже всю Шестую симфонию Чайковского наизусть. Так как я хорошо читал с листа, то по его настойчивым требованиям я был его постоянным партнером при игре по партитурам или клавирам на одном или двух роялях. После окончания учения я до самой его смерти был постоянным посетителем его уроков, вторников; по его просьбе помогал ему в разучивании его произведений с певцами. Однажды даже лично получил от него урок вокального исполнения. Я пришел к нему, когда он сочинил романс на слова Величко. Он заставил меня пропеть его (романс был для тенора, а у него был бас-баритон) для собравшихся и, увлеченный, заставил меня повторить его раза три «с выполнением авторских требований», что при моем любительском пении было немного комично. Много раз я слышал его в концертах как солиста и аккомпаниатора как своих вокальных произведений, так и чужих. Сборник 10 романсов, из которого Вы пели три, я слышал в его личном исполнении целиком композиторским голосом под его собственный аккомпанемент. «Люди спят»<sup>1</sup> я, кроме того, слышал в исполнении Лавровской под его аккомпанемент; затем в Керзинских концертах. Он всегда требовал бурно пламенного, темпераментного исполнения, ярко эмоционального. Даже архитектурную и эмоциональную Лавровскую он «подвигивал». Он требовал ярко насыщенного звука, с большой *sostenut'*ностью самого звучания. От Дейша-Сионицкой для «Менуэта»<sup>2</sup> он потребовал в конце *фа* малой октавы. От теноров он требовал *bel canto* и чуть ли не сплошной филировки. Одним словом, Вы лишили его того, чем Вы снабдили Катуара с первого звука первого же романса. А Катуар как раз требовал полунюансов, намеков и обрушился на певицу, которая в одном его кантиленном подъемном романсе показала свой хороший голос.

Вы хотели в артистической, чтобы я подтвердил прекрасное исполнение М. И. К сожалению, я этого сде-

<sup>1</sup> Романс С. И. Танеева ор. 17, № 10 на слова А. А. Фета.

<sup>2</sup> Романс С. И. Танеева ор. 26, № 9 на слова Эллиса.

лать не мог, так как пианист он плохой, очевидно, пабстовской школы (пианизм вне художественного произведения, так сказать, «клавиатурщик»).

Стиль его исполнения — аккомпаниаторство 80-х и 90-х годов, когда пианист «подыгрывал» певцу. Если взять Танеева и Аренского, то они организовывали как исполнительство, так и певца и всю публику. Танеев не «сопровождал» певца, а давал образ, синтетически воплощавший и содержание данного текста, и его толкование композитором. «Пусть отзвучит»<sup>1</sup> у Танеева превращалось в многозначительную поэму. Средний эпизод —  $\frac{3}{4}$  в басу против Ваших  $\frac{6}{8}$  — давал картину грандиозного Бёклиновского похоронного шествия. Окружающие этот центральный эпизод начало и конец «наполняли» не только «душу», но и весь воздух вокруг души похоронной псалмодией и обвивающими душу сожалениями. Он из трех страничек делал грандиозный общий символ, частный случай превращал в общую идею. Не забудьте, что он жил во времена Толстого, Бёклина и во всех своих произведениях ставил себе идейные задачи.

А М. И., стараясь не заглушить Вас, вообще упразднил образы инструментальной партии и, в частности, грузные октавные ходы центральной части, долженствующие быть той грандиозной (у Танеева все грандиозно) колоннадой, по которой Вы двигаетесь с Вашей *Nepia*<sup>2</sup>. Контраст неизбежности и переживаний Вашей души — вот задание исполнителей. А какая же неизбежность у М. И. в его приشلепывающей игре, старающейся «не заглушить» певца? Он зарабатывает от союза исполнителей, а не от союза композиторов и поэтов. Извиняюсь за резкость, но она образная. М. И. повинен еще в другом грехе. Он организатор целого и как таковой должен следить за целым. В давно прошедшие времена певцы хорошо знали, что опасно петь «Морскую царевну» Бородина. Нужно филировать *la* на двух трезвучиях — ля-мажорном и фа-мажорном. Консерватория учит, что звук у настроенного рояля не меняется; но люди со слухом слышат, что *ля* звучит в этих аккордах по-разному, так как обертоны этих тре-

<sup>1</sup> Романс С. И. Танеева оп. 17, № 3 на слова К. Д. Бальмонта.

<sup>2</sup> Жалобная похоронная песня (*итал.*).

звучий разные. Поэтому певец должен долго тренировать звучание этого *la*, чтобы своевременной сменой своих резонаторов согласовать свой звук с аккордом. Подчеркнуто точное интонирование звука на первом аккорде, будучи удержано на втором аккорде, дает фальшь. Это случилось с Вами в романсе Катуара на последнем звуке. М. И. как организатор исполнения должен знать такие случаи и должен на них указывать и специально организовать звучание на рояле, чтобы приходиться на помощь певцу. Ян-Рубан тренировала такие места при высоко поднятой крышке рояля.

Фортепианной партии «Не ветер вея»<sup>1</sup> М. И. придал очень вульгарный характер. «Люди спят» потерял всю свою стихийную эмоциональность. В «Поэзии»<sup>2</sup> и «Не зажигай огня»<sup>3</sup> он играл самостоятельные клавишные произведения, совершенно не образуя с Вами целого. А эти два романса Вы, вероятно, спели лучше всего. Хотелось бы только больше стихийности самого звука. Вы такой звук дали у Катуара, лишили Танеева и не в полной мере дали у Аренского. «Поэзия» — это не интимная лирика, это всенародный дифирамб. «Не зажигай огня» — это всепоглощающая страсть, как Вы и толковали, но в чем Вас М. И. не поддержал.

Советую Вам прочитать том сочинений Стендаля, где собраны биографии Гайдна, Моцарта, Метастазиио, Россини и рецензии. Это было время блестящих певцов. Там Стендаль многократно отмечает разнообразие темпераментных и эмоциональных оттенков при повторении слов текста и одинаковой музыкальной фразы.

Вы не умеете повторять текст, а у Танеева это *conditio sine qua pop*<sup>4</sup>. На этом было основано искусство Кадминой, Лавровской, актеров тогдашнего Малого театра, дававших при повторениях совершенно другой смысл всей фразы.

Особо следует отметить Ваш зрительный исполнительский облик. Он прекрасен. Только нужно упразднить «индивидуальные» переглядывания с пианистом во время перерывов. Они слишком упоминаются и на-

<sup>1</sup> Романс Г. Л. Катуара ор. II № 4 на слова А. К. Толстого.

<sup>2</sup> Романс А. С. Аренского на слова С. Я. Надсона.

<sup>3</sup> Романс А. С. Аренского ор. 38 № 3 на слова Д. М. Ратгауза.

<sup>4</sup> Обязательное условие (*лат.*).

кладываются на исполнительский облик. Перерывы между романсами — это не выходы на вызовы, это часть того художественного целого, которое Вы организуете с момента Вашего появления в дверях на эстраде до момента исчезновения за этими же дверями. Я мало помню удачных нарушений этой цельности. После одного такого случая — удар кулаком в спину Кёнемана — я больше не пошел ни на одно выступление артиста с кулаком.

Как художественный эффект помню исполнение Зилоти es-pol'ного этюда Шопена, после которого в Колонном зале наступила прозрачная тишина, которую через некоторое время прорезал звучный голос Танеева: «Прекрасно!». Зилоти встал и поклонился под оглушительные рукоплескания — Танееву. Это увеличило приподнятость нашего настроения и было отмечено в печати.

Извиняюсь за все написанное, но на склоне лет иногда хочется побеседовать с артистом, который доставил художественное наслаждение. Если в результате прочтения этого письма, кроме импульсивной реакции артистического темперамента, Вы задумаетесь над некоторыми вопросами, я думаю, что выполнил заветы Танеева, Скрябина и других, которые учили меня делиться своими впечатлениями; они говорили, что это долг всякого настоящего музыканта по отношению к его собратьям по искусству, а мне хочется быть настоящим музыкантом. С приветом.

*Б. Яворский*

## 218. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Л. А. АВЕРБУХ

12 апреля 1938 г., Москва

[...] Детей надо показывать как будущих взрослых, а не как самодовлеющие раритеты. Когда Вы отстанете от консерваторской гнилой идеологии, из-за которой из способных поступающих получают не будущие, а настоящие олухи? Детство есть подготовка мужественности, а не кунсткамера. Приедете в Москву, ходите три дня на детские занятия в балетную школу при Большом театре. А после этого говорите уже о делах в музыкальной школе.

«Кисельность» есть следствие ноктюрна Шопена, Сонета Листа. Если бы Вы играли с моторным блеском (под метроном—192 с начала пьесы до конца, а не только для первого такта, пусть не падают в обморок) В-dur'ный полонез, с набатными раскатами, с-moll'ный, с триумфальным напором, А-dur'ный полонез Шопена, прелюды Скрябина еs, h, f, с, d, опус 11; С-dur опус 13 и т. п., поэму D-dur; если бы этюды Вы приноравливали к подобному содержанию произведений, а не к ноктюрнам, тогда бы не было кисельности, кисейности, кислятности, слякотности. Поводите Ваших учеников по заводам и фабрикам, по шахтам и полям. Как работают машины? Как выбивают шахтеры? Как куют кузнецы? Где у Вас подобная трудовая маркатность?

Предложите машине, шахтеру, кузнецу применить Ваши ноктюрности, сонетности к своим движениям, что скажет государство, что скажет план государственной работы?

Почему Вы на особом положении? Посмотрите, как балетные «дитю» становятся на пуанты, делают туры, антраша и т. п. Вы что-нибудь подобное делаете? Вы сюсюкаете и миндальничаете и хотите, чтобы я к Вам приехал. Да у Вас ни один ребенок не может повернуть руку в плече в воздухе, а не то, что на клавиатуре или на струнах. А в балетной школе все делают на полу, да так, что вся зала (а не комната) гудит.

Какой темперамент Вы культивируете? Какую эмоцию вызывают Ваши питомцы, какое волевое устремление они развивают? А Вы — «кисельность». Что посеешь, то и пожнешь. Эстетствуете Вы в институте благородных девиц при музыкальном инспекторе А. Б. Г.

Мадам Буасье пишет, что Лист требовал (в 1832 году), чтобы все гаммы и упражнения делали с определенной темпераментной, эмоциональной или волевой установкой. Все темпераменты, все эмоции должны быть проработаны на упражнениях. Пианист, скрипач, певец должны приходить с арсеналом (современным — с танками, аэропланами, броневиками, стратостатами, парашютами) исполнительских орудий и только тогда выбирать, что сыграть — ноктюрн или революционную поэму. У нас в ноктюрнах взрывают противника (финал ноктюрна с-moll Doppio movimento, из которого вышел этюд dis-moll Скрябина), проходят бурей (средняя часть

Соп мото ноктюрна F-dur), пламенеют, горят, призывают, протестуют (средняя часть ноктюрна cis-moll—*appassionato agitato, con anima*).

Посвятите один вечер с Марицей, чтобы прочитать только итальянские термины в имеющихся у Вас произведениях Шопена, Листа и Скрябина, и воспримите их как личное обращение к Вам этих людей, а ведь они гении.

В миллиардный раз твержу Вам, ничего нельзя «выправлять». Надо давать новые задания, а за заданиями делайте экскурсии на заводы, фабрики, шахты, кузницы, плавильни, на аэродромы, в железнодорожные депо [...]

3. Сравнить со старой школой нельзя. Нужно бить старое, гнилое, вредное. Надо говорить о том, что есть кругом на производстве, там, где достижения...

4. Потребуйте от всех Ваших преподавателей и учеников, чтоб они сдали повышенную норму парашютизма, а тогда говорите о кислотности и ноктюрнах.

Вы готовите организаторов культурных, идеологически передовых людей. Как же их готовить, если не на производстве, т. е. в концертах? Разве может дирижер научиться организовать оркестром массы, если он никогда не видел оркестра и никогда не пытался организовать массы?

Вы, как Марица, залезли в ватный ридикюльчик и в соломинку выдуваете оттуда малюсенькие мыльные пузыри «с бантиком».

Все настоящие педагоги мира всегда говорили еще в давно прошедшие времена, что они определяют способности ученика только после публичного исполнения. Бездарная балерина (по определению Самойлова) Ермолова с триумфом сыграла Эмилию Галотти. Размазня-статист — ученик Мартынов спас царский спектакль, несмотря на ругань директора, которому все же пришлось согласиться, чтобы «хоть как-нибудь» спасти спектакль (знаменитость валялась на полу вдрызг пьяная).

Как дышат и чем дышат (легкими) кузнецы Вашей Магнитки и как и чем дышат (кишечником) Ваши ученики?

5. Вместо того, чтобы переводить Ваших учеников в низшие классы и освобождать их от экзаменов, переводите их на эстраду. Помните, как Тамара Поль рыда-

ла, что она не могла сыграть трех первых этюдов Черни (из 20-ти), как публика слезно просила меня и негодовала, а я «свирипствовал», и она сыграла все двадцать. Д. не смог сыграть десять этюдов.

[...] Как только птенец-воробей оперился, папаша с мамашей выталкивают его из гнезда—летай!! Как только Ваш ученик оперился (а не сделался уважаемым много семейным гражданином с автомобилем), — выталкивайте его на работу. Только на работе он сумеет организовать самого себя. Помните Сократа и его «познай самого себя» и сообразите, что его ученики избороздили весь тогдашний мир и как полководцы, и как администраторы, и как ученые, и что до сих пор мы их признаем, этих учеников.

А Вы когда-нибудь интересовались тем, как назывались по именам ученики Сократа и что они сделали? Почему период до Сократа назван «досократики»? Очевидно, после Сократа не было «досократиков». [...]

*Б. Яворский*

**\* 219. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

23—25 мая 1938 г., Москва

25 мая

[...] В фортепианной игре [...] умозрительные намерения уничтожаются [...] [нередко движением], совершенно не зависящим от ритмики, метрики и изобразительности. [...] Мазок кисти живописца аналогичен ладовому моменту в соединении с соответствующим ему движением руки на клавиатуре. Мазок вверх, или вниз, или вбок, удар кистью, укол кистью, мазок пальцем, основанием ладони — это все конструктивные осуществления творческого замысла, а не «техническая беглость», не зависящая от замысла, от сюжета, от эпохи, от стиля. Пуанты Сегантини, прямые Делакура, запятые импрессионистов и [тому] подобное применение кисти — это все стилевые приемы. Помнишь Рафаэля в Вене; даже лаком он покрывал картину, рисуя вторично всю картину теми же лаковыми мазками, что и масляной краской. Вытравляй жестоко всю механистичность, всю оторванность средств выполнения от творческого задания. [...]



Вечером был Шостакович и Шебалин. Шебалин принес мне свои пушкинские романсы. [...] Митя просил разрешения для своего способного ученика зайти к нам; он будет проездом в Москве. У Мити две недели тому назад родился сын — Максим. [...]

**\* 220. А. Б. ДЬЯКОВ — Б. Л. ЯВОРСКОМУ**

28 июня 1938 г., Москва

Многоуважаемый Болеслав Леопольдович.

Дирекция Московской государственной консерватории считает совершенно ненормальным тот факт, что Консерватория до сих пор не имеет Вас в рядах ее работников.

Дирекция Консерватории обращается к Вам с просьбой войти в состав профессуры Консерватории и сообщить Дирекции, какие учебные предметы были бы для Вас желательны.

Дирекция просит Вас сообщить зам. директора А. Б. Дьякову (т. 3-20-60), в какое время возможно было бы путем личных переговоров уточнить этот вопрос для окончательного оформления Вашего вхождения в Московскую консерваторию.

Зам. директора А. Дьяков

**\* 221. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — С. В. ПРОТОПОПОВУ**

2 сентября 1938 г., Москва

[...] Метод есть способ (схема) организации внимания, мышления и памяти (рефлексов) для наилучшего усвоения какого-либо курса. Организация прививки, укрепления рефлексов и развитие их активного воздействия — это и есть самая главная задача методики.

Метод есть схема педагогического процесса; примеры тоже могут быть частью метода, напр., если приводятся аналогичные примеры из разных искусств, наук, истории, быта, как это мы делаем. Использование организующих внимание и мышление примеров есть методический прием. Так этот метод и ты и я постоянно применяли, потому к нам так хорошо относились слушатели.

Ив[ан] Ив[анович] категорически настаивал, чтобы ты вел занятия по методам Первого техникума.

Некоторые основные примеры (разбор «Полдня» Тютчева и «Поэта» Пушкина) должны быть постоянными, чтобы долбить сознание. Упирайте на то, что самые обычные поступки в быту основаны на тех же схемах, что и произведения искусства.

Если я буду читать в Консерватории, надо, чтобы ты на своих курсах проводил те же положения и термины. Только согласованностью действий можно добиться определенных идеологических результатов. [...]

Надо будет рассказать,

1) как греки силлабизировали через рупор на котурнах, в масках и париках, в набитых шерстью мешках с приделанными руками;

2) как в средневековых мистериях скандировали, а затем псалмодировали;

3) как при Людовиках декламировали (логизировали) и

4) в XIX столетии фразировали (психологизировали).

Как до XIX столетия сценическими произведениями были литературные произведения, которые только читались наизусть (и то не всегда, как я тебе читал выдержки) со сцены, поэтому в театре и залах сидели и на самой сцене (помнишь, я тебе рассказывал, что в Болонье сцена между зрительным залом и обыкновенным залом с колоннами. И на симфонических я раз сидел в зрительном зале, а другой раз нарочно с другой стороны в зале). [...]

**1939**

**222. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Р. И. ЗАРИЦКОЙ**

22 января 1939 г., Москва

Милейшая Розалия Исааковна!

Не вдохновили ли Вас на некоторый очерк об исполнительстве фортепианном и дирижерском Балакирева, по рецензиям и воспоминаниям (ведь его ученик Жилинский еще жив у нас в Москве)? Я столкнулся с этим вопросом об его исполнительстве, и оказалось,

что в этом вопросе я круглый невежда, о ужас!!! И во всем этом, очевидно, виноваты Вы, так как соответствующей брошюры с авторской надписью не существует в моей библиотеке...

*Б. Яворский*

## 223. Н. Я. МЯСКОВСКИЙ — Б. Л. ЯВОРСКОМУ

14 июля 1939 г., Москва

Дорогой Болеслав Леопольдович, большое спасибо за бесценный подарок музыкантам — сборник песен и арий И. Баха<sup>1</sup>. На один день приехал в Москву и сразу наткнулся на эти чудесные штуки, необыкновенно мастерски Вами отделанные. Не смог удержаться, чтобы не выразить Вам своего удовольствия. Искренний привет. Всего доброго. Привет Сергею Владимировичу.

*Ваш Н. Мясковский*

## 224. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — МИТЕ ГАЛАЙКО<sup>2</sup>

20 августа 1939 г., Москва

Здравствуй, будущий приятель Митя, Лия Абрамова только вчера вечером передала мне твою записку.

Ты задаешь очень каверзные вопросы.

Оба вопроса касаются стиля игры, то есть различных эпох в истории.

Паганини, Липинский, Берио, Изаи, Крейслер, Ауэр — все играли по-разному, и у каждого выходило хо-

<sup>1</sup> И. С. Бах. Арии и песни. Фортепианное сопровождение сделано Б. Яворским на основе генерал-баса И. С. Баха. М., 1939.

<sup>2</sup> Это письмо написано 13-летнему ученику-скрипачу Магнитогорской музыкальной школы Мите Галайко.

Митя Галайко в числе двенадцати других учеников-отличников приехал в Москву на экскурсию и был заслушан Болеславом Леопольдовичем у меня на квартире. Он получил ряд указаний и перед отъездом из Москвы написал записку Б. Л. с просьбой дать разъяснение по двум вопросам: 1) какой частью руки двигать смычок, насколько нужно раскрывать локоть и можно ли полное раскрытие локтя заменить движением плеча (у мальчика был дефект в локтевом суставе); 2) как отмечать акценты первой доли такта, в особенности при быстром движении.— *Прим. Л. А. Авербух.*

рошо, потому что их замысел требовал именно такого приема; кто делал нажим на смычок пястью, кто предплечьем, кто плечом и даже иногда, для особых эффектов, тяжестью всего надплечья.

Другие, в частности виолончелист Казальс и за ним современные скрипачи, делают акцент ускорением движения смычка; еще другие при игре «пиано» (Флеш) играют частью волоса, а на акцент быстро поворачивают смычок на весь волос и тотчас же опять сворачивают на правый бок.

При игре на весь смычок одни двигают только предплечьем, сгибая и вгибая запястье при крайних положениях смычка; другие двигают плечом (держат его высоко, как Тибо, и на картинках Паганини).

Ты собираешься быть советским скрипачом и потому должен уметь делать акценты всеми способами, играть на весь смычок различными способами. Ты, вероятно, видел, как пилоты управляют аэропланом, они прямо летят, и боком, и бреющим полетом, и мертвые петли делают; садятся и на площадку, и на болото, и прыгают с парашютом.

Почему вы, скрипачи, должны пользоваться преимуществом играть только от печки и к печке?

Ты же можешь ходить и босиком, и в тапочках, и в башмаках, и в сапогах, и в калошах, и на коньках, и на лыжах, а на воде плаваешь руками. Можешь ходить и пешком, и ездить верхом, можешь ездить в экипаже, и в автомобиле, и по железной дороге, и на пароходе.

В школе Флеша я встретил указания на то, что он считает необходимым начинать движение смычка до его прикосновения к струне и кончать, вернее, продолжать движение смычка после того, как он сойдет со струны. Так играет Сигети и, вероятно, играют многие другие скрипачи и виолончелисты. Когда подрастешь, то прыгай с парашютом. Тогда ты поймешь, что значит вести смычок. Не момент скачка, не момент приземления, а самый полет через воздух есть движение смычка. Почитай, как много самообладания нужно иметь парашютисту, чтобы распустить парашют (попасть на струну), чтобы регулировать полет (штопор, болтанка), чтобы направить приземление на удобную посадку (снять смычок со струны) и свернуть парашют (прекратить движение смычка).

Думай, размышляй, ищи мозгами, и руками, и частями рук, и смычком. Думай сам, ищи сам. Только та пища будет питать тебя, которую ты сам разжуешь, сам проглотить и которую твой желудок переварит. Если это будет проделывать твой сосед, а не ты, то тебе придется умереть с голоду. То же и с игрой на скрипке — будет играть сосед.

Никогда не останавливайся на одном приеме.

Работай и радуйся! Привет.

Твой теперешний приятель *Б. Яворский*

Почему ты не подписал своей записки? Можно подумать, что она сорвалась с парашюта и ее может подобрать любой прохожий.

1941

\* 225. **Б. Л. ЯВОРСКИЙ** — В МУЗЕЙНЫЙ ОТДЕЛ КОМИТЕТА  
ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ РСФСР

6 января 1941 г., Москва

Две записные тетради Скрябина имеют важное значение в развитии его творчества. Последние записные тетради Скрябина, которые я видел, показывают ту громадную кропотливую творческую работу, которую проделывал Скрябин уже в период своего определившегося, зрелого творчества. В них видно, как Скрябин стремился к осознанию самой конструктивной сути своего мышления.

В этих двух тетрадях, относящихся ко времени окончания им консерватории и ко времени его женитьбы, видно, как Скрябин записывал всякие музыкальные мысли и даже их обрывки, тщательно выбирал для окончательной проработки определенные конструктивные и композиционные эмбрионы, отмечая все то, что, например, в эти же годы организовывало творческое мышление Рахманинова.

Из этих тетрадей видно, что Скрябин не родился с определенной музыкальной речью, не получил ее в готовом виде во время своей учебы. Сознательно или подсознательно, он настойчиво отграничивал область своих музыкально-речевых проявлений и затем отобранное развивал.

Все эти тетради совершенно отменяют легенду об импровизационности скрябинского творчества и раскрывают смысл его слов, что он точно знает, что он хочет в любом из незаконченных им еще тактов. Записные тетради показывают, что эти такты уже имели конструктивную основу и дожидались лишь своего оформления!

*Б. Яворский*

**\* 226. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — А. В. ОССОВСКОМУ**

19 февраля 1941 г., Москва

Глубокоуважаемый Александр Вячеславович, благодарю Вас и Варвару Александровну за память и привет.

Приятно чувствовать, что за столько лет отношения остаются столь же живыми, как и при совместной работе. Я иногда при подходящих обстоятельствах рассказываю про Ваши изумительные организаторские способности, которые проявляются даже при одном факте Вашего появления. Ожидаю выхода Вашей работы, так как надеюсь почерпнуть из нее много для себя нужного. В ожидании остаюсь преданный Вам

*Яворский*

1942

**\* 227. И. А. САЦ — Б. Л. ЯВОРСКОМУ**

18 апреля 1942 г.

Дорогой Болеслав Леопольдович.

Прошло 24 года, и вот я Вам пишу, как тогда, с фронта. Тогда Вы были единственным, с кем я простился, уходя из дома. На этот раз я и с Вами проститься не мог: на сборы дано было 2 часа!

Как же удачно я свернул себе ногу! Хоть по такому поводу я все-таки увиделся с Вами и Сергеем Владимировичем в последние дни моей штатской жизни. Когда-то увидимся еще?

Если найдете время, напишите мне, пожалуйста, где Вы и чем заняты (пишу в адрес консерватории с рас-

четом, что если Вы не в Москве, может быть, Вам перешлют).

О себе мне писать нечего: живу как все на фронте, стараюсь делать то, что мне положено, не хуже других. И чувствую себя лучше, чем в избранном обществе литераторов, — должно быть, потому, что мое отношение к народу не «теоретическое» и в серьезный момент национальной истории я чувствую себя естественно и на своем месте, только живя одной жизнью с большинством народа.

Этому учили Вы меня, воспитывая много лет тому назад музыкальное мышление. Поэтому не считайте самозванцем меня за то, что я и теперь называю себя Вашим учеником.

Обнимаю Вас. Лучшие пожелания Сергею Владимировичу.

Ваш Игорь Сац.

Действующая Армия ППС 1712 п/о I Литер «Ш».

**\* 228. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — К. Л. ВИНОГРАДОВУ**

23 апреля 1942 г., Саратов

Спасибо, что написали мне, Кирилл Львович. Я часто вспоминаю Вас (в особенности, когда принимаю камфару), но никак не мог ничего узнать про Вас. Вы хорошо сделали, что таким образом переслали мне весть о себе; хоть с опозданием — вчера через месяц и два дня, — но я связался с Вами. Бубликов адресовал письмо в Москву, и я не получил его письма. Я в Саратове случайно узнал его адрес.

Если бы я был один, я остался бы в Москве, так как я был убежден, что Москву отстоят. Но когда после ряда требований Над[ежда] Як[овлевна] по дороге на вокзал заехала за нами, то мы сели к ней в автобус и через час с небольшим уже ехали в поезде под обстрелом вокзала и путей. Консерватория в Москве уже с месяца, если не больше, возобновила работу. Музучилище работает еще с декабря.

В Саратове мы не сидим без дела. Серг[ей] Влад[имирович] ведет ответственные курсы на муз[ыкально]-пед[агогическом] и хоровом факультетах и вокальный ансамбль и камерный класс на вокальном. Кроме того,

у него был краткосрочный курс организации и дирижерства массовой песни (обязательный для студентов всех специальностей). Я веду курс для педагогов, курс для студентов (композиторы, теоретики, историки) и Баховский семинарий. Студенты пианисты просили прочесть им про Листа. Один раз я уже беседовал, в понедельник соберемся во второй раз.

Я очень рад, что Вам пришлось заняться организаторской деятельностью и дирижерством. Это необходимо для каждого музыканта, а для Вас в особенности. Это организует и мышление и поведение. В нашем техникуме дирижерство было обязательно для всех. Поэтому ряд лиц сразу сумел применить себя без другой подготовки — Меерович в театре Революции<sup>1</sup>, Дехтерев в Траме, Ивановская ставила на фабрике целые оперы («Салтан», «Русалка»), Авербух и много еще. Да и Мусин сразу занял положение даже студентом консерватории, потому что с дирижерством уже был знаком.

Дирижируйте только без нот. Развивайте свободу мышления и внимания. Я сам начал свою карьеру с того, что по болезни сестры заменил ее как аккомпаниатора хора. А хормейстер поручил мне разучить три хора Мендельсона и сам ушел на другую свою репетицию. А мне было пятнадцать лет. Самый младший хорист был старше меня на несколько лет. Хористы были уж очень добрые люди, потому что мы в два часа все разучили к большому удивлению хормейстера, который, вернувшись, заявил мне, что был убежден, что я отпущу сейчас же всех домой. В Киеве я таким образом сделал хоровыми руководителями несколько десятков человек, благо, что надо было кушать. И большинство до сих пор этим занимаются, а двое — оперными дирижерами.

Перехожу к Вашему письму. Равнодушное непонимание — это чуть не столетние навыки, прививавшиеся консерваторской идеологией, лишенной пытливости в области своего искусства, занятой только механическим звукоизвлечением вне темы творческого задания, лишь для удовлетворения присущего инстинкта самовыставления. С чем я здесь столкнулся! Весь молодой цвет лауреатов, выступающих по нескольку раз в неделю и

<sup>1</sup> Ныне театр им. Маяковского.



в концертном зале и в районах с целью приобщить Саратов к музыкальной культуре, не может сыграть тему согласно ее строению, не может сделать ни одной цезуры, все слитное, в дымке колотящее «grand détaché» [...], а все четкое мажут ваксой и гудят, как пять военных оркестров, одновременно играющих одно и то же произведение в различных тональностях (факт недавнего дореволюционного прошлого на Красной площади). Так и пришлось нам расстаться, так как «Пабстовская школа» мне не подошла. Остались у меня «теоретики и музыковеды».

Непрененно сами переключайте произведение для своего оркестра. Свое слышишь гораздо точнее, чем чужое. При оркестровке надо расчленять сочинение на образы и каждый образ давать другой группе инструментов, насколько это возможно при Вашем составе. Это первое и единственное правило оркестровки. А инструментовка зависит от данных инструмента и беглости исполнителя. Деспотически добивайтесь метрической четкости, а затем динамической точности. Помните, что артикуляция (начало звука)—это только открытие ворот, через которые должен выехать (а не только быть «видимым») звук. Жизнь, переживание, выражение, эмоциональность, волевая направленность появляются только после открытия ворот. Артикуляция же может передать только изобразительность, да моторность, организуемую страстностью, подчиненной этикетному принуждению. Свободно импульсивная страстность — это устремление через ворота, открывшиеся или выламываемые. Да и сами начинайте сочинять для своего оркестра.

С нетерпением буду ждать Вашего ответа, чтобы узнать, получили ли Вы это письмо. Здесь говорили, что Вы уже проехали на запад. Про Вас несколько раз спрашивал высокий круглолицый черноватый студент военфака. Здесь Над[ежда] Марковна, которая тоже очень интересуется Вами. Она даже удачно выступила на фортепиано со своими обработками украинских песен в Доме пионеров и затем устраивала целый концерт для пионеров со Шпиллер, Реентовичем, Нильсеном. Живем мы с Серг[еем] Вл[адимировичем] в комнате, в которой поместились кровать, топчан и ломберный стол, прикрывающий своими боками обе постели. Ло-

житься и вставать надо, принимая положение антиподов, т. е. ногами в потолок. Приехали мы решительно безо всего. До свидания

*Б. Яворский*

**229. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Л. Т. АТОВМЬЯНУ**

27 сентября 1942 г., Саратов

Спасибо Вам, уважаемый Левон Тадевосович, за Ваше милое письмо. Ваш стиль, ясность и четкость всегда вселяют бодрость. Недаром с Вашим возвращением в ССК меня опять назойливо сверлит мысль, что мое место и место С[ергея] В[ладимировича] в Союзе, а всякие консерватории должны быть только придатком. Но быть при Союзе для меня не значит писать, отдавать в шкаф и получать за это деньги. Это не действительность. Необходимо печатать и проводить в жизнь. А так, как теперь, — это только представление возможности перевернуть мои писания и получать за это гонорары. И так уже тем, что я прочитал мою работу здесь, в Саратове, я дал возможность многим намотать себе на ус тоже многое. Недаром эти многие уже предусмотрительно возмущаются и поодиночке просят дать им на дом почитать для уяснения.

Тема моей работы — «Русское музыкальное творчество (1825—1915)». Мои тезисы и их обоснования расходятся не только с музыкальными работами, но и с такой премированной работой, как курс психологии С. Л. Рубинштейна.

Я выставляю тезис — борьба трудовых интонаций и режимно регламентированной речи от Амвросианских гимнов до XIX столетия и значение в этой борьбе русского музыкального творчества от Глинки до Скрябина. Я исхожу не от композиторов, а от принципов музыкального мышления, от причин, организовывавших это мышление. Поэтому я должен был определить ряд понятий — энергия возбуждения-торможения и ее оформления — темпераментность, страстность, эмоциональность, волевое начало и их единство-характер. Затем исторические виды их идеологически-музыкального выявления — истовость, куртуазность, моторность, рвение, галантность, сентиментальность, бриллиантность,

бравурность, романтичность, инстинктивность, интуитивность, импульсивность и т. п. Каждое понятие я рассматриваю в русском творчестве и ссылаюсь на композиторов, как на примеры.

Если Вы познакомитесь с теми выборками о Скрябине, которые будет иметь с собой С[ергей] В[ладимирович]<sup>1</sup>, то это не дает никакого понятия о целом. Это только покажет, что эти выборки не могут служить монографией. К тому же Скрябин многих исторически выработанных принципов не коснулся в своем творчестве. Такие же выборки, такой же величины (если не больше) можно сделать об остальных девяти композиторах (Глинка, Даргомыжский, Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Танеев, Рахманинов). О некоторых других я говорю только эпизодически по какому-нибудь частному вопросу. Провожу параллели с явлениями в других искусствах. В том несовершенном виде, в котором оно сейчас существует, оно заняло 480 страниц, таких, как в этом письме, с большим числом добавлений. Сколько получится после обработки — больше или меньше, не знаю. Очень хотелось бы дополнить главой о музыкальном образе, так как все изложение построено на образах.

В противоположность Игорю Глебову я совершенно не касаюсь текстов — либретто и в романах. Говорю только о музыке. Поэтому изложение трудное, непривычное для наших «романтиков». И самый термин «романтики» у меня упразднен уже давно. Это психологическая эпоха. Романтики — это 1770—1830, как себя сами тогда называли люди искусства и что подтверждают во многих местах Гегель и Гюго в своем литературном манифесте 1827 г., в котором он присваивает этот термин новой эпохе, чем навел невообразимую путаницу.

Очень трудно окончательно редактировать работу без всяких материалов — печатных (словарей) и моих рукописных. Здесь, в Саратове, ничего нет, а сам я приехал без единого листика своих работ. Окончательная отделка очень ответственна и трудна...

<sup>1</sup> Б. Л. Яворский поручил С. В. Протополову передать в ССК главу из своего труда «Творческое мышление русских композиторов», посвященную Скрябину.

Обращаю Ваше внимание на работы С[ергея] В[ладимировича]: 1) об исполнении вокального текста и 2) о трудовых песнях. ...

Всего доброго.

*Б. Яворский*

**230. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — Д. Д. ШОСТАКОВИЧУ**

13 октября 1942 г., увы — Саратов

Милый Митя, я очень обрадовался, узнав от Сергея Владимировича, что ты прослушал выписки о Скрябине из моего доклада. Это, разумеется, не работа, не связанное изложение, в этом нет руководящей идеи, нет тех понятий с их определениями, из которых я вывожу характеристику эпохи.

Твое отношение ко мне, вопросы, с которыми ты обращался ко мне, до сих пор переживаются мною, как неисполнение долга.

Я не умею предписывать рецептуру; творчество для меня не является фабричным штампованием, мультипликацией утвержденного образца. Бетховен тем и значителен в своих симфониях, что каждая выявляла текущий момент в процессе протекания исключительной эпохи. Народился бодрый шовинизм, и появилась Седьмая, утвердился легитимизм — и вот на очереди этикетная менуэтно-гавотная Восьмая. И все это после героической Третьей и драматической Пятой.

В моем докладе проведена мысль, что в музыкальном творчестве христианской эпохи с IV столетия выявлена борьба осознающего свою значимость труда и стремления использовать этот труд абстрактностью государственного режима, который сопровождал необходимые общественно-государственные процессы.

Я постарался установить те психические и психологические принципы, которые организовались в течение этой многовековой борьбы, — моторность, темпераментность, страстность, эмоциональность, волевое начало — и их исторические облики: истовость трудовую, истовость идеологическую, куртуазность, этикетность, риторичность, галантность, сентиментальность, бравуру, бриллиантность, воспитанность, гуманистичность и т. п. Для этого пришлось начать с биологических основ поведе-

ния — с энергий, ее видов и соотношений. Только после этого можно было определить историчность русского музыкального творчества, от чего отталкивались русские композиторы, что они развивали, что отметили. Но все целое для меня было важно тем, что оно должно было ясно и четко показать, что тот, кто хочет быть ведущим деятелем в передовом общественно-культурном процессе, должен осознать и постоянно осознавать все принципы своего творческого мышления и значение выбранной темы творческого задания. Только после того, как ты прочтешь весь доклад, поймешь его руководящую идею, освоишься с понятиями и с их раскрытием, я смогу побеседовать с тобой так, чтобы мы поняли друг друга.

Много раз во время писания этого доклада я думал о тебе, мне хотелось этим докладом беседовать с тобой, и то, что ты хоть отрывочные необоснованные выдержки слышал, мне уже доставляет удовлетворение, и после прочтения письма Сергея Владимировича я не спал всю ночь, мысленно беседовал с тобой.

Сегодня держал государственный экзамен студент историко-теоретического факультета Леонид Кац. Его дипломная работа — твой квинтет. В этой работе он подробно рассматривает Пятую симфонию, касается Шестой и Седьмой; он как литаврист участвует в репетициях Седьмой и поэтому хорошо с ней знаком. Если приедешь в Саратов, познакомься с его работой. В ней много ошибочного, но много и интересного; тебе будет приятно, что твое творчество встречает такое внимательное изучение. Он остановился на этой теме потому, что твое творчество его сильно захватывает. Он несколько раз выпрашивал меня о твоей Четвертой симфонии.

