



Г. Р. КОНСОН

*Государственная классическая академия им. Маймонида,
Москва*

УДК 78.071.2

БОЛЕСЛАВ ЛЕОПОЛЬДОВИЧ ЯВОРСКИЙ (1877–1942)

Болеслав Леопольдович Яворский – отечественный музыкант-мыслитель, общественный деятель и музыкальный просветитель, обладавший энциклопедическими знаниями в сфере философских наук и различных видов искусства, педагог-новатор, известный пианист и, по высказыванию одного из его учеников и соратников В. Цуккермана, человек, наделённый даром фантастической проницаемости (см.: [19, с. 54]). Будучи уроженцем Украины, выпускником Киевского музыкального училища, а затем – Московской консерватории по классу С. Танеева и М. Ипполитова-Иванова, он вёл активную деятельность в двух столицах – в Москве и Киеве, а в конечном счёте оказал влияние «на всю русскую музыкальную культуру первой половины XX века» [11, стб. 609]. В Москве, по окончании Московской консерватории работая преподавателем в музыкальной школе В. Зограф-Плаксиной, а затем в Московском филармоническом училище, принимал активное участие в деятельности Музыкально-этнографической комиссии при Московском университете. В 1906 совместно с С. Танеевым, А. Кастальским, А. Гречаниновым и другими известными музыкантами был одним из инициаторов создания Народной консерватории при Московском обществе народных университетов и до 1916 года вёл в ней музыкально-теоретические дисциплины, хор и фортепиано. С 1907 по 1911 годы совместно с солисткой Большого театра, певицей М. Дейша-Сионицкой был организатором «Музыкальных выставок», в которых пропагандировалось творчество молодых отечественных и зарубежных композиторов.

Параллельно с этим гастролировал как пианист и аккомпаниатор, выступал в ансамбле с оперной певицей К. Держинской, солисткой частной оперы С. Зимина Н. Кошиц, скрипачом П. Коханьским, концертной певицей О. Бутомо-Названовой, с квинтетом имени

Страдивари, возглавленным в первом составе профессором Московской консерватории, композитором и скрипачом-виртуозом Д. Крейном.



Б. Л. Яворский

В Киеве с 1916 по 1921 годы, будучи профессором Киевской консерватории, преподавал фортепиано и композицию, параллельно с этим работал в Музыкально-драматическом институте имени Н. Лысенко. С 1917 года стал директором Киевской Народной консерватории. А с 1921 – по приглашению наркома просвещения А. Луначарского – вернулся в Москву, где работал на высоких должностях в правительственных структурах – зав. отделом музыкально-учебных заведе-

ний Главпрофобра (Главного управления профессионального образования), председателем музыкальной секции и членом Государственного Учёного совета Наркомпроса РСФСР. Принимал деятельное участие в реформе музыкального образования. Параллельно заведовал учебной частью и преподавал в Первом Московском государственном музыкальном техникуме, который был создан по его инициативе совместно с коллегами.

Вместе с тем Яворский интенсивно занимался наукой. В первой трети прошлого века перевёл с немецкого и проработал труд Г. Римана «Систематическое учение о модуляции как основа музыкальных форм». В то же время были изданы работы Яворского по теории музыки¹.

Однако значительное число работ, хранящихся в архиве Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки (фонд Яворского здесь насчитывает около полутора тысяч различных материалов – рукописей и авторизованных машинописей, писем, набросков и т. д.), остались неопубликованными. Этот факт объясняется тем, что Яворский не относился к типу кабинетных учёных, которые бы заботились о публикации своих трудов. По свидетель-

ству В. Цуккермана, он был своего рода пророком и проповедником. В публикации своих работ Яворский, по выражению Цуккермана, видел «какое-то духовное застывание» и потому на сетования своего ученика по поводу нежелания печататься как-то ответил: «Ты хочешь моей смерти!» [18, с. 104].

Занимаясь наукой, педагогикой и концертной деятельностью, Яворский увлекался и композицией. Среди его музыкальных произведений – оркестровые пьесы «Три расцвета», сочинения для фортепиано, романсы, записи и обработки народных песен, опера «Вышка Октября», которая была поставлена на сцене Большого театра СССР (1930).

В ряду важнейших мероприятий Яворского – организация и проведение в течение многих лет двух ширококомандных семинаров – «Баховского» и «Истории исполнительских стилей» (последний был введён им в учебную программу Московской консерватории и впоследствии закрепился в ней в качестве предмета «История исполнительского искусства») (сведения приводятся по: [5, с. 11]).