Надеюсь, что мы скоро услышим и Четвертую. Раповцев не будет, их должна смести Отечественная война, и большое значительное содержание этой симфонии—дерзновение и его осуществление—должно прозвучать. Теперь глотки не заткнешь, прошло их деспотическое время, устанавливавшее для композиторов этикет допустимых почтительно-радостных «эмоций». В моем докладе я утверждаю, что эмоциональность может проявляться только вольно, импульсивно, при волевой свободе, при волевой самоорганизованности личности, при

возможности ее разумного волевого воздействия. Мы теперь вступаем в эпоху осознанности, в эпоху проявлений разумной воли. Твое творчество тем ценно, что с самого начала в нем ясно было волевое начало, которое все развивается. Твои последние части меня тем не удовлетворяют, что в них ты не доходишь до волевой кульминации. У Шопена в b-молл'ной сонате, у Листа в концерте A-dur, в симфонии «Фауст», у Чайковского в Шестой симфонии, в последних частях — психологическая кульминация. Поэтому эти произведения являются памятниками целой эпохи. Наша эпоха должна дать свое выявление, свои кульминации.

*Б. Яворский*

**\* 231. Б. Л. ЯВОРСКИЙ — О. И. ГОРОЩЕНКО**

14 октября 1942 г., Саратов

Милая Олимпиада Ивановна, несколько дней тому назад от Вас пришло письмо, но адресат в Москве и потому я мог посмотреть только Ваш почерк на конверте. Ожидаю С[ергея] В[ладимировича] 21—22. Всегда вспоминаем про Вас, участвуем в Ваших горестях и радостях. Напишите, есть ли уже у Левы какая-либо практика. Учился ли Б[орис] Т[имофеевич] у Чаплыгина? Ивану Ивановичу наш самый сердечный привет. Поете ли Вы сами? Если нет и не выступаете, то это меня очень и очень огорчает. Стоило столько пылать и гореть, плакать и... чтобы не использовать свои достижения. С[ергей] В[ладимирович] добился с некоторыми здешними своими ученицами совершенно невероятных результатов, поразивших всю экзаменац[ионную] комиссию; но он дал каждой по 32 добавочных занятия. Написал он замечательную работу о народной трудовой песне, единственная в литературе. Пишет, что Союз комп[озиторов] ее переписывает. Для какой цели—не пишет. Вот с творчеством плохо из-за невозможных жилищных условий. Комната у нас на треть меньше Левиной в Москве; инструмента нет, света нет, холод невероятный. Сейчас я ночью кутаюсь, как на Северном полюсе, во все, что у нас есть — и то на спине как будто мокрый компресс. Вопрос со Свердловском отпал совершенно. Какое наст-

роение Алекс[андры] Ник[олаевны], если Вы ее выдае-  
те? Приветы и пожелания всем. Пишите чаще

*Б. Яворский*

**232. Д. Д. ШОСТАКОВИЧ — Б. Л. ЯВОРСКОМУ**

19 октября 1942 г., Москва

Дорогой Болеслав Леопольдович, пользуюсь оказией и пишу Вам письмо. Я очень без Вас скучаю и волнуюсь за Вас. Сергей Владимирович рассказывал мне, что Вам не очень сладко живется в Саратове. Нужно надеяться, что скоро все наши испытания кончатся и мы заживем у себя дома; будем здоровы и благополучны.

Я был счастлив, что мне удалось познакомиться с великолепной главой о Скрябине, и мечтаю о том, что скоро смогу познакомиться с остальными главами. Глава о Скрябине поразила меня необычайным своеобразием мысли, глубиной анализа и многим другим. Я от всей души поздравляю Вас с этой работой. Оргкомитет ССК решил вызвать Вас в Москву, чтобы просить Вас познакомить московских музыкантов со всей работой. Вашу работу необходимо как можно скорее напечатать и выдвинуть на премию.

Вчера ночью получил телеграмму, что заболел мой сын. Нас с женой это сильно обеспокоило, и сегодня или завтра мы едем в Куйбышев. Сообщаю Вам мой куйбышевский адрес: Вилоновская, 4-а, кв. 2. Сообщите мне, когда Вы поедете в Москву. Я тогда тоже приеду. Желаю Вам здоровья, благополучия, успехов в работе и всего доброго.

*Д. Шостакович*

**233. Д. Д. ШОСТАКОВИЧ — Б. Л. ЯВОРСКОМУ**

16 ноября 1942 г., Куйбышев

Дорогой Болеслав Леопольдович!

Сегодня я получил письмо от секретаря Саратовского горкома ВКП (б), в котором он мне сообщает, что Вам устроена хорошая комната.

Поздравляю Вас с новосельем, и если Вас это более или менее устраивает в смысле возможности работы, то это меня страшно радует.

А еще больше меня обрадовала Ваша глава о Скрябине. Ужасно хочется познакомиться со всеми остальными главами. Не собираетесь ли Вы приехать в Москву и познакомить московских музыкантов с Вашей работой? Если да, то сообщите мне об этом, и я постараюсь вырваться в Москву.

Опять я без Вас скучаю. Как Ваше здоровье? Какие у Вас планы на будущее? Над чем думаете сейчас работать?

Если будет время и желание, напишите мне хоть два слова.

Мой адрес: Куйбышев областной. Вилоновская ул., 4-а, кв. 2, тел. 2-22-73.

Привет Сергею Владимировичу. Крепко жму руку.

*Д. Шостакович*



# **ДАТЫ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

\*

ХРОНОГРАФ И ПРИМЕЧАНИЯ К НЕМУ  
СОСТАВИЛА Л. А. АВЕРБУХ

Главным источником сведений при составлении хронографа были архивные материалы фонда Б. Л. Яворского (ф. 146), хранящиеся в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. Глинки (Москва).

После предварительной разборки материалов архива Б. Л. Яворского С. В. Протопопов большую часть передал музею в 1954 году; в первоначальном учете и систематизации принимали деятельное участие В. В. Беляева, Н. Т. Булгакова, Н. К. Бутенко, В. В. Ворогушина, Н. Б. Горлов, Н. В. Ляпидевская, О. Н. Бутомо-Названова, С. И. Пилявская, П. В. Чекалов.

В 1954 г. С. В. Протопопов скончался, не закончив работу над архивом своего учителя. Для завершения ее Союз советских композиторов создал комиссию в составе Д. Д. Шостаковича (председатель), И. С. Рабиновича, С. Н. Рязова. К работе были привлечены Л. А. Авербух, Н. Т. Булгакова, Н. К. Бутенко, О. Н. Бутомо-Названова, Н. В. Ляпидевская, Н. В. Саводник. Этой группе оказали содействие Г. Г. Шаборкина (директор музея А. Н. Скрябина) и Б. Т. и О. И. Горощенко. Благодаря их усилиям музей им. Глинки в 1957 г. получил значительное дополнение к основному фонду.

В 1969 году в Государственный центральный музей музыкальной культуры им. Глинки поступил архив С. В. Протопопова, значительную часть которого составляют работы Б. Л. Яворского. Тем не менее можно предполагать, что в личных архивах и в фондах учреждений народного образования и художественной культуры осталось еще немало очень важных документов, не доступных пока ни ознакомлению, ни учету.

Фонд Б. Л. Яворского в Центральном музее музыкальной культуры им. Глинки содержит в настоящее время свыше 8000 единиц хранения.

Не все рукописи равноценны по объему и разработанности проблем; среди них — материалы, объединенные тематически, — заметки, статьи, огромные, но не законченные монографии, такие, как об образе в искусстве и в музыке, о символике и образности в прелюдиях и фугах «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, о Шопене, Листе, Танееве, о творческом мышлении русских

композиторов XIX столетия. В фонде Яворского имеется также более ста работ, выполненных по его поручению учениками I техникума.

Кроме архива Яворского, при составлении хронографа были использованы многочисленные архивные материалы других лиц, а также статьи и заметки, публиковавшиеся в периодической печати.

Некоторые темы исследований занимали Яворского на протяжении всей его жизни и находили отражение во многих одноименных работах (в вариантах и в развитии). В таких случаях будут указаны даты и названия первой и позднейшей из рукописей на данную тему.

В наследии Яворского имеется большое количество эскизов и незаконченных композиций. В тексте хронографа нашли отражение композиции законченные (за исключением симфонических поэм).

*Л. Авербух*

1877

**10(22) июня** В г. Харькове родился Болеслав Леопольдович Яворский. Отец — Леопольд Викентьевич Яворский, уроженец Привислинского края, генерал в отставке. Мать — Наталия Иосифовна, урожд. Жолынская.

1883—1884

Начало домашних занятий музыкой. Самостоятельное знакомство с учебниками по теории музыки.

1885

Поступление в I Харьковскую гимназию.

1889

Переезд семьи в Киев. Обучение в I Киевской гимназии. Особый интерес к математике и большие успехи в этой области. Усиленная работа над фортепианной техникой.

1890

Начало педагогической и аккомпаниаторской работы.

1891

Занятия теорией музыки, чтение литературы о музыке на русском, французском, немецком и итальянском языках в библиотеках РМО, городской, Л. Идзиковского, ознакомление с нотной литературой в магазинах

615

Идзиковских, присутствие на всех устраиваемых Идзиковскими концертах.

Зарождение сознательного исторического подхода к музыке, опыты сравнения музыкальных произведений различных времен и стилей. Наблюдения над строением русской и украинской народной песни.

Сочинение либретто различных музыкально-сценических произведений (на русском и польском языках).

1892

**Январь** Знакомство с Р. М. Глиэром (тогда учащимся Киевского музыкального училища по классу скрипки), перешедшее в дружбу, которая длилась до конца жизни Б. Л. Яворского.

1893

**1 сентября** Поступил на работу в Киевское музыкальное училище РМО штатным аккомпаниатором в классе пения проф. Эвсгарди (до 1898 г.).

1894

**15 января** Зачислен в Киевское музыкальное училище в класс фортепиано В. В. Пухальского.

С 1894 г. по 1898 г. Б. Л. вел дневник своей учебной жизни в музыкальном училище и делал записи своих новых музыкально-теоретических наблюдений.

**7 мая** Переходный экзамен с низшего курса на средний. Программа: Беренс. Этюд C-dur; Шопен. Ноктюрн Des-dur; Падеревский. Менуэт.

1895

**17 мая** Экзамен за средний курс музыкального училища. Программа: Шуман. «Крейслериана»; Вагнер-Лист. «Песня прях» из оп. «Летучий голландец».

**Июнь** Окончание I Киевской гимназии.

1896

**30 сентября** Экзамен на высший курс музыкального училища. Программа: Шопен. Фантазия f-moll; Черни. Этюд Des-dur.

1897

По настоянию отца поступил на математическое отделение Киевского университета. К концу учебного года (1897/98) Б. Я. написаны ученические работы по истории музыки: биографии, особенности творчества, перечень сочинений И. С. Баха, Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Шуберта, Шумана, Шопена, Листа,

Вагнера. Записи о И. С. Бахе — наиболее подробны: выписаны темы, противосложения, кодетты, интермедии многих фуг из «Хорошо темперированного клавира», приведено сравнение тем, основанных на тонике, модулирующих в строй доминанты, найдено сходство в попевках тем, в метрике и т. п. (70 страниц большого формата нотных примеров из фуг Баха). Характеризуя новую исполнительскую технику, введенную Бахом, Б. Я. отмечает, что Бах придавал большое значение развитию каждого пальца как условию певучести — «главного основания фортепианной игры». Одновременно начались первые опыты самостоятельной работы над проблемами фортепианной техники. Перевел «Очерки по истории музыки» Амброса.

## 1898

**Весна**

Окончил Киевское музыкальное училище РМО по классу фортепиано В. В. Пухальского. По теории музыки учился у Е. А. Рыба (ученика Н. А. Римского-Корсакова).

По состоянию здоровья ушел из Киевского университета, не окончив математического отделения.

Работал над вопросами фортепианной техники в связи с физиологией исполнительского аппарата и теорией музыки. Перевел с немецкого книгу А. Рихтера «Учение о тематической работе с практическими задачами».

Болезнь и смерть отца вынудили Б. Я. отдавать большую часть времени заработку.

**Лето  
Август**

Переезд семьи из Киева в Москву.

Поступил в Московскую консерваторию. Курс гармонии проходил у М. М. Ипполитова-Иванова, сольфеджио — у Н. С. Морозова.

## 1899

**Сентябрь**

Начал занятия в классе контрапункта у С. И. Танеева и по истории церковного пения — у С. В. Смоленского.

В течение года написал статьи: «Этнография в музыке»\* (об отражении быта и культуры различных стран в музыкальных произведениях и о жанрах, возникших на этой основе); «О персонажах народных сказок», две работы о Шопсоне (в связи с пятидесятилетием со дня его смерти).

Перевел с немецкого и реферировал книгу Г. Римана «Систематическое учение о модуляции как основе

\* Если рядом с названием работы не указаны место и время опубликования, данная работа не издана.

музыкальных форм». Сделал нотографические записи всех сочинений русских и зарубежных композиторов (162 страницы).

Сформулировал вводимые им новые термины: интонация, внутренняя слуховая настройка, ритмическая грань, сопоставление тональностей с результатом и др.

Активно работал в творческом и исполнительском кружках учащихся консерватории; участвовал в организации нелегальной кассы взаимопомощи учащихся; стал ее председателем.

Организовал на своей квартире музыкальные «понеделники» и прочел там свои работы.

## 1900

**4 мая** Окончил класс контрапункта С. И. Танеева.  
**19, 20, 22 мая** На квартире у С. И. Танеева в течение трех вечеров Б. Я. делал сообщение о своих теоретических изысканиях\*.

**Сентябрь** Начал занятия в классе канона и фуги С. И. Танеева; вторично начал слушать курс С. В. Смоленского по истории церковного пения; зачислен в класс фортепиано проф. Н. Е. Шишкина.

**31 декабря** Колядование совместно с участниками «понеделников» в Новый год в домах Гржимали, Скрябина, Смоленского, Танеева<sup>1</sup>.

В течение 1900 г. Б. Я. систематизировал результаты исследований о строении музыкальной речи. Написал работу «Об искренности интонаций». Проводил концертную работу в пользу руководимой им кассы взаимопомощи студентов консерватории.

Написал для голоса и ф-п. романс «Рассвет» на слова К. Бальмонта (соч. 9, № 4).

Руководил «понеделниками», придавая работам участников исследовательский характер (задания по полифонии на основе народных попевок и сочинению песен и мелодий к сказкам на народные тексты и т. п.).

## 1901

**Январь** Сделал доклад о своих теоретических исследованиях для С. И. Танеева и его учащихся (на квартире у С. И.).

Кратко изложил С. В. Смоленскому, а затем на «понеделнике» эти теоретические положения и на их основе разобрал песни «Слава», «Уродилася коляда», «Качи»; «Колядую».

**17 апреля** Закончил романс «Я тридцать лет искала, сестры» на сл. М. Метерлинка в переводе В. Брюсова.

**Апрель** Поэма h-moll для симфонического оркестра (не за-

\* О частых творческих встречах Яворского с Танеевым свидетельствуют, в частности, записи в дневниках Танеева (хр. в ГДМЧ).



кончена); написаны заметки об оркестровке этого сочинения и литературная программа, в которой поэма названа — «После побоища».

- 1 июня Закончил курс канона и фуги в классе Танеева. Закончил вторично прослушанный курс истории церковного пения у С. В. Смоленского.
- Сентябрь Начал занятия по курсу музыкальных форм у Танеева, продолжая работу по контрапункту.
- 5—8 октября Написал «Песнь Селизетты» на сл. М. Метерлинка для голоса и ф-п.

В 1901 г. Б. Я. написал сочинение для ф-п. в четырех частях «Mogseaux détachés»; составил либретто трех балетов: «Дон-Жуан», «Русалка в пруду», «Флорриан»; написал психологический этюд-характеристику поведения и мимики «при нравственном удручении и при энергической страстности»; записывал тексты народных песен, пословицы, поговорки.

В одной из тетрадей с заметками по теории музыки за 1901 г. у термина «Коллизии с разрешением» его рукой позднее написано: «Отыскание теории музыкального мышления».

## 1902

- 18 января Написал романс «Призраки» на сл. К. Бальмонта для голоса и ф-п.
- Составил опись своих сочинений за 1902 г. В ней значатся: Мазурка-рондо ля минор, «Элегия» си минор, Рондо для ф-п. до минор.
- Сделал разбор 68 народных песен.

## 1903

- 25—27 марта Алупка. Написал романсы на сл. А. Брюсова: «На львиной террасе» (ор. 6, № 2), «Гулко размеренный звон колокольный».
- 17 мая — Окончил Московскую консерваторию по двум специальностям: теоретической и фортепиано. Программа экзамена: Пухальский. Фантазия; Гендель-Бюлов. Прелюдия и fuga ре минор; Шуберт-Лист. «Ты мой покой»; Аренский. «У фонтана». По классу музыкальных форм Танеева представил к экзамену поэму для двух фортепиано (сонатное аллегро).
- 19 мая Закончил романс «Вечерний свет погас» на сл. К. Бальмонта, начатый 20 апреля.
- 2 июня Сочинил Прелюдию ре-диез минор (на увеличенных трезвучиях); записал несколько народных песен.
- Лето Б. Я. начал работать в музыкальной школе В. Ю. Зограф-Плаксииной в качестве преподавателя фортепиано. Вошел в состав группы преподавателей (Е. В. Богословский, Р. М. Глиэр, Л. В. Николаев,
- Сентябрь

И. А. Сац, П. С. Коган), приглашенных в Московское филармоническое училище его директором Г. Э. Колюсом с намерением преодолеть педагогическую рутину и произвести в училище реформу музыкального образования. Собрания этого коллектива происходили на квартире С. А. Кусевицкого.

В течение года Б. Я. сделал наброски для учебника гармонии, по истории музыкального мышления от Амвросианских гимнов до Шютца. Вошел в состав членов музыкально-этнографической комиссии Московского университета, вел работу по записи и изучению русской трудовой крестьянской песни; сделал разбор народных песен (18 страниц). Вел записи об изобразительном искусстве. Сочинил эскизы романсов на тексты А. Брюсова, Ю. Балтрушайтиса, К. Бальмонта. Написал либретто балетов: «Окаменелое царство», «Виллисы» («Жизель») с подробной разработкой в последнем ладотонального и метрического плана, с указанием характера музыки, терминов.

#### 1904

**16 апреля** Написал романсы на сл. А. Белого «Тоска» (для голоса, хора и ф-п.) и «Северный марш».

В течение года продолжал свои исследования в области строения музыкальной речи; работал в музыкально-этнографической комиссии Московского университета, записывал народные песни с текстами; руководил «понеделниками», сделал несколько эскизов романсов на стихи К. Бальмонта, А. Белого, А. Брюсова.

#### 1905

**27 января** Написал романс «Мертвые корабли» на сл. К. Бальмонта для голоса и ф-п.

**8 сентября** Подписал совместно с Е. В. Богословским, Р. М. Глиэром, Г. Э. Колюсом, С. А. Кусевицким, Л. В. Николаевым, А. М. Успенским и др. адрес С. И. Танееву, выражающий ему сочувствие в связи с его заявлением о выходе из состава профессоров и протест против порядков в Московской консерватории, установленных директором Сафоновым (см. газету «Русское слово» от 10 сентября 1905 г.).

**11 декабря** В ответ на протест против увольнения передового деятеля, директора филармонического училища Г. Э. Колюса Б. Я. вместе с группой педагогов был уволен из училища.

**12 декабря** Закончил романс «В этой жизни смутной» на сл. К. Бальмонта для голоса и ф-п., начатый в 1901 г.

**18—20 декабря** Написал романс «Одиночество» на сл. А. Белого для голоса и ф-п.

В течение года сочинил три романса для голоса и ф-п. на сл. П. Шелли в переводе К. Бальмонта: «Об увядшей фиалке», «Мечты», «Тоскует птичка»; на сл. К. Бальмонта написал романс «Три расцвета», а затем и одноименное симфоническое произведение; записывал и разбирал народные песни.

## 1906

- 4 января «Три расцвета» — симфоническое произведение Б. Я. в трех частях было исполнено симфоническим оркестром под управлением автора в концерте Общества свободной эстетики.
- 5 февраля Участвовал в первом концерте иностранной музыки Литературно-художественного кружка. В программе итальянские композиторы.  
Закончил романс «Странники мира» на сл. П. Шелли, в переводе К. Бальмонта, для голоса и ф-п., начатый в 1904 г.
- 4 марта Учредительное собрание первой в России Народной консерватории при Московском обществе народных университетов. В составе членов-учредителей были Е. В. Богословский, А. Т. Гречанинов, Н. Д. Кашкин, А. Д. Кастальский, С. И. Танеев, А. Г. Чесноков, Н. А. Янчук. Б. Я. — председатель временного бюро.  
Утвержден проект плана работы консерватории, составленный Б. Я. совместно с Е. Э. Линевой и Ю. Д. Энгелем.
- 17 апреля Письмо к С. И. Танееву с изложением своей теории строения лада (см. стр. 256).
- 7 мая Письмо Б. Я. к Линевой о Народной консерватории (см. стр. 262).
- 5 июля К печатному сборнику грузинских песен на грузинском языке Б. Я. добавил два листа рукописных записей грузинских песен, взятых из примеров к докладу «Сравнительный обзор грузино-имеретинской народной песни» Аракчиева Д. И. в Муз.-этнограф. отделе 19 декабря 1901 г.
- 23 июля— Сочинил романс «Кантик» на сл. М. Метерлинка в переводе О. Г. Каратыгиной.
- 5 августа
- 17 октября Письмо к Н. Я. Брюсовой с просьбой составить полный и подробный план «чтений» для «понедельников» (ЦГАЛИ, ф. 2009).
- 4 ноября Сочинил текст и музыку в честь своего друга и соратника по музыкально-общественной деятельности — «Горделивая песнь М. А. Дейша-Сионицкой». Надпись: «Сохраненная для потомства ее единственн. учеником» (рукопись).
- 6 декабря Б. Я. избран членом бюро музыкальной секции Общества народных университетов.

В течение года составил «Курс теории музыки» (109 страниц); сочинил романсы для голоса и ф-п.:

«Гимн» (сестра Беатриче) на сл. М. Метерлинка в переводе О. Г. Каратыгиной; написал план постановки балета Н. Я. Брюсовой «Фата-Моргана»; записал три украинские народные песни от П. И. Сеницы; преподавал в МНК теоретические предметы, хор и ф.-п., написал программы по теории и методическую записку по вопросам обучения в хоровом классе, заготовил материалы для курса теории музыки, по которым вел свои занятия. (Общий объем сохранившихся материалов — 144 страницы).

## 1907

**Февраль—март** Совместно с М. А. Дейша-Сионицкой Б. Я. организовал «Музыкальные выставки», основной целью которых было стимулирование и пропаганда творчества молодых русских композиторов<sup>2</sup>.

**4 марта** Готовил к изданию «Строение музыкальной речи». Организовал концерт в пользу Народной консерватории с участием М. А. Дейша-Сионицкой, Л. Г. Звягиной, М. Г. Цыбущенко, А. В. Богдановича, Л. В. Николаева, Б. О. Сибора, А. П. Боначича и др. (всего 18 участников).

**21 марта и 7 апреля** В качестве солиста и аккомпаниатора участвовал в двух концертах Литературно-художественного кружка, посвященных скандинавской музыке. Перевел тексты исполнявшихся в этих концертах романсов.

**23 и 28 апреля** Первая и вторая «Музыкальные выставки»; Б. Я.—организатор обеих выставок и исполнитель партии ф.-п. Программа: К. Р. Эйгес. Трио, два романса; девять романсов М. М. Ипполитова-Иванова, В. И. Поля, Д. М. Мелких, И. Н. Соколова; опера Ю. Н. Померанцева «Покрывало Беатриче»; Н. С. Жиляев, квартет из кантаты «Самсон». Исполнители: А. К. Аскоченский, А. В. Богданович, М. А. Дейша-Сионицкая, Н. С. Жиляев, Л. Г. Звягина, Порубинович, Риген, С. А. Синицына, Е. Н. Хренникова, М. Г. Цыбущенко.

**25 июня** Сочинил романс «Три сестры слепые» на текст Метерлинка в переводе В. Брюсова.

**9 августа** Закончил фортепианный клавир оперы «Пеллеас и Мелисанда» (в пяти актах) на текст Метерлинка, начатый в 1904 г.

Начал занятия в МНК по классу музыкальных форм, давая для начала задания по анализу фуг Баха. Обработал для хора две украинские песни «Ой маты, маты» и «Молодка». Составил программу для хорового класса.

## 1908

**14 января** Четвертая «Музыкальная выставка». В программе: Н. Н. Черепнин. Девять сказок для голоса и ф.-п.

- Исполнители: А. К. Аскоченский, М. А. Дейша-Сионицкая, В. А. Лосский, А. Н. Шперлинг, Б. Я. (ф-п.).
- 18 января** Пятая «Музыкальная выставка». Б. Я. участвовал в подготовке вокальных ансамблей Танеева.
- 1 апреля** Организовал отчетный концерт хоров Маросейского, Остоженского, Никитского и Сухаревского районов МНК.
- 4 апреля** Участие в организации общества «Музыкально-теоретическая библиотека».
- 23 апреля** Седьмая «Музыкальная выставка». В программе пять романсов Б. Я. на тексты Бальмонта и два романса Б. А. Чубыкина. Исполнители: М. А. Дейша-Сионицкая, Л. Г. Звягина, В. И. Садовников, М. Г. Цыбущенко и Б. Я.<sup>3</sup>.
- 13 июня** Сочинил романс «Заклинание» на текст В. Брюсова.
- Осень** Начал вести класс специальной теории музыки на третьем курсе МНК.
- 8 декабря** «Вечер иностранной музыки». Итальянские композиторы. Исполнители: М. А. Дейша-Сионицкая, Л. Г. Звягина и Б. Я.
- 11 декабря** Концерт А. М. Ян-Рубан и Б. Я. В программе — романсы Кюи, Танеева, Ипполитова-Иванова, Гречанинова, Рахманинова, Чайковского, Римского-Корсакова, Аренского.

В 1908 г. вышло из печати исследование Б. Я. «Строение музыкальной речи (материалы и заметки)». Содержание: Введение. Звуковая область музыкальной речи. Глава I. 1. Материал и законы музыкальной речи. 2. Применение отношений к звуку и времени. 3. Тритонные системы. 4. Соединение систем, лады. 5. Особые виды звукорядов. 6. Звуки и созвучия вне системы и лада. 7. Созвучия в ладах. 8. Частные виды многоставных созвучий. Глава II. Системные и ладовые тяготения во времени — интонация (оборот). Глава III. Связная звуковая форма во времени. 1. Однотональное связное целое. 2. Многотональное связное целое.

В течение года Б. Я. написал «Упражнения для ф-п.» и «Систематические упражнения над развитием каждого пальца», «Фортепианная техника как движение», «Человеческая речь», «Модуляция», «Заметки об оркестровке» по поводу своего балета «Джен Вальмор». Перевел на немецкий язык свое исследование «Строение музыкальной речи», закончил романс на слова Ф. Сологуба «Сеть смерти», начатый в 1901 г.

## 1909

- 16 января** Концерт «Элегическое в творчестве Листа» (Общество любителей художеств). Участники: Б. Я., Е. А. Бекман-Щербина, Н. Я. Брюсова, Е. Я. Калужная, А. М. Ян-Рубан.

- 7 марта Начал занятия с Н. Д. Леонтовичем<sup>4</sup>.  
 30 марта Закончил романс «Приношение» на сл. Ван Лерберга в переводе К. Бальмонта.  
 Июль—август Поездка — в Австрию, Швейцарию, Италию.  
 15 сентября Письмо Б. Я. к С. И. Танееву по поводу выхода книги Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма» (см. стр. 263).

В 1909 г., наряду с преподаванием в МНК, Б. Я. вел занятия дома, а также заочные занятия (переписку) с композиторами и теоретиками В. А. Багадуровым, Д. С. Зёрновым, А. А. Карцевым, Б. А. Федоровым, И. И. Крыжановским. По рекомендации Танеева вел занятия по контрапункту, анализу форм и композиции с Н. Д. Леонтовичем, тогда сельским учителем, а впоследствии известным украинским композитором. Переложил для двух ф-п. «Ноктюри» из квартета Бородина. Написал работы: «Вариации, свойства вариаций», «Фигурация хорала».

## 1910

- 13 и 16 января Письма Б. Я. к И. И. Крыжановскому об интонации (см. стр. 269 и 270).  
 5 февраля В концерте Московского литературно-художественного кружка исполнялись романсы Б. Я.  
 18 апреля Написал романс «Голос» на текст В. Брюсова (в дважды переменном ладу).  
 15 мая Написал романс «Осенью» на текст В. Брюсова.  
 17 декабря Концерт А. М. Ян-Рубан и Б. Я. В программе русский романс: Глинка, Даргомыжский, Новая русская школа.  
 31 декабря Закончил рукопись «Канун 1911 г. Итог первого десятилетия теории музыкального мышления».

Поручил С. Кондре составить перечень заданий ученикам МНК за 1907—1910 гг.

Написал статьи «Вступление к ладовому ритму», «Работа над элементарным изложением теории», «Музыкальные записи как дополнение к учебнику элементарного изложения теории ладового ритма», «Музыкально-теоретический разбор на основе теории ладового ритма», «О переложении органных пьес И. С. Баха». Сочинял отдельные номера к балету «Джен Вальмор». Сочинил романсы для голоса и ф-п. на сл. В. Брюсова: «Одиночество», «Лунный дьявол».

## 1911

- Февраль Б. Я. получил приглашение на музыкальный фестиваль в Италию с приложением туристского билета Рим — Турин — Флоренция.

**Июнь — август** Б. Я. в Италии.

**Осень**

Познакомился с Н. Я. Мясковским (об их творческих взаимоотношениях см.: Н. Мясковский. «История моей переписки с Б. Л. Яворским», стр. 274).

**28 ноября**

Концерт А. М. Ян-Рубан и Б. Я. из произведений Листа к столетию со дня его рождения<sup>5</sup>.

В течение 1911 г. Б. Я. прочел для педагогов и учащихся КМУ цикл лекций: «Шесть сонат Баха для скрипки». Написал статьи: «О музыке, музыкантах, о воздействии музыкальных произведений на людей»; «Об отражении исторической эпохи в сознании и творчестве музыкантов»; «Несколько мыслей в связи с юбилеем Ф. Листа» — последняя была опубликована в журнале «Музыка», 1911, № 45, стр. 954.

## 1912

**26 января**

В концерте Общества свободной эстетики в Москве М. А. Дейша-Сионицкая, А. М. Ян-Рубан, Н. Г. Райский исполнили пять романсов Б. Я.: «Колокольный звон», «Три сестры слепые», «Я тридцать лет искала», «Кантик», «Признание».

**10 июня**

В письме к Д. Зёрнову (в Давос) Б. Я. дает оценку музыкальной общественности Москвы.

**26 июля**

Начало переписки с Н. Я. Мясковским, продолжавшейся до 1939 г.; письма первых лет содержат учебно-теоретические задания.

**Сентябрь**

Вел занятия по слушанию музыки на «понедельниках». Н. Я. Брюсова открыла музыкальную школу, программы которой основаны были на теории Б. Я. и соответствующей ей методике.

В МНК образована специальная группа хорового исполнения русской народной песни.

**17 и 24 ноября**

В двух номерах журнала «Музыка» (1912, №№ 104, 105) опубликована статья Б. Я. «После московских концертов Ферруччо Бузони».

**21 декабря**

В обществе «Музыкально-теоретическая библиотека» Б. Я. и Е. В. Богословский исполнили на двух ф-п. фуги Габриэли, Фрескобальди, Пахельбеля, Букстехуде, иллюстрируя доклад Е. В. Богословского «Краткий очерк развития органной фуги до Баха». Танеев и Богословский исполнили на двух ф-п. шесть органных фуг Баха.

В 1912 г. Б. Я. написал работу «О формах в связи с эпохами».

Занимался исследованием музыкальных терминов; делал записи о Танееве.

- 8 февраля      Большое автобиографическое письмо Д. Зёрнову<sup>в</sup>.
- 3 марта        В концерте Общества камерной музыки Б. Я. и М. Е. Букиник исполнили сонату для виолончели Н. Я. Мясковского (первое исполнение).
- 5 марта и  
31 мая        Б. Я. в письмах к Н. Я. Мясковскому посылает три рецензии из прессы по поводу исполнения его сонаты для виолончели, а также отзывы свои и Букиника; просит Н. Я. Мясковского и С. С. Прокофьева прислать к следующему сезону какие-либо камерные сочинения.
- 22 мая        Подписался под уставом Союза русских композиторов (в составе группы учредителей — А. Н. Скрябина, Р. М. Глиэра, Е. О. Гунста, Н. А. Альтгаузена).
- Сентябрь      Начало занятий в музыкальной школе Д. С. Шора и Э. Г. Гельмана по теории и слушанию музыки. Изучая проблемы музыкального восприятия, составил соответствующий вопросник для учащихся.
- 30 октября    Б. Я. был в концерте А. Н. Скрябина, впервые исполнившего свою 9-ю сонату.
- 12 декабря    Б. Я. присутствовал во втором концерте А. Н. Скрябина, исполнявшего в первый раз 10-ю сонату; отметил в нотах особенности авторского исполнения.

Вышел из печати учебник Б. Я. «Упражнения в голосоведении».

Был одним из учредителей «Бюро для эксплуатации авторских прав на музыкальные сочинения».

Переложил для симфонического оркестра Прелюдии Скрябина ор. 11 № 10 и ор. 15 № 4. Написал очерки: «Скрябин», «Элементы символики», «Термины из произведений Скрябина»; статьи: «Об интонации», «Многоголосное сложение», «Контрапунктические упражнения для специалистов», «Формы голосоведения», «Cantus firmus и контрапунктирующие голоса», «О Бетховене и Шопене», «Слушание музыки», «Звукоряд», «Соната». В издательстве П. Юргенсона вышли романсы Б. Я. «Кантик» на сл. М. Метерлинка в переводе Каратыгиной, «Приношение» на текст Ван Лерберга в переводе Бальмонта.

- 12 февраля    Б. Я. направил Н. Я. Мясковскому и В. М. Беляеву (в Петербург) полученные им из издательства авторские экземпляры учебника «Упражнения в образовании ладового ритма».
- 17 марта и  
21 декабря    Организовал концерты в пользу неимущих учениц гимназии Бесс и участвовал в них как исполнитель.



**Июнь—август** Б. Я. отдыхал с матерью в усадьбе «Кутузово»; много играл и занимался с С. В. Протопоповым по композиции.

**30 ноября** Участвовал в концерте в пользу Донского и Кубанского студенческого землячества. М. Е. Букиник и Б. Я. исполнили сонату для виолончели Н. Я. Мясковского.

В 1914 г. возобновил «понеделники» с новым составом участников (предшествующее этому собрание состоялось в 1912 г.). На четырех занятиях по слушанию музыки были исполнены на двух ф-п. Б. Я. и С. Протопоповым: Рахманинов. Фантазия; Шуман. Анданте с вариациями; Сен-Санс. «Пляска смерти»; Аренский. «Силуэты». Опубликовал в журнале «Музыка» (№№ 163, 166, 169) новую часть своей работы «Строение музыкальной речи» под названием «Текст и музыка» (о связи между интонациями словесной и музыкальной речи).

Вышла из печати брошюра Б. Я. «Строение музыкального произведения в связи с его исполнением», которой он пользовался в качестве пособия по теоретическим занятиям в музыкальной школе Д. С. Шора.

Сделал конструктивный разбор стихотворения Пушкина «Эхо». Писал «Заметки по вопросам искусства музыки», «О сопряженности».

По рекомендации С. И. Танеева начал занятия с детьми преподавателя МНК А. И. Вилкомирского Казимиром (виолончелистом), Марысей (пианисткой) и Михаилом (скрипачом), позднее образовавшими трио (концертирует до настоящего времени в Польской Народной Республике).

## 1915

**27 января** Присутствовал в концерте А. Н. Скрябина. В программе 4 соната, «Flammes sombres» op. 73.

**14 февраля** На шестом вечере «Музыкального современника» (Петроград) О. Н. Бутомо-Названова исполнила романсы Б. Я. «Приношение», «Я тридцать лет искала, сестры».

**1 апреля** Б. Я. избран профессором теории и фортепиано Киевской консерватории.

**15 апреля** Прочел лекцию в «Бетховенской студии» Д. С. Шора о личности и творчестве А. Н. Скрябина.

**16 апреля** Присутствовал на похоронах А. Н. Скрябина.

**22 апреля** Вечер памяти А. Н. Скрябина в обществе «Музыкально-теоретическая библиотека»<sup>7</sup>. Доклад Б. Я. о его творчестве; сообщения делали также Брюсова («Реализм Скрябина») и Богословский («Памяти того, кем мы были живы»).

- 26 апреля Опубликована статья Б. Я. «А. Н. Скрябин» (журнал «Музыка» № 221, стр. 304—307).
- 3 мая Знакомство Б. Я. с Б. В. Асафьевым (Петроград).
- 10 мая Б. Я. направлен на Кавказский фронт в составе Отряда русских техников Союза городов.
- 6 июня Умер С. И. Танеев.
- 11 июня Б. Я. возвратился в Москву из Саракамыша (из-за болезни матери).
- 20 июля Умерла мать Б. Я.—Наталья Иосифовна Яворская.
- 5 сентября Опубликована в журнале «Музыка» № 222 рецензия С. Г. Кондры на книгу Б. Я. «Упражнения в образовании ладового ритма».
- 12, 14, 16 и 19 октября Б. Я. посетил цикл из четырех концертов памяти А. Н. Скрябина, организованный С. А. Кусевицким.
- 6 декабря Б. Я. проводил концерт-лекцию памяти С. И. Танеева, в котором, помимо него, участвовали Н. Я. Брюсова, П. Ж. Доберт, В. Л. Кубацкий, Н. А. Орлов, С. В. Протопопов, Н. Г. Райский, Б. О. Сибор и хор слушателей МНК под управлением Е. Э. Линевой.
- 24 декабря Письмо от Е. Э. Линевой: просьба отобрать материалы работ учеников Б. Я. в МНК для выставки Общества народных театров.
- Письмо Б. Я. в Московское отделение комитета по составлению фонда «Венок Скрябина».

Написал вступительную статью к учебнику ладового ритма.

Написал статьи: о Моцарте, о Танееве, «Оправданные классической фазы», «Искусство — проекция жизни».

Составил для библиотеки им. Л. Н. Толстого каталог книг о музыке и музыкантах<sup>8</sup>.

Вышел из печати романс Б. Я. «Я тридцать лет искала, сестры» (изд. П. Юргенсона).

## 1916

- 15 марта Письмо В. Э. Направника (заместителя председателя РМО) к Б. Я. с поручением быть представителем от РМО на выпускных экзаменах в Саратовской консерватории.
- 15 апреля Концерт Б. Я. и А. М. Ян-Рубан (зал Политехнического музея в Москве). В программе: песни и романсы русских композиторов; 12 эпизодов из оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже».
- 4—5 мая Саратов. Присутствовал на сессии выпускных экзаменов консерватории, после которой делал доклад об итогах сессии (для педагогического состава).
- 14—19 мая Петроград. Составление для главной дирекции РМО отчета о выпускной сессии Саратовской консерватории

(отчет был напечатан в типографии и разослан РМО во все консерватории).

**Конец августа** Переезд из Москвы на постоянное жительство в Киев в связи с работой в консерватории (при условии ежемесячных поездок в Москву для занятий с московскими учениками).

Большой приток учащихся к Б. Я. (в класс фортепиано 39 человек, в класс композиции 12 человек).

**17 сентября** Б. Я. дал в КГК первый урок по композиции.

**8 ноября** Положительная рецензия А. Тидебель на концерт А. М. Ян-Рубан и Б. Я. 15 апреля в Москве, опубликованная в американском журнале «The Musical Courier» (Нью-Йорк).

**Ноябрь** Вел курс слушания музыки для своих учеников в КГК и начал организацию встреч их с крупными музыкантами.

**18 ноября** Встреча Б. Я. и его учеников в классе КГК с С. С. Прокофьевым, который исполнил 1-ю сонату для ф-п.; Токкату, Этюд, Гавот, пять Сарказмов, Прелюд C-dur op. 12.

**19 декабря** Встреча учащихся Б. Я. с Р. М. Глиэром. Автор исполнил по партитуре симфонию «Илья Муромец» и рассказал о ее содержании.

**21 декабря** Встреча учащихся Б. Я. с А. К. Глазуновым. Композитор исполнил наизусть музыку к драме «Царь Иудейский» (Иерусалим, Рим), симфоническую картину «Карельская легенда», рассказывая содержание.

**23 декабря** А. К. Глазунов прослушал сочинения композиторов класса Б. Я. и оставил автограф: 12 тактов начала «Карельской легенды» и личную запись пожеланий\*.

Весной 1916 г. Б. Я. ушел из МНК из-за несогласия с руководством по основным вопросам методики (см. стр. 80, 96, 97).

Руководил работой Н. Я. Брюсовой по методике общего музыкального образования в московских городских начальных училищах. Написал заметки «Биология», «Способности», «Наука», «О музыкальной науке с точки зрения материалистической философии». Статьи: «Сущность музыки», «Первые проявления звукового творчества у детей», «Привычка», «Слух», «12-ступенная темперация», «Симметрично-сонатная схема», «Соната-фуга», «Звуковедение», «Голосоведение», «Конструкция», «О музыкальной терминологии в связи с историческим стилем», «Заметки о фортепианной технике и педагогике», «Заметки по истории музыки», «Проблема музыкального образа», «Элементы символики Листа», «Принципы оформления», «Вокальная

\* Книга записей посещения класса Б. Я. в КГК содержит 88 автографов музыкальных деятелей: А. К. Глазунова, Р. М. Глиэра, Ф. А. Гартмана, Г. Г. Нейгауза, С. С. Прокофьева и др. (хранится в ГЦММК).

музыка». Составил список вокальных сочинений русских композиторов (с указанием авторов текстов и ладотональностей).

## 1917

- Январь** Встреча учеников Б. Я. по КГК с М. Ф. Гнесиным, прочитавшим лекцию «О ладовых ощущениях древних греков».
- 29 января** Исполнил партию ф-п. в концерте камерной музыки РМО. В программе произведения Танеева: фортепианный квартет E-dur, романсы. Исполнители: Е. Х. Комаровская, М. Г. Эрденко, С. М. Козолупов, Н. В. Ситников и Б. Я.
- 25 февраля** Н. А. Орлов играл в классе Б. Я. Шопена и Скрябина.
- 1 марта** Ф. А. Гартман играл свои сочинения в классе Б. Я.
- 13 марта** Киев. Концерт из произведений Б. Я. и его учеников: Ф. А. Гартмана, Д. С. Зёрнова, Д. М. Мелких, С. В. Протопопова. Исполнители: Е. Х. Комаровская и Б. Я.
- 19 марта** Повторение киевского концерта 13 марта — в Москве (зал Синодального училища).
- 23 марта** С. С. Прокофьев снова был в классе Б. Я.; оставил автограф — начало «Токкаты».
- 27 марта** Повторение киевского концерта 13 марта в Петрограде (зал Тенишевского училища).
- 2 апреля** Р. М. Глиэр прослушал сочинения композиторов класса Б. Я. и оставил автограф в книге записей.
- 4 мая** В ответ на запрос Б. Я. Министерство внутренних дел Временного правительства направляет Б. Я. Яворскому проект устава Союза русских композиторов и бюро для эксплуатации авторских прав на музыкальные сочинения.
- Лето** Б. Я. провел баховский семинар для учащихся КГК и инструкторских курсов КНК.
- 27 октября** Москва. Б. Я. передал свою личную библиотеку и рукописи на хранение в Музыкально-теоретическую библиотеку.
- Осень** Киев. Доклад Б. Я. о плане работы Киевской народной консерватории на объединенном заседании Общества народного театра и искусств и Президиума центрального бюро профсоюзов. Б. Я. единогласно избран директором Киевской Народной консерватории.

Был инициатором организации и руководителем постоянных инструкторских курсов по подготовке кадров для КНК из состава учащихся КГК, а также окончивших ее. Делал записи: «О народной песне», «Заметки о темах и музыкальных образах Баха» (рукопись на французском и польском языках); «Причины творчества». План работы предполагаемого музыкаль-

ного факультета КГК, включающего предметы философии, эстетики, искусства и музыкальных стилей.

## 1918

Осень

Б. Я. широко развернул работу КНК. В Киев приехал ученик Б. Я. Н. Д. Леонтович, в то время уже известный на Украине композитор.

Б. Я. начал работать в институте им. Лысенко в качестве профессора теории музыки.

Концерт певицы Н. П. Кошиц и Б. Я. в Киеве (организованный издательством «Мелос»). В программе: Чайковский, Мусоргский.

**24 и 25 сентября** Г. Г. Нейгауз играл в классе Б. Я. КГК и слушал сочинения его учащихся. Оставил автограф.

**19 октября** Е. В. Богословский играл в классе Б. Я. и слушал сочинения его учащихся. Оставил автограф.

Обработал для 4-голосного хора украинскую песню «Журавель».

Читал пояснения к программам концертов КНК из произведений Баха.

Вел семинар для будущих молодых педагогов МНК (на квартире у Р. И. Зарицкой). Составил программу для групп музыкального воспитания КНК — детей и взрослых.

Написал работы: «Динамика», «Основы физические, физиологические, материалистические».

## 1919

**10 января** Концерт певицы Н. П. Кошиц и Б. Я., организованный издательством «Мелос». В программе: Глазунов, Blumenфельд, Черепнин, Танеев, Мясковский, Гнесин, Стравинский, Прокофьев.

**29 февраля** Концерт О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. с участием Л. М. Брагинского (скрипка) и М. Л. Левина (виолончель). В программе: Глинка — «Патетическое трио» и 18 романсов.

**18 апреля** Концерт хора КНК из произведений С. В. Протопопова при участии автора, О. Н. Бутомо-Названовой, Б. Я., Л. М. Брагинского, М. Л. Левина и Г. Г. Нейгауза.

**27 апреля** Речь Б. Я. на открытии памятника Скрябину в КГК.

**28 апреля** Письмо от Н. Я. Брюсовой, написанное по предложению А. В. Луначарского с запросом о согласии Б. Я. вернуться в Москву.

**15 июля** Приглашение Б. Я. от имени Наркомпроса на работу в Москву в качестве преподавателя слушания музыки и истории музыки (на курсах общего музыкального образования для педагогов-музыкантов).

- 2 августа Б. Я. приглашен в Москву в качестве профессора Академии народного образования.
- 7 августа Концерт О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. В программе — русские, белорусские, украинские и еврейские народные песни.
- 9, 10 и 17 августа Совместно со скрипачом П. Коханьским провел цикл из трех концертов, посвященных сонатному творчеству Баха и Моцарта. Читал вступительное слово к концертам. Сбор с концерта передал в помощь нуждающимся учащимся КГК.
- 22 декабря Исполнил фортепианную партию в «Прометее» Скрябина в симфоническом концерте под управлением дирижера В. Бердяева.

В 1919 г. Б. Я. в контакте с ученической организацией КГК принимал деятельное участие в реорганизации учебных планов и программ консерватории; написал для ученического журнала статьи по основным вопросам реформы музыкально-профессионального образования, а также статью «Единение с народным университетом» (единство задач общей и музыкальной культуры народа).

Вел для своих учащихся в КГК семинар по изучению Баха и занятия по слушанию музыки.

Для КНК составил планы и программы по всем дисциплинам. Вследствие значительно расширившейся потребности в массовых музыкально-художественных работниках, организовал второй набор на инструкторские курсы.

На курсах инструкторов вел семинары: по разбору сонат Бетховена, по слушанию музыки, по изучению хорового репертуара (революционных и старых народных украинских песен в обработках Н. В. Лысенко, Я. С. Степового, а также молодых советских композиторов, в том числе учеников Б. Я.— Н. Д. Леонтовича, М. И. Вериковского, Ф. Е. Козицкого, В. Н. Верховица).

Руководил открытием хоровых кружков в красноармейских частях Киевского гарнизона (от КНК).

В течение всего года Б. Я. руководил в КНК организацией широкой пропаганды музыки — привлекал для участия в концертах лучших киевских и приезжих музыкантов, подготавливал программы регулярных концертов по циклам, участвовал в них как исполнитель. В учебно-производственных концертах КНК впервые исполнялись хоры молодых украинских советских композиторов, вокально-хоровые сцены из русских опер (ранее звучавшие только в оперных спектаклях). Б. Я. обработал для 4-голосного хора «Заповит». Проводил перед концертами вступительные беседы с показом на ф-п. тематического материала исполняемой музыки. Написал: проекты реорганизации специального музыкального образования, преподавания теоретических

1920

- 4 января Киев. Концерт народной песни в исполнении О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. с участием М. Л. Левина.
- 10 января Исполнял партию ф-п в «Прологе» оперы Римско-го-Корсакова «Сказка о царе Салтане» в концерте детских классов КНК.
- 19 января Концерт О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. (зал КГК). В программе: Глинка и Римский-Корсаков.
- 25 января Концерт О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. с участием Л. М. Брагинского и С. В. Протопопова (фисгармония). В программе: Бах, Бетховен и Шуберт.
- 1 февраля Концерт О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. с участием Л. М. Брагинского, М. Л. Левина и С. В. Протопопова. В программе: Бах и Гендель.
- 8 февраля Камерный концерт из произведений Гайдна и Моцарта. Исполнители: М. В. Баратова (пение), Л. М. Брагинский (скрипка), Д. С. Бертье (альт), М. Л. Левин (виолончель), Г. Г. Нейгауз (ф-п.), Н. Н. Филимонов (пение), Б. Я. (ф-п.).
- 12 февраля Сонатный вечер Л. М. Брагинского и Б. Я. В программе: сонаты Генделя, Гайдна, Баха и Бетховена.
- 15 февраля Концерт из произведений Бетховена. Исполнители: О. Н. Бутомо-Названова, Б. Я., Л. М. Брагинский, М. Л. Левин, Г. Г. Нейгауз.
- 19 февраля Концерт из произведений Баха, Моцарта и Бетховена. Исполнители: Л. М. Брагинский, Г. Г. Нейгауз, Р. С. Шишонков и Б. Я.
- 29 февраля Концерт КНК из произведений М. И. Глинки. В программе: Патетическое трио, романсы. Исполнители: О. Н. Бутомо-Названова, М. Л. Брагинский, М. Л. Левин и Б. Я.
- Март Участие в концерте КНК (исполнение с Т. Л. Логовинским (на двух ф-п.) «Пляски смерти» Листа).
- 4 марта Концерт О. Н. Бутомо-Названовой (из произведений Шуберта) с участием Л. М. Брагинского и Б. Я.
- 14 марта Концерт из произведений Моцарта, Бетховена и Шумана. Исполнители: Л. М. Брагинский, М. Л. Левин, Р. С. Шишонков и Б. Я.
- 18 марта Вечер сонат Бетховена. Исполнители — Л. М. Брагинский и Б. Я.
- 25 марта Концерт из произведений французских композиторов XVIII века. Исполнители: Л. М. Брагинский, Д. Л. Ренина (пение) и Б. Я.
- 27 марта Речь Б. Я., посвященная памяти Бетховена в концерте КГК.
- 13 апреля Концерт памяти А. Аренского из его произведений. Исполнители: Д. С. Бертье, А. Г. Бовшек (мелодекламация), Е. Г. Суханова, М. Л. Левин, Б. Я.

- 18 апреля** Концерт из произведений Рахманинова. Исполнители: Л. М. Брагинский, М. Л. Левин, С. В. Протопопов, О. М. Окунева (пение), Б. Я. В программе: «Элегическое трио», Фантазия для двух ф-п., романсы.
- 22 апреля** Концерт из произведений Бетховена и Брамса. Исполнители: Л. М. Брагинский, Фальк (пение) и Б. Я.
- 25 апреля** Концерт из произведений Чайковского. Исполнители: М. П. Домбровский, Д. С. Бертъе, М. Л. Левин, Р. С. Шишонков и Б. Я.
- Весна** Концерт К. Г. Держинской и Б. Я. из произведений Чайковского, Римского-Корсакова и Рахманинова (зал КГК).
- 20 июня** Меморандум группы ученых Киева в Украинскую академию наук с просьбой о присвоении Б. Я. звания академика.
- 7 августа** Концерт О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. (зал Пролетарского дома искусств). В программе народная песня.
- 14 августа** Концерт О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. из произведений итальянских и русских композиторов (зал КГК).
- 19 августа** Концерт О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. В программе: Шуман, «Любовь поэта» и Даргомыжский, романсы (зал КГК).
- 5 и 11 сентября** Концерт О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. из произведений Танеева, Гречанинова, Протопопова и Б. Я. (зал КГК). Повторен по просьбе слушателей.
- 15 октября** Участие Б. Я. в работе комиссии по реорганизации консерватории (обсуждался вопрос об отделении консерватории как высшего учебного заведения от первых двух ступеней музыкального образования — школы и техникума).
- 1 ноября** По просьбе студенческой культурно-просветительной комиссии КГК Б. Я. прочел лекцию о «Поэме экстаза» Скрябина с демонстрацией тем в их развитии. Исполняли поэму (трехкратно) на двух ф-п. Г. Г. Нейгауз и А. А. Альшванг.

В течение 1920 г. Б. Я. в качестве профессора Киевского университета, вел курсы: «Введение в науку о музыке, история музыки». Руководил концертной деятельностью Экономического общества учащихся КГК и Народной консерватории ОНТИ по программам шести циклов. Вел семинары для инструкторской группы: «Основы учения о ладовом ритме».

Составил записки: «Принципы составления циклов концертов для учреждений культуры», «Основные требования, цели, методы». Написаны статьи: «Музыкальные образы у Шопена», «Творческая личность», «Исполнительские термины», «Символы в музыке»; заметки «Наука и искусство», «Из чего состоит история музыки», «Восприятие», «Камерное пение». Написал план II части учебника ладового ритма. Нарком просвеще-



ния А. В. Луначарский, узнав о деятельности Б. Я. в Киеве, командировал туда для ознакомления и доклада ему своего представителя.

## 1921

- 1 января** Новогодний концерт хора КНК под управлением Г. Г. Веревки («Звоны», «Журавель» и др. песни). После концерта учащиеся Б. Я. пришли к нему домой «со звездой», с пением колядок в записи Г. Г. Веревки, К. Г. Стеценко и Н. Д. Леонтовича. Б. Я. играл гостям 9 симфонию Бетховена (в переложении Ли-ста).
- 9 января** Исполнение Г. Г. Нейгаузом, Л. М. Полонской, И. С. Рабиновичем и Б. Я. 9-й симфонии Бетховена на двух ф-п. в зале КГК. Лектор А. А. Альшванг.
- Февраль** Начал курс открытых лекций о фортепианной игре для группы молодых педагогов — музыкантов Киева, организованный по инициативе ученической общест-венности КГК.
- 22 марта** Концерт КНК с участием Б. Я. Солисты, смешан-ный и женский хоры под управлением С. В. Протопо-пова исполнили русские, украинские, сербские песни, хоры из опер Бородина, Римского-Корсакова; в конце каждого отделения Б. Я. и С. Протопопов играли на двух ф-п. произведения Сен-Санса и Рахманинова.
- 14 и 21 апреля** Б. Я. организовал два концерта, посвященных па-мяти Скрябина.
- 29 апреля** Приезд Б. Я. в Москву в связи с назначением на должность заведующего отделом музыкально-учебных заведений Главпрофобра (1921—1925).
- 2 мая** Доклад Б. Я. на заседании АКМУЗО о состоянии учебного и воспитательного дела в консерваториях и о принципах реорганизации музыкально-профессиональ-ного образования.
- 7 июня** Повторение доклада 2-го мая на заседании колле-гии НКП.
- 3 июля** Концерт народной песни в исполнении О. Н. Буто-мо-Названовой и Б. Я. (М. зал МГК).
- 4 июля** Письмо Б. Я. к Л. В. Николаеву (в Петроград) о необходимости привлечения его к руководству классом специальной теории в полном объеме ввиду предстоя-щей реорганизации консерватории.
- 10 июля** Концерт О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. из произведений Глишки.
- Июль** Руководил типизацией музыкальных учебных заве-дений, составлением программы для инструкторско-педагогического факультета МГК.
- Музыкальный отдел ГПФ издал семь народных песен в обработке Линевой, Вериковского, Леонтовича и Б. Я. для музыкальных школ взрослых.
- В связи с предстоящим открытием 1-го Московско-го государственного музыкального техникума повышен-

ного типа Б. Я. составил программу курса «Элементы музыкальной речи» (пять лет обучения).

17 октября

По предложению Б. Я. коллегия МУЗО ОХОБРА приняла решение в ознаменование 50-летия со дня рождения Скрябина организовать при консерваториях скрябинский семинар, в январе 1922 г. устроить ученические вечера из его фортепианных произведений, написанных в сонатной схеме.

Октябрь

Начал работать в 1-м Московском государственном музыкальном техникуме в качестве заведующего учебной частью и педагога; директор 1-го техникума — С. В. Протопопов (до весны 1930 г.). Прочел вступительную лекцию для учеников 1-го техникума о курсах, в которых затрагиваются многие проблемы расширения кругозора и развития пылкости; о жизни как исходном моменте искусства; об единстве содержания во всех искусствах; об агитационности искусства; о предстоящих семинарах: по народной песне, по изучению творчества Баха, Скрябина, Бетховена, Шопена, Листа. Лекция учащимся-композиторам о роли композитора в современном ему обществе, в истории общественной мысли, в истории музыкального искусства; как формируется композитор — общественный деятель в своей профессии.

13 ноября

Участие в концертном отделении торжественного акта в АСВ. В программе: Танеев, Largo и Скерцо из фортепианного квинтета, романсы; Лист. «Heroïde funèbre», революционные песни.

ГУС утвердил первый проект программы для музыкальных школ всех ступеней, составленный Б. Я.

Ноябрь—декабрь

Б. Я. составил тезисы о задачах исполнительских факультетов консерваторий и методические указания к составлению программ для них.

6 декабря

Участвовал в 1-й Всероссийской конференции по вопросам реорганизации художественно-профессионального образования в республике; сделал доклад о типизации профессионально-художественных школ.

Письмо Б. Я. к Д. М. Мелких (без даты) с просьбой переписать для него документ за подписью В. И. Ленина «Директивы ЦК коммунистам — работникам Наркомпроса» о введении в программы вузов общественно-философского минимума.

Встреча с писателем Б. В. Шергиным, работающим над сказаниями русского Севера. Привлечение его к выступлениям перед учащимися 1-го техникума.

Написал методические указания к работе по составлению программ в консерваториях; содействовал открытию инструкторско-педагогического факультета в МГК и руководил составлением для него программ.

Руководил реорганизацией Народной музыкальной школы им. Красной Пресни, главной целью которой была подготовка музыкантов-инструкторов, руководи-

телей хоров и оркестров народных инструментов. Вел в этой школе курс слушания музыки для учащихся и читал лекции для педагогов.

Назначен руководителем музыкально-квалификационной комиссии ЦКУБУ (1921—1930), избран действительным членом ГАХН, позднее — ГАИС (1921—1931).

Написал статьи: «Непосредственное звуковое творчество детей», «Общественность и искусство», «Предмет музыкального искусства», «Эпохи в музыкальном искусстве», «История фаз», «Моторность». В поисках революционного сюжета для оперы принимает предложение участницы восстания 1905 г. М. С. Зеликман разработать тему декабрьского восстания в Москве.

## 1922

- 4 января Вводная лекция Б. Я. к занятиям по слушанию музыки в 1-м техникуме, посвященная обзору теоретической части курса (единство творчества, исполнения и восприятия музыкального произведения; слушательская загись как отражение восприятия; возможность возникновения ассоциативных образов при слушании музыки и принципы их анализа; элементы музыкального образа в инструментальном непрограммном произведении; музыкальная терминология как авторское дополнение к нотному тексту)<sup>9</sup>.
- 18 февраля Концерт для музыкальной школы им. Красной Пресни. В программе Бах, Гендель, Бетховен, Шуберт. Исполнители: П. Ж. Доберт, Б. О. Сибор и Б. Я.
- 31 марта Участие О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. в пушкинском вечере «Ассоциации любителей живого слова и литературы» на тему: стихотворения Пушкина в творчестве русских композиторов — «Закливание» — Римского-Корсакова, Метнера, Шапорина; «Я здесь Инезилья» — Глинки, Даргомыжского и др. романсы.
- 6 мая Концерт О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. из произведений Мусоргского.
- 26 мая Первое заседание комиссии по проведению в жизнь типизации музыкальной школы. По предложению наркома просвещения Луначарского заседание открылось под председательством Б. Я. как постоянного председателя комиссии. Выработанный проект был утвержден научно-художественной секцией ГУСа 9 ноября 1922 г.
- Июнь Концерт О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. из произведений Римского-Корсакова.
- 3 июня Концерт О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. из произведений Чайковского.
- 30 июня Концерт 1-го техникума. В программе народные песни и «Поэма экстаза» Скрябина (на двух ф-п.). Исполнители: певица — учащаяся Е. А. Гейцыг, С. В. Протополов и Б. Я.
- 7 июля Концерт О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. из произведений С. В. Протополова и Б. Л. Яворского.

- Август** Киев. Два концерта О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. (зал КГК).
- 21 сентября** Письмо от руководства Киевской первой трудовой школы им. Шевченко с благодарностью за работу музыкантов-педагогов, учеников Б. Я.
- 18 ноября** Концерт О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. из произведений Глинки.
- 9 декабря** Концерт О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. из произведений Даргомыжского.
- 10 декабря** Участие в концерте хора 1-го техникума в Народном доме им. Каляева (в Москве).

В 1922 г. Б. Я., будучи введен в состав членов Государственного ученого совета НКП, в конце года сделал доклад о неудовлетворительном осуществлении принятой Наркомпросом программы по реформе музыкального образования, участвовал в Первой Всероссийской конференции по вопросам художественного образования (сделал доклад о музыкальном образовании).

Руководил всеми видами работ: по общему музыкальному образованию, по подготовке кадров инструкторов и руководителей хоров; по составлению учебных планов и программ музыкальных школ периферии (Петрозаводск). Совместно с педагогами хоров составил: сборник народных песен для детского хора в связи с занятиями по музыкальной грамоте; список хоров для взрослых. Написал: тезисы по вопросам музыкального образования для Луначарского; заметки о слушании музыки для детей. Б. Я. получил из Киева посвященный ему сборник детского творчества учащихся музыкальной школы, руководимой Н. М. Гольденберг.

## 1923

- Зима, весна** Подготовил три концерта 1-го техникума и участвовал в них: 17 марта — в честь 25-летия Коммунистической партии (для партийной организации НКП), 27 апреля — памяти Скрябина (восьмая годовщина со дня его смерти) и 20 мая — «Народная песня и произведение Глинки».
- 7 июля** Концерт О. Н. Бутомо-Названовой из произведений Б. Я. и С. В. Протопопова с участием авторов.
- 20 июля** В отчете МУЗО НКП об учебной и концертно-производственной работе 1-го техникума Б. Я. отметил, что в текущем учебном году подготовлено шесть сольных и хоровых программ.
- Октябрь** Участие в составлении плана работы Совета по художественному воспитанию детей (при НКП). Введение обязательной педагогической практики для всех учащихся 1-го техникума, работающих на основе научной методики Б. Я. в музыкальных школах и кружках.

23 декабря Участие в концерте 1-го техникума. В программе произведения Бородина\*.

Написал статьи: «Об эпохах и различных видах искусства», «Основные элементы музыки» (журнал «Искусство», № 1, ГАХН), «Методика работы по формированию музыканта-профессионала»; заметку «О свойствах слуха, условиях его развития».

## 1924

- Февраль** Посещение 1-го техникума наркомом просвещения А. В. Луначарским. После рассказа Б. Я. о методике хоровой работы учащиеся исполнили хоры из «Князя Игоря»: Пролог, Половецкие пляски, хоры девушек и сцену в тереме Ярославны, хор поселян, хор дозора.
- 18 марта** Участие в концерте 1-го техникума, посвященном Дню Парижской коммуны (клуб ВЦИКа). В программе хоры Листа и революционные песни.
- 6 апреля** Концерт певицы Е. А. Гейцыг и Б. Я. В программе народные песни и романсы Глинки.
- 23 апреля** Доклад о работе 1-го техникума на собрании педагогов и учащихся в присутствии представителей от КГК и школы им. Красной Пресни.
- Участие в хоровом концерте 1-го техникума в честь дня рождения В. И. Ленина в академии им. Тимирязева.
- 1 мая** Участие в концерте 1-го техникума в клубе ЦК РКП(б).
- 16 мая** Киев. Исполнение партии ф-п. в концерте певиц в исполнении учащихся 1-го техникума Л. А. Васнецовой и Е. Н. Гольденберг с участием автора, И. С. Рабиновича и Б. Я. В программе: сонаты для ф-п., сказки и романсы.
- 19 мая** Киев. Исполнение партии ф-п. в концерте певиц Л. А. Васнецовой и Е. Н. Гольденберг. В программе: романсы Зёрнова, Римского-Корсакова, Хосе Басса, Пабло Эстеб, Блаз де Ласерна, Кантелуба. Переводы с испанского и французского Б. Я.
- 23 мая** Б. Я. исполнил 2-ю сонату для ф-п. Д. М. Мелких в концерте Ассоциации современной музыки.
- 25 мая** Участие в камерно-хоровом концерте 1-го техникума из произведений Римского-Корсакова.

\* 12 романсов, «Серенада четырех кавалеров», Парафразы (на двух ф-п.), Хор поселян, Половецкие пляски и четыре арии из оперы «Князь Игорь». Переложение партии оркестра и всех сольно-хоровых сцен для двух ф-п. сделал учащийся 1-го техникума А. В. Кашперов.

- 2 июня Лекция Б. Я. для педагогов школы им. Красной Пресни на тему: «Педагогические принципы музыкального образования народа».
- 8 июня Участие в концерте 1-го техникума. В программе: хоры и ансамбли Бородина и Римского-Корсакова<sup>10</sup>.
- Июнь Отчет Б. Я. для Наркомпроса о работе 1-го техникума.
- 10 октября Б. Я. участвовал в выступлении 1-го техникума на панихиде по В. Я. Брюсову в ГАХН.
- 13 октября Б. Я. начал вести баховский семинар для старшего курса 1-го техникума. В вводной лекции: об эволюции музыкального мышления, об ассоциативных образах.
- 5 и 7 ноября Участие Б. Я. в праздничных концертах 1-го техникума: для Хамовнического райкома ВКП(б) (М. зал МГК) и в Военной школе им. Красных коммунаров.
- 16 декабря Участие в концерте 1-го техникума. В программе хоры и ансамбли из опер Римского-Корсакова «Царская невеста» и «Сказка о царе Салтане». Партия оркестра исполнялась на двух ф-п.\*.
- 28 декабря Выезд учащихся 1-го техникума с докладами и концертами в Киев для ознакомления КГК со сделанной работой.
- 30 декабря Киев. Встреча с музыкантами, бывшими учениками Б. Я., и их учениками.

В 1924 г. Б. Я. написал: «План реорганизации композиторского отделения консерваторий», «Планы и программы, принципы и методы»; делал записи: «Теоретические заблуждения», «Виртуозность как принцип», «Дыхание», «Тембр, туше, ритм», «Беглость», «Условия продуктивности работы преподавателя и ученика», «О крестьянской песне в России», «О живописи», «Введение в науку о музыке», «Масштабы», «О прелюдиях», «О прелюдиях и фугах».

1924 год характеризуется значительными достижениями в работе 1-го техникума: в подготовке дирижеров хора, инструкторов-педагогов, исполнителей. Успешные концерты хора под управлением С. Протопопова, ансамблей и солистов («праздники музыкального искусства», как об этом писали в прессе).

## 1925

- 1 января Киев. Доклад Б. Я. для педагогов и учащихся Киевской консерватории на тему: «Фортепианная техника как совершенство воспроизведения процесса выражения».
- 2—9 января Киев. Доклады и концертные выступления учащихся 1-го техникума. Хор «Думка» им. Леонтовича и хоры

\* Переложение партии оркестра для двух ф-п. А. В. Кашперова.

детских школ Киева, руководимые учениками Б. Я. дали для Б. Я. и приехавших с ним учеников 1-го техникума специальные концерты.

Б. Я. руководил экскурсиями учащихся по памятникам архитектуры и музеям Киева.

10 января  
Январь

Выезд в Москву.

Начало занятий по дирижированию в 1-м техникуме (оркестровые произведения Глинки). Предмет занятий: содержание произведения и принцип его исполнения; история развития целостного музыкального мышления; принципы переложения изучаемых оркестровых сочинений для двух ф-п. (в 8 рук).

21 и 25 января

Б. Я. аккомпанировал хору 1-го техникума (ф-п. и орган) в двух концертах памяти В. И. Ленина (в М. зале МГК и Центральном клубе комсомола). В программе: хоры Бородина, революционные песни, две части из «Реквиема» Моцарта (новый перевод текста В. Я. Брюсова).

4 февраля

Доклад Б. Я. для педагогического факультета МГК «О принципах профессиональности в работе с исполнителями».

10 февраля

Показ всех коллективов и всех типов работ 1-го техникума Б. В. Асафьеву (М. зал МГК).

8, 15, 25 марта

Участие в концертах 1-го техникума, посвященных Международному женскому дню и Дню Парижской коммуны, в заводских клубах; в отчетных концертах (в М. зале МГК) из произведений Листа, Даргомыжского, Прокофьева, Стравинского.

21—23 марта

Участие Б. Я. в составе жюри Всесоюзного конкурса квартетов на соискание звания квартета им. Страдивари. Состав жюри: А. В. Луначарский, Б. Б. Красин, А. К. Глазунов, Н. П. Шувалов, Б. Л. Яворский, Ю. М. Славинский, Ф. М. Блуменфельд, Н. С. Блиндер, А. А. Брандуков.

12 апреля

Участие в концерте 1-го техникума. В программе народная песня и сказы.

15 апреля

Б. Я. назначен заместителем председателя ЦКУБУ.

Апрель

Участие в конференции по художественному образованию, созванной НКП.

2 мая

Участие в концерте 1-го техникума в АКВ, посвященном празднику 1 Мая.

9 мая

Первое письмо от Д. Д. Шостаковича. Переписка продолжалась до конца жизни Б. Я.

30 мая

Сообщение от Наркомпроса о предстоящей осенью 1925 г. командировке в Италию для ознакомления с организацией научного, художественного и педагогического дела в области музыки.

2 июня

Концерт 1-го техникума в пользу МОПРа. В программе: революционные и народные песни, хоры Листа, песни и романсы советских композиторов (партию ф-п. исполнил Б. Я.).

9—14 июля

Встреча с молодыми музыкантами — Л. Н. Обориным, М. Л. Старокадомским и В. М. Богдановым-Березовским. Просмотр всех сочинений последнего.

**3 августа**      Официальное поручение Б. Л. Яворскому от А. В. Луначарского — снести с С. С. Прокофьевым, А. К. Боровским и И. Ф. Стравинским, передать им разрешение правительства на возвращение в СССР.

Письмо от В. М. Богданова-Березовского к Б. Я. по поручению кружка композиторов ЛГК с просьбой прислать материалы о теории ладового тяготения.

**Конец августа**   Отъезд по командировке в Италию — через Константинополь, Афины.

**16 октября**      Возвратился из заграничной поездки. Написал тезисы доклада в Наркомпрос о своих наблюдениях во время поездки за границу: «Музыкальная жизнь за границей, отношение иностранных музыкантов к Советской России. Чего ждут передовые элементы Запада от музыкантов Советской России? Композиторский уровень на Западе.

Русские музыканты за границей, их влияние на музыкальную жизнь Европы. Помощь полпредств группе ученых и художников, их оценка проделанной группой работы».

**8 ноября**        Участвовал в праздничном концерте 1-го техникума (М. зал МГК). В программе старые революционные песни и хоры советских композиторов.

**31 декабря**     Начало руководства коллективным классом детского творчества в 1-м техникуме.

**Декабрь**        Б. Я. подготовил положение о консерваториях на основе работ по реорганизации вузов и решений конференции об итогах работ по типизации профессионально-художественного образования в апреле 1925 г.; утверждено Главпрофбром.

В течение 1925 г. Б. Я. составил программу по методике фортепианной игры. Установил технический минимум для окончания 1-й ступени техникума (41 этюд Черни ор. 299 на легкую беглость, 7 октавных этюдов Куллака в указанных авторами темпах, для выработки непрерывности внимания, свободы и выносливости исполнительского аппарата).

Написал: «Музыкально-волевое руководство звуковым оформлением — дирижирование». Перевел часть статьи Листа «О дирижерстве», «План баховского семинара в 1-м техникуме», «О прелюдии и ее характере», «Термины» (классификация, определение; исторический процесс развития и значение их в исполнительстве при создании музыкальных образов). «Звуковой и музыкальный спецификум как выражение». «Музыкальная стихия, тяготение, энергия».

Вышли из печати «Пять народных песен для смешанного хора» в обработке Протопопова и Яворского (Музгиз).



- 25 января** Участвовал в концерте 1-го техникума, посвященном памяти В. И. Ленина. Хоровая программа на тему «1905 год».
- 7 февраля** На вечере, посвященном памяти А. И. Калишевского (актовый зал Московского университета), Б. Я. исполнил Траурный марш Шопена и исполнил партию ф-п. в вокальной части программы концерта.
- 24 февраля** Письмо от заведующего художественным отделом Главнауки П. И. Новицкого: просьба к Б. Я. объединить под своим руководством работу в ГУСе и художественном отделе Главнауки по музыковедению и музыкальной практике.
- 8 и 18 марта** Участвовал в концертах 1-го техникума (исполнил партию ф-п.), посвященных Международному дню работницы (в зале АКВ) и Дню Парижской коммуны (по поручению МОПРа в Колонном зале Дома союзов).
- 10 марта** Составил тезисы о концертной работе: о необходимости концертов по циклам, включения в программы концертов произведений современных русских композиторов, большего разнообразия концертов как по содержанию, так и по форме их проведения, привлечения постоянного состава слушателей.
- 15 марта** Получил командировку в Германию, Австрию, Францию на полтора месяца для ознакомления с постановкой музыкально-учебного дела.  
Концерт из произведений С. В. Протопопова с участием О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. Б. Я. исполнил 1-ю и 2-ю сонаты для ф-п. (зал ГАХН).
- 4 апреля** Написал статью «Музыкальное искусство как запечатление схемы общественных процессов».
- Апрель — июнь** Письма к С. В. Протопопову из-за границы, в которых Б. Я. делится впечатлениями от встреч с музыкантами и от посещений концертов и музеев (см. стр. 322—360).
- 12—14 апреля** Мюнхен. Посещение Пинакотехи (картины старогерманской школы, собрание древнегреческих ваз).
- 13 апреля** Встреча с музыкальным критиком Ф. Малером. Посещение концерта квартета Амар — Хиндемит.
- 18 апреля** Берлин. Б. Я. на репетиции симфонического концерта под управлением дирижера В. Фуртвенглера.  
Открытая репетиция концерта О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. Среди приглашенных — Лина Шмальгаузен — ученица Листа в последний период его жизни.
- 20 апреля** Был на вечере старинной музыки с участием П. Хиндемита (виоль д'амур).
- 22 и 27 апреля** Два концерта О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. В программе: произведения Глипки, Чайковского, Танеева, Мясковского, Протопопова — романсы, народные песни и сказки.
- 23 апреля** Посещение Фридрих-музеума.