Исследованием музыки Баха Яворский занимался на протяжении всей своей творческой жизни. Во время научной командировки в Германию, Австрию и Францию, где Яворский выступал в ансамбле с О. Бутомо-Названовой, наряду с творческими встречами с выдающимися музыкантами (В. Горовицем, С. Кусевицким, С. Прокофьевым, А. Рубинштейном, В. Фуртвенглером, П. Хиндемитом) он посещал Мюнхенскую пинакотеку, Фридрих-музеум, Лувр, Собор Парижской Богоматери, проводил время в хранилище Берлинской библиотеки и изучал рукописное наследие Баха – «Хорошо темперированный клавир», инвенции и симфонии. Таким образом, деятельность Яворского явилась одним из ранних примеров исследования отечественными учёными-музыкантами творчества композитора на основе архивных документов. В результате многолетнего исследования отмеченных произведений Баха Яворский создал свою собственную этико-философскую концепцию, суть которой сформулирована Р. Берченко: «*“Хорошо темперированный клавир”, а также инвенции и симфонии являются обобщённым музыкально-этическим толкованием образов и сюжетов Священного Писания*» [там же, с. 13].

О масштабах деятельности учёного свидетельствует и тот факт, что его знаменитая ладовая теория, в которой он исходил из понимания музыки как своеобразного вида речи, по-новому осмысливая основы старинной и современной ему музыкальной культуры, первое время в Советском Союзе имела государственную поддержку. Главпрофобр организовал Всесоюзную конференцию (1930) под председательством А. Луначарского, считавшего теорию Яворского «выдающимся явлением в области музыкальной культуры». Однако учение Яворского принимали далеко не все. В их круг входили Президент

Государственной академии искусствознания (ГАИС) Н. Челяпов, ректор Московской консерватории Б. Пшибышевский, крупные музыковеды А. Веприк, Ю. Келдыш, Л. Мазель, Б. Штейнпресс, композитор М. Глух. Первым и главным среди них, как вспоминал В. Цуккерман, был И. Рыжкин (см.: [18, с. 110]). По его собственному признанию автору этих строк, он критиковал Яворского, «но впоследствии выступал против претензий к его теории»².

Однако «теория ладового ритма» была не единственной причиной неприятия Яворского коллегами и его травли чиновниками от искусства. Важной здесь явилась независимая мировоззренческая установка в изучении музыки. По словам Р. Берченко, «не последнюю роль сыграло нежелание Яворского следовать навязываемым идеологическим клише, восхваляя сталинизм, а также его нравственная позиция, в полной мере проявившаяся в исследованиях духовного содержания баховских сочинений, которые музыкант проводил, невзирая на развернувшуюся в те годы антиклерикальную истерию» [5, с. 10].

К этому добавим и характеристику Яворского, данную Цуккерманом. Она касалась его твёрдой убеждённости в правоте своей деятельности: «Яворский принадлежал к тому типу людей, которые в средние века, в эпоху инквизиции предпочли бы взойти на костёр, нежели пожертвовать своими убеждениями» [18, с. 104]. Поэтому неслучайно Яворский, несмотря на поддержку А. Луначарского и своих друзей, ушёл из учреждённого им музыкального техникума, а также из состава действительных членов ГАИСа, в результате чего почти два года оставался без постоянной работы. Только за четыре года до смерти³ учёный (после девятилетней редакторской работы в Музгизе) в результате усилий его друзей был приглашён в Московскую консерваторию на преподавательскую работу.

Несмотря на травлю и образовавшуюся в связи с ней пропасть в общении Яворского с коллегами, он был уверен в правоте своих исследований. На вопрос В. Цуккермана, почему тот «отгораживается от других теоретических направлений», Яворский, как писал Цуккерман, ответил «в стиле Людовика XIV: “Дурачок, теоретическое музыкознание – это я!..”» [19, с. 54].

И действительно, «теория ладового ритма» Яворского, названная позднее «теорией строения музыкальной речи», «теорией музыкального мышления» и, наконец, «теорией звукового тяготения», оказалась настолько смелой и провидческой, в ней так органично были интегрированы проблемы теории и истории музыки, а также исполнительского искусства⁴, что ныне она расценивается как новый тип музыкально-теоретического мышления, посредством которого были раскодированы многие содержательные феномены музыки XX века (см.: [17, с. 377])⁵.

Но, хотя «теория ладового ритма» Яворского неоднократно становилась объектом научного исследования (Б. Рабиновича, И. Рыжкина, Ю. Холопова,

В. Цуккермана и др.), его учение об интонации, cementированное его теорией, оставалось в тени и ранее специально не рассматривалось. Поэтому выяснить сущность учения Яворского об интонации – наша задача, для решения которой необходимо опираться как на изданные материалы учёного, так и на его архив в ГЦММК имени М. И. Глинки.