- 26 апреля Был в концерте В. Фуртвенглера.  
Письмо от С. С. Прокофьева к Б. Я. с сообщением о том, что он в Париже, хочет с ним повидаться.
- 29 апреля Посещение библиотеки-хранилища рукописей И. С. Баха. «Имел в руках, перелистал все и точно осмотрел».
- 2 мая Париж. Посещение Лувра. Письма о картинах Леонардо да Винчи.
- 3—5 мая Участие в качестве делегата в Международном конгрессе музыкальных и театральных критиков в Париже. Получил предложение от организаторов конгресса прислать описание театральной и музыкальной жизни в СССР, принципы подхода к искусству; получил уведомление о праве СССР послать на следующий конгресс от двух до четырех делегатов.
- 6 мая Был в симфоническом концерте (в зале Гаво) под управлением дирижера Страдам.
- 8 мая Присутствовал в концерте Артура Рубинштейна. Написал большое письмо с отзывом, который просил прочитать Г. Г. Нейгаузу, Л. Н. Оборину, а также ученикам 1-го техникума.
- 10 мая В музее «Carnavalet» смотрел комнату Жорж Санд, слепок руки Шопена и зарисовку его играющим; сделал выводы об основах его исполнительских движений.
- 11 мая Был в концерте А. К. Боровского по приглашению пианиста.
- 12 мая Письмо к В. В. Держановскому с просьбой закупить для Советского Союза иностранные издания нот, в частности — сочинения С. Прокофьева.
- 13 мая Встреча Б. Я. с С. С. Прокофьевым, А. К. Боровским; визит к С. А. Кусевичу, где Прокофьев сыграл свой новый балет и 5-ю сонату.
- 24 мая Прочел новую биографию Листа (Пурталеса).
- 27 мая Посетил концерт под управлением С. А. Кусевича.
- 30 мая Днем посетил симфонический концерт оркестра Страсбургской филармонии (в Большой опере). В программе: Бетховен. 5 симфония; Стравинский. Колыбельная из балета «Жар-птица»; Рабо. «Ночное шествие»; Лало. Увертюра из «Короля Ис»; Бах. Бранденбургский концерт.
- Май Вечером — концерт В. Горозица.  
Услышал в концерте П. Робсона; включил его в список артистов, рекомендуемых к приглашению для концертов в СССР.
- 1 июня Исполнял романсы с певицей Н. П. Кошиц у нее в доме в кругу музыкантов; там же встретился с пианистом В. Горовицем и слушал его. («Слышал я повсюду много пианистов, познакомился с несколькими молодыми. Вообще там есть способная молодежь, школа у них только солидно отставшая лет на полтора». Из письма к С. В. Протопопову от той же даты).

- 7 июня** Обед у Я. А. Берзиня (полпред СССР в Австрии), беседа с ним о музыкальных делах. Вечером — визит к музыковеду и критику Гвидо Адлеру, разговор о предств-щих торжествах, посвященных Бетховену.
- 19 июня** Отъезд в Москву.
- 23 июня** Письмо от С. С. Прокофьева из Парижа по по-воду приезда в СССР.
- 29 июня** Вышла из печати книга С. Н. Беляевой-Экземплярс-кой и Б. Яворского «Восприятие ладовых мелодиче-ских построений» (изд. «Академия», Л.), в которой обобщены результаты музыкально-психологических экс-периментов, проведенных среди учащихся АКВ им. Н. К. Крупской. К статье приложены таблицы ладов.
- 14 июля** Был на заседании коллегии Наркомпроса под пред-седательством А. В. Луначарского; принял участие в обсуждении доклада Б. Б. Красина о работе Государ-ственной филармонии.
- 16 июля** Н. Я. Мясковский посетил Б. Я. и показывал свою 8-ю симфонию.
- 17 июля** Письмо от С. С. Прокофьева по поводу его пере-говоров о концертах в СССР.
- 7 сентября** Письмо от Н. А. Малько о пропаганде симфониче-ского творчества молодых композиторов; в частности, он сообщает, что по просьбе Б. Я. в Ленинграде ис-полнена 1-я симфония Д. Д. Шостаковича.
- 10 сентября** Письмо от Гвидо Адлера — приглашение в Вену (через НКВД) на бетховенские торжества.
- 13 сентября** Доклад в ГУСС о плане работ музыкальной под-секции.
- 30 октября** Письмо от С. С. Прокофьева (из Парижа) о вопро-сах, связанных с приездом в СССР.
- 8 ноября** Письмо от дирекции симфонических концертов Вар-шавской филармонии и от комитета по сооружению па-мятника Шопену с приглашением Б. Я. в Варшаву для участия в шопеновских торжествах.
- 10 ноября** Участвовал в концерте 1-го техникума — в честь 9-й годовщины Октября (М. зал МГК). В программе: революционные хоры советских композиторов; хоры из опер Бородина и Римского-Корсакова.
- 11 ноября** Выехал с Н. Я. Мясковским в Варшаву для уча-стия в шопеновских торжествах.
- 14 ноября** Варшава. Представлял от СССР на откры-тии памятника Шопену.
- 9—11 декабря** Письмо к Л. В. Николаеву (Ленинград) о пред-стоящем 27 января 1927 г. конкурсе пианистов им. Шопена в Варшаве и его условиях; о составе участников конкурса от Москвы и Ленинграда; рекомендует по-слать на конкурс из Ленинграда В. В. Софроницкого и Д. Д. Шостаковича.

В 1926 г. Б. Я. дал письменный ответ на запрос Главпрофобра: о степени научной обоснованности тео-рии ладового ритма, о том, как отражается система

ладового ритма на формировании нового музыканта; о подготовленности окончивших 1-й техникум для деятельности. Написал работы: «Сравнение специфики искусства как выражения идеологии натурального и индустриального хозяйства»; «О музыкальном искусстве»; «Словарь, слово, термин»; «Искусство и революция»; «Пространство»; «Перспектива как восприятие объема»; «Схема художественного произведения». Отзыв об игре С. С. Прокофьева. Вышла на немецком языке книга Б. Яворского и С. Н. Беляевой-Экземплярской «Восприятие ладовых мелодических построений» (Лейпциг).

## 1927

- 14 января** Был на концерте пианистов, отобранных для участия в конкурсе им. Шопена в Варшаве (Г. Гинзбурга, Ю. Брюшкова, Л. Оборина, Д. Шостаковича) — Б. зал МГК.
- 25 января** Был на первом концерте С. С. Прокофьева в Б. зале МГК.
- 1 февраля** Участие в концерте в пользу нуждающихся учеников 1-го техникума. Исполнители: К. Г. Держинская, В. Л. Кубацкий, С. В. Протопопов, И. С. Рабинович, Д. М. Цыганов, Б. Я. В программе: Бах, Витали, Моцарт, Танеев, Протопопов.
- 12 марта** Приглашение в Вену от Гвидо Адлера на торжества, посвященные памяти Бетховена (100-летие со дня смерти).
- 13 марта** Утро. Аккомпанировал на ф-п. и органе в концерте хора 1-го техникума (М. зал МГК). В программе: народные песни, хоры Танеева; «Памяти погибших» — для хора, двух ф-п. и органа Протопопова, «Прометей» Скрябина в переложении для трех ф-п. с участием хора; солист Т. Л. Логовинский.
- Вечер. Принял участие в концерте квартета им. Страдивари (Б. М. Симский, Б. Я. Виткин, Г. С. Гамбург, В. Л. Кубацкий) в зале им. Бетховена, исполнив партию ф-п. в квинтетах Моцарта и Танеева.
- 14 марта** На заседании ГУСа под председательством Луначарского, посвященном театральной политике, Б. Я. сделал доклад «О задачах наших оперных театров».
- 25 марта** Выехал в Вену.
- 27—30 марта** Вена. Участвовал в торжествах, посвященных 100-летию со дня смерти Бетховена; посещал концерты, встречался с музыкантами.
- 1 апреля** Выехал на музыкальные торжества в Болонью.
- 10 апреля** Рим. Осмотр виллы Боргезе и выставки современного искусства.
- 13 апреля** Осмотр Ватикана.
- 14 апреля** Осмотр картин Беато Анджелико в Ватикане.
- 19 апреля** Выехал из Рима в Москву.

- 3 мая** Письмо от А. К. Боровского (Париж) — приветствие и сообщение о его предстоящем приезде в Москву с концертами.
- 6 мая** Получил от Д. Д. Шостаковича сюиту для ф-п. «Афоризмы», посвященную Б. Я.  
Написал проект директивы ГУСа художественным учебным заведениям: о научном обосновании художественного труда, о достижении наибольшего полезного результата при наименьшей затрате сил и средств; о ценности человеческого труда и методах его усовершенствования; об установлении системы практических зачетов; о методах преподавания, связи с производством; массовом воспитании; о знании как умении выразить, передать; о необходимости обязать всех учащихся вести общественную работу.
- 8 июня** Письмо от А. И. Дзмиитровского (Вена): о посылке журнала «Apbgrich» с рецензией на статью Б. Я. «Восприятие ладовых мелодических построений», вышедшую в Лейпциге; о благодарственном письме Herzka к Б. Я. за эту статью; о выходе из печати сонаты С. Протопопова.
- 1 июля** Обращение президиума ГАХНа к директорам иностранных музеев и библиотек с просьбой об оказании содействия Б. Я. в изучении искусства Германии, Испании, Италии и Франции.
- Начало июля** Отъезд за границу (Вена, Флоренция, Рим) — для научной работы.
- 18 сентября** Вернулся в Москву из Италии.
- Октябрь** Участвовал в работах Росфила по поводу организации музыкальной части празднования 10-летия Октября. Писал заметки для своих выступлений о принципах составления праздничных программ («нести искусство в массы, а не давать концерты для постоянной публики концертных зал»).
- 27 октября** Письмо от С. С. Прокофьева (из Парижа) о его творческих планах.
- 6 ноября** Участие в концерте 1-го техникума в честь 10-й годовщины Октября (в Б. зале МГК) по поручению Октябрьской комиссии Моссовета. В программе — хоры советских композиторов.

В 1927 г. провел дополнительные занятия с выпускниками 1-го техникума и организовал публичные зачеты.

В КГК образовался студенческий кружок по изучению теории Б. Яворского под руководством преподавателя Н. М. Гольденберг.

Во время поездок за границу записывал «Мысли об искусстве», обобщал, в связи с научной работой в библиотеках, музеях и со слушанием иностранных исполнителей, свои прежние работы.

Написал заметки «Эволюция музыкального мышления от Жоскена до Скрябина», о виртуозности Листа.

Получив от Луначарского его книгу «Вопросы социологии музыки» (1927), Б. Я. ответил автору письмом — критическим отзывом (см. стр. 359—379).

Написал работы: «О расчистке картин», «Искусство и тяготение», «О теоретической науке», «Время и пространство», «Этюд как принцип стихийно-массового стиля», «Схема анализа народной песни».

## 1928

- 21 января** Персональное обращение к Б. Я. общества политкаторжан, месткома ЦК ВКП(б) с просьбой об организации силами 1-го техникума концертов народной и подпольной революционной песни.
- 12 февраля** Участие в концерте солистов 1-го техникума из произведений русских и советских композиторов.
- 21 февраля** Письмо от зам. директора ГИИИ о сильнейшем впечатлении, полученном им от концерта Карло Цекки, и благодарность Б. Я. за то, что он обнаружил этого замечательного пианиста и пригласил его в РСФСР.
- Февраль — март** Проведение в 1-м техникуме семинара по изучению 9-й симфонии Бетховена и эскизов к ней. Исполнение симфонии на двух ф-п. учащимися техникума.
- 8 апреля** Концерт в М. зале МГК в пользу учащихся 1-го техникума, нуждающихся в санаторном лечении. Участники: О. Н. Бутомо-Назанова, В. Л. Кубацкий, С. В. Протопопов, И. С. Рабинович, Д. М. Цыганов и Б. Я.
- 29 апреля** Участие в концерте хора и ансамблей 1-го техникума (М. зал МГК). В программе: Моцарт, Глинка и Танеев.
- 7 мая** Письмо от С. С. Прокофьева из Барселоны.
- 16 и 19 мая** Участие в выездных концертах солистов и камерного класса (Киев). В программе сочинения советских композиторов.
- 31 мая** Отчет Б. Я. на собрании учащихся 1-го техникума о работе вокального и инструментального камерных классов, о концертной работе (хоровые выступления в Б. зале МГК) и сообщение о видах участия музыкального коллектива в общественной жизни страны.
- 7 августа** Письмо от С. Г. Кондры, бывшего ученика Б. Я., с сообщением о местонахождении писем С. И. Танеева к композитору Н. Н. Амани, в которых были написаны подробные разборы сочинений Амани, очень интересовавшие Б. Я.<sup>11</sup>.
- 13 октября** Участие в концерте 1-го техникума (М. зал МГК). В программе Шуберт, Шуберт — Лист, Рахманинов, Мясковский, Козичкий.
- 23 декабря** Концерт О. Н. Бутомо-Назановой и Б. Я. из произведений Шуберта.

В 1928 г. вышли из печати учебники «Упражнения в голосоведении», «Упражнения в образовании схем ладового ритма» (2-е изд.).

Провел с О. Н. Бутомо-Названовой цикл концертов на тему «Пушкин в музыке».

Вел курсы анализа музыкальных произведений для различных групп учащихся 1-го техникума (в частности, в связи с их концертной работой); анализы 9-й симфонии Бетховена, песен Шуберта и транскрипций этих песен, сделанных Листом, ноктюрнов Шопена.

Написал статьи: «Мои воспоминания о пианистах», «Творческое задание», «Принципы и процесс творчества» (о Д. Скарлатти), «Темы».

В Риме вышел из печати труд Б. Я. «Строение музыкальной речи» на итальянском языке в переводе и с примечаниями Н. Р. Бойченко.

## 1929

- 1 февраля** Исполнение партии ф-п. в Трио ре мажор С. И. Танеева в концерте преподавателей 1-го техникума В. Л. Кубацкого, С. В. Протопопова, И. С. Рабиновича, Д. М. Цыганова с участием К. Г. Держинской (в пользу профкома учащихся). В программе: Моцарт, Танеев, Протопопов.
- 22 февраля и 17 апреля** Два концерта О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. (М. зал МГК и зал им. Моцарта). В программе — романсы советских композиторов: Ан. Александрова, Ю. Вейсберг, М. Гнесина, А. Крейна, Д. Мслких, Н. Мясковского, Л. Штрейхер.
- 7 апреля** Концерт Т. Н. Романовой и Б. Я. «Пушкин в музыке советских композиторов» (М. зал МГК).
- 26 апреля** Концерт О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. на тему «Пушкин в русском романсе» (М. зал МГК).
- Август** Поездка Б. Я. в Старую Руссу, к озеру Ильмень, на Волхов, в Новгород, Псков и Ленинград для изучения старинной архитектуры.  
В журнале «Пролетарский музыкант» №№ 7, 8 опубликована статья В. А. Цуккермана «Теория ладового ритма и ее применение».
- 5 сентября** Письмо от С. С. Прокофьева из Кюлоза с сообщением о желании приехать осенью в Москву, «хотя и без концертов».
- Сентябрь** Начал занятия по вопросам музыкальной культуры на отделении истории искусств в МГУ (работал два учебных года).
- 30 октября** Был на докладе А. В. Луначарского на тему «Социологические и патологические факторы в истории литературы» (Коммунистическая академия).
- 29—30 ноября** Поездка в Ленинград. Встреча с учащимися и педагогами ЛГК; беседа о роли композитора в музыкально-общественной жизни и о значении музыкального мышления и научно-обоснованной техники для выражения в музыке прогрессивных задач современности.
- 2 декабря** Концерт О. Н. Бутомо-Названовой и Б. Я. с программой «Пушкин в музыке» (зал Ленинградского об-

17 декабря

щества друзей камерной музыки) и отъезд в Москву. Участие в радиоконцерте 1-го техникума. В программе: хоры Листа, Чемберджи, З. Левиной.

Написал статьи: «Моторность, метр, метрика», «Композиционные приемы — выбор эпизодов», «О композиции романа и сонаты». Критика работы Г. Э. Колюса «Принципы скелетного расчленения музыкальных тел». Написал песню для голоса и ф-п. на слова С. Маршак «На нефть, на уголь приналежь».

Вышла из печати книга С. Н. Беляевой-Экземплярской и Б. Л. Яворского «Структура мелодии» (изд. ГАХН, М., 1929). В ней статья Б. Я. «Конструкция мелодического процесса».

Утвержден план работы Всероссийской конференции по теории ладового ритма.

Подготовил к конференции тезисы и доклад о теории ладового ритма.

В течение года Б. Я. руководил подготовкой двенадцати концертов 1-го техникума и участвовал в них в качестве пианиста. Участники: хор, вокальные ансамбли, струнный квартет, оркестр народных инструментов, детская школа (ритмические постановки с пением под руководством Н. Г. Александровой). В программах: Гайдн, «Времена года»; Глинка, финал 1-го действия оперы «Руслан и Людмила» (переложение оркестровой партии с партитуры для двух ф-п. ученика техникума А. Ф. Козловского); ансамбли из оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова; Бетховен, 9-я симфония с хором, солистами (партия оркестра на двух ф-п., в редакции Листа); хоры Листа «Не робеть», «Зовет нас властно век»; хоры советских композиторов, в том числе — сочинения учащихся; Бах, прелюдии и фуги в переложении для двух ф-п.

## 1930

5 февраля

Открытие Всесоюзной конференции по теории ладового ритма в М. зале МГК, организованной НКП, под председательством Луначарского<sup>12</sup>. Доклад Б. Я. о теории ладового ритма.

8 февраля

Заключительное слово Б. Я. Утверждение резолюции. Концерт 1-го техникума с показом творчества учащихся для участников Всесоюзной конференции по теории ладового ритма.

Конец февраля

Начал еженедельные занятия по слушанию музыки на отделении истории искусств МГУ.

12 марта

Письмо от С. С. Прокофьева из Гаваны. Сообщение о своих концертах.

21 марта

Приглашение Б. Я. на работу в МГК.

Март

Вышел из печати журнал «Пролетарский музыкант», № 3 со статьей Луначарского «Несколько замечаний о теории ладового ритма».



- 1 апреля** В ответ на приглашение работать в МГК Б. Я. направил письмо директору МГК Б. С. Шибышевскому с мотивированным отказом.
- Конец апреля** Б. Я. получил заказ от ГАБТа на сочинение к празднованию 13-летия Октябрьской революции одноактной оперы на либретто И. Уткина «Вышка Октября».
- 8 мая** Постановление ГАИС о включении ранее самостоятельной Комиссии по ладовому ритму в состав музыкальной секции.
- 18 мая** Вечер песни в исполнении Т. С. Шенейх и Л. А. Васнецовой при участии И. И. Москалева, С. В. Протопопова и Б. Я. (клуб ФОСП). В программе: романсы Танеева, Листа и Протопопова.
- Июнь** Прекратил работу в 1-м техникуме (заявление об уходе Б. Я. подал 1 марта этого года).
- Июль** Б. Я. окончил клавир оперы «Вышка Октября». Начало репетиций спектакля.
- Сентябрь** Приглашен на работу в оперную мастерскую ГАБТа. Составил план работы на 1930/31 учебный год. Предметы: певческий семинар, строение музыкальной речи, слушание музыки, дикция, ритмика, теория музыкального исполнительства, ансамбль, вокалистика, сольная тренировка, прохождение репертуара, аккомпанемент.
- 28 октября** Б. Я. присутствовал на заседании массовой комиссии художественно-политического совета ГАБТа, обсуждавшего оперу «Вышка Октября».
- 6 ноября** Утром и вечером премьеры оперы «Вышка Октября». Участники: А. И. Алексеев, А. И. Батулин, О. Н. Благовидова, К. Г. Держинская, Дубровин, Б. М. Евлахов, Иванова, И. С. Козловский, С. А. Красовский, М. П. Максакова, П. М. Норцов, В. М. Политковский, Н. В. Попов, В. А. Попченко; дирижер В. В. Небольсин.
- 20 декабря** Назначение Б. Я. членом художественного совета ГАБТа

Закончил подготовительные работы по проблемам диалектики и исторического материализма (300 страниц), начатые в 1920 г. Написал: «О форме музыкальных произведений», «Роды и виды музыкальных произведений», «О звуковедении», «Гемп», творческую биографию Н. Леонтовича, критику теории Э. Курта по его книге «Основы линейного контрапункта», «О расхождении в понимании музыкальных терминов», «Интеллигенция».

Написал для БСЭ две статьи: «Дебюсси», «Диссонанс» (БСЭ, изд. I, тт. 20, 22) с обширной библиографией. Перевел часть книги Т. де Лажарт «О песнях для танцев в XII—XIII столетиях».

Вышел из печати учебник С. В. Протопопова под редакцией Б. Я. «Элементы строения музыкальной речи».

- 11 марта Доклад Б. Я. дирекции ГАБТа о работе оперной студии.
- 6 апреля Смотр работ учеников Б. Я. в оперной студии ГАБТа.  
Доклад Б. Я. в дирекции ГАБТа о постановке режиссером Н. В. Смоличем оперы Чайковского «Пиковая дама».
- 1 мая Вышел из состава педагогов оперной студии ГАБТа.
- 10 мая Написал тезисы доклада для музыкальной секции ГАИС «О разложении лада».
- 20 мая Сообщение Б. Я. на пленуме ГАИС о подготовляемом им докладе на тему «Разложение лада». Выступление И. Я. Рыжжина с критикой не данного сообщения, а вопросов «Методологии основы теории звукового тяготения». Этим была начата необъявленная дискуссия о теоретических взглядах Б. Я. в целом.
- 26, 31 мая, 9, 15, 19, 24 июня Присутствовал на дискуссии, организованной музыкальной секцией ГАИСа.
- 28 июня Выступление Б. Я. с заключительным словом на дискуссии в ГАИСе<sup>13</sup>.  
Выход из состава действительных членов ГАИСа.

1931 год — единственный вне педагогической и организаторской музыкально-общественной деятельности был посвящен целиком исследованиям художественных стилей — главной теме в последнее десятилетие его жизни. Сделаны большие работы и заметки: «Биология», «Происхождение речи», «Язык», «Словесная речь», «Поэзия», «Тема — сюжет — фабула», «Архитектура», «Ракурс», «Орнамент».

«Тезисная постановка различных проблем в искусстве». «Аналогия в искусствах». «Элементы и принципы композиции». «Дыхание». «Настроение». «Эмоция». «Внимание». «Сознание». «Волевое». «Объем». «Масштаб». «Действие». «Генетический подход к музыкальному произведению». «Французские клавесинисты». «Индустриальное хозяйство музыки». «Условия анализов». Б. Я. о своей теории музыкального мышления. Конспектировал и частично переводил книгу И. Фрейгейтера «О гармонии Грига» (раздел «Аккордика») и написал замечания с анализом основных установок автора, который рассматривает отдельные аккорды, а не их соотношения.

## 1932

- 15 февраля Получено от директора Музгиза А. Г. Верхотурского предложение принять на себя редактирование концертной и педагогической литературы (в том числе собрания сочинений Шопена и Танеева).

- 1 марта** Начало работы в качестве старшего редактора Музгиза<sup>14</sup>.
- 23 апреля,**  
**6 июня** Два концерта Т. С. Шенейх и Б. Я. с участием П. П. Ильченко (скрипка). В программе: Бетховен, Шуберт, Шуман, Лист, Григ, Чайковский.
- Начало мая** Написаны заметки о значении постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля о перестройке художественных организаций: «23 апреля — образование художественной музыкальной общественности взамен педагогической. Союз композиторов — основа этой общественности. Конкурсы СССР — общественность судит педагогов, а не наоборот». (По мнению Б. Я., редакционные советы издательств следует составлять из композиторов, а не из педагогов.)

В 1932 г. Б. Я. эпизодически участвовал как консультант в Комитете по стандартизации при СТО. Написал в связи с этим: «О законах стандартизации в музыке», «Об инструментах», «О военных оркестрах». Написал заметки: «Стили», «О риторике», «Схема общественного процесса», «Патетичность», «Истовость», «Элементы и принципы оформления». Написал статьи: «О музыкальной идеологии в профессиональном музыкальном образовании», «Пение и певцы», «Что такое классическая теория», «О главной причине заблуждений теоретиков — отрыв от художественной практики», «Об академическом Большом театре». Отзыв о книге Шевалье «История учения о гармонии», «Принципы и план педагогических изданий» (замечания об особенностях педагогической литературы для детей и юношества).

### 1933

- Январь** По заказу Музгиза Б. Я. написал вступительную статью к изданию сюит Баха для клавира. В 1947 г. она вышла отдельной брошюрой под редакцией С. В. Протопопова.
- Февраль** Два концерта Т. Н. Романовой и Б. Я. на темы:  
1. «Пушкин в песнях древнего и нового мира».  
2. «Любовь Пушкина» (М. зал МГК).
- 4 марта** Участвовал в концерте артистов Большого и Малого театров, посвященном памяти М. А. Дейша-Сионичкой.
- 5 апреля** Отъезд в Абхазию в дом отдыха «Авиэтка».
- 4 июня** Концерт О. И. Горошенко и Б. Я. (зал Дома культуры Армении). В программе: Танеев, Чайковский, Римский-Корсаков, Протопопов.
- 9 июня** Б. Я. получил от А. В. Луначарского развернутый положительный отзыв о статье «Сюиты Баха для клавира»<sup>15</sup>.

В 1933 г. написал очерки: «Народы, нации, личности», «Реализм в музыке», «О Буало» (реализм в искусстве с позиций стиля данной эпохи), «Стиль в музыке», «Коллективный стиль как принцип организации музыкального мышления», «Ансамбльность как принцип организации музыкального мышления», «Разложение ансамбльности из соревнования в соперничество», «Происхождение, развитие и отмирание феодално-дворянской сюиты», «Организационное значение музыки», «Исполнительство», «Идеология современного исполнительства».

Написал отзыв о сборнике вокализмов А. И. Трояновской как об образцовых упражнениях, не имеющих себе подобных в литературе.

Сочинил романс на слова Пулькина «Ночь окрашена мглой». Перевел книгу А. Ристори «Эподы и воспоминания».

### 1934

- 18 января Три концерта Т. Н. Романовой и Б. Я. на тему  
22 марта «Пушкин в музыке»: в Литературном музее, в Педин-  
18 апреля ституте (с изменениями в программе) и в Октябрьском  
зале Дома союзов.
- 15 мая Концерт Т. С. Шнейх и Б. Я. В программе: Лист,  
Прокофьев, Протопопов, Мелких, Шуберт (зал Дома  
культуры Советской Армении).
- 7 декабря Концерт Т. Н. Романовой и Б. Я. (Клуб ФОСП).  
11 декабря Концерт О. И. Горощенко и Б. Я. В программе:  
народные песни и романсы Глинки и Протопопова на  
стихи Пушкина (зал Дома культуры Советской Арме-  
нии).
- Декабрь Статья А. А. Альшванга «Творчество Ф. Е. Козиц-  
кого», о занятиях композиторского класса Б. Я. в КГК  
(«Советская музыка», № 12).

Написал заметки «Об образе в искусстве».

Много работает в Музгизе: член редколлегии по подготовке академического издания сочинений Чайковского; написал «Типовой план школы как учебного пособия», «широко представляющего историческую, технологическую и художественную стороны определенной специализации»; редактировал много школ и учебных пособий, проводя глубокую методическую работу с авторами.

Отредактировал новый учебник А. С. Илюхина для гитары, мандолины и балалайки, переводящий с цифровой системы на нотную.

Делал записи по эстетике, «О сонатах классиков XIX столетия», «Коллективность, массовость, ансамбльность», «О стилях», «Роман». Написал романс на слова И. Пулькина «От ночной воды бегущей». В связи с постановлением ЦК ВКП(б) о ликвидации РАПМ

написал записку о принципах перестройки некоторых отделов издательства. Вышла из печати на немецком языке в Лейпциге книга «Структура мелодии» со статьей Б. Я. «Конструкция мелодического процесса».

## 1935

- Январь** Участвовал в четырех концертах с Т. Н. Романовой, Т. С. Шенейх, О. И. Горощенко. В связи с этим написал заметки о различных стилях пения: «камерно-миниатюристическом», «камерно-станковом», «фресково-концертном» и «оперно-декоративном».
- 9 марта** Концерт Т. С. Шенейх и Б. Я. В программе: Шуман, Лист, Борхман, Протопопов (клуб им. Калинина, Дмитров, Московская обл.).
- 6 мая** Записи «О мелодии XVIII—XIX веков (до Листа)».
- 7 мая** Записи о принципах обработок народной песни, сравнение с живописью раннего Возрождения.
- 11 мая** Письмо к Протопопову о докладе В. Э. Мейерхольда по поводу его постановки чеховских спектаклей: «Медведь», «Юбилей», «Предложение».
- 15 мая** Подробный положительный отзыв о книге Шуази «История архитектуры».
- 15 июня** Концерт О. И. Горощенко и Б. Я. (Дом культуры Советской Армении). В программе «Народная песня».
- 11 ноября** Исторический очерк «Коллективный стиль» как выражение стихийного ладового мышления, основанного на трудовом мышлении; о гомофонии.
- 28 ноября** Получил приглашение выступить с лекцией в Доме архитектора.

В 1935 г. Б. Я. написал заметки о значении теории слухового тяготения для творческого развития музыкального слуха. Написал: «Вопросы искусства» в период работы над книгой Лессинга «Лаокоон»; «Сведения о своей теории музыкального мышления»; «Народная песня и мазурки Шопена»; «Шопен и его изобразительность»; «Личности»; «Исполнительство — особый подъем воздействия»; «Камерное пение»; о терминах из словаря Ж. Ж. Руссо.

Начало переписки (1935—1940) с бывшими учениками 1-го техникума, работавшими в Магнитогорске.

## 1936

- 26 января** Концерт О. И. Горощенко и Б. Я. (Дом культуры Советской Армении). В программе: Глинка, Шуман, народные песни в обработке С. В. Протопопова.
- 28 мая** Концерт Е. В. Романовой и Б. Я. из произведений Мясковского, Шебалина, Протопопова на тексты Пушки-

кина и Лермонтова (Дом культуры Советской Армении).

30 октября

Два концерта О. И. Горощенко и Б. Я. из произведений С. В. Протопопова. В программе: эпизоды из оперы «Первая Конная», народная песня (клуб им. Калинина, Дмитров, Московская обл.).

В 1936 г. Б. Я. продолжал работу «О стилях в музыкальном искусстве», начатую в 1931 г., «О творческом задании», «Термины, обозначения», «Исполнительские научные термины», «Об исполнительском методе», «Дыхание, движение», «Лады», «Каденция»; «О вокальной партии», «Значение вокального творчества Листа»; «Народный напев, песня».

### 1937

12 января

Письмо к С. В. Протопопову с советом написать поэму-монолог «На смерть поэта» Лермонтова. Заятя мыслью о тексте, полном страстного эмоционального напряжения «не перед бурей, как в картинах Сурикова, а как когда молния уже блеснула, а гром вот-вот грянет».

8 апреля

Концерт В. Л. Кубацкого, Д. М. Цыганова и Б. Я. В программе: Виолончельная соната и Трио Рахманинова (М. зал МГК).

12 мая

Исполнение в концерте Л. М. Адамова ф-п. партии поэмы «26» для виолончели и ф-п. Протопопова (Беговский зал).

1 сентября

Организовал совместно с С. В. Протопоповым на Дорогомилловском химическом заводе в Москве хор, с которым выступал в концертах. Хор получил хороший отзыв на городском смотре самодеятельности за исполнение многоголосных украинских хоров а capella.

17 ноября

Концерт хора Дорхимзавода по радио.

Декабрь

Замечания о книге Поля Синьяка «От Э. Делакруа к неоиmprессионизму».

Написал статьи: «Перспектива», «Псалмодичность», «Ритмика и интонирование».

### 1938

23 января

Письмо к Г. М. Когану с критическим разбором его концерта 19 декабря 1937 г. (см. стр. 195).

17 марта

Письмо к Ф. С. Петровой с подробным разбором ее концерта (см. стр. 587).

23 июня

Письмо от Управления музыкальных учреждений Комитета по делам искусств с приглашением Б. Я. принять участие в совещании музыковедов, историков и теоретиков (с 29 июня по 5 июля).

- 28 июня** Письмо от зам. директора МГК А. Б. Дьякова с приглашением Б. Я. войти в состав профессуры и просьбой сообщить, какие учебные предметы ему желательны.
- 11 июля** Прослушивание Б. Я. учащихся Магнитогорской музыкальной школы (руководитель Л. А. Авербух), приехавших в Москву на десятидневную экскурсию; выступление Б. Я. и певицы Л. Н. Миловидовой для этой группы и последующие индивидуальные занятия с учащимися, ответы на их вопросы об исполнительстве.
- 3 сентября** Письмо к С. В. Протопопову о музыкальной педагогике; об активности внимания, памяти и сознания, которые должны развиваться самой методикой преподавания; об окончивших 1-й техникум и киевских учениках Б. Я., «которые повсюду с честью работают, так как умеют применить принципы, ими воспринятые, в конкретных условиях, разнообразить подход и процесс».
- 15 октября** Начал вести курс «История исполнительских стилей» для аспирантов МГК (см. стр. 149).
- 3 декабря** Письмо к директору Музгиза М. А. Гринбергу. Ссылаясь на передовую статью газеты «Правда», Б. Я. критикует формализм и бездумное отношение к теоретической науке<sup>16</sup>.
- 26 декабря** Б. Я. прочел для коллектива профессоров и учащихся МГК свои воспоминания о С. И. Танееве.

ГИИИ (Ленинград) избрал Б. Я. своим почетным члном. На заседании ГИИИ Б. Я. произнес речь о принципах музыкального мышления.

В 1938 г. написаны работы: «Патетичность», «Истовость», «Моторность у классиков», «Восемь тезисов статьи о французских клавесинистах», «Инструментальные эпохи (барокко, психологическая)», «Эмоциональность», «О творческой экспирации», «О Танееве», список рукописей Танеева, находящихся в библиотеке МГК.

## 1939

- Начало года** Участие в подготовке к исполнению оперы Танеева «Орестея»; интенсивные занятия с двумя курсами аспирантов МГК по истории исполнительских стилей.
- Январь** Два концерта для аспирантов МГК: 1. Концерт М. В. Юдиной. В программе: Бах, Бах — Лист, Шуберт, Шуберт — Лист, Шуберт — Прокофьев, Прокофьев. Вступительное слово Б. Я. «Как слушать смену эпохи и ее направление в транскрипции». 2. Концерт С. С. Прокофьева, который рассказал о своем подходе к сочинению и исполнил отрывки из музыки к фильмам «Поручик Кижес» и «Александр Невский».
- 11 февраля** Лекция Б. Я. для аспирантов МГК: «Историческое обоснование выражений «рок», «судьба», «фатум» как

отражение невозможности преодолеть существующие социальные условия» («Франческа и Паоло», «Борис Годунов», «Гибель Помпеи» Брюллова и т. п.).

25 марта

Исполнение фортепианной партии в концерте хора учащихся отделения музыкального воспитания МГК под управлением С. В. Протопопова (М. зал МГК). В программе: Бородин, «Хор поселян»; Танеев, Два хора из оперы «Орестея».

Март

Две лекции Б. Я. для аспирантов перед концертами Г. М. Когана — о клавесинистах и Г. Г. Нейгауза — об исполнительском стиле Нейгауза.

14 апреля

Письмо от Оссовского, свидетельствующее о том, что Б. Я. дал согласие на чтение в ГИИИ докладов о Танееве с последующими концертами 20 и 22 мая.

24 апреля

Участие в концерте Л. М. Адамова (М. зал МГК). В программе: С. Протопопов «Элегическая поэма» для виолончели и ф-п.

6 мая

По инициативе М. В. Юдиной исполнена опера «Орестея» Танеева (М. зал МГК). Исполнители: солисты певцы — студенты и аспиранты МГК Н. Устинов, И. Сипаев, Ант. Иванова, С. Фуки; артисты Л. Ельчинова, Д. Селезнев; партию орк. (на ф-п.) М. В. Юдина. Хор — 85 человек под управлением С. В. Протопопова; чтение — артист Чистяков; оформление сцены — В. А. Фаворский, режиссура — М. Г. Геворкян. Речь Б. Я. в артистической после концерта о творческом облике Танеева и о силе воздействия его искусства.

20 мая

Прочел доклад о С. И. Танееве в ЛГК.  
Решение Совета МГК возобновить ходатайство о присуждении Б. Л. Яворскому степени доктора наук без защиты диссертации.

Июнь

Вышел из печати сборник «И. С. Бах. Песни и арии для голоса и фортепиано». Русский текст Ярослава Родионова, фортепианное сопровождение (на основе баса И. С. Баха) и редакция Б. Яворского (Музгиз).

8 июня

Лекция Б. Я. «Песни народов СССР» в ЦДХВД на курсах директоров домов художественного воспитания детей с демонстрацией песен разных народов в обработке советских композиторов.

14 июля

Письмо от Н. Я. Мясковского (Москва) с благодарностью за «бесценный подарок музыкантам — сб. «Арии и песни Баха».

В 1939 г. слушал выступления аспирантов в отчетных концертах и написал подробные отзывы об их исполнительстве; написал работы: «Феодальный общественный строй», «Спильевые признаки в записи», «Ренессанс», «О темпераментности, сентиментальности, этикетности», «Живописная трилогия», «XIX столетие», «Женский роман», «Импрессионизм», «Музыкальное мышление», «И. С. Бах», «Бах — Шопен — Танеев»,



«О Шопене и его образах», «О размерах и об артикуляции», «О менуэте», «Пляс — танец как жанр».

## 1940

- Март** На занятиях Б. Я. с аспирантами МГК Ф. С. Петрова исполнила ряд народных песен и романсов, показав то, что Б. Я. называл «истовостью» и «темпераментностью» в стиле исполнения; там же Д. Д. Шостакович рассказал об осознанности творческого процесса; исполнил свои прелюдии, квартет и 6-ю симфонию.
- 24 апреля** Б. Я. исполнил вместе с В. Г. Островской на двух ф-п. финал 1-й симфонии Скрябина в радиоконцерте хора учащихся отделения музыкального воспитания МГК.
- 12 мая** Повторное исполнение оперы Танеева «Орестея». Состав исполнителей — см. 6 мая 1939 г.; партию оркестра на этот раз исполнили К. Л. Виноградов и В. Г. Островская.
- Весна** Концерт Т. Н. Романовой и Б. Я. (М. зал МГК). В программе: киргизские песни в обработке В. А. Власова и В. Г. Фере; донская и две белорусские песни в обработке С. В. Протопопова; русские романсы на тексты Лермонтова.
- 10 июня** На кафедре оперно-симфонического дирижирования сделал отчет о занятиях с аспирантами МГК за 1939/40 учебный год.
- 18 июня** Читал свои воспоминания о С. И. Танеэве в Доме-музее Чайковского в Клину на заседании, посвященном 25-летию со дня смерти С. И. Танеэва.
- Июнь** Дирекция, партийный и местный комитеты МГК отметили в приказе отличные показатели учебно-педагогической, методической и общественной работы проф. Яворского за 1939/40 учебный год.
- 8 июля** Выезд в Кисловодск для отдыха и лечения.
- 25 августа** Возвращение из Кисловодска в Москву.
- 7 ноября** Письмо к К. Л. Виноградову по поводу его дипломного концерта (см. стр. 167).

В 1940 г. Б. Я. написал статьи: «Исторический ход выявления и осознания композиторского конструктивного музыкального мышления после коллективной эпохи», «Абсолютизм», «Барокко», «Темпераментность», «Взволнованность», «Ода», «Декламация», «Диалог», «Коленность», «О теории Винкельмана», «Подготовка эмоционально-психологической эпохи», «Романское искусство», «Романтизм», «Великосветский роман», «Эскиз», «Поле слуха», «Конструктивизм», «Конструкция», «Интонация», «Звуковедение», «Мелодия», «Сравнительные определения: напев, тема, колена, проведение, партия», «С. С. Прокофьев», «О содержании в карти-

пах природы» (Брюллов, Левиган, Сальвадор Роза Милле, Коро, Айвазовский, Ренн).

Постановление экспертной комиссии ВАК запросить отзывы профессоров Мясковского, Гнесина и Рыжкина в связи с предложением о присуждении Б. Я. ученой степени доктора искусствоведческих наук без защиты диссертации<sup>17</sup>.

## 1941

- 10 и 12 января** Два концерта Т. Н. Романовой и Б. Я. на тему «Лермонтов в музыке» (М. зал МГК).
- 1 февраля** Присуждение Б. Я. ученой степени доктора искусствоведческих наук.
- 13 мая** Исполнение на очередном «вторнике» ССК певицей З. Федоровой и Б. Я. романсов С. В. Протопопова на тексты Лермонтова.
- Конец октября** Эвакуация и переезд в Саратов с частью студентов и профессоров МГК.

Будучи консультантом музея Скрябина, санкционировал приобретение рукописей Скрябина. В начале года написал в Музейный отдел письмо о значении записных тетрадей композитора для изучения его творческого процесса (см. стр. 590). Работал над теорией эстетики И. Винкельмана; делал записи о Танееве; по проблемам музыкального образа. Написал статьи: «Энергия возбуждения — торможения», «Об абсолютизме и его проявлениях», «Художественное сознание и факторы его организации».

Привел в порядок свои заметки по изучению диалектики (248 стр.).

Написаны статьи: «Исторически ошибочные определения» (об ошибках музыковедов), «О разложении исполнительского мышления» (с XVII века до нашего времени), «Ритмические и композиционные основания образа», «Музыкальное мышление», «Шопен».

## 1942

- 6 января** Письмо Б. Я. к директору библиотеки Саратовской консерватории о выдаче специально присланных для него из библиотеки МГК нот: 1. Бах — партитурное издание фуг (изд. Штейнгребер); 2. Органные сочинения Баха (изд. Петерс); 3. Кольберг — сборник польских народных песен; 4. Кунау — Библейские сонаты; 5. Литографированные записи лекций Б. Я.
- 12 июля** Лекция Б. Я. «Ответ одному музыканту о ладах» (для аспирантов МГК).
- 26 июля** Первое из шести собраний коллективов профессоров и студентов Московской и Саратовской консерваторий, для которого Б. Я. читал отрывки (с пояснениями) из своего труда «Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скрябина».

- 2 августа Продолжение доклада «О русском музыкальном творчестве».
- Конец сентября — Москва. С. В. Протополов знакомит правление  
 начало октября ССК (в частности, Д. Д. Шостаковича и Л. Т. Атовмьяна) с главой о Скрябине из работы Б. Я. «Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скрябина».
- 13 октября Письмо Б. Я. к Д. Д. Шостаковичу о работе «Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скрябина», которую в целом считает ответом на многие творческие вопросы, возникавшие в условиях их общения; в свое время Б. Я. не мог сформулировать ответы на них.
- Середина октября Переезд в новую комнату, предоставленную Б. Я. по ходатайству Шостаковича (Советская ул., д. 29, кз. 17).
- 20 октября Письмо от Л. Т. Атовмьяна о глубоком удовлетворении от ознакомления с привезенными С. В. Протополовым главами из работы Б. Я. «Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скрябина», в которых множество интереснейших и ценнейших мыслей; о решении Оргкомитета ССК организовать переезд Б. Я. в Москву в ноябре.
- Конец октября — Интенсивная работа над завершением труда «Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скрябина»  
 ноябрь
- 19 ноября Б. Я. провел последнее занятие баховского семинара для студентов, аспирантов и педагогов Московской и Саратовской консерваторий. Семинар был посвящен анализу тематики прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира», а также принципам их исполнения. Анализируемые произведения исполнялись Б. Я. совместно со слушателями семинара на двух ф-п.
- 26 ноября В 9 ч. 40 мин. утра Б. Я. скончался от приступа стенокардии.
- 28 ноября Б. Я. похоронен на Саратовском кладбище (напротив могилы Н. Г. Чернышевского).

Несмотря на трудный быт в условиях эвакуации в Саратове, на ухудшение здоровья, Б. Я. работал с особой интенсивностью; вел регулярные занятия с аспирантами, а также два семинара (по творчеству Баха и по исполнительским стилям) для студентов, аспирантов и педагогов обеих консерваторий, продолжал исследование о музыкальном образе (14 тетрадей — 185 стр.), написал статью «Художественное сознание и факторы его организации», обобщил все подготовительные работы и статьи последнего десятилетия, сделал ряд докладов и напряженно работал над завершением огромного (более 400 стр. машинописи) научного труда «Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скрябина», явившееся итогом его многолетних исследований.

## ПРИМЕЧАНИЯ К ХРОНОГРАФУ

<sup>1</sup> «Накануне Нового года вдруг пожаловало к нам часов в 9 целое общество колядующих, в которых нельзя было не узнать учеников и учениц консерватории. Этот хор отлично пропел несколько колядных песен, очень оживленно и осмысленно. Болеслав Леопольдович Яворский — затейщик этого колядования, мой оригинальный слушатель в консерватории, чрезвычайно внимательный, работающий, добровольно оставшийся на второй год, чтобы вынестись в подробности моего курса. Составленный им кружок изучает русские песни, русские обычаи, работая серьезно и усердно. Оттого и колядование этого кружка вышло очень трогательно и мило». (Запись в дневнике С. В. Смоленского от 1 января 1901 г. \*)

<sup>2</sup> «Музыкальные выставки» (1907—1915) — концертные собрания, организованные заслуженной артисткой Большого театра в Москве М. А. Дейша-Сионицкой и Б. Л. Яворским с привлечением других видных музыкальных деятелей. На этих концертах силами лучших представителей музыкального искусства пропагандировалось современное творчество русских композиторов, в частности тех, имена которых в то время еще не получили всеобщего признания. Исполнялась также западноевропейская музыка.

Б. Я. видел задачу этих выставок в том, чтобы композиторы как можно больше общались со слушателями и исполнителями, чтобы их творчество было тесно связано с жизнью.

На «Выставках» были исполнены произведения 57 композиторов (85 выступлений), в том числе Ю. Л. Вейсберг, М. Ф. Гнесина, А. Б. Гольденвейзера, А. Т. Гречанинова, Р. М. Глиэра, М. М. Ипполитова-Иванова, А. Д. Кастальского, Г. Л. Катгара, А. А. Крейна, А. Н. Корещенко, Н. К. Метнера, Л. В. Николаева, С. С. Прокофьева, А. А. Спендиарова, А. Н. Скрябина, Я. Сибелюса, С. И. Танеева, Б. Л. Яворского. В концертах участвовали

\* Запись из дневника С. В. Смоленского любезно предоставлена автору хронографа Л. З. Корабельниковой.

свыше пятидесяти исполнителей-солистов, ансамбли, хоры учеников Синодальной училища, смешанный и мужской хоры МНК.

Как исполнитель Б. Я. принимал непосредственное участие в восьми концертах — демонстрировал сочинения восьми своих учеников; как автор — в одном.

**3** Интересны рецензии Н. Д. Капкина и Ю. Д. Энгеля:

«Б. Яворский [выступил] с пятью вокальными пьесами на стихотворения К. Бальмонта. Б. Яворский пользуется в музыкальном мире Москвы весьма солидной известностью в качестве превосходного музыканта и педагога, но в качестве композитора он выступил едва ли не в первый раз.

Мы не называем его сочинения романсами, ибо они по замыслу и технике выполнения представляют нечто более крупное и притом новое. Скорее это можно бы назвать вокально-инструментальными картинками настроений, навеявших данными стихотворениями, и картинка эти во всяком случае представляют большой интерес по своеобразному мастерству приемов» (газета «Русское слово» от 27 апреля 1908 г.).

«В программу седьмой музыкальной выставки 23 апреля вошли романсы да несколько фортепианных пьес... Среди молодых композиторов, выступивших на «выставке», следует отметить прежде всего г. Яворского и г. Зёрнова. Пять романсов Яворского на слова Бальмонта привлекают каким-то особым незаурядным обликом. В склонных к хроматизму красивых холодноватых мелодиях Яворского, в его своеобразных гармониях, в широкой трактовке красочной фортепианной партии, за которую нередко слышится оркестр,— во всем чувствуется несомненное дарование, отчасти близкое Листу. Во всяком случае, эти трудные и для певца и для аккомпаниатора романсы сразу выдвинули Яворского как зрелого и оригинального романсного композитора» (газета «Русские ведомости» от 25 апреля 1908 г.).

**4** Занятия Яворского с Н. Д. Леонтовичем велись периодически в течение нескольких лет сначала в Москве, а после переезда Яворского на Украину — в Киеве. Эти занятия были весьма плодотворны. Яворский рекомендовал Н. Д. Леонтовичу брать для практических упражнений по гармонии и полифонии народные мелодии. Так возникли некоторые хоровые произведения Леонтовича, в том числе замечательные его песни «Щедрик» (в первой редакции), «Пиють пивни», «Мала маты».

**5** «28 ноября был дан [...] концерт в память Франца Листа. В исполнении певицы А. М. Ян-Рубан и пианиста Б. Л. Яворского собравшиеся [...] прослушали тринадцать образцов творчества Листа светского характера и два духовного. Вечер этот по оставленному им впечатлению выделялся двояко: оригинальностью исполнителей, свежестью своего программного содержания (Листа у нас в Москве до сих пор на концертных эстрадах не пели), и совершенно исключительным, в качественном отношении, исполнением. [...] Исполнение фортепианной партии, трактованной у Листа, как и в современной музыке вообще, не как элемент второстепенный, дополняющий пение, а равнозначительный с последним, нашло в Б. Л. Яворском не только прекрасного пианиста, но и специалиста-знатока листовского стиля. В полной слитности намерений интерпретации певицы и пианиста и заключалась одна из главных причин успешности самой ин-

терпретации». Г. Э. Колюс. «Концерт А. М. Ян-Рубан». (Газета «Утро России» от 30 ноября 1911 г., № 275)

6 Последнее письмо Яворского Д. С. Зёрнову, скончавшемуся 27 февраля 1913 г. от туберкулеза в Давосе. Мать покойного, артистка Большого театра А. М. Маркова передала Яворскому все рукописи сочинений Д. С. Зёрнова. Они хранятся в архиве Яворского в ГЦММК.

7 «Заседание завершилось чрезвычайно оригинальным докладом известного музыкального ученого и теоретика Б. Л. Яворского. Любопытна здесь была характеристика Скрябина как типично славянского композитора» (из рецензии В. В. Держановского («АРК») на вечер памяти Скрябина в обществе «Музыкально-теоретическая библиотека». Газета «Утро России» от 23 апреля 1915 г.).

8 Организатором библиотеки им. Л. Н. Толстого (в Москве на Б. Полянке) в 1908 г. и бессменным ее заведующим до 1923 г. была Л. А. Чупырина, друг Б. Я. По ее просьбе Б. Я. составил список книг о музыке и музыкантах (свыше ста названий), рассчитанных на массового читателя. После Октябрьской революции этот список, по рекомендации Л. А. Чупыриной, был принят в основу комплектования отдела музыки во всех библиотеках Наркомпроса.

9 На 15 практических занятиях по слушанию музыки Б. Я. были исполнены: Скрябин — прелюдии, соч. 11 №№ 5, 10, 15; соч. 37 № 1; соч. 15 № 4; соч. 51 № 2; Поэма, соч. 32 № 2; Лист — «Мыслитель», «Забытый вальс» № 2, «Траурная гондола»; Бах — Магнификат соль минор; прелюдия и фуга до мажор из первой части «Хорошо темперированного клавира».

Примерные теоретические задания учащимся 1-го техникума по слушанию музыки на новый учебный год: определить понятия — настроение, чувство, эмоция, переживание, страсть, экстаз; привычка, традиция, рутинa, эволюция, преемственность, революция; заимствование, подражание, копия, школа, стиль, манера, манерность, сознание, интуиция. Написать происхождение и характеристику жанров: оратория, кантата, месса, мистерия, соната, симфония.

За годы работы Б. Я. в 1-м техникуме накопилось большое количество рефератов и записей слушателей, представляющих большой документальный материал для исследования.

10 Приводим отрывки из рецензий на концерты 1-го техникума.

«Ученический концерт Первого Московского музыкального техникума (8 июня 1924 г. в М. зале МГК) не мог не поразить каждого, кто, как пишущий эти строки, впервые знакомился с результатами работы этого рассадника музыкального просвещения и знал о нем лишь понаслышке. [...] Четкость, ясность, чистота интонации (а ведь это не специальный хор, а «обязательный», в большинстве из учащихся фортепианного класса), наконец, чутье общей концепции каждого данного произведения говорит как о совершенно незаурядном педагогическом даровании руководителя техникума С. В. Протопопова, так и о высоком уровне постановки дела в этом учебном заведении. Любопытно было наблюдать, с какой легкостью и гибкостью хор выполнял даже неожиданные технические трудности (например, явно преувеличенное движение в «Песне дружинников» из III акта «Китежа»,

отчасти в хоре из «Царской невесты»). В итоге один из наиболее радующих концертов сезона» (Вл. Держановский. Журнал «Музыкальная культура», 1924, № 1).

«Скрябинский цикл в память 10-летия смерти гворца «Прометея» займет подряд три воскресенья февраля — 7, 14 и 21. Дирижируют Шейдлер и Хессин. Характеристике творчества Скрябина будет посвящена речь А. В. Луначарского [...] 1-я симфония идет целиком, и для передачи ее кроме солистов, артистов Академической оперы Ф. С. Петровой и П. П. Озерова приглашен хор 1-го техникума, где изучение Скрябина поставлено на значительную высоту трудами Б. Л. Яворского и С. В. Протопопова» (журнал «Новый зритель», 1926, № 6).

<sup>11</sup> Письма Аmani опубликованы Б. Я. в журнале «Советская музыка», 1940, № 7.

<sup>12</sup> В повестке дня Всесоюзной конференции по вопросам ладового ритма:

Доклад Б. Я. «Теория ладового ритма».

С. Протопопов. «Методы музыкально-педагогической работы на основе теории слухового тяготения в 1-м техникуме».

М. Иванов-Боревский. «Критика методов преподавания, основанных на теории ладового ритма».

А. Алышванг. «Ладовой ритм и диалектический материализм». Н. Брюсова. «О методах работы на основе ладового ритма в МНК и в Детской музыкальной школе».

М. Пекелис. «Применение теории ладового ритма в курсах изучения музыкальной литературы на педагогическом факультете МГК».

В. Цуккерман. «Преподавание музыкально-теоретических дисциплин, связанных с теорией ладового ритма на педфаке МГК».

П. Гарбузов. Свод доклад ГИМПа: «О теории многоосновности ладов».

Л. Кулаковский. «Физические основы теории ладового ритма».

И. Любимов. «Элементы и структуры в слуховом восприятии».

А. Кудрявцев. «Ладовой ритм и гармония».

И. Рабинович. «О значении ладового ритма в системе общего музыкального образования».

О. Тимушева. «Теория ладового ритма в профшколе 1-й ступени».

Л. Авербух. «Проблема развития внутреннего слуха в связи со слушанием музыки».

Г. Веревка. «О музыкальной работе на основе ладового ритма на Украине».

Н. Гольденберг. «О практике музыкальной работы с детьми на основе ладового ритма».

Н. Гольденберг. «О детском музыкальном творчестве».

Выступления в прениях: П. Новицкий, Е. Мальцева, Н. Каллан. А. В. Луначарский. «О теории ладового ритма и возражения некоторым выступавшим товарищам».

Б. Я. Заключительное слово.

Замечание А. В. Луначарского перед обсуждением проекта резолюции конференции о том, что «конференция послужит началом настоящего общественного отношения к этому действительно замечательному учению, которое себя оправдывает, лишь когда выйдет на широкую дорогу пролетарской общественности».

Резолюция конференции по теории ладового ритма (сокращенный текст):

«1. Теория ладового ритма [...] несомненно выдающееся явление в области музыкальной культуры, открывает новые свободные горизонты и является одним из подходов к чисто материалистической и диалектической теории музыки и к марксистским методам исследования ее истории.

2. Теория ладового ритма не может, однако, рассматриваться, как уже законченное музыкальное миросозерцание. [...]

3. Конференция считает важным критическое изучение теории ладового ритма и работу по дальнейшему ее развитию в духе диалектического материализма.

4. Конференция признает весьма полезным ввести эту теорию в программы музыкальных вузов и техникумов, а особенно в педагогических отделениях вузов.

5. Недопустимо ставить какие бы то ни было препятствия для дальнейшего распространения музыкальной педагогики, основанной на теории ладового ритма.

6. Конференция считает теорию ладового ритма также вполне приемлемым базисом для построения методов работы по массовому музыкальному просвещению [...] но она считает необходимым, чтобы ГПФ и НКП союзных республик поставили в очередь дня вопрос о критическом изучении и усовершенствовании [...] методов работы по музыкальному просвещению, воспитанию и образованию на основе теории ладового ритма [...] как в школах всех ступеней, так и в массовых просветительных учреждениях».

<sup>13</sup> Дискуссии было посвящено восемь заседаний. В своем заключительном слове Б. Я. очень подробно (выступление длилось 5 часов) ответил участникам дискуссии и привел в доказательство выставленных им положений множество примеров из области музыки и других видов искусства\*.

Об этой дискуссии так отозвался А. В. Луначарский: «Когда Яворского сильно атаковали вошедшие в союз сторонники старых, уже затхлых музыкальных теорий и не имевшие еще никакого багажа в большинстве случаев весьма молодые и считавшие себя ортодоксами товарищи, была созвана конференция Наркомпросом, на которой я председательствовал.

После обширных дискуссий оппоненты совсем отказались от своих позиций и была принята резолюция, которая констатировала, что теория Яворского еще далеко не является марксистской, но находится как бы на пути к превращению в таковую и представляет собой чрезвычайно ценную гипотезу, способную оплодотворить марксистскую музыкальную мысль. Однако вскоре после этого в рамках ГАИСа была сделана новая атака на Яворского, при возмутительном неравенстве условий, при прямом запугивании учеников Яворского, в результате чего некоторые из учеников слабовошно предали своего учителя [...]. К сожалению, это происходило далеко от авторитетной

\* Стенограмма дискуссии и заключительного выступления Б. Я. хранится в ГЦММК (ф. 146, ед. хр. 5873, 5874).



партийной силы, которая остановила бы это несправедливое дело» (о работе Б. Яворского «Сюиты Баха для клавира». Прил. к протоколу № 6 консультационной комиссии НКП от 9 июля 1933 г.). Направление дискуссии и способ ее проведения вынудили Б. Я. выйти из состава ГАИСа.

- <sup>14</sup> Работая в Музгизе, Б. Я. редактировал Симфонию Танеева и его же «Девять хоров» (a cappella), в содружестве с Я. Родионовым осуществил издание оратории Гайдна «Времена года» и сборник арий и песен Баха; консультировал Г. М. Когана, готовившего к изданию первый том «Хорошо темперированного клавира» Баха в редакции Бузони на русском языке; редактировал также этюды, школы, сборники пьес для разных инструментов, самоучители для народных инструментов, учебники по музыкальной грамоте, сольфеджио (в том числе учебник для слепых); написал отзыв об учебнике сольфеджио Дубовского («[...] отличается систематичностью в ладовом развитии слуха, высоким качеством отобранных упражнений [...]»), о сборнике упражнений А. И. Трояновской («копирующий на правдивость русской народной песни и основанный на значительных исполнительских заданиях»); об учебниках И. Дубовского, И. Рабиновича, Н. Выгодского («дающих советской молодежи возможность исполнять с начала обучения подлинно художественную литературу»).

Б. Я. написал также развернутые рецензии на книги Курта: «Основы линейного контрапункта» и Чеснокова: «Хор и управление им».

В 1934 г. Б. Я. составил для Музгиза типовой план школы с разделами: а) история данного инструмента и его значение в быту, в оркестре; б) историческая характеристика художественных направлений и возглавляющих их композиторов, виртуозов, педагогов; в) уход за инструментом; г) анатомо-физиологический очерк исполнительского аппарата и его гигиены; д) перечень технических элементов исполнения на данном инструменте; е) выполнение технических элементов, как средство художественного исполнения на данном инструменте; ж) лучшие художественные образцы музыки, написанные для данного инструмента (или с его участием), взятые из различных эпох.

- <sup>15</sup> Из отзыва А. В. Луначарского о работе Б. Я. «Сюиты Баха»: «Работу высоко ценимого мною музыковеда Болеслава Лепольдовича Яворского я считаю блестящей.

Можно только пожелать, чтобы поскорее вышла целая серия подобных работ и чтобы они как можно скорее сомкнулись в своего рода абрис глубокой истории европейской музыки.

Когда наш великий учитель Ленин говорил о том, что каждому специалисту соответствует своя дорога подхода к марксизму и социализму, что своей дорогой идет агроном, а своей — педагог, то эти слова, разумеется, надо применить ко всем специалистам, в том числе и к музыкантам и к теоретикам музыки.

Можно себе представить, конечно, что тот или другой марксист, уже полностью владеющий марксистско-ленинской теорией, окажется в состоянии заняться музыкой с достаточно глубокими знаниями и даст действительно первые основные труды

нашего типа в этой области. Однако это не всегда так бывает. Дарвин ничего не знал о марксизме и исходил из ложного учения Мальтуса, но это не мешало ему создать великие произведения, которые входят в наше мировоззрение и при известной обработке могли сразу занять место, так сказать, части здания того научного мирозерцания, которое строил Маркс.

Я буду очень рад, если Музгиз даст т. Яворскому широкую возможность опубликовать свои положительные труды, высоко возвышающиеся над уровнем как буржуазных, так и пока еще слабых марксистских опытов, и таким образом введет его как крупную силу в дело выработки марксистско-ленинской теории музыки.

Работа Яворского, о которой идет речь, посвящена сюитам Баха. Но это только внешняя тема и повод для постановки чрезвычайно глубоких музыкально-исторических вопросов. С большой глубиной и блестящей эрудицией Б. Л. ставит на самом деле вопрос о постепенной смене сюиты, как одного из музыкальных выражений феодального общества, нашедшего себе наиболее зрелое завершение как раз в сюитах Баха, сонатой, как формой выражения созревающего буржуазного общества.

Мы получаем от Яворского подробный анализ сюиты как в смысле историко-бытового происхождения отдельных танцев, давших свое имя частям сюиты (и по этому поводу мы узнаем чрезвычайно много нового и глубоко интересного, например, о сарабанде и т. д.), так и в смысле самого духа сюиты. Здесь мне кажется особенно важной превосходная установка Яворского относительно композиции и конструкции. Настаивая именно на композиционном характере сюиты, которая должна отразить художественно сосуществование высоких и низких классов, различных стран и провинций, все это в особо связанной пестроте и при использовании ярких контрастов, Яворский дает, с другой стороны, представление о конструктивном характере сонаты, так сказать, о единстве всего ее «энергетического хозяйства», единстве, однако, глубоко диалектическом, так как на самом деле оно заключается в противоречиях, в борьбе, которая и определяет собой всю структуру и весь смысл сонаты.

Попутно чрезвычайно богатое разъяснение различных терминов старой феодальной и новой нарождающейся музыки представляет собой исключительную ценность.

Крайне интересны, остроумны и поучительны сопоставления музыкальных форм с другими искусствами: живописью, архитектурой.

Некоторую трудность при чтении для лиц, незнакомых с терминами специальной доктрины Яворского, представляет пользование такими терминами без их объяснения; было бы желательно, чтобы читатель получил хотя бы суммарное объяснение в примечаниях таких терминов, как «ладовой ритм», «упор», «опора» и некоторых других.

Может быть, было бы также очень хорошо, если бы статье было предпослано или к ней присоединено в конце, в форме хотя бы большого примечания, самое краткое сопоставление музыки как искусства с явлениями тяготения и его обработки в архитектуре и ремеслах, которые у Яворского так глубоко и так удачно выявляют связь не только эмоциональной стороны му-

зыка с порождающим ее обществом, но именно основной музыкально-структурной характеристики музыки отдельных эпох и всей эволюции музыкальных форм, от окаменелой устойчивости до анархически разрушительного неустойчивого равновесия или, вернее, отсутствия равновесия музыки позднего капитализма. Во всяком случае надо надеяться, что эти блестящие идеи, которые, конечно, в широкой мере оплодотворяют музыковедение, в недалеком будущем будут изложены автором».

- <sup>16</sup> Газета «Правда» от 16 ноября 1938 г. — передовая статья (отрывки) «Декада советской музыки»:

«В искусстве побеждает и создает высокие ценности только тот, кто питается животворящими соками народного творчества. [...] Даже самый талантливый художник жестоко расплачивается за попытку нарушить этот закон. Блекнет и увядает его дарование. Высокое мастерство вырождается в пустую и бессодержательную игру техническими приемами, живая речь становится нескладным бормотанием. Именно это произошло со многими музыкантами буржуазных стран. [...] Одним из существенных пробелов является слабая теоретическая подготовка музыкантов. В наших консерваториях теоретические дисциплины, хотя и считаются «обязательными предметами», однако в действительности они обязательны лишь формально.

Недостаток специального и общетеоретического образования приводит к узости художественных взглядов, к идейной неустойчивости и сильно тормозит творческое развитие даже очень талантливых композиторов».

- <sup>17</sup> Дело о присуждении Б. Я. степени доктора искусствоведения без защиты диссертации было начато в ССК 7 октября 1935 г. Вторично возбуждено через художественный совет МГК 31 октября 1935 г. Вопрос поставлен снова в Совете МГК 20 мая 1939 г. 2 ноября 1940 г. экспертная комиссия ВАК запросила отзывы профессоров Н. Я. Мясковского, И. Я. Рыжкина (МГК) и М. Ф. Гнесина (ЛГК). Присуждение Б. Я. степени доктора наук состоялось только 1 февраля 1941 г. Приводим эти отзывы.

«Б. Л. Яворский — выдающийся музыковед, значение которого в истории теоретического музыковедения может быть сопоставлено только со значением таких исследователей, как Царлино, Гуго Риман в прошлом, И. Глебов (Асафьев) и Эрнст Курт — в настоящем.

Б. Л. Яворский создал и разработал теорию ладового ритма, изложенную в ряде печатных работ, открывшую собой новую эпоху в изучении лада и гармонии и оказавшую глубокое влияние на все области музыковедения.

Многие музыковеды, создающие сейчас собственные направления и школы, как, например, профессор Цуккерман, А. Альшванг, Л. Кулаковский и другие, вышли из школы Яворского.

Б. Л. Яворский бесспорно достоин звания доктора искусствоведческих наук.

9 ноября 1940 г.

Проф. И. Рыжкин».

«Б. Л. Яворский — замечательный музыкант нашего времени. Проявивший еще в молодые годы талант и своеобразие как артист

(пианист) и композитор, получивший блестящее музыкальное образование, любимый ученик и наследник Танеева, Б. Л. Яворский еще в начале XX века в первой же своей работе «Строение музыкальной речи» показал себя крупным самостоятельным ученым и мыслителем.

Можно не принадлежать к той школе, родоначальником которой он является в музыкальной науке (как и я не принадлежу к ней), можно не разделять всех положений в его теории ладового ритма, но невозможно отрицать, что Яворский, пытаясь в своем учении целостно охватить многоплановое музыкальное искусство, наблюдая процессы, совершающиеся в музыкальных произведениях, отмечая борьбу противоположных элементов, заключенных в них, высоко поднялся над утвердившейся в России музыкальной школьной теорией XIX века, по преимуществу рассматривавшей музыкальные явления чисто описательно, приводя их к статике.

Все работы по музыкальной теории, осуществляемые в настоящее время в СССР, при всем их различии между собой и при всем их отличии от учения Б. Л. Яворского, в той или иной степени связаны с ним, заимствуя из его учения иногда крайне существенные, иногда побочные элементы, иногда удачные терминологические нововведения.

Прочно вошли в современную теорию музыки впервые данные Яворским определения музыкальных ладов, которыми пользовались русские национальные композиторы, особенно Н. А. Римский-Корсаков и его последователи, а также А. Скрябин и другие.

Нельзя не отметить, что учение Б. Яворского принесло огромную пользу нашему времени, облегчая анализ музыкальных произведений, сочинений.

Личная же его педагогическая одаренность содействовала формированию целого ряда музыкантов-теоретиков и педагогов, относящихся к наиболее передовым музыкальным деятелям в Советском Союзе.

Огромная ученость, творческая одаренность и самостоятельность, а также выдающиеся практические результаты его ученой и педагогической деятельности указывают на то, что Б. Л. Яворскому по всей справедливости — если не первому, то одному из первых — должна быть присвоена ученая степень доктора искусствоведческих наук (без защиты диссертации). 14 декабря 1940 г.

Заслуженный деятель искусств  
профессор Ленинградской консерватории

*М. Гнесин.*

«О теоретических работах проф. Б. Л. Яворского я, к сожалению, не могу дать развернутого отзыва, так как детально изучением их не занимался, а в настоящее время заняться ими у меня нет возможности. Но ознакомившись еще с самого начала своей композиторской самостоятельной работы с основными установками его теории и занимаясь с самим Б. Л. Яворским около полутора лет чисто практическим усвоением его теоретических положений, как в применении к своим композициям, так и слушая творчество его учеников, считаю вполне возможным сказать следующее.

Теория Б. Л. Яворского о ладовом ритме и выводы из нее, определяющие строение музыкальной речи, представляет собой одно из наиболее прогрессивных учений, пытающихся осознать всю совокупность музыкально-творческих явлений. Ладовой ритм, возникающий из интонационных тяготений в том виде, как это объяснял Б. Л. Яворский, является рабочей гипотезой, способной с наибольшей полнотой охватить и объяснить все доселе существующие органические творческие направления — от ладового строения простейших народных песен до самых сложных в гармоническом отношении произведений позднего Скрябина; и затем теория Б. Л. Яворского по самой своей сущности такова, что не только освещает существующие явления, но и дает вполне определенные предпосылки для творческих поисков в новых ладах.

То, что теория Яворского возникла в результате наблюдений таких чисто органических явлений, как интонационные звуковые тяготения, в значительной мере предохраняет ее от механического толкования, и теория эта много шире и внутренне закономернее, чем многие западноевропейские теории. Ни Римановские попытки обоснования музыкальных явлений, исходя из чисто физических (акустических) предпосылок, ни психо-механистическая двенадцатитоновая система А. Шенберга, ни импровизации о третях и четвертях тонов, не охватывая, с одной стороны, всех явлений музыкального творчества, с другой стороны, не дают никаких естественных путей их освоения, развития. Это и доказано современным состоянием музыкального творчества на Западе, которое (даже в лице того же Шенберга) оказалось принужденным вернуться вспять к весьма примитивным ладовым ощущениям — по существу, к тому же мажору-минору, от которых творческая практика давно отошла, а теоретическая мысль на Западе никак не может отвязаться.

Теория же ладового ритма Б. Л. Яворского, не отвергая закономерности этого, самого примитивного в ладовом смысле, явления, дает точные основы для созидания и освоения самых сложных ладовых и гармонических явлений.

Мне думается, что если бы теория Б. Л. Яворского была известна на Западе, многие тамошние теории, вызванные исключительно несоответствием состояния теоретической мысли и творческой практики, приобрели бы иной уклон и не вызвали бы появления таких, оказавшихся бесплодными, теорий, как атонализм, политонализм и др.

К сожалению, широкому распространению теории Б. Л. Яворского мешает афористический стиль изложения в печатных работах (ученика — С. В. Прокоплова «Элементы строения музыкальной речи», Б. Л. Яворского «Конструкция мелодического процесса» и др.), которые могут быть хорошо усвоены только при помощи авторитетного руководства.

Лично про себя могу сказать, что ознакомление с теорией (хотя и далеко не полное) и занятия с проф. Б. Л. Яворским необычайно обогатили мою творческую практику, дав возможность осознания не только большинства музыкальных явлений как прошлого, так и современности, но, главным образом, своих собственных творческих замыслов, которые не укладывались иной раз в те теоретические нормы, которые были усвоены за время консерваторского учения, даже у таких крупных педагогов, какими были Лядов, Глазунов и Римский-Корсаков.

В итоге я полагаю, что в лице Б. Л. Яворского мы встречаем выдающееся, глубоко оригинальное и прогрессивное явление в области музыкально-теоретической мысли и присуждение ему степени доктора искусствоведческих наук заслужено им более, нежели кем бы то ни было.

Проф. МГК *Н. Мясковский*. (ВАК. Дело № 27363.  
20 декабря 1940 г.)

- Абрам Исаакович — см. Дмитрировский А. И.
- Авербух Лия Абрамовна (р. 1897), пианистка, муз. педагог — 27, 133, 426, 474, 476, 521, 530—532, 534, 535, 554, 560—562, 564—567, 579—586, 591—594, 597, 602, 612—614, 657, 662, 665
- Агафшин Петр Спиридонович (1874—1950), гитарист, педагог — 491
- Адамов Леонид Михайлович (1911—1964), виолончелист — 656, 658
- Адлер Гвидо (1855—1941), историк музыки — 359, 360, 645, 646
- Азерская Елизавета Григорьевна (1868—1946), певица — 88
- Айвазовский Иван Константинович (1817—1900), художник — 433, 660
- Акименко Я. — см. Степовой Я. С.
- Акименко Федор Степанович (1876—1945), композитор — 307
- Александр III (1845—1894) — 388, 525
- Александр Сергеевич — см. Танеев А. С.
- Александра Михайловна — см. Поль А. М.
- Александра Николаевна, певица — 609
- Александров Анатолий Николаевич (р. 1888), композитор — 191, 430, 649
- Александрова Нина Георгиевна (1885—1964), педагог по классу сценического движения — 650
- Алексеев Александр Иванович (1895—1939), певец — 651
- Алик — см. Коган А. Г.

\* Указатель был первоначально составлен А. В. Кашперовым. Вследствие его смерти накануне завершения работы над томом указатель был дополнен, приведен в окончательный вид и за вычетом некоторой части проверен Б. Рабиновичем.

В указателе учтены как прямые, так и косвенные упоминания лиц. Произведения искусств в указатель не введены.

Оригинальные транскрипции иностранных имен как правило не даются. Иностранные имена, приведенные лишь в оригинальной форме, находятся в латинской части указателя.

- Альбенци (точнее — Альбенис; Albenitz) Исаак (1860—1909), композитор — 353, 526
- Альтгаузен Н. А.—626
- Альтман Иоганн Львович (1900—1955), литературовед — 513, 514
- Альшванг Арнольд Александрович (1898—1960), музыковед — 25, 40, 41, 54, 63—66, 68, 105, 190, 634, 635, 654, 665, 669
- Аля — см. Козловский А. Ф.
- Амиан Николай Николаевич (1872—1904), композитор — 648, 665
- Амар Лико (1891—1959), скрипач, организатор квартета — 324, 643
- Амброс Август Вильгельм (1816—1876), историк музыки — 617
- Амвросий Медиоланский (ок. 330—397), епископ миланский, установивший основы церковного католического пения (амвросианское пение) — 484
- Амундсен Руаль (1872—1928), путешественник — 572
- Анатолий Васильевич — см. Луначарский А. В.
- Андерсон Марриан (р. 1902), певица — 422, 423
- Андреев Павел Захарович (1874—1950), певец — 421
- Антаил Жорж (точнее — Антайль, Антейль; Antheil Джордж) (1900—1959), пианист, композитор — 345
- Анучин Михаил Николаевич (р. 1900?) — 475
- Апель Паулина, экономка Листа и хранительница его музея в Веймаре — 324
- Аптекарев Игорь Николаевич (р. 1910), пианист — 472
- Аракчиев (Аракишвили) Димитрий Игнатьевич (1873—1953), композитор, этнограф — 621
- Арбан Жозеф Жан-Батист Лоран (1825—1889), корнетист — 502
- Аренский Антон Степанович (1861—1906), композитор — 428, 587, 589, 590, 619, 623, 627, 633
- Арефин Сергей Яковлевич, собиратель казачьих песен — 292
- Арефьев Григорий Васильевич, исполнитель нар. песен — 471, 540
- Аристотель (384—322 до н. э.) — 484, 510
- Артынов Владимир Евгеньевич (18...—1930), композитор — 378
- Асафьев Борис Владимирович (1884—1949), музыковед, композитор, академик — 7, 23, 25, 27, 59—62, 68, 296—304, 378, 382, 420, 505, 605, 628, 641, 669
- Аскоченский Алексей Константинович (1871—1947), певец — 622, 623
- Атовмян Левон Тадевосович (р. 1901), муз. деятель — 604—606, 661
- Ауэр Леопольд Семенович (1845—1930), скрипач — 597
- Афанасьев Александр Николаевич (1826—1871), собиратель и исследователь рус. фольклора — 348, 350, 358
- Ахматова Анна Андреевна (1888—1966), поэтесса — 472—474
- Ахримович Раиса Андреевна — 97
- Багадуров Всеволод Алавердиевич (1878—1954), певец — 624
- Байрон (Вугон) Джордж Ноэл Гордон (1788—1824), поэт — 519
- Балагул Фрида Семеновна (р. 1911), педагог — 129, 130
- Балакирев Милий Алексеевич (1837—1910), композитор, глава «Могучей кучки» — 98, 282, 392, 433, 471, 596, 605
- Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873—1944), поэт — 620



- Бальзак Оноре де (1799—1850), писатель—505
- Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942), поэт—254, 589, 618—621, 623, 624, 626, 663
- Бандровска-Турска Эва (р. 1899), певица—551
- Баранов Федор Никифорович, собиратель казачьих песен—292
- Баратова Мария Викторовна (1895—1957), певица—633
- Бармотин Семен Алексеевич (1877—19...), хоровой композитор—111
- Барток Бела (1881—1945), композитор, фольклорист—72, 210
- Васса Хосе (1670—1730?), композитор—639
- Батурин Александр Иосифович (р. 1904), певец—651
- Бах Анна Магдалена (1701—1760), вторая жена И. С. Баха—277
- Бах Вильгельм Фридеман (1710—1784), композитор—524, 527
- Бах Иоганн Кристоф Фридрих (1732—1795), композитор—524, 527
- Бах (Bach) Иоганн Себастьян (1685—1750), композитор—8, 16, 65, 66, 73, 96, 152, 153, 158—160, 172, 176, 190, 194, 206, 209—211, 215, 220, 254, 277, 283, 329, 330, 336, 339, 355, 357, 370, 372, 373, 375, 408—410, 421, 422, 425, 430, 433, 442, 444, 445, 458, 463, 470, 482, 484, 489, 507, 511, 514, 516, 524—527, 544, 573, 576, 588, 597, 613, 616, 617, 622, 625, 631—633, 636, 637, 644, 646, 650, 653, 657, 658, 660, 661, 664, 667, 668
- Бах Иоганн Христиан (1735—1782), композитор—524, 527
- Бах Карл Филипп Эмануил (1714—1788), композитор—524, 527
- Беато Анджелико — см. Фра Анджелико.
- Беатриче Портинари (1266—1290), возлюбленная Данте—277
- Бёклин (Böcklin) Арнольд (1827—1901), художник—589
- Бекман-Щербина Елена Александровна (1882—1951), пианистка—623
- Белевцева, артистка—427
- Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848)—32, 69
- Белоцерковская Вера—126
- Белый Андрей (1880—1934), поэт—254, 620
- Беляев Виктор Михайлович (1888—1968), музыковед—275, 301, 626
- Беляев Митрофан Петрович (1836—1904), основатель потного издательства—379
- Беляева Вера Владимировна (1891—1964), библиотекарь, сестра С. В. Протопопова—613
- Беляева-Экземплярская Софья Николаевна (1895—19...), психолог—645, 646, 650
- Берг Альбан (1885—1935), композитор—70, 72, 210
- Бердяев Валериан (1885—1956), дирижер—632
- Беренс Герман (1826—1880), автор ф-п. этюдов—616
- Берзинь Ян Антонович (1881—1938), посол СССР в Австрии—359, 645
- Берзинь Роза Абрамовна, жена Я. А. Берзиня—359
- Берно Шарль Огюст (1802—1870), скрипач, композитор—597
- Берлиоз Гектор Луи (1803—1869), композитор—210, 384, 385, 425, 449, 483, 527, 578
- Берман Соломон Иосифович (р. 1908), пианист—153
- Бернардт Григорий Борисович (р. 1905), музыковед—27, 36, 78
- Бернар Сара (1844—1923), актриса—525, 526
- Бертье Давид Соломонович (1882—1950), скрипач—126, 633, 634

- Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1770—1827)—21, 47, 52, 72, 95, 96, 108, 148, 149, 153, 154, 157, 162, 163, 167, 169, 171, 179, 183, 185, 190, 194, 196, 210, 211, 254, 265, 268, 270, 278, 282—284, 293, 308, 323, 329, 334, 357, 370—372, 375—377, 398, 399, 405, 442, 444, 449, 463, 466, 470, 484, 496, 498, 507, 508, 511, 514, 517, 525, 527, 542, 563, 573, 575, 576, 579, 586, 606, 616, 632—637, 644—646, 648—650, 653
- Бигдай Аким Дмитриевич (1850—ок. 1910), собиратель казачьих песен—292
- Биненталь Леопольд (1886—1942), пианист—167
- Бирман Серафима Германовна (р. 1890), актриса, режиссер—205
- Бихтер Михаил Алексеевич (1881—1947), пианист-ансамблист—307
- Бицкий Андрей Владимирович (ум. 1941), пианист—153, 154
- Благовидова Ольга Николаевна (1905—1965), певица—651
- Блиндер Наум Сергеевич (р. 1889), скрипач—641
- Блок Александр Александрович (1880—1921), поэт—82, 236
- Блуменфельд Фелнкс Михайлович (1863—1931), композитор, пианист—106, 108, 125, 153, 189, 190, 220, 237, 307, 631, 641
- Блюменталь-Тамарина Мария Михайловна (1859—1938), актриса—427
- Бовшек А. Г., певец—633
- Богданов-Березовский Валериян Михайлович (1903—1971), музыковед, композитор—27, 319—322, 505, 641, 642
- Богданович Александр Владимирович (1874—1950), певец—79, 88, 622
- Богословский Евгений Васильевич (1874—1941), пианист, композитор—26, 79, 87, 95, 299, 302, 397, 619—621, 625, 627, 631
- Бойченко Николай Романович—649
- Болотнов Сергей, композитор—535, 536
- Бомарше (Beaumarchais) Пьер Огюстен (1732—1799), драматург—571
- Бонавич Антон Петрович (1878—1933), певец—622
- Бондаренко Петр Абрамович (р. 1903), скрипач—526
- Борис Викторович, Борисушка—см. Шергин Б. В.
- Борис Тимофеевич—см. Горощенко Б. Г.
- Борисовский Вадим Васильевич (р. 1900), альтист—325
- Боровская (?), ученица Б. Я., жена А. К. Боровского—332, 337, 338
- Боровский Александр Константинович (1889—1968), пианист—318, 332, 337—339, 642, 644, 647
- Бородин Александр Порфирьевич (1833—1887)—73, 84, 140, 329, 394, 432, 433, 442, 526, 537, 589, 605, 624, 635, 639—641, 645, 658
- Борхман Александр Адольфович (1872—1940), врач, композитор—655
- Боршар Адольф (р. 1892), пианист—355
- Боссюэ Жак Бенинь (1627—1704), писатель—575
- Боттичелли Сандро (1444—1510), художник—324, 326, 331, 513
- Брагинский Лев Моисеевич (ум. 1953), скрипач—105, 631, 633, 634
- Браманте Донато (ок. 1444—1514), архитектор—387
- Брамс (Brahms) Йоханнес (1833—1897), композитор—209, 210, 329, 355, 356, 514, 634
- Брандуков Анатолий Андреевич (1856—1930), виолончелист—641
- Браудо Евгений Максимович

- (1882—1939), музыковед — 577
- Браун, композитор — 194
- Брейгель (Brueghel) Питер Старший (между 1525-30—1569), живописец — 210
- Бронзино Анджело (1503—1572), живописец — 331
- Брукнер Антон (1824—1896), композитор — 508
- Брюллов Карл Павлович (1799—1852), художник — 185, 658, 660
- Брюсов Александр Яковлевич (1885—1966), поэт — 311, 619, 620
- Брюсов Валерий Яковлевич (1873—1924), поэт, переводчик — 252, 618, 622—624, 640, 641
- Брюсова Надежда Яковлевна (1881—1951), музыковед — 26, 27, 79, 80, 93, 95—97, 249—254, 262, 267, 297—299, 302, 306—317, 601, 621—623, 625, 627—629, 631, 635
- Брюсовы — семья В. Я. и Н. Я. Брюсовых — 311, 312
- Брюшков Юрий Васильевич (1903—1971), пианист — 646
- Буало (Boileau) Никола (1632—1711), поэт и теоретик классицизма — 424, 436, 453, 495, 654
- Буасье (Boissier) Августа, автор записей о занятиях Листа с ее дочерью Валерией — 180, 450, 457, 458, 460, 463, 488, 489, 491, 558, 586, 592
- Бубликов Георгий Леонидович (1914—1941?), пианист — 601
- Бузони Ферруччио (1866—1924), пианист, композитор — 181, 192, 194, 196, 198, 199, 355, 387, 462, 520, 537, 667
- Букиник Михаил Евсеевич (1872—1947), виолончелист — 88, 287—289, 291, 293, 626, 627
- Букстехуде Дитрих (ок. 1637—1707), композитор, органист — 625
- Булгаков Михаил Афанасьевич (1891—1940), писатель, драматург — 560
- Булгакова Нина Терентьевна (р. 1905), библиограф — 613
- Булычев Вячеслав Александрович (1872—1959), дирижер, композитор — 94
- Бусслер Людвиг (1838—1901), музыкант-теоретик — 32
- Бутенко Наталья Константиновна (1912—1967), библиотечкарь — 475, 613
- Бутомо-Названова Ольга Николаевна (1888—1960), камерная певица — 66, 105, 106, 110, 236—241, 311, 312, 316, 321, 327, 328, 331, 421, 422, 470, 471, 562, 613, 627, 631—635, 637, 638, 643, 648, 649
- Буцкой Анатолий Константинович (1892—1965), музыковед — 304—306
- Бучацкий Георгий Владимирович (1906—1943), пианист — 333, 337, 347
- Бэкон Фрэнсис (1561—1626), философ — 544
- Бюлов Ганс Гвидо фон (1830—1894), пианист — 462, 619
- Бюхер Карл (1847—1930), музыковед — 378
- Ваганова Агриппина Яковлевна (1879—1951), балерина — 515
- Вагнер Вильгельм Рихард (1813—1883) — 67, 69, 145, 194, 195, 197, 199, 254, 358, 373, 415, 442, 508, 571, 578, 616, 617
- Вагнер Козима (1837—1930), жена Р. Вагнера — 277, 355
- Ван Дейк (van Dyck) Антонис (1599—1641), живописец — 323, 326
- Ван Лерберг Шарль (1861—1907), поэт — 624, 626
- Ваня — см. Дзержинский И. И.
- Варвара Александровна — см. Оссовская В. А.
- Василий II Темный (1415—1462), вел. князь Московский — 486

- Василий Александрович — см. Дехтерев В. А.
- Васнецов Виктор Михайлович (1848—1926), художник — 432, 433, 572
- Васнецова Л. А.—см. Воинова-Васнецова Л. А.
- Вася — см. Лихачев В. А.
- Вахтангов Евгений Багратионович (1883—1922), артист, режиссер — 428, 431
- Введенский Алексей Алексеевич (1884—1932), певец — 97
- Вебер Карл Мария (1786—1826), композитор — 196, 215, 514, 616
- Веберн Антон (1883—1945), композитор — 70, 210
- Вейнбергер Яромир (р. 1896), композитор — 543
- Вейсберг Юлия Лазаревна (1880—1942), композитор — 276, 649, 662
- Величко Василий Львович (1860—1903), поэт — 588
- Верди Джузеппе (1813—1901) — 170
- Верева Григорий Гурьевич (1895—1963), композитор, хоровой дирижер — 26, 102, 110, 112—114, 635, 665
- Вериковский Михаил Иванович (1896—1962), композитор — 114, 632, 635
- Вероккио (Verrocchio) Андреа дель (1435—1488), скульптор, живописец и архитектор, учитель Леонардо да Винчи — 228, 330, 341, 538, 539
- Верстовский Алексей Николаевич (1799—1862), композитор — 428
- Верховиц Василий Николаевич (1880—1938), композитор — 632
- Верхотурский Адольф Григорьевич (1870—1933), директор Музгиза — 652
- Вивальди Антонио (1678—1741), композитор, скрипач — 351, 550
- Видор Шарль Мари (1844—1937), композитор, органист — 279, 513
- Виланд Христоф Мартин (1733—1813), поэт — 436
- Вилькомирская (Вилкомирская) Мария (р. 1904), пианистка — 627
- Вилькомирский (Вилкомирский) Альфред Иосифович (1873—1950), скрипач — 88, 95, 627
- Вилькомирский (Вилкомирский) Казимир (р. 1900), виолончелист — 627
- Вилькомирский (Вилкомирский) Михаил (р. 1903), скрипач — 627
- Вильконский Михаил Иванович (1870—1963), проф. Киевской консерватории — 126
- Винкельман Иоганн Иахим (1717—1768), историк античного искусства — 659, 660
- Виноградов Кирилл Львович (р. 1913), пианист — 15, 24, 26, 27, 149—156, 160—167, 169—170, 172—186, 601—603, 659
- Винчи Леонардо да — см. Леонардо да Винчи.
- Витали Джованни Баттиста (1644—1692), композитор — 646
- Витгенштейн Каролина фон (1819—1887), друг Листа, писательница — 277, 460
- Виткин Борис Яковлевич (ум. 1939), скрипач — 380, 646
- Вишневский Всеволод Витальевич (1900—1951), драматург — 396, 488
- Владимир Владимирович — см. Держановский В. В.
- Владимир Иванович — см. Польш В. И.
- Владимир Иванович — см. Танеев В. И.
- Владимилова Нина Абрамовна, пианистка — 126
- Власов Владимир Александрович (р. 1903), композитор — 659
- Власов Петр Васильевич (р. 1872), певец — 88
- Воинова-Васнецова Людмила Аркадьевна (р. 1893), певица — 477, 639, 651

- Володя — см. Поль В. Б.
- Вольнский Аким Львович (1863—1926), искусствовед — 348, 515
- Вольтер Ф. (1694—1778) — 343, 399, 436
- Вольф (Wolf) Вилфрид (р. 1903 или 1904?), пианист — 329, 330, 362
- Ворогушина Варвара Виссарионовна (1895—1962), филолог — 613
- Врубель Михаил Александрович (1856—1910), художник — 83, 431, 470
- Выгодский Николай Яковлевич (1900—1939), пианист — 667
- Выготский Лев Семенович (1896—1934), психолог — 452, 455, 465, 467, 468
- Высотский Сергей Сергеевич, филолог — 406, 429, 441, 443—445, 448, 451, 462, 468, 469, 536, 546, 547
- Вюрер Фридрих (р. 1900), пианист — 359
- Габриэли Джованни (1557—1612), композитор — 625
- Гаварни Поль (1804—1866), художник — 572
- Гайар (Gaillard) Маркус Франсуа (р. 1900), пианист, композитор — 355
- Гайди Франц Йозеф (1732—1809), композитор — 8, 152, 277, 498, 511, 514, 590, 616, 633, 650, 667
- Галайко Дмитрий (р. 1926?) — 597—599
- Галилей Галилео (1564—1642), астроном, механик, физик — 437, 484, 508, 509, 547
- Галина (1873—1942), поэтесса — 490
- Галина Карловна — см. Милленгаузен Г. К.
- Гамбург Григорий Семенович (1900—1966), альтист, дирижер — 380, 646
- Ганон Шарль Луи (1819—1900), пианист, педагог — 170
- Ганслик Эдуард (1825—1904), критик — 141, 277
- Гарбузов Николай Александрович (1880—1955), акустик, музыковед — 40, 43—45, 55, 582, 665
- Гартман Фома Александрович (1885—1956), композитор — 87, 290, 294, 629, 630
- Гаузенштейн Вильгельм (р. 1882), искусствовед — 52
- Ге Николай Николаевич (1831—1894), художник — 462, 521
- Геварт Франсуа Огюст (1828—1908), музыковед — 280
- Геворкян Минас Герасимович (1896—1959), режиссер — 204, 205, 658
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831), философ — 41, 55, 544, 605
- Гейцыг Вера Александровна (р. 1900), пианистка — 105
- Гейцыг Елена Александровна (р. 1897), певица — 105, 637, 639
- Гельман Эфраим Григорьевич (1883—19...), пианист, педагог — 309, 626
- Гендель Георг Фридрих (1685—1759), композитор — 196, 209, 323, 326, 339, 351, 372, 470, 524, 619, 633, 637
- Гензельт Адольф Львович (1814—1889), пианист — 33, 396
- Генкина Любовь Александровна (1883—1949?), музыковед, библиограф — 35, 97
- Генрих VIII (1491—1547), король Англии — 495
- Гераклит Эфесский (ок. 530—470 до н. э.), философ — 38
- Герострат — 302
- Герцен Александр Иванович (1812—1870), писатель — 32, 69
- Гете Иоганн Вольфганг (1749—1832), поэт — 182, 183, 436, 498
- Гилельс Эмиль Григорьевич (р. 1916), пианист — 12
- Гинзбург Григорий Романович (1904—1961), пианист — 367, 646

- Гинзбург Лео Морицевич (р. 1901), дирижер — 534
- Гиппиус Евгений Владимирович (р. 1903), фольклорист — 274
- Глазунов Александр Константинович (1865—1936), композитор — 153, 268, 282, 526, 554, 629, 631, 641, 671
- Глебов Игорь — см. Асафьев Б. В.
- Глинка Михаил Иванович (1804—1857) — 78, 93, 98, 155, 246, 327, 442, 552, 559, 604, 605, 624, 631, 633, 635, 637—639, 641, 643, 648, 650, 654, 655, 660, 661
- Глиэр Рейнгольд Морицевич (1875—1956), композитор — 15, 64, 67, 108, 123—125, 265, 290, 345, 616, 619, 620, 626, 629, 630, 662
- Глюк Кристоф Виллибальд (1714—1787), композитор — 442, 514, 616
- Гнесин Михаил Фабианович (1883—1957), композитор — 15, 236, 630, 631, 649, 660, 662, 669, 670
- Гоголева Елена Николаевна (р. 1900), актриса — 426, 427
- Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) — 118, 374
- Годзевиц Г. А. — 93
- Годовский (Godowsky) Леопольд (1870—1938), пианист, композитор — 194, 332
- Гозенпуд Матвей Акимович (1903—1961), композитор — 126
- Голованов Николай Семенович (1891—1953), дирижер — 543, 547
- Голубовская Надежда Иосифовна (р. 1891), пианистка — 237
- Гольбейн (Holbein) Ганс младший (1497—1543), художник — 323, 326, 576
- Гольденберг Надежда Марковна (р. 1891), пианистка, педагог — 35, 102, 104, 105, 107, 115, 116, 121—123, 125, 127—131, 218, 562, 603, 638, 647, 665
- Гольденберг-Гринберг Е. П. — см. Гринберг Е. П.
- Гольденвейзер Александр Борисович (1875—1961), пианист — 163, 662
- Гомер — 276
- Горенштейн Яша, дирижер — 208
- Горлов Николай Борисович (р. 1926), композитор — 613
- Горовиц Владимир Самойлович (р. 1904), пианист — 323, 332, 334, 355, 357, 358, 361, 362, 367, 644
- Городинский Виктор Маркович (1902—1959), музыковед — 318
- Горощенко Борис Тимофеевич (р. 1896), генерал-майор — 27, 245, 401, 421, 454, 502, 526, 608, 613
- Горощенко Лев Борисович (р. 1924), сын О. И. и Б. Т. Горощенко — 245, 401, 502, 608
- Горощенко Олимпиада Ивановна (р. 1898), певица — 26, 27, 242, 245, 246, 401, 421—423, 454, 490, 491, 502, 505, 526, 608, 613, 653—656
- Горький Максим (1868—1936) — 11, 83, 205, 391, 470, 532
- Гофман Иосиф (1876—1957), пианист — 180, 192
- Гретри Андре Эрнест Модест (1741—1813), композитор — 551
- Гречанинов Александр Тихонович (1864—1956), композитор — 79, 87, 273, 303, 304, 621, 623, 634, 662
- Гржимали (Hřimáľ) Иван Войтехович (1844—1915), скрипач — 618
- Григ Эдвард (1843—1907), композитор — 124, 268, 299, 579, 652, 653
- Григорий I Великий (ок. 540—604), папа римский, инициатор упорядочения церковных песнопений — 484
- Григорий Васильевич — см. Арефьев Г. В.
- Григорьев Александр Дмитриевич

- вич, преподаватель МНК — 262
- Гринберг Ева Натановна (р. 1895), певица, педагог — 27, 102, 639
- Гринберг Мария Израилевна (р. 1908), пианистка — 472, 473
- Гринберг Маттиас Маркович (р. 1896), муз. критик — 27, 105, 422
- Гринберг Моисей Абрамович (1904—1968), муз. деятель — 657
- Гроссман-Рощин Иуда Соломонович (р. 1883), лит. критик — 317
- Грот Яков Карлович (1812—1893), филолог, литературовед — 512
- Грубер Роман Ильич (1895—1962), историк музыки — 27
- Грюнфельд Альфред (1852—1924), пианист, композитор — 175
- Губерт Александра Ивановна (1850—1937), преподавательница Мос. консерватории — 250
- Гудон Жан Антуан (1741—1828), скульптор — 343
- Гуммель Иоганн Непомук (1778—1837), композитор — 412, 527, 586
- Гунст Евгений Оттович — 626
- Гурилев Александр Львович (1803—1858), композитор — 396
- Гутман И. Аронович, скрипач — 126
- Гутман Теодор Давыдович (р. 1905), пианист — 126
- Гюго Виктор Мари (1802—1885), писатель, поэт — 185, 226—228, 453, 477, 498, 519, 523, 605
- Давид Жак Луи (1748—1825), художник — 185, 404, 405, 464
- Давид (David) Фердинанд (1810—1873), скрипач, композитор — 194, 196, 199
- Давиденко Александр Алек-
- сандрович (1899—1934), композитор — 140
- Давидовская — 32
- Дандрие Жан Франсуа (1682—1738), композитор — 194, 425
- Дакен (Daquin) Луи Клод (1694—1772), композитор, клавесинист — 425
- Данте (Dante) Алигьери (1265—1321) — 184, 203, 436
- Дарвин Чарлз Роберт (1809—1882) — 32, 40, 668
- Даргомыжский Александр Сергеевич (1813—1869), композитор — 93, 283, 442, 463, 471, 605, 624, 634, 637, 638, 641
- Дворжак Антонин (1841—1904), композитор — 70, 326
- Дебюсси (Debussi) Клод Ашиль (1862—1918), композитор — 70, 71, 268, 332, 353, 377, 462, 525, 528, 544, 550, 651
- Дейкун Лидия Ивановна (р. 1889), актриса, режиссер 2-го МХАТа — 431
- Дейнека Александр Александрович (р. 1899), художник — 464
- Дейша-Сионицкая Мария Адриановна (1859—1932), певица — 79, 80, 85—88, 95, 96, 237—239, 245, 280, 293, 309, 423, 588, 621—623, 625, 653, 662
- Декарт Рене (1596—1650), философ — 547
- Делакруа (Delacroix) Эжен (1798—1863), художник — 334, 519, 594, 656
- Делиб Клеман Филибер Лео (1836—1891), композитор — 536
- Державин Гаврила Романович (1743—1816), поэт — 424, 436, 495, 498
- Держановский Владимир Владимирович (1881—1942), муз. критик — 7, 25, 274, 277, 286, 287, 295—297, 303, 337, 339, 340, 345, 346, 348, 349, 358, 360, 366, 644, 664, 665

- Держинская Ксения Георгиевна (1889—1951), певица — 65, 232—235, 312, 317, 322, 328, 329, 518, 634, 646, 649, 651
- Дерман Абрам Борисович (1880—1952), театровед — 490
- Дехтерев Василий Александрович (р. 1910), композитор — 397, 472, 476, 521, 560, 562, 565, 602
- Дехтерева Наталья Владимировна (р. 1914), жена В. А. Дехтерева — 337, 560, 562, 565
- Дживелегов Алексей Карпович (1875—1952), искусствовед — 494
- Джорджоне (Giorgione) (1477 или 1478—1510), художник — 326, 330
- Дзандонаи (Zandonai) Риккардо (1883—1944), композитор — 550, 551
- Дзержинский Иван Иванович (р. 1909), композитор — 510
- Дзмиитровский Абрам Исаакович, директор-распорядитель издательства «Universal-Edition» — 348, 358—360, 647
- Дидро Дени (1713—1784), философ — 574
- Диккенс Чарлз (1812—1870), писатель — 572
- Диоген из Синопа (ок. 404—324 до н. э.), философ — 199
- Доберт Полина Жильбертовна (р. 1879), певица — 628, 637
- Добролюбов Николай Александрович (1836—1861) — 32, 84
- Добужинский Мстислав Валерианович (1875—1958), театральный художник — 83
- Догадин Александр Андрианович (1869—ок. 1920), собиратель казачьих песен — 292
- Доливо-Соботницкий Анатолий Леонидович (1893—1964), певец — 203, 472—474
- Домбровский Мариан Павлович (р. 1876), пианист — 307, 634
- Донателло (1386—1466), скульптор — 177, 512, 538
- Доницетти Гаэтано (1797—1848), композитор — 442
- Доре Гюстав (1832 или 1833—1883), художник — 572
- Дос-Пассос Джон Родериго (р. 1896), писатель, драматург — 478
- Достоевская Анна Григорьевна (1846—1918), жена Ф. М. Достоевского — 518, 519
- Достоевский Федор Михайлович (1821—1881) — 395, 432, 518, 519
- Дровяников Василий Евдокимович (1901—1941), певец — 475
- Дроздов Семен Семенович, пианист — 97
- Дубасов Николай Александрович (1869—1935), пианист — 317
- Дубовский Иосиф Игнатьевич (1892—1969), музыковед — 474, 584, 667
- Дубовской Николай Никанорович (1859—1918), художник-пейзажист — 433, 564
- Дубровин Яков Яковлевич, певец — 651
- Дузе Элеонора (1858—1924), актриса — 157, 493, 526
- Дуров Владимир Леонидович (?) (1863—1934), дрессировщик — 402
- Дьяков Абрам Борисович (1904—1942), пианист — 203, 584, 595, 657
- Дюма Александр — сын (1824—1895), писатель — 394
- Дюпарк Мари Эжен Анри (1848—1933), композитор — 357
- Дюрер (Dürer) Альбрехт (1471—1528), живописец — 323, 326
- Дягилев Сергей Павлович (1872—1929), организатор постановок русских опер и балетов за границей — 381
- Евгения Васильевна — см. Романова Е. В.



- Евдокья Сысоевна, домработница Б. Я.—486, 487
- Евлахов Борис Михайлович (р. 1891), певец—651
- Екатерина II (1729—1796)—234, 570
- Елизавета Петровна (1709—1761), императрица—575
- Ельчанинова Л.—658
- Еманов Серафим Александрович (р. 1909), преподаватель МГК—510
- Ермолова Мария Николаевна (1853—1928), актриса—157, 191, 244, 245, 454, 470, 477, 493, 593
- Есипова Анна Николаевна (1851—1914), пианистка—237, 376
- Жилинский Борис Леопольдович (1890—1961), пианист—596
- Жиляев Николай Сергеевич (1881—1938), пианист—622
- Жозефина (1763—1814), первая жена Наполеона I—342, 438
- Жолтовский Иван Владиславович (1867—1959), архитектор—576
- Жорж—см. Бучацкий Г. В.
- Жорж Занд—см. Санд Жорж
- Жорничкая Анна Самойловна (р. 1897), пианистка—127
- Жоскен Дебре (ок. 1440—1521), композитор—484, 647
- Заболоцкий Николай Алексеевич (1903—1958), поэт—202, 212
- Закс Курт (1881—1959), музыковед—328
- Зарин Д. И.—87, 92
- Зарицкая Розалия Исааковна (р. 1892), пианистка, музыковед—27, 64, 102, 596, 597, 631
- Заселателев Федор Федорович (1878—1940), ларинголог и специалист по физиологии голоса—49
- Захава Борис Евгеньевич (р. 1896), артист, режиссер—428
- Захаров Борис Степанович (1887—1942), пианист—237
- Збруева Евгения Ивановна (1868—1936), певица—587
- Звягина Лидия Георгиевна (Юрьевна) (1864—1943), певица—88, 622, 623
- Зеликман Мария Савельевна, общественный деятель—99—101, 105, 107, 108, 556, 637
- Зелинский Фаддей Францевич (1859—19...), филолог—204
- Зембрих Марчелла (1858—1935), певица—475
- Зернов Дмитрий Сергеевич (1885—1913), композитор—287, 312, 624—626, 630, 639, 663, 664
- Зилоти Александр Ильич (1863—1945), пианист—278, 290, 500, 510, 591
- Зюгаф-Плаксина Валентина Юрьевна (1866—1930), пианистка, педагог—619
- Ибсен Генрих (1828—1906), драматург—302
- Иван IV Васильевич Грозный (1530—1584)—495
- Иван Александрович (?)—536, 539—541
- Иван Иванович—см. Любимов И. И.
- Иван Иванович—см. Калашников И. И.
- Иванов Вячеслав Иванович (1866—1949), поэт—213
- Иванов-Борецкий Михаил Владимирович (1874—1936), музыковед—36, 37, 39—42, 56—58, 665
- Иванова Антонина Алексеевна, певица—658
- Иванова Евгения Трофимовна (?), певица—651
- Ивановская Ольга Анатольевна (1900—1958), певица—602
- Ивашина Екатерина, ученица КНК, художница—124

- Игорь, Игорь Александрович — см. Сац И. А.
- Игумнов Константин Николаевич (1873—1948), пианист — 321, 473
- Идзиковский Владислав Леонович (1860?—1928?), сын Л. В. Идзиковского — 33, 616
- Идзиковский Леон Викентьевич (ум. 1865), основатель и владелец муз.-издательской фирмы и муз. библиотеки в Киеве — 33, 615, 616
- Изаи Эжен (1858—1931), скрипач, композитор — 346, 597
- Ильина Галина Александровна, (р. 1903), пианистка, психолог — 105, 122, 127
- Ильченко Петр Павлович (1888—1948), скрипач — 653
- Илюхин Александр Сергеевич (р. 1900), дирижер оркестра нар. инструментов — 654
- Илюша — см. Меерович И. М.
- Иоанн Грозный — см. Иван IV
- Ипполитов-Иванов Михаил Михайлович (1859—1935), композитор — 34, 617, 622, 623, 662
- Ирецкая Наталья Александровна (1845—1922), певица — 237
- Исаак Соломонович — см. Рабинович И. С.
- Кадмина Евлалия Павловна (1853—1881), певица и драматическая артистка — 590
- Казальс Пабло (р. 1876), виолончелист — 598
- Казбирюк Андрей Федорович (1849—1886), композитор, педагог — 32
- Казелла Альфредо (1883—1947), композитор, пианист — 373, 553
- Калашников Иван Иванович (1856—1942), отец О. И. Горощенко — 608
- Калинников Виктор Сергеевич (1870—1927), композитор — 273
- Калишевский Антон Иеронимович (1863—1925), библиограф — 643
- Каллаи Николай Францевич (1898?—1930), директор I Мос. муз. техникума — 665
- Калькбреннер Фридрих (1785—1849), пианист, композитор — 464
- Калужная Евгения Яковлевна (р. 1882), пианистка, педагог — 623
- Каменский Александр Данилович (1900—1952), пианист — 367
- Каминская, певица — 472
- Кандаурова Маргарита Павловна (р. 1895), артистка балета — 381
- Кант Иммануил (1724—1804), философ — 47
- Кантелуб Мария Жозеф (1879—1957), композитор — 639
- Каплан Арнольд Львович (р. 1919), пианист — 131
- Карасев Алексей Николаевич (1854—1914), хоровой дирижер — 95
- Карасев Павел Алексеевич (ум. 1958 г.), муз. этнограф — 96, 262, 273
- Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875—1925), муз. критик — 300—302
- Каратыгина Ольга Гавриловна, переводчица — 621, 622, 626
- Карл V (1500—1558), испанский король — 373, 438
- Карреньо Мария Тереса (1853—1917), пианистка — 170, 181, 186, 192, 352, 376
- Карцев Александр Алексеевич (1883—1953), композитор — 291, 624
- Кастальский Александр Дмитриевич (1856—1926), композитор, хоровой дирижер — 262, 273, 312, 621, 662
- Кастильоне Бальдассаре, граф (1478—1529), писатель и политический деятель — 513
- Катуар Георгий Львович

- (1861—1926), композитор, теоретик — 489, 587, 588, 590, 662
- Катульская Елена Климентьевна (1888—1966), певица — 317
- Кац Лев (Леонид) Давидович (р. 1912), музыковед — 607
- Кацман Евгений Александрович (р. 1890), художник — 504
- Каччини Джулио (ок. 1548—1618), композитор, теоретик вокального искусства, певец — 442
- Кашкин Николай Дмитриевич (1839—1920), историк, муз. критик — 621, 663
- Кашперов Алексей Владимирович (1902—1970), музыковед — 27, 639, 640
- Кенеман Федор Федорович (1873—1937), пианист — 591
- Керженцев Платон Михайлович (1881—1940), сов. историк и государственный деятель — 577
- Кирилл Львович — см. Виноградов К. Л.
- Киссина Лия Самойловна (р. 1910), библиограф — 27
- Кларк Фредерик Гораций (1860—1917), пианист — 491
- Клеменс Г. Э. — 97
- Клементи (Clementi) Муцио (1752—1832), пианист, композитор — 412, 413, 464, 531, 586
- Климов Михаил Георгиевич (1881—1937), хоровой дирижер — 361, 363, 422
- Клиндворт Карл (1830—1916), пианист — 163, 489
- Коган Александр Григорьевич (р. 1921), сын Г. М. Когана — 199
- Коган Григорий Михайлович (р. 1901), пианист — 12, 26, 27, 68, 105, 150, 156, 192—200, 207, 387, 473, 474, 656, 658, 667
- Коган Каролина Савельевна (1883?—1953), мать Г. М. Когана — 199
- Коган Софья Давыдовна (1899—1950), педагог, жена Г. М. Когана — 126, 192, 194, 199
- Коган Петр Семенович (1872—1932), историк литературы, президент ГАХН — 317, 620
- Козима — см. Вагнер К.
- Козицкий Филипп Емельянович (1893—1960), композитор — 114, 632, 648, 654
- Козловский Алексей Федорович (р. 1905), композитор — 338, 650
- Козловский Иван Семенович (р. 1900), певец — 475, 651
- Козолупов Семен Матвеевич (1884—1961), виолончелист, педагог — 630
- Коклен (Coquelin) Бенуа Констан (1841—1909), актер — 245
- Колумб Христофор (1451—1506) — 325, 442
- Кольберг Оскар (1814—1890), муз. этнограф и композитор — 660
- Комаровская Елена Хрисанфовна (ум. 1918), певица — 630
- Комиссаржевская Вера Федоровна (1864—1910), актриса — 157
- Кондра Сергей Григорьевич, теоретик — 97, 624, 628, 648
- Копен Валентина Джозефовна (р. 1910), музыковед — 15, 24, 25, 68—74
- Контский Антон (1817—1899), пианист, композитор — 196, 354
- Конюс Георгий Эдуардович (1862—1933), муз. теоретик и композитор — 620, 650, 664
- Коонен Алиса Георгиевна (р. 1889), актриса — 396
- Коперник Николай (1473—1543) — 509
- Корабельникова Людмила Зиновьевна (р. 1930), музыковед — 662
- Корбюзье ле (1887—1965), архитектор — 464

- Корешенко Арсений Николаевич (1870—1921), композитор — 662
- Корнель Пьер (1608—1684), драматург — 399, 436, 549
- Коро Камиль (1796—1875), живописец — 660
- Коровин Константин Алексеевич (1861—1939), художник, декоратор — 83, 470, 477
- Корто Альфред (1877—1962), пианист — 355, 357
- Коссовский, пианист — 460
- Коханский (Коханьский) Павел И. (1887—1934), скрипач — 65, 106, 332, 333, 632
- Кошиц Нина Павловна (1894—1968), певица — 106, 395, 631, 644
- Крамер Иоганн Баптист (1771—1858), композитор — 412, 413, 531, 586
- Крамской Иван Николаевич (1837—1887), художник — 432
- Кранах (Cranach) Лукас старший (1472—1553), живописец — 323, 326
- Красин Борис Борисович (1884—1936), зав. АКМУЗО Наркомпроса РСФСР — 313—315, 641, 645
- Красовский Сергей Александрович (р. 1894), певец — 651
- Крейн Александр Абрамович (1883—1951), композитор — 281, 649, 662
- Крейслер Фриц (1875—1962), скрипач, композитор — 597
- Кривополенова Мария Дмитриевна (1843—1924), сказительница — 238
- Круглая Розалия Борисовна (р. 1898), пианистка — 126
- Крылов Иван Андреевич (1769—1844), баснописец — 454, 470
- Крыжановский Иван Иванович (1867—1924), врач, композитор — 265, 267, 269—272, 624
- Ксантиппа, жена Сократа (см.) — 277
- Ксения Георгиевна — см. Держинская К. Г.
- Кубацкий Виктор Львович (1891—1970), виолончелист — 27, 379—381, 553, 579, 628, 646, 648, 649, 656
- Кудрявцев Александр Васильевич (1897—1968), музыковед — 665
- Кукольник Нестор Васильевич (1809—1868), драматург, поэт — 490
- Кулаковский Лев Владимирович (р. 1897), музыковед — 105, 665, 669
- Куллак Геодор (1818—1882), пианист — 642
- Кунау Иоганн (1660—1722), композитор — 660
- Куперен (Couperin) Франсуа (1668—1733), композитор, клавесинист — 425, 524, 526
- Куперен Жервэ Франсуа (1759—1826), композитор — 194, 196
- Курис Александра Марковна (р. 1912), пианистка — 153
- Курт Эрнст (1886—1946), музыковед — 651, 667, 669
- Кусевицкий Сергей Александрович (1874—1951), дирижер, основатель Российского муз. издательства — 289, 337, 338, 351, 355—358, 360, 620, 628, 644
- Кюи Цезарь Антонович (1835—1918), композитор, муз. критик — 277, 432, 623
- Лавровская Елизавета Андреевна (1845—1919), певица — 588, 590
- Лажарт Теодор де — 651
- Лало Эдуар (1823—1892), композитор — 357, 644
- Ламартин Альфонс Мари Луи де (1791—1869), поэт — 498
- Ламм Павел Александрович (1882—1951), музыковед — 558
- Ламм Софья Александровна (1883—1961), сестра П. А. Ламма — 558
- Ламперти Франческо (1813—

- 1892), вокальный педагог — 245
- Ландовска Ванда (1877—1959), пианистка и клавесинистка — 155, 182, 196, 470
- Ларусс (Larousse) Пьер (1817—1875), лексикограф — 486, 487
- Ласерна Блаз де (1751—1816), композитор — 639
- Лаубе Н. В. — 97
- Лаура, возлюбленная Франческо Петрарки (1304—1371), поэт — 277
- Лева, Левик — см. Горощенко Л. Б.
- Левин Михаил Л., виолончелист — 105, 631, 633, 634
- Левина Зара Александровна (р. 1906), композитор — 650
- Левитан Исаак Ильич (1860—1900), художник — 462, 660
- Леман Лили (1848—1929), певица — 233, 245
- Ленин Владимир Ильич (1870—1924) — 32, 41, 83, 84, 135, 205, 464, 465, 636, 639, 641, 643, 667
- Ленский Александр Павлович (1847—1908), артист, режиссер — 470, 493
- Леонардо да Винчи (1452—1519), художник, ученый, инженер, певец — 322—326, 331, 335, 336, 340, 341, 344, 347, 348, 350, 355, 359, 384, 385, 387, 389, 390, 409, 442, 453, 459, 461, 462, 477, 486, 494, 502, 504, 509, 510, 512, 513, 518, 521—523, 527, 528, 532, 538, 539, 547, 562, 563, 569, 644
- Леонтович Николай Дмитриевич (1877—1921), композитор — 111, 112, 114, 624, 631, 632, 635, 651, 663
- Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841) — 169, 245, 419, 454, 519, 656, 659, 660
- Лессинг Готхольд Эфраим (1729—1781), писатель — 436, 655
- Лесюэр Жан Франсуа (1760—1837), композитор — 449, 527
- Лешетицкий Теодор (1830—1915), пианист, композитор — 196, 333, 489
- Лешковская Елена Константиновна (1864—1925), актриса — 493
- Лида — см. Чупырина Л. А.
- Лина Ивановна — см. Льюбера Ли.
- Липева Евгения Эдуардовна (1853—1919), певица, муз. фольклорист — 79, 86—88, 92, 93, 95, 96, 262, 263, 621, 628, 635
- Липинский (Липинский) Кароль (1790—1861), скрипач и композитор — 597
- Липпи Филиппино (ок. 1457—1504), живописец, сын фра Филиппо Липпи — 324, 494
- Липпи фра Филиппо (ок. 1406—1469), живописец — 324, 326, 539
- Лист (Liszt) Ференц (1811—1886), композитор, пианист — 21, 32, 33, 67, 137, 143, 145, 146, 167, 169, 171, 179—181, 184, 185, 194, 196—198, 209—211, 217, 221—224, 226, 228, 231, 254, 268, 296, 303, 329, 331—333, 339, 346, 347, 350, 352, 354, 355, 358, 362, 371—377, 385, 394, 398, 399, 405, 412—416, 418, 425, 442, 446, 449, 450, 453, 457—463, 471, 474, 482, 483, 488, 489, 491, 492, 495, 496, 498, 500, 508, 510, 511, 517, 519, 523, 528, 537, 544, 550, 558, 559, 570, 578, 586, 592, 593, 602, 608, 613, 616, 619, 623, 625, 630, 633, 635, 636, 639, 641—644, 647—651, 653—657, 663, 664
- Листопадов Александр Михайлович (1873—1949), муз. фольклорист — 292
- Литинский Генрих Ильич (р. 1901), композитор — 444
- Литольф Анри Шарль (1818—1891), пианист, композитор — 483, 527
- Лихачев Василий Алексеевич (1894—1971), врач — 509

- Лия, Лия Абрамовна — см. Авербух Л. А.
- Логовинские, семья Т. Л. Логовинского — 362
- Логовинский Товий Львович (р. 1905), пианист — 27, 126, 218, 221, 222, 224, 226—231, 337, 348, 352, 361, 362, 566, 567, 633, 646
- Локк Джон (1632—1704), философ — 544
- Ломоносов Михаил Васильевич (1711—1765) — 424, 436, 495, 541, 575
- Лосский Владимир Аполлонович (1874—1946), певец, режиссер — 317, 513, 623
- Лудвиг Маргарита Кондратьевна (1898?—1941), певица — 102
- Луначарская-Розенель Наталия Александровна (1901—1958), актриса, жена А. В. Луначарского — 316
- Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933), первый народный комиссар просвещения — 6, 11, 24, 25, 35—58, 109, 311, 315, 316, 318, 337, 340, 349, 369, 370, 372, 378, 631, 634, 635, 637—639, 641, 642, 645, 646, 648—650, 653, 665—667
- Луц — см. Неменова-Луц М. С.
- Лысенко Николай Витальевич (1842—1912), композитор, хоровой дирижер, муз. фольклорист — 110, 112, 237, 632
- Любера Ли (Лина Ивановна), певица, первая жена С. С. Прокофьева — 128, 332, 361, 363, 366, 369, 382, 472, 526, 537
- Любимов Иван Иванович (1902—1965), преподаватель МГК — 596, 665
- Людмила Аркадьевна — см. Воинова-Васнецова Л. А.
- Людовик XI (1423—1483), король Франции — 495
- Людовик XIII (1601—1643), король Франции — 342, 438, 596
- Людовик XIV (1638—1715), король Франции — 73, 342, 451, 524, 525, 549, 570, 596
- Людовик XV (1710—1774), король Франции — 183, 342, 524, 596
- Людовик XVI (1754—1793), король Франции — 334, 524, 525, 571, 596
- Людовика — см. Шопен Л.
- Люини Бернардино (1475—1532), художник — 323, 341
- Люлли Жан Батист (1632—1687), композитор — 477
- Лютер Мартин (1483—1546), богослов, деятель Реформации — 111
- Лютш Вольдемар (1877—1948), пианист — 329, 530
- Лядов Анатолий Константинович (1855—1914), композитор — 268, 345, 348, 393, 471, 551, 671
- Лямин Иван Семенович (р. 1897?), преподаватель КНК — 105
- Ляпидевская Нина Владимировна (1882—1967), библиотечкарь, сестра С. В. Протопопова — 27, 613
- Магазинер Яков Самойлович (1883—1941), проф. Киевской консерватории — 126
- Мазарини Джулио (1602—1661), кардинал, первый министр Франции — 524
- Мазель Лев Абрамович (р. 1907), музыковед — 59
- Маковский Владимир Егорович (1846—1920), художник — 432
- Максакова Мария Петровна (р. 1902), певица — 651
- Малер (Mahler) Густав (1860—1911), композитор и дирижер — 203, 383
- Малер Фриц (р. 1901), дирижер, муз. критик — 324, 643
- Малиновская Елена Константиновна (1875—1942), директор Большого театра — 234
- Малько Николай Андреевич (1883—1961), дирижер — 97, 364, 365, 645

- Мальтус Томас Роберт (1766—1834), экономист — 668
- Мальцева Екатерина Алексеевна (р. 1883), муз. психолог — 665
- Малюта Анна Иосифовна (р. 1906), певица — 472
- Мантенья Андреа (1431—1506), живописец — 331, 512
- Манцони, гр. — 316
- Маргарита Павловна — см. Кандаурова М. П.
- Маршалль Морис (1892—1964), виолончелист — 526, 533, 534, 537
- Мариана Станиславовна — 318
- Марица, Марица Мироновна — см. Новикова М. М.
- Мария Адриановна — см. Дейша-Сионицкая М. А.
- Мария Ивановна — см. Медведева М. И.
- Мария Савельевна — см. Зеликман М. С.
- Маркова Александра Михайловна (р. 1892), певица — 664
- Маркс Карл (1818—1883) — 37—39, 81, 373, 668
- Марр Николай Яковлевич (1864—1934), филолог — 37, 55, 446
- Мартынов Александр Евстафьевич (1816—1860), артист — 593
- Маршак Самуил Яковлевич (1887—1964), поэт — 650
- Мяскарон Жюль (1634—1703), поэт и проповедник — 575
- Маслов Александр Леонтьевич (1876—1914), муз. этнограф — 87
- Массне Жюль (1842—1912), композитор — 551
- Маттиас — см. Гринберг М. М.
- Маца И. Л., искусствовед — 389
- Мелведева Мария Ивановна (1874—1945), музыковед, педагог — 35, 313, 314, 349
- Медичи Екатерина (1519—1589), франц. королева — 342
- Медичи, флорентийский герцогский род — 513
- Меерович Илья Михайлович (р. 1906), пианист, дирижер, композитор — 337, 348, 602
- Мей Лев Александрович (1822—1862), поэт и драматург — 374
- Мейербер Джакомо (1791—1864), композитор — 575
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940), режиссер, артист — 205, 394, 395, 448, 457, 474, 498, 514, 655
- Мекк Надежда Филаретовна фон (1831—1894), меценатка, друг Чайковского — 494, 496, 497
- Мелких Дмитрий Михеевич (1885—1943), композитор — 35, 97, 280, 290, 312, 622, 630, 636, 639, 649, 654
- Мельгунов Юрий Николаевич (1846—1893), муз. теоретик, собиратель народных песен — 158
- Мельцель Иоганн Непомук (1772—1838), изобретатель метронома — 496
- Мельци Франческо (1493—1570), художник, ученик Леонардо да Винчи — 341, 355
- Мендельсон-Бартольди Якоб Людвиг Феликс (1809—1847), композитор — 289, 511, 519, 549, 579, 602
- Метастазιο Пьетро (1698—1782), либреттист — 590
- Метерлинк Морис (1862—1949), драматург — 169, 453, 618, 619, 621, 622, 626
- Метнер Николай Карлович (1880—1951), пианист, композитор — 212, 394, 637, 662
- Метцль Владимир Людвигович (р. 1882), композитор — 378
- Мийо (точнее Мило; Milhaud) Лариус (р. 1892), композитор — 70
- Микель-Анджело (Микеланджело) Буонаротти (1475—1564), живописец, скульптор, архитектор, инженер — 323, 344, 496, 504, 510, 518, 533, 562

- Микиша Тарас Михайлович (р. 1909), ученик Б. Я. по классу ф-п. в I-м Мос. муз. техникуме — 144—147, 566, 567
- Миленгаузен Галина Карловна (р. 1906), пианистка, педагог — 337
- Милле Жан Франсуа (1814—1875), живописец — 660
- Миловидова Татьяна Филипповна (р. 1892), преподавательница КНК — 105, 112, 657
- Мипоз Александр Юрьевич (1914—1941), студент-теоретик МГК — 153
- Мирзоева Мария Моисеевна (р. 1896), пианистка — 472, 474
- Мирон (V в. до н. э.), скульптор — 389
- Митя — см. Шостакович Д. Д.
- Михаил Кондратьевич — см. Названов М. К.
- Михайлов Константин Николаевич (1882—1961), пианист — 125—127, 306
- Михелс Александр Самойлович, флейтист — 579
- Мицкевич Адам (1798—1855), поэт — 175, 176, 519
- Мольер Жан Батист (1622—1673), драматург, актер — 436, 477
- Монтеверди Клаудио (1567—1643), композитор — 442
- Морозов Никита Семенович (1864—1925), проф. МГК по теории — 617
- Москалев И. И. — 651
- Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей (1756—1791) — 62, 72, 73, 93, 149, 150, 152, 153, 196, 209, 210, 324, 335, 353, 355, 372, 422, 442, 454, 470, 471, 498, 511, 514, 542, 551, 559, 590, 616, 628, 632, 633, 641, 646, 648, 649
- Мочалов Павел Степанович (1800—1848), актер — 157
- Мошелес Игнац (1794—1870), пианист, композитор — 527
- Мук Карл (1859—1940), дирижер — 195
- Муравьева А. Г., декабристка — 560
- Мурильо Бартоломе Эстебан (1618 или 1617—1682), живописец — 323
- Мусин Самуил Карлович (р. 1907), хоровой дирижер — 602
- Мусоргский Модест Петрович (1839—1881) — 82, 194, 281, 316, 348, 431—433, 442, 463, 471, 526, 605, 631, 637
- Мутли Андрей Федорович (1894—1954), теоретик, педагог — 41
- Мяковский Николай Яковлевич (1881—1950), композитор — 15, 25, 274—293, 295, 296, 317, 318, 327, 363, 533, 534, 537, 558, 597, 625—627, 631, 643, 645, 648, 649, 655, 658, 660, 669—672
- Мясоедов Григорий Григорьевич (1835—1911), художник — 432
- Надежда Марковна — см. Гольденберг Н. М.
- Надежда Яковлевна — см. Брюсова Н. Я.
- Надсон Семен Яковлевич (1862—1887), поэт — 590
- Названов Михаил Кондратьевич, инженер, муж О. Н. Бутомо-Названовой — 327
- Названов Михаил Михайлович (1914—1964), актер — 395
- Названова О. Н. — см. Бутомо-Названова О. Н.
- Наполеон I Бонапарт (1769—1821), император Франции — 334, 464, 505
- Наполеон II Жозеф Франсуа Шарль Бонапарт (1811—1832), сын Наполеона I — 334
- Направник Владимир Эдуардович (1869—1948), секретарь Главной дирекции РМО — 628
- Наталья Петровна — см. Рождественская Н. П.
- Наташа — см. Бутенко Н. К.
- Небольсин Василий Василье-



- вич (1898—1958), дирижер, композитор — 234, 551, 651
- Нежданова Антонина Васильевна (1873—1950), певица — 239
- Нейгауз Генрих Густавович (1888—1964), пианист — 12—13, 15, 16—17, 59, 68, 106, 125, 156, 157, 189—191, 193, 203, 207, 236, 237, 334, 520, 629, 631, 633—635, 644, 658
- Некрасов Николай Алексеевич (1821—1878), поэт — 32, 432
- Нелидов Владимир Александрович, преподаватель КНК и института им. Лысенко — 105, 310
- Неменова-Луцц Мария Соломоновна (1879—1954), пианистка — 302
- Немеровская Ольга Аркадьевна (р. 1915?), математик — 128—130
- Нишки Артур (1855—1922), дирижер — 181, 427
- Николаев Леонид Владимирович (1878—1942), пианист — 95, 267, 317, 318, 367, 619, 620, 622, 635, 645, 662
- Николай I (1796—1855) — 525
- Николай II (1868—1918) — 525
- Никольский — 317
- Нильсен Владимир (р. 1910), пианист — 603
- Нин Хоакин (1879—1949), композитор — 526
- Новикова Марица Мироновна (189...—1943), пианистка — 102, 103, 107, 123, 521, 561, 562, 564, 565, 585, 586, 593
- Новицкий Павел Иванович (р. 1888), историк литературы, зав. художественным отделом Главнауки НКП — 318, 340, 346, 366, 643, 665
- Норцов Паптелеймон Маркович (р. 1900), певец — 651
- Ньютон Исаак (1642—1727), физик, астроном — 44, 484
- Обер Даниэль Франсуа Эспри (1782—1871), композитор — 194, 196, 197
- Оборин Лев Николаевич (р. 1907), пианист — 175, 334, 348, 367, 641, 644, 646
- Озеров Николай Николаевич (1887—1953), певец — 665
- Ойстрах Давид Федорович (р. 1908), скрипач — 175, 550
- Окаемов Александр Иванович (1903—1943), певец — 473
- Окунева Ольга Матвеевна, певица — 634
- Олимпиада Ивановна — см. Горощенко О. И.
- Ольга Ивановна — 346, 537
- Ольга Николаевна — см. Бутомо-Пазванова О. Н.
- Ольховский Виктор Родионович (1895—1935), артист — 426
- Орентлихер Георгий Борисович (р. 1897), пианист, концертмейстер — 472, 474
- Оркашья Андреа (ок. 1308—1368), художник — 221, 576
- Орлепок — см. Наполеон II
- Орлов Николай Андреевич (1892—1964), пианист — 323, 628, 630
- Орлон Лиза — см. Островская
- Оссовская Варвара Александровна (1862—1942), пианистка — 321, 600
- Оссовский Александр Вячеславович (1871—1957), музыковед — 317, 321, 322, 383, 600, 658
- Островская Вера Григорьевна (р. 1903), пианистка — 659
- Островская Елизавета, артистка оперетты — 122
- Островский Александр Николаевич (1823—1880), драматург — 417, 427, 493, 498
- Оффенбах Жак (1819—1880), композитор — 374
- Павлов Иван Петрович (1849—1936), физиолог — 356, 402, 455
- Павлов Николай — 313
- Павлова Анна Павловна (1881—1931), балерина — 454
- Паганини Никколо (1782—1840), скрипач, композитор

- тор — 181, 194, 195, 197—200, 355, 362, 416, 597, 598
- Падеревский Игнацы (1860—1941), пианист, композитор — 180, 616
- Пайчадзе Гавриил Григорьевич (р. 187...), директор издательства Кузевицкого — 360
- Палеолог София (14...—1503), вторая жена Ивана III, племянница последнего византийского императора Константина — 486
- Палестрина (ок. 1525—1594), композитор — 484, 514
- Пальма (Якопо П. Веккьо старший) (ок. 1480—1528), художник — 325
- Пальчиков Николай Евграфович (1838—1888), собиратель русских нар. песен — 274
- Папазян Вагран Камерович (1888—1968), артист — 175
- Парусинов Алексей Васильевич (1882—1962), композитор — 96
- Пастернак Борис Леонидович (1890—1960), поэт, переводчик — 205
- Пасхалов Вячеслав Викторович (1873—1951), музыковед, муз. этнограф — 302
- Паулина — см. Апель П.
- Пахельбель Иоганн (1653—1706), композитор, органист — 625
- Пашенная Вера Николаевна (1887—1962), артистка — 426
- Пекелис Михаил Самойлович (р. 1899), музыковед — 27, 207, 665
- Перельман Натан Ефимович (р. 1906), пианист — 126
- Пересветов Павел Алексеевич — 509
- Пери Якопо (1561—1633), композитор и певец — 442
- Перов Василий Григорьевич (1834—1882), художник — 432
- Перселл Генри (1659—1695), композитор — 194, 451
- Петр I (1672—1725) — 487
- Петри Эгон (1881—1962), пианист — 156, 196, 353
- Петров Василий Родионович (1875—1937), певец — 317
- Петров, сотрудник Главнауки — 366
- Петрова Фаина Сергеевна (р. 1896), певица — 12, 27, 156, 587—591, 656, 659, 665
- Пешетти Джованни Батиста (1704—1766), композитор, органист — 194
- Пилявская Софья Иосифовна (1880—1957), певица — 613
- Пирро Андре (1869—1943), музыковед, органист — 190
- Писаревский Авраам Захарьевич (р. 1899), специалист по муз. воспитанию — 127
- Пифагор Самосский (ок. 580—ок. 500 до н. э.), математик и философ — 350, 484, 523
- Платон (427—347 до н. э.), философ, ученик Сократа — 509
- Плеханов Георгий Валентинович (1856—1918), деятель социалистич. движения — 52, 486
- Поливанов — 556
- Политковский Владимир Михайлович (р. 1892), певец — 395, 651
- Полонская Лариса Михайловна (р. 1899), пианистка — 190, 635
- Поль Александра Михайловна — 328
- Поль Владимир Борисович (1908—1941), пианист, педагог — 337, 346, 347, 460
- Поль Владимир Иванович (1875—1962), пианист, композитор — 346, 622
- Поль Тамара Владимировна (р. 1902), пианистка — 593, 594
- Померанцев Юрий Николаевич (1878—1934), пианист, дирижер, композитор — 378, 622
- Поуп А. (Pope Arthur Upham), искусствовед — 512, 513
- Попов Николай Вениаминович (р. 1897), певец — 651
- Попченко Виталий Алексеевич (р. 1905), певец — 651

- Порубилович — 622
- Праут Эбензер (1835—1909), теоретик музыки — 573
- Притыкина Беба Самойловна (р. 1917), скрипачка — 131
- Прокофьев Григорий Петрович (1883—1963), пианист, муз. критик — 277, 278, 284
- Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953), композитор, пианист — 12, 15, 25, 60, 67, 68, 70—72, 127—131, 156, 167, 176, 178, 182, 185, 193, 208—211, 275—278, 280, 284, 285, 288, 291, 298, 301, 304, 318, 330, 332, 337—339, 345, 360, 361, 363, 365—369, 381, 382, 418, 430, 472, 526, 527, 537, 626, 629—631, 641, 642, 644—650, 654, 657, 659, 662
- Прокофьев Олег Сергеевич (р. 1928), искусствовед, сын С. С. Прокофьева — 526, 527, 537
- Прокофьев Святослав Сергеевич (р. 1924), архитектор, сын С. С. Прокофьева — 472, 526, 527, 537
- Прокудин Василий Павлович (1848—1910), собиратель нар. песен — 95
- Протопопов Сергей Владимирович (1893—1954), хоровой дирижер, педагог, композитор — 15, 27, 35, 59, 102, 105, 107, 109, 111, 137, 189, 195, 202—204, 206—208, 217, 245, 274, 310—312, 314, 318, 321—335, 337—340, 342, 345—351, 354—360, 366, 369, 381—383, 386—391, 394—397, 400, 401, 403, 406, 411, 414—424, 426—432, 434, 437, 441, 443—445, 446, 448, 449—455, 457, 459—465, 468—472, 475—478, 486—498, 500, 502—515, 517, 518, 520, 521, 523, 526—529, 532, 535—543, 547, 550, 551, 553—560, 562, 579, 581, 583—585, 594—597, 600—610, 613, 627, 628, 630, 631, 633—640, 642—644, 646—649, 651, 653—661, 664, 665, 671
- Протопоповы, семья С. В. Протопопова — 314
- Птолемен Клавдий (2 в н. э.), астроном, географ — 484
- Пуленк Франсис (1899—1963), композитор — 70
- Пудькин Иван Иванович (ум. 1941), поэт — 654
- Пурталес Ги де (1881—1941), писатель — 354, 644
- Пухальский Владимир Вячеславович (1848—1933), пианист, учитель Б. Я. — 33, 125, 485, 561, 616, 617, 619
- Пуччини Джакомо (1858—1924), композитор — 551
- Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) — 113, 118, 211, 212, 234, 245, 372, 374, 396, 398, 399, 406, 419, 428, 454, 490, 491, 498, 519, 554—558, 560, 585, 595, 627, 637, 653—656
- Пушибышевский Болеслав Станиславович (р. 1892), муз. писатель — 651
- Пятигорский Григорий Павлович (р. 1903), виолончелист — 326
- Рабинович Болеслав Исаакович (р. 1930), музыковед — 27
- Рабинович Давид Абрамович (р. 1900), музыковед — 472—474
- Рабинович Исаак Соломонович (р. 1897), пианист — 13, 14, 35, 105, 107, 190, 207, 211, 218, 356, 421, 422, 449, 474, 476, 550, 562, 613, 635, 639, 646, 648, 649, 665, 667
- Рабинович Николай Семенович (р. 1908), дирижер — 120
- Рабо Анри Бнижамен (1873—1949), композитор, дирижер — 337, 644
- Равель Морис Жозеф (1875—1937), композитор — 386, 526, 551
- Радлицкая Жозефина Львовна, пианистка, преподавательница Харьковского муз. училища — 33

- Радлинские, пианистки, тетки  
Ж. Л. Радлинской — 33, 196
- Разумовская Вера Харитоновна (1904—1967), пианистка — 126
- Райский Назарий Григорьевич (1876—1958), певец — 625, 628
- Райх Зинаида Николаевна (1894—1939), актриса — 394
- Рамо (Rameau) Жан Филипп (1683—1764), композитор, муз. теоретик — 196, 353, 424, 550
- Расин Жан (1639—1699), драматург — 399, 436, 549
- Ратгауз Даниил Максимович (1869—1937), поэт — 490, 590
- Рафаэль Санти (1483—1520), живописец — 323, 325, 331, 335, 336, 341, 344, 348, 354, 419, 454, 461, 462, 477, 504, 509—513, 523, 594
- Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943), композитор, пианист, дирижер — 60, 70, 155, 156, 192—194, 232, 275, 276, 287, 289, 380, 423, 530, 599, 605, 623, 627, 634, 635, 648, 656.
- Ревуцкий Лев Николаевич (р. 1889), композитор — 129, 583
- Реентович Борис Маркович (р. 1920), скрипач — 603
- Рейзенауэр Альфред (1863—1907), пианист — 170, 181, 186, 196, 332
- Рейнгольд Морицевич — см. Глиэр Р. М.
- Рембранд Харменс ван Рейн (1606—1669), живописец — 185, 323, 326, 336, 563, 564
- Рензин Исай Михайлович (1903—1969), пианист — 318
- Ренина Дагмара Львовна, певица — 633
- Ренуар Огюст (1841—1919), художник — 394, 475
- Репин Илья Ефимович (1844—1930), художник — 432, 462, 470, 505, 660
- Респиги (Respighi) Отторино (1879—1936), композитор — 351, 550
- Риген — 622
- Риман Гуго (1849—1919), муз. теоретик — 212, 455, 456, 617, 669
- Римская-Корсакова Надежда Николаевна (1848—1919), пианистка, жена Н. А. Римского-Корсакова — 277
- Римский-Корсаков Андрей Николаевич (1878—1940), музыковед, муз. критик, сын Н. А. Римского Корсакова — 300
- Римский-Корсаков Георгий Михайлович (1901—1965), музыковед, внук Н. А. Римского-Корсакова — 383
- Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908), композитор — 33, 70, 93, 98, 118, 121, 212, 232, 239, 268, 277, 280, 282, 301, 337, 351, 352, 414, 415, 433, 471, 483, 495, 508, 526, 544, 551, 559, 605, 617, 623, 628, 633—635, 637; 639, 640, 645, 650, 653, 670, 671
- Ристори Аделаида (1822—1906), артистка — 654
- Рихтер Альфред (1846—1919), муз. теоретик, педагог — 617
- Рихтер Ганс (1843—1916), дирижер — 195
- Ришелье Арман Жан дю Плесси, герцог (1585—1642), кардинал, государственный деятель — 524
- Робсон Поль (р. 1898), певец — 644
- Рогатин Н. Т., певец — 475
- Родионов Ярослав Иванович (1903—1943), переводчик текстов песен Баха, обработанных Б. Я., и оратории «Времена года» Гайдна, изданной под редакцией Б. Я. — 658, 667
- Рожавская Юдифь Григорьевна (р. 1922), композитор, пианистка — 127
- Рождественская Наталья Петровна (р. 1900), певица — 491, 492
- Роза Сальватор (1615—1673),

- живописец, поэт, музыкант — 660
- Розенблатт Ольга Людовиковна, художник — 203
- Розенталь (Rosenthal) Морис (1862—1946), пианист — 352—354
- Романо Джулио (1492 или 1499—1546), живописец и архитектор — 325
- Романова Евгения Васильевна (р. 1895), певица — 558, 655
- Романова Татьяна Николаевна (р. 1900), певица, педагог — 423, 562, 649, 653—655, 659, 660
- Россини Джоаккино (1792—1868), композитор — 93, 454, 590
- Рубенс Петер Пауль (1577—1640), живописец — 323, 359
- Рубец Александр Иванович (1838—1913), собиратель нар. песен, муз. теоретик, хоровой дирижер — 95
- Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894), пианист, композитор, муз. деятель — 196, 277, 375, 416, 425, 432, 433, 462, 488, 561
- Рубинштейн Артур (р. 1889), пианист — 331—334, 337, 644
- Рубинштейн Николай Григорьевич (1835—1881), пианист, дирижер — 69, 196, 281, 432, 500
- Рубинштейн С. Л. (1889—1960), психолог — 604
- Рублев Андрей (ок. 1360—1430), художник — 486
- Руденко И. Г. — 584
- Руссель Альбер (1869—1937), композитор — 351
- Руссо Жан Жак (1712—1778), писатель и философ — 343, 399, 655
- Рыб Евгений Августович (1859—1924), преподаватель теории — 33, 617
- Рыжкин Иосиф Яковлевич (р. 1907), музыковед — 652, 660, 669
- Рыжова Варвара Николаевна (1871—1963), актриса — 426
- Рязов Сергей Николаевич (р. 1905), композитор — 567, 568, 570—571, 576—579, 613
- Сабанеев Борис Леонидович (1880—1918), муз. писатель — 378
- Сабанеев Леонид Леонидович (р. 1881), муз. критик, композитор — 56, 277, 278, 279, 281, 378
- Савелова Зинаида Филипповна (1862—1943), научный сотрудник библиотеки МГК — 35, 88, 97, 312
- Саводник Наталья Владимировна (р. 1903), пианистка, научный сотрудник ЦГАЛИ — 613
- Саловников Виктор Иванович (1886—1964), певец — 623
- Саксен-Альтенбургская принцесса, Елена Георгиевна. С 1909 г. председательница Главной дирекции РМО — 306
- Салтыков Кирилл Георгиевич (1914—1939), студент МГК — 209
- Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826—1889), писатель — 84
- Сальватор Роза — см. Роза Сальватор
- Самойлов Василий Васильевич (1813—1887), артист — 593
- Санд Жорж (Sand George) (1804—1876), писательница — 176, 334, 644
- Сандлер Оскар Аронович (р. 1910), композитор — 127
- Сараджев Константин Соломонович (1877—1954), дирижер, скрипач — 274, 279, 280, 285, 287
- Сафонов Василий Ильич (1852—1918), пианист, дирижер, педагог — 34, 521, 620
- Сац Игорь Александрович (р. 1903), литератор, в 1920—1930 гг. — литератур-

- ный секретарь А. В. Луначарского — 24, 27, 36, 77, 78, 80, 81, 92, 93, 97, 98, 316, 337, 370, 600, 601
- Сац Илья Александрович (1875—1912), театр. композитор — 620
- Саша — см. Брюсов А. Я.
- Свешников Александр Васильевич (р. 1890), хоровой дирижер — 88, 93, 97
- Стамбати Джованни (1841—1914), композитор и пианист — 153
- Себастьян Георг (р. 1903), дирижер — 543
- Севинье Мари Рабютен-Шанталь де, маркиза (1626—1696), писательница — 580
- Сегантини — 594
- Сеженский Константин Константинович (р. 1898), музыковед — 474,
- Сезанн Поль (1839—1906), художник — 475
- Селезнев Д., певец — 658
- Семенова Марина Тимофеевна (р. 1908), балерина — 581
- Сеница Павел Иванович (1879—1960), композитор — 622
- Сенкар Эуген (р. 1891), дирижер — 543
- Сен-Санс Шарль Камиль (1835—1921), композитор, органист, муз. писатель — 347, 550, 627, 635
- Сервантес де Сааведра Мигель (1547—1616), писатель — 417
- Сергей Владимирович — см. Протопопов С. В.
- Сергей Сергеевич — см. Прокофьев С. С.
- Сережа — см. Высотский С. С.
- Серов Александр Николаевич (1820—1871), композитор, муз. критик — 69, 432
- Серов Валентин Александрович (1865—1911), художник — 83, 182, 196, 454, 462, 470, 477
- Сибелиус Ян (1865—1957), композитор — 662
- Сибор Борис Осипович (1880—1961), скрипач — 622, 628, 637
- Сигети Жозеф (р. 1892), скрипач — 533, 598
- Сима — см. Еманов С. А.
- Симский Борис Моисеевич (р. 1904), скрипач — 380, 646
- Синдинг Кристиан (1865—1941), композитор — 283
- Синицына Серафима Андреевна (1878—1920), певица — 622
- Синьяк Поль (1863—1935), живописец — 656
- Сипаев И. Г., певец — 658
- Сирота Лео (р. 1885), пианист — 337, 349
- Сирота Лиля, композитор — 127
- Ситковецкий Юлиан Григорьевич (1925—1958), скрипач — 131
- Ситников Н. В. — 630
- Скарлатти Доменико (1685—1757), композитор — 168, 194, 289, 373, 507, 516, 525, 527, 550, 649
- Скоропадский Павел Петрович (1873—1945), гетман — 105, 189
- Скотт Вальтер (1771—1832), писатель — 145, 519
- Скриб Огюстен Эжен (1791—1861), драматург, либреттист — 487, 493
- Скрипчинская Элеонора Павловна (р. 1900), хоровой дирижер — 102, 103, 107, 114, 123
- Скрябин Александр Николаевич (1872—1915), композитор, пианист — 16, 62, 70, 71, 73, 82, 108, 140, 143, 170, 172, 184, 186, 190, 192, 194, 196, 209, 210, 217, 218, 231, 268, 286, 290, 329, 338, 346, 372, 374, 377, 378, 394, 409, 411—414, 415, 462, 463, 470, 477, 483, 496, 517, 525, 544, 560, 570, 579, 591—593, 599, 600, 604—606, 609, 610, 618, 626—628, 630, 632, 634—638, 646, 647, 659—662, 664, 665, 670, 671
- Славинский Ювенал Митрофанович, дирижер, председатель ЦК Союза Рабис — 641

- Сливак Евгений Михайлович (1899—1969), пианист — 126
- Смирнов Дмитрий Алексеевич (1882—1944), певец — 360
- Смоленский Степан Васильевич (1848—1909), исследователь русского нар. и церковного пения, хоровой дирижер — 8, 34, 86, 262, 617—619, 622
- Смолич Николай Васильевич (р. 1888), актер и режиссер — 234, 235, 652
- Собинов Леонид Витальевич (1872—1934), певец — 79, 88, 239, 245, 307, 477
- Содома (1477—1549), живописец — 324
- Сокальский Петр Петрович (1832—1887), композитор, муз. этнограф — 32
- Соколов Иван Николаевич (1878—1940), пианист, композитор — 622
- Сократ (ок. 469—399 до н. э.), философ — 277, 350, 594
- Сологуб Федор Кузьмич (1863—1927), писатель, поэт — 623
- Соломошка — см. Сараджев К. С.
- Сомов Константин Андреевич (1869—1939), художник — 470
- Софроницкий Владимир Владимирович (1901—1961), пианист — 367, 375, 416, 645
- Софья Давыдовна — см. Коган С. Д.
- Спенглер Александр — 383—386
- Спендиаров Александр Афанасьевич (1871—1928), композитор — 662
- Спонтини Гаспаре (1774—1851), композитор — 449
- Сталин Иосиф Виссарионович (1879—1953) — 465
- Станиславский Константин Сергеевич (1863—1938), актер, режиссер — 74, 245, 474
- Старокадомский Михаил Леонидович (1901—1954), композитор — 641
- Старчаков — 505
- Стасов Владимир Васильевич (1824—1906), художественный и муз. критик, историк искусств — 432, 454
- Стендаль (1783—1842), писатель — 474, 477, 505, 519, 590
- Степанова Елена Андреевна (р. 1891), певица — 97
- Степовой (наст. фам. Акименко) Яков Степанович (1883—1921), композитор — 307, 632
- Стеценко Кирилл Григорьевич (1882—1922), композитор — 635
- Стивенсон Роберт Льюис (1850—1894), писатель — 325, 502
- Стравинский Игорь Федорович (1882—1971), композитор, дирижер — 70—72, 210, 284, 285, 289, 318, 345, 351, 357, 373, 374, 418, 464, 559, 631, 641, 642, 644
- Страдам (Stradam), дирижер — 331, 332, 644
- Сувчинский Петр Петрович (р. 1892), муз. критик, издатель журнала «Музыкальный современник» и сборника «Мелос» — 189, 300, 302, 306, 307, 311
- Сулержицкий Алексей Леопольдович (1912—1942), пианист, теоретик — 521
- Сумароков Александр Петрович (1717—1777), драматург, поэт — 436, 512, 541
- Суриков Василий Иванович (1848—1916), художник — 433, 656
- Сушапова (Цельтнер) Евгения Григорьевна, певица — 633
- Тавровский В. И. — 97
- Тагор Рабиндранат (1861—1941), поэт — 312
- Тайфер (Taillefaire) Жермена (р. 1892), композитор — 355, 357
- Тальберг Сигизмунд (1812—1871), пианист — 460
- Тамара — см. Шенейх Т. С.
- Тамаркина Роза Владимировна (1920—1950), пианистка — 131

- Танеев Александр Сергеевич (1850—1918), композитор, чиновник — 294
- Танеев Владимир Иванович (1840—1921), адвокат, революционно-демократический деятель — 379
- Танеев Сергей Иванович (1856—1915), композитор, пианист, педагог, муз.-общественный деятель — 6, 8, 12, 27, 34, 65, 77—81, 86—88, 92, 93, 96—98, 137, 140, 186, 201, 202, 204, 205, 240, 250, 255, 256, 263, 264, 277, 293—295, 308, 312, 327, 377—379, 448, 477, 507, 524, 535, 554, 587—591, 605, 613, 617—621, 623—625, 627, 628, 630, 631, 634, 636, 643, 646, 648, 649, 651—653, 657—660, 662, 667, 670
- Тансман (Tansmann) Александер (р. 1897), композитор, пианист — 355, 357
- Тася, Тасик — см. Дехтерева Н. В.
- Татарина Ольга Дмитриевна (1893—1951), камерная певица, артистка — 423
- Татьяна Николаевна — см. Романова Т. Н.
- Татьяна Филипповна — см. Миловидова Т. Ф.
- Терновец Борис Николаевич (1884—1941), искусствовед, член ГАХН — 317
- Тибо Жак (1880—1953), скрипач — 355, 357, 598
- Тидебель А. — 629
- Тимошаева, певица — 475
- Тимушева Ольга Викторовна (р. 1898), пианистка — 665
- Тихоцкий Виктор Александрович (1851?—...), пианист, педагог — 32, 33
- Тициан Вечеллио (ок. 1477 или в 1487—88—1576), художник — 324, 326, 330, 341
- Толстой Алексей Константинович (1817—1875), поэт, драматург — 590
- Толстой Алексей Николаевич (1883—1945), писатель, драматург — 487, 488, 498
- Толстой Иван Иванович (1880—1954), филолог, академик — 204
- Толстой Лев Николаевич (1828—1910) — 402, 432, 589
- Тосканини Артуро (1867—1957), дирижер — 550
- Траини Франческо, художник — 221
- Тредиаковский Василий Кириллович (1703—1769), поэт, ученый — 436, 512, 541
- Третьяков Павел Михайлович (1832—1898), меценат, коллекционер — 432
- Трояновская Анна Ивановна (р. 1886), певица, педагог — 584, 585, 654, 667
- Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883), писатель — 245, 432, 447
- Тутельман, директор Харьковской филармонии — 364
- Тынянов Юрий Николаевич (1894—1943), писатель — 245
- Тютчев Федор Иванович (1803—1873), поэт — 243, 372, 406, 585, 596
- Уайльд (Wilde) Оскар (1856—1900), писатель, драматург — 107
- Уланова Галина Сергеевна (р. 1910), балерина — 176
- Успенский Александр Михайлович (1859—1920), певец — 245, 620
- Устинов Н. Е., певец — 658
- Уткин Иосиф Павлович (1903—1944), поэт — 651
- Ухтомский Алексей Алексеевич (1875—1942), физиолог, академик — 206
- Фаворский Владимир Андреевич (1886—1964), художник — 202, 203, 658
- Фальк Белла, певица — 634
- Фальконе Этьен Морис (1716—1791), скульптор — 509, 538, 569



- Фаминцын Александр Сергеевич (1841—1896), историк русской музыки, муз. критик — 32
- Федоров Борис Александрович, композитор — 624
- Федорова З., певица — 660
- Фере Владимир Георгиевич (1902—1971), композитор — 659
- Ферреро Вилли (1906—1954), дирижер — 550, 551
- Фет Афанасий Афанасьевич (1820—1892), поэт — 588
- Филарете (ок. 1400 — ок. 1470), архитектор — 486
- Филимонов Николай Николаевич, певец — 623
- Филипп II (1527—1598), исп. король — 373
- Фильд Джон (1782—1837), пианист и композитор — 169, 489, 527
- Фиоравенти (Фиораванте) Аристотель (между 1415 и 1420 — ок. 1486), архитектор — 486
- Фирдоуси Абулькасем (ок. 940 — ок. 1020), поэт — 401
- Фихтенгольц Михаил Израилевич (р. 1920), скрипач — 175
- Флейшер Оскар (1856—1933), теоретик — 379
- Флеш Карой (Карл) (1873—1944), скрипач — 598
- Флешье Валентен Эспри (1632—1710), проповедник, писатель — 575
- Фома Александрович — см. Гартман Ф. А.
- Фомин Евстигней Илатович (1761—1800), композитор — 202
- Форе Габриэль (1845—1924), композитор — 526, 537
- Фра Анджелико (1387—1455), художник — 512, 646
- Франк (Franck) Цезарь (1822—1890), композитор, органист — 153, 154, 346
- Франциск I (1494—1547), король Франции — 475
- Фрейгейтер И. — 652
- Френкина Евгения Владимировна (р. 1900), пианистка — 126
- Фрескобаьли Джироламо (1583—1643), композитор, органист — 625
- Фрид Оскар (1871—1941), дирижер — 543
- Фридрих Вильгельм II (1744—1797), король Пруссии — 438
- Фуки Сусанна И., певица — 658
- Фурер Самуил Исаакович (р. 1909), скрипач — 472
- Фуртвенглер Вильгельм (1886—1954), дирижер — 326, 329, 339, 351, 355, 643, 644
- Хавкина Екатерина Абрамовна, мать Л. Б. Хавкиной — 460
- Хавкина-Гамбургер Любовь Борисовна (1871—1949), деятель в области библиотекведения — 32
- Хант Рахиль (р. 1919?) — 129, 130
- Хаскелис С. Д. — см. Коган С. Д.
- Хачатурян Арам Ильич (р. 1903), композитор — 70, 72
- Хереско Лидия Петровна (1886—1964), пианистка — 105
- Хессин Александр Борисович (1869—1955), дирижер — 665
- Хиндемит Пауль (1895—1963), композитор — 70, 210, 324, 327, 373, 643
- Хмелев Николай Павлович (1901—1945), артист — 396
- Холодная Софья Касьяновна (1889—1938), пианистка — 126
- Хренникова Елена Нестеровна (1879—1941), певица — 622
- Хрецицкий Ростислав Александрович (1841—1906), собиратель казачьих песен — 292
- Царлино Джозеффо (1517—1590), композитор, органист, муз. теоретик — 669
- Цейтлин Лев Моисеевич

- (1881—1952), скрипач — 339
- Цекки Карло (р. 1903), пианист, дирижер — 648
- Цельтнер Евгений Григорьевич, сотрудник КИК, тов. председателя Всеукраинской муз. комиссии — 307
- Церетели, дирижер — 427
- Цимбалист Ефрем Александрович (р. 1890), скрипач — 533, 534, 537
- Циммерманы — муз. издатели.
- Ц. Юлий Генрих (1851—1922) основал фирму в Петербурге — 285
- Цицерон Марк Тулий (106—43 до н. э.), оратор, политический деятель — 206
- Цуккерман Виктор Абрамович (р. 1903), музыковед — 68, 207, 214—220, 649, 665, 669
- Цыбушенко Мария Григорьевна (1872—1929), певица — 622, 623
- Цыганов Дмитрий Михайлович (р. 1903), скрипач — 380, 381, 646, 648, 649, 656
- Чайковский Петр Ильич (1840—1893), композитор — 66, 69, 70, 72, 93, 108, 118, 123, 167, 181, 202, 232, 234, 235, 281—283, 287, 326, 327, 339, 373—375, 380, 393, 394, 416, 423, 431—433, 442, 471, 483, 494—496, 500, 507, 508, 528, 534, 550, 551, 588, 605, 608, 623, 631, 634, 637, 643, 652—654
- Чаплыгин Сергей Алексеевич (1869—1942), теоретик авиации гидромеханики, академик — 608
- Чкалов Павел Владимирович (р. 1927), композитор — 613
- Чемберджи Николай Карпович (1903—1948), композитор — 650
- Чемоданов Сергей Михайлович (1888—1942), музыковед — 545
- Черепнин Александр Николаевич (р. 1899), композитор, пианист — 380
- Черепнин Николай Николаевич (1873—1945), композитор — 423, 622, 631
- Чернецкая-Гешелин Эсфирь Александровна, пианистка — 237
- Черни Карл (1791—1857), пианист, педагог и композитор — 333, 412, 413, 464, 530, 580, 586, 594, 616, 642
- Чернышевский Николай Гаврилович (1828—1889), рев. демократ, писатель и критик — 32, 84, 661
- Чесноков Александр Григорьевич (1880—1934), преподаватель теории — 87, 621
- Чесноков Павел Григорьевич (1877—1944), хоровой дирижер, композитор, педагог — 667
- Чехов Антон Павлович (1860—1904), писатель — 205, 430, 431, 498
- Чехов Михаил Александрович (1891—1955), актер и режиссер — 245
- Чечотт Виктор Антонович (1846—1917), муз. критик — 267
- Чистяков Николай Федорович (1904—1941), актер — 658
- Чубыкин Б. А., композитор — 623
- Чуковский Корней Иванович (1882—1970), писатель, литературовед — 505
- Чупырина Лидия Андреевна (1890—1956), библиотечный работник — 325, 474, 477, 490, 493, 512, 514, 518, 526, 664
- Шаборкина Татьяна Григорьевна (р. 1906), пианистка, музыковед, директор музея А. Н. Скрябина — 27, 613
- Шалаяпин Федор Иванович (1873—1938), певец — 155, 164, 587
- Шапорин Юрий Александрович

- вич (1887—1966), композитор — 637
- Шапошников Адриан Григорьевич (1887—1967), композитор — 280
- Шатрова Елена Митрофановна (р. 1892), артистка — 426
- Шац Клара Иосифовна (р. 1894), специалист по муз. воспитанию — 127
- Шацкая (Демьянова) Валентина Николаевна (р. 1882), пианистка, муз. деятель — 203
- Шварц Лев Александрович (1888—1958), пианист — 473
- Швейцер Альберт (1875—1965), историк музыки, общественный деятель — 97, 159, 190
- Шверубович Вадим Васильевич (р. 1901), режиссер — 74
- Шебалин Виссарион Яковлевич (1902—1963), композитор — 430, 558, 595, 655
- Шебалина Алиса Максимовна (р. 1901), жена В. Я. Шебалина — 558
- Шевалье Люсьен, музыковед — 653
- Шевченко Тарас Григорьевич (1814—1861), поэт — 31
- Шейдлер Георгий Георгиевич дирижер — 665
- Шекспир Уильям (1564—1616), драматург — 185, 370, 498—500, 572, 574
- Шелли Перси Биши (1792—1822), поэт — 621
- Шёнберг Арнольд (1874—1951), композитор — 70, 72, 210, 671
- Шенгели Георгий Аркадьевич (р. 1894), поэт, переводчик — 228
- Шенейх Тамара Спиридоновна, певица — 477, 502, 651, 653—655
- Шергин Борис Викторович (р. 1896), писатель, фольклорист — 239, 348, 358, 636
- Шеридан Ричард Бринсли (1751—1816), драматург — 493
- Шерман Исай Эзрович (р. 1908), дирижер — 120
- Шехтер Борис Семенович (1900—1961) композитор — 584
- Шиллер Иоганн Кристоф Фридрих (1759—1805), полк. драматург — 498
- Шимановский Кароль (1882—1937), композитор — 189
- Шипович Константин Николаевич (1907—1942), композитор — 127
- Шишкин Николай Егорович (1857—1918), пианист — 618
- Шишонков Р. С. — 633, 634
- Шмальгаузен Лина (1863—1928), пианистка, ученица Листа — 354, 362, 372, 460, 643
- Шнабель Артур (1882—1951), пианист — 156, 333
- Шопен Людовика (1807—1890), сестра Шопена — 168
- Шопен (Chopin) Фридерик (1810—1849) — 21, 33, 124, 147, 149, 150, 152, 155, 158, 160, 167—169, 175, 176, 185, 206, 210, 217—220, 254, 268, 283, 296, 303, 329, 332—334, 345, 350, 351, 353, 354, 358, 362, 368, 371, 372, 375, 376, 385, 394, 398, 399, 403, 405, 409, 411—415, 433, 449, 460, 463, 482, 483, 495, 496, 498, 510, 512, 519, 523, 528, 544, 550, 552, 553, 570, 575, 576, 578, 579, 591—593, 608, 613, 616, 617, 630, 636, 643—645, 649, 652, 655, 658—660
- Шопен Эмилия, сестра Ф. Шопена — 168
- Шопенгауер Артур (1788—1860), философ — 442
- Шор Владимир Романович (1897—19...), пианист, педагог — 375
- Шор Давид Соломонович (1867—1942), пианист — 309, 626, 627
- Шор Розалия Моисеевна, жена Д. С. Шора — 346
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич (р. 1906), композитор, пианист, муз.-общественный деятель — 5, 12, 15, 25, 26,

- 68, 70, 156, 193, 210—212, 318, 319, 321, 345, 348, 364, 366, 367, 595, 606—610, 613, 641, 645—647, 659, 661
- Шостакович Максим Дмитриевич (р. 1938), дирижер, пианист, сын Д. Д. Шостаковича — 595, 609
- Шостакович Гина Васильевна (1909—1954), первая жена Д. Д. Шостаковича — 609
- Шоу Бернард (1856—1950), драматург — 430
- Шперлинг Александра Николаевна, певица — 623
- Шпиллер Наталья Дмитриевна (р. 1909), певица — 603
- Штейнберг Лев Петрович (1870—1945), дирижер, композитор — 108
- Штейнберг Максимилиан Осеевич (1883—1946), композитор — 317, 355
- Штейнгребер Теодор Леберехт (1830—1904), муз. издатель — 660
- Штраус Иоганн — сын (1825—1899), композитор, дирижер, скрипач — 175, 354
- Штраус Рихард (1864—1949), композитор, дирижер — 351, 534, 550, 551
- Штрейхер Любовь Львовна (1888—1958), композитор, педагог — 649
- Штример Анна Михайловна (р. 1889), пианистка, профессор ЛГК — 337
- Шуази Огюст (1841—1909), историк архитектуры — 655
- Шуберт Франц (1797—1828), композитор — 124, 194, 196, 210, 211, 240, 282, 283, 323, 332, 454, 470, 471, 514, 616, 619, 633, 637, 648, 649, 653, 654, 657
- Шувалов Н. П. — 641
- Шульгоф Юлиус (1825—1898), композитор и пианист — 543
- Шуман Клары (1819—1896), пианистка, жена Р. Шумана — 277
- Шуман (Schumann) Роберт (1810—1856), композитор и муз. писатель — 72, 145, 172, 216, 254, 283, 353, 355, 357, 362, 394, 470, 483, 511, 514, 517, 518, 572, 579, 586, 616, 627, 633, 634, 653, 655
- Шютц Генрих (1585—1672), композитор — 620
- Щедрин — см. Салтыков-Щедрин.
- Щепкин Михаил Семенович (1788—1863), актер — 244, 490
- Эверарди Камилло (1825—1899), певец — 33, 233, 550, 616
- Эйгес Константин Романович (1875—1950), композитор, муз. писатель — 622
- Эйдинов Семен Григорьевич (р. 1911), хоровой дирижер — 521
- Эйнгорн Фаина, пианистка — 126
- Эйнштейн Альберт (1879—1955), физик — 55, 535
- Эллис, поэт — 588
- Эмилия — см. Шопен Э.
- Энгель Юлий Дмитриевич (1868—1927), муз. критик — 87, 273, 278, 300—303, 621, 663
- Энгельс Фридрих (1820—1895) — 387
- Эрденко Михаил Гаврилович (1885—1940), скрипач — 630
- Эстеб (точнее Эстеве) Пабло (первая пол. XVIII в.—1794), композитор — 639
- Юдина Мария Вениаминовна (1899—1970), пианистка — 12, 24, 68, 156, 193, 201—213, 422, 448, 517, 657, 658
- Юон Константин Федорович (1875—1958), живописец, театральный художник — 394, 464, 504
- Юрасовский Александр Иванович (1890—1922), композитор — 279

- Юрьева Инна Васильевна (1869— после 1927), певица — 87
- Яворская Паталя Иосифовна (18...—1915), мать Б. Л. Яворского — 31, 32, 34, 254, 293, 513, 615, 617, 627, 628
- Яворская Софья Леопольдовна, пианистка, сестра Б. Л. Яворского — 254, 602, 617
- Яворская Ядвига Леопольдовна (1870—1943), преподавательница иностранных языков, сестра Б. Л. Яворского — 617
- Яворский Казимир Леопольдович (1883—1941?), полиглот-переводчик, брат Б. Л. Яворского — 617
- Яворский Леопольд Викентьевич (18...—1898), военный интендант, отец Б. Л. Яворского — 31, 33, 615—617
- Янкелевич Арнольд Анатольевич (р. 1897), пианист — 126
- Яновская (?) — 318
- Яновский Борис Карлович (1875—1933), композитор, критик — 318
- Ян-Рубан Анна Михайловна (18...—1955), камерная певица — 587, 590, 623—625, 628, 629, 663, 664
- Янушкевич, артист — 396
- Янушпольская Эсфирь Владимировна — 122, 124
- Янчук Николай Андреевич (1859—1921), этнограф, председатель муз.-этногр. комиссии — 262, 273, 274, 312, 621
- Ярошенко Елена Максимовна (1898—1942), специалист по муз. воспитанию — 127
- Ясык — см. Дехтерев В. А.
- Яша — см. Логовицкий Т. Л.
- Altdorfer Albrecht (Альтдорфер Альбрехт) (ок. 1480—1538), художник — 326
- Banchetti Adriano (Банкьери Адриано) (ок. 1565—1634), органист, композитор — 432
- Basaiti Marco (Базанни Марко) (ок. 1470—ок. 1521), художник — 324
- Beccafumi Domenico (Беккафуми Доменико) (1486—1551), художник — 324
- Castello Dario (Кастелло Дарио), композитор XVI—XVII вв. — 482
- Clouet François (Клуэ Франсуа) (ок. 1510—1572), художник — 324
- Copland Aaron (Копленд Аарон) (р. 1900), композитор — 351
- Gotzenberger (Готценбергер), парижский художник XIX в. — 334
- El Greco (Эль Греко) (1541—1614), живописец — 326
- Heller (Геллер) — 360
- Herzka (Гершка) Emil, директор издательства «Universal-Edition» — 647
- Holbein Hans (Гольбейн Ганс старший) (между 1460 и 1470—1524), живописец — 323
- Melli P. F. (Мелли П. Ф.), композитор — 482
- Nahrath Max (Нарат Макс) (р. 1906), пианист — 329—331
- Parmigianino (Пармиджанино) (1503—1540), художник — 331
- Roger-Milès L. (Роже-Миле Л.), искусствовед — 341
- Sesto Cesare da (Сесто Чезаре да) (1477—1523), художник — 324
- Ségur Philippe Paul de (Сегюр Филипп Поль де) граф (1780—1873), писатель и военный — 427
- Viadana (Виадана) (1564—1645), композитор, впервые введший цифрованный бас — 432

- 68, 70, 156, 193, 210—212, 318, 319, 321, 343, 348, 364, 366, 367, 595, 606—610, 613, 641, 645—647, 659, 661
- Шостакович Максим Дмитриевич (р. 1938), дирижер, пианист, сын Д. Д. Шостаковича — 595, 609
- Шостакович Нина Васильевна (1909—1954), первая жена Д. Д. Шостаковича — 609
- Шоу Бернард (1856—1950), драматург — 430
- Шперлинг Александра Николаевна, певица — 623
- Шпиллер Наталья Дмитриевна (р. 1909), певица — 603
- Штейнберг Лев Петрович (1870—1945), дирижер, композитор — 108
- Штейнберг Максимилиан Осеевич (1883—1946), композитор — 317, 355
- Штеингребер Теодор Леберехт (1830—1904), муз. издатель — 660
- Штраус Иоганн — сын (1825—1899), композитор, дирижер, скрипач — 175, 354
- Штраус Рихард (1864—1949), композитор, дирижер — 351, 534, 550, 551
- Штрейхер Любовь Львовна (1888—1958), композитор, педагог — 649
- Штример Анна Михайловна (р. 1889), пианистка, профессор ЛГК — 337
- Шуази Огюст (1841—1909), историк архитектуры — 655
- Шуберт Франц (1797—1828), композитор — 124, 194, 196, 210, 211, 240, 282, 283, 323, 332, 454, 470, 471, 514, 616, 619, 633, 637, 648, 649, 653, 654, 657
- Шувалов Н. П. — 641
- Шульгоф Юлиус (1825—1898), композитор и пианист — 543
- Шуман Клара (1819—1896), пианистка, жена Р. Шумана — 277
- Шуман (Schumann) Роберт (1810—1856), композитор и муз. писатель — 72, 145, 172, 216, 254, 283, 353, 355, 357, 362, 394, 470, 483, 511, 514, 517, 518, 572, 579, 586, 616, 627, 633, 634, 653, 655
- Шютц Генрих (1585—1672), композитор — 620
- Щедрин — см. Салтыков-Щедрин.
- Щепкин Михаил Семенович (1788—1863), актер — 244, 490
- Эверарди Камилло (1825—1899), певец — 33, 233, 550, 616
- Эйгес Константин Романович (1875—1950), композитор, муз. писатель — 622
- Эйдинов Семен Григорьевич (р. 1911), хоровой дирижер — 521
- Эйнгорн Фаина, пианистка — 126
- Эйнштейн Альберт (1879—1955), физик — 55, 535
- Эллис, поэт — 588
- Эмилия — см. Шопен Э.
- Энгель Юлий Дмитриевич (1868—1927), муз. критик — 87, 273, 278, 300—303, 621, 663
- Энгельс Фридрих (1820—1895) — 387
- Эрденко Михаил Гаврилович (1885—1940), скрипач — 630
- Эстеб (точнее Эстеве) Пабло (первая пол. XVIII в.—1794), композитор — 639
- Юдина Мария Вениаминовна (1899—1970), пианистка — 12, 24, 68, 156, 193, 201—213, 422, 448, 517, 657, 658
- Юон Константин Федорович (1875—1958), живописец, театральный художник — 394, 464, 504
- Юрасовский Александр Иванович (1890—1922), композитор — 279

- Юрьева Инна Васильевна (1869—после 1927), певица — 87
- Яворская Наталья Иосифовна (18...—1915), мать Б. Л. Яворского — 31, 32, 34, 254, 293, 513, 615, 617, 627, 628
- Яворская Софья Леопольдовна, пианистка, сестра Б. Л. Яворского — 254, 602, 617
- Яворская Ядвига Леопольдовна (1870—1943), преподавательница иностранных языков, сестра Б. Л. Яворского — 617
- Яворский Казимир Леопольдович (1883—1941?), полиглот-переводчик, брат Б. Л. Яворского — 617
- Яворский Леопольд Викентьевич (18...—1898), военный интендант, отец Б. Л. Яворского — 31, 33, 615—617
- Янкелевич Арнольд Анатольевич (р. 1897), пианист — 126
- Яновская (?) — 318
- Яновский Борис Карлович (1875—1933), композитор, критик — 318
- Ян-Рубан Анна Михайловна (18...—1955), камерная певица — 587, 590, 623—625, 628, 629, 663, 664
- Янушкевич, артист — 396
- Янушпольская Эсфирь Владимировна — 122, 124
- Янчук Николай Андреевич (1859—1921), этнограф, председатель муз.-этногр. комиссии — 262, 273, 274, 312, 621
- Ярошенко Елена Максимовна (1898—1942), специалист по муз. воспитанию — 127
- Ясик — см. Дехтерев В. А.
- Яша — см. Логовинский Т. Л.
- Altdorfer Albrecht (Альтдорфер Альбрехт) (ок. 1480—1538), художник — 326
- Banchieri Adriano (Банкьери Адриано) (ок. 1565—1634), органист, композитор — 432
- Basaiti Marco (Базайти Марко) (ок. 1470—ок. 1521), художник — 324
- Beccafumi Domenico (Беккафуми Доменико) (1486—1551), художник — 324
- Castello Dario (Кастелло Дарио), композитор XVI—XVII вв. — 482
- Clouet François (Клуэ Франсуа) (ок. 1510—1572), художник — 324
- Copland Aaron (Копленд Аарон) (р. 1900), композитор — 351
- Gotzenberger (Готценбергер), парижский художник XIX в. — 334
- El Greco (Эль Греко) (1541—1614), живописец — 326
- Heller (Геллер) — 360
- Herzka (Герцка) Emil, директор издательства «Universal-Edition» — 647
- Holbein Hans (Гольбейн Ганс старший) (между 1460 и 1470—1524), живописец — 323
- Melli P. F. (Мелли П. Ф.), композитор — 482
- Nahrath Max (Нарат Макс) (р. 1906), пианист — 329—331
- Parmigianino (Пармиджанино) (1503—1540), художник — 331
- Roger-Milès L. (Роже-Миле Л.), искусствовед — 341
- Sesto Cesare da (Сесто Чезаре да) (1477—1523), художник — 324
- Séjour Philippe Paul de (Серюр Филипп Поль де) граф (1780—1873), писатель и военный — 427
- Viadana (Виадана) (1564—1645), композитор, впервые введший цифрованный бас — 432

# СОДЕРЖАНИЕ

---

<i>Д. Д. Шостакович</i>	Вступление	5
<i>И. С. Рабинович</i>	Предисловие к 1-му изданию	6
<i>И. А. Сац</i>	Предисловие ко 2-му изданию	14
	От составителя	24
	Сокращенные обозначения	28

## I. СТАТЬИ И ВОСПОМИНАНИЯ

<i>Б. Л. Яворский</i>	Краткая автобиография	31
<i>А. В. Луначарский</i>	О теории ладового ритма	36
<i>Б. В. Асафьев</i>	Глубокий мыслитель, тонкий музыкант	59
<i>А. А. Альшванг</i>	Памяти большого деятеля	63
<i>С. С. Прокофьев</i>	Поучительная встреча	67
<i>В. Д. Конен</i>	Яворский и наша современность	68

## ЯВОРСКИЙ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

<i>И. А. Сац</i>	Яворский в Московской Народной консерватории	77
<i>М. С. Зеликман</i>	Б. Л. Яворский и Киевская Народная консерватория	99



<i>Г. Г. Веревка</i>	Яворский — педагог	110
<i>Н. М. Гольденберг</i>	Яворский и музыкальное воспитание детей	115
<i>Л. А. Авербух</i>	Яворский в Первом Московском государственном музыкальном техникуме	133
<i>К. Л. Виноградов</i>	Занятия Б. Л. Яворского с аспирантами Московской государственной консерватории	149

## ЯВОРСКИЙ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

(отрывки из воспоминаний)

<i>Г. Г. Нейгауз</i>	Удивительный, необыкновенный человек	189
<i>Г. М. Коган</i>	Штрихи к портрету Б. Л. Яворского	192
<i>М. В. Юдина</i>	Воспоминания о Б. Л. Яворском	201
<i>В. А. Цуккерман</i>	Незабываемые годы	214
<i>Т. Л. Логовинский</i>	Б. Л. Яворский — учитель музыки	221
<i>К. Г. Держинская</i>	Имя, которое я вспоминаю с благодарностью	232
<i>О. Н. Бутомо-Названови</i>	О работе Б. Л. с вокалистами над образом	236
<i>О. И. Горощенко</i>	Работа Б. Л. с вокалистами	242

## II. ПИСЬМА \*

	1904	
1. <i>К Брюсовой</i>	13 мая	249
2.    »	23 июля	253

\* Письма Яворского обозначаются здесь только фамилией адресата с предлогом «к»; письма к Яворскому — фамилией его корреспондента с предлогом «от». Впервые публикуемые письма отмечены звездочкой.

	1906	
3. К <i>Танееву</i>	13 апреля	255
4. »	17 апреля	256
* 5. К <i>Линевой</i>	7 мая	262
	1909	
6. К <i>Танееву</i>	15 сентября	263
7. К <i>Крыжановскому</i>	29 декабря	265
	1910	
* 8. К <i>Крыжановскому</i>	13 января	269
* 9. »	16 января	270
* 10. »	19 января	271
	1912	
11. <i>От Янчука</i>	13 января	273
12. К <i>Мясковскому</i>	26 июля	274
13. »	29 июля	276
14. »	5 августа	278
15. »	14 августа	280
16. »	7 сентября	282
17. <i>Держановский — Мясковскому</i>	30 сентября	286
	1913	
18. К <i>Мясковскому</i>	5 марта	287
19. »	31 мая	»
20. »	15 июля	288
21. »	1 августа	290
22. К <i>Глиэру</i>	26 сентября	»
	1914	
23. К <i>Мясковскому</i>	14 июля	291
	1915	
24. К <i>Мясковскому</i>	7 января	292
25. К <i>Танееву</i>	17 марта	293
26. »	18 марта	294
27. <i>Держановский — Мясковскому</i>	18 марта	295
28. <i>Асафьев — Держановскому</i>	7 апреля	296
29. »	3 мая	»
	1916	
30. К <i>Брюсовой</i>	9 июня	297
31. »	12 октября	298

	1917	
32. К Асафьеву	17 февраля	298
33. От Асафьева	19 февраля	»
— К Богословскому	24 февраля	299
34. От Асафьева	24 февраля	300
35. К Асафьеву	24 февраля	302
36. »	9 марта	303
* 37. К Буцкому	между 18 и 26 августа	304
	1919	
38. К Брюсовой	20 июня	306
39. »	15/28 июля	311
	1920	
40. К Брюсовой	4 октября	311
	1921	
— От Брюсовой	27 марта	315
41. К Брюсовой	14 апреля	313
42. От Красина	17 апреля	315
	1923	
* 43. От Луначарского	конец года	316
	1925	
44. К Брюсовой	18 апреля	316
45. К Николаеву	23 апреля	317
* 46. От Луначарского	3 августа	318
47. К Богданову-Березовскому	22 октября	319
48. »	29 ноября	320
* 49. К Оссовскому	31 декабря	321
	1926	
50. К Богданову-Березовскому	1 января	321
* 51. К Оссовскому	29 января	322
52. К Протопопову	11 апреля	»
53. »	12 апреля	323
54. »	13 апреля	324
55. »	14 апреля	325
56. »	18 апреля	326
57. »	23 апреля	328
58. »	26 апреля	329
* 59. От Прокофьева	26 апреля	330
60. К Протопопову	27 апреля	»
61. »	29 апреля	»
62. »	2 мая	331
63. »	7 мая	»
64. »	7 мая	»
65. »	8 мая	332

66.	К Протопопову	10 мая	334
67.	»	10 мая	»
68.	»	12 мая	337
69.	»	13 мая	338
70.	»	14 мая	339
71.	»	15 мая	340
72.	»	16 мая	342
73.	»	19 мая	346
74.	»	19 мая	»
75.	»	19 мая	349
76.	»	20 мая	350
77.	»	23 мая	351
78.	»	23 мая	»
79.	»	24 мая	354
80.	»	27 мая	355
81.	»	28 мая	356
82.	»	31 мая	357
83.	»	6 июня	358
84.	»	8 июня	359
* 85.	От Прокофьева	23 июня	360
* 86.	»	17 июля	361
87.	К Логовинскому	25 июля	»
88.	От Прокофьева	3 августа	363
* 89.	От Малько	7 сентября	364
* 90.	От Прокофьева	30 октября	365
91.	К Николаеву	9—11 декабря	367
1927			
* 92.	От Прокофьева	27 октября	368
93.	К Луначарскому	конец года	369
1928			
94.	К Кубацкому	28 марта	379
* 95.	От Прокофьева	7 мая	381
1929			
* 96.	От Прокофьева	5 сентября	382
97.	От Асафьева	29 ноября	»
* 98.	К Протопопову	1 декабря	383
1932			
99.	К Спенглеру	6 июля	383
1934			
* 100.	К Протопопову	15 июня	386
* 101.	»	28 июня	387
* 102.	»	13 июля	»
* 103.	»	[16?]-17 июля	388
* 104.	»	24 июля	389
* 105.	»	10 августа	390
* 106.	»	2—3 сентября	391
* 107.	»	4—6 сентября	394

* 108.	К Протопопову	8 сентября	394
* 109.	»	9—11 сентября	396
* 110.	»	13—14 сентября	»
* 111.	»	14—15 сентября	397
* 112.	»	21 сентября	400
* 113.	»	1 октября	401
* 114.	»	3 октября	»
* 115.	»	2 ноября	403
* 116.	»	4—5 ноября	406
* 117.	»	5 ноября	411
* 118.	»	6—7 ноября	414
* 119.	»	7 декабря	415
* 120.	»	22 декабря	416
* 121.	»	28 декабря	417

1935

* 122.	К Протопопову	11—12 января	420
* 123.	»	13 января	421
* 124.	»	16—17 января	422
* 125.	»	20 января	423
* 126.	»	1 февраля	424
* 127.	»	4—5 февраля	426
* 128.	»	11 февраля	427
* 129.	»	14—15 февраля	430
* 130.	»	17—18 февраля	»
* 131.	»	18—19 февраля	431
* 132.	»	19 февраля	434
* 133.	»	23—24 февраля	437
* 134.	»	2—4 марта	441
* 135.	»	5 марта	445
* 136.	»	14 марта	»
* 137.	»	20—21 марта	446
* 138.	»	26 марта	448
* 139.	»	6—7 апреля	449
* 140.	»	7 апреля	»
* 141.	»	8—9 апреля	450
* 142.	»	9 апреля	451
* 143.	»	10—11 апреля	453
* 144.	»	12—13 апреля	454
* 145.	»	15 апреля	455
* 146.	»	18 апреля	457
* 147.	»	23 апреля	459
* 148.	»	24 апреля	460
* 149.	»	27—28 апреля	461
* 150.	»	28 апреля	463
* 151.	»	30 апреля — 1 мая	464
* 152.	»	1—2 мая	465
* 153.	»	3 мая	469
* 154.	»	6 мая	470
* 155.	»	7 мая	471
* 156.	»	7—8 мая	472
* 157.	»	7—12 мая	475
* 158.	»	16—17 мая	»

* 159.	<i>К Протопопову</i>	18 мая	477
* 160.	»	21—25 мая	478
* 161.	»	18—20 июня	486
* 162.	»	24—25 июня	487
* 163.	»	28—30 июня	488
* 164.	»	30 июня — 2 июля	491
* 165.	»	3—7 июля	492
* 136.	»	8—12 июля	494
* 167.	»	13 июля	»
* 168.	»	14—17 июля	495
* 169.	»	17—18 июля	496
* 170.	»	20—22 июля	497
* 171.	»	3—5 августа	500
* 172.	»	5—8 августа	»
* 173.	»	8—10 августа	502
* 174.	»	10—12 августа	503
* 175.	»	12—16 августа	506
* 176.	»	19—23 августа	508
* 177.	»	27—28 августа	509
* 178.	»	30 августа	510
* 179.	»	30 августа—1 сен- тября	511
* 180.	»	1—3 сентября	512
* 181.	»	3—4 сентября	514
* 182.	»	5—9 сентября	517
* 183.	»	9—10 сентября	520
184.	<i>К Авербух</i>	18 сентября	521
* 185.	<i>К Протопопову</i>	16—22 сентября	»
* 186.	»	1—2 октября	523
* 187.	»	7—8 октября	526
* 188.	»	9 октября	527
189.	<i>К Авербух</i>	12 октября	530
* 190.	<i>К Протопопову</i>	28—29 октября	532
191.	<i>К Авербух</i>	30 октября	534
* 192.	<i>К Протопопову</i>	4—5 ноября	535
* 193.	»	5—7 ноября	537
* 194.	»	8 ноября	538
* 195.	»	9—10 ноября	539
* 196.	»	11 ноября	543
* 197.	<i>К Высотскому</i>	15 ноября	546
* 198.	<i>К Протопопову</i>	17 ноября	547
* 199.	»	18—26 ноября	550
* 200.	»	4—6 декабря	551
201.	<i>К Авербух</i>	5 декабря	554

1936

* 202.	<i>К Протопопову</i>	22—23 января	554
* 203.	»	23 января	557
* 204.	»	15—16 февраля	558
* 205.	»	16 февраля	559
* 206.	»	28 февраля	560
207.	<i>К Авербух</i>	14 мая	»
208.	»	4 октября	561

209. К Протопопову	20 ноября	562
210. К Авербух	2 декабря	564
1937		
211. К Авербух	27 марта	566
212. К Рязову	30 апреля	567
213. К Авербух	14 мая	579
214. »	14 июня	581
215. »	22 ноября	»
216. »	12 декабря	585
— К Когану	21 декабря	194
1938		
— К Вережке	2 января	110
— К Когану	23—29 января	195
— »	5 февраля	194
217. К Петровой	17 марта	587
218. К Авербух	12 апреля	591
— К Б. Горощенко	23 мая	245
* 219. К Протопопову	23—25 мая	594
* 220. От Дьякова	28 июня	595
* 221. К Протопопову	2 сентября	»
1939		
222. К Зарицкой	22 января	596
223. От Мясковского	14 июля	597
224. К Галайко	20 августа	»
1940		
— К Виноградову	7—8 ноября	167
1941		
* 225. В Музейный отдел Комитета по делам искусств РСФСР	6 января	599
* 226. К Оссовскому	19 февраля	600
1942		
* 227. От Саца	18 апреля	600
* 228. К Виноградову	23 апреля	601
229. К Атовмяну	27 сентября	604
230. К Шостаковичу	13 октября	606
* 231. К О. Горощенко	14 октября	608
232. От Шостаковича	19 октября	609
233. »	16 ноября	»
<b>Л. А. Авербух. Даты жизни и деятельности</b>		611
<b>Указатель имен</b>		673

Составитель Исаак Соломонович Рабинович

**Б. Яворский. ВОСПОМИНАНИЯ, СТАТЬИ,  
ПЕРЕПИСКА. Том I**

Редакторы Ю. Пелихова, И. Прудникова.  
Художник Ю. Боярский. Худож. редактор В. Ан-  
типов. Техн. редактор Ю. Вязьмина. Коррек-  
торы А. Каганович и К. Петрова.

Сдано в набор 19/V-70 г. Подписано к печати 17/XI-71 г.  
А-12399. Формат бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Печ. л. 22,5. Усл.  
п. л. 37,8. Уч.-изд. л. 36,24 включ. иллюстр.  
Тираж 2800 экз. Изд. № 1374. Т. п. 71 г. № 466.  
Зак. 146. Цена 2 р. 79 к. Бумага № 1.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,  
Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 5 Главполиграфпрома Ко-  
митета по печати при Совете Министров СССР.  
Москва, Мало-Московская, 21.