«Учение об интонации»⁶ Яворского является малоизвестным и вместе с тем парадоксальным феноменом. Парадоксальным потому, что в музыковедении оно прочно связано с именем не Яворского, а Асафьева. Такая тенденция оберегалась некоторыми асафьеведами, в частности Е. Орловой⁷. Однако М. Арановский отмечал, что, по признанию самого Асафьева, он испытал на себе влияние идей Яворского [2, с. 101]. Действительно, судя по письмам Асафьева к Яворскому, после того как они познакомились в 1915 году, Асафьев чувствовал себя его учеником⁸.

Кроме того, Арановский писал о создании Яворским собственной теории интонации [там же, с. 101]. На том, что именно Яворскому принадлежит честь открытия интонации как наименьшей частицы музыки, заострял внимание и И. Рыжкин (см.: [12, с. 342; 14, с. 45])⁹. И это понятно, поскольку фундаментальная теоретическая работа Яворского «Строение музыкальной речи» вышла в 1908 году, а первые асафьевские статьи ещё не теоретического, а публицистического характера – в 1909, затем – в период с 1914 по 1916 годы прошлого века. Исследования же Яворского об интонации, хранящиеся в его рукописном архиве, помечены 1911–1913, 1924 и 1931 годами, а интонационная теория Асафьева создана в конце 1940-х. Однако понятие *интонации* Асафьев, как ни странно, считал своим¹⁰.

Тем не менее из многих определений понятия интонации, сформулированных Яворским, становится очевидным, что её исследование было длительным и многоаспектным¹¹. Созданию теории Яворского предшествовало его устное выступление на научном собрании в Доме-музее С. И. Танеева (1900) (см.: [5, с. 9]), а также некоторые его высказывания в письмах, написанных ещё до публикации работы «Строение музыкальной речи».

В исследовании Яворского об интонации остановимся на том, что он принимал за её основу, то есть, говоря современным языком, что он считал *протоинтонацией*. В качестве таковой он понимал основополагающую ячейку музыкальной речи, которую выявил на основе исследования народной музыки, – интервал тритона и его разрешение. Согласно Яворскому, с появлением этого мелодического оборота в музыкальном тексте происходило важное событие – нарушение или восстановление тонального равновесия. Тритоновый оборот с его разрешением посредством секундовых ходов в противоположные стороны Яворский определил как *первую основную интонацию человеческого голоса*, в которой содержится взаимодействие вопроса и ответа (см.: [24,

с. 7]). Она была важна тем, что сопровождала в словах акцент. А те интонации, которые были лишены подобного свойства, определялись им как «промежуточные», поскольку они заполняли промежутки между акцентами. Исходя из такого понимания тритона и тритоновой интонации, Яворский построил свою научную теорию звукового тяготения¹², в которой были охвачены разные составляющие как музыкального искусства в целом, так и музыкальной речи, в частности. И. Рыжкин справедливо отмечал, что в её основу был положен не аккорд, а интервал, явившийся «носителем неустойчивости», а потому рассматривавшийся с ладово-гармонической точки зрения. В тритоновом интервале содержалось то сочетание двух наиболее ярких в ладовом значении звуков (доминантовый вводный тон и основной тон субдоминанты), которое Яворский, по наблюдению И. Рыжкина, выделил из мажоро-минорной системы для объяснения структуры других ладов (см.: [13, с. 113])¹³. В такой ладовой трактовке Яворский понимал интонацию как формо-содержательную единицу образно-смыслового членения музыкальной речи, основанной на функциональном тяготении.

На фундаменте ладового принципа (тяготения)¹⁴, содержательного, метроритмического и конструктивного Яворский провёл *классификацию интонаций*. Выделил одночастные, двухчастные и многочастные образцы, объединив их по принципу устойчивых и неустойчивых. Подобное деление в интонационном учении Яворского обусловлено взаимосвязанностью двух частей интонации – *икта* и *предыкта* (см.: [29, л. 2])¹⁵.

Неисчерпаемое многообразие интонаций Яворский обнаружил в масштабном плане. Здесь он выделил *большие* интонации, состоящие из ряда мелких, в которых существенное значение имели ритмические особенности. В связи с ними учёный выявил своеобразные разделы – «предисловие, послесловие и вставочную интонацию». Именно на больших интонациях, по наблюдению Яворского, строились многие произведения, особенно народные песни и напевы.

По конструкции Яворский различил *простые* интонации (в пределах тритоновой системы) и *производные* (образующие один лад в пределах лада между звуками разных систем) (см.: [27, л. 4]). Производные в системе Яворского – это те, которые образованы в результате различных интонационных соединений, причём фантазийность их соотношений была им систематизирована: устойчивые интонации взаимодействовали с устойчивыми, неустойчивые – с неустойчивыми, устойчивые с неустойчивыми и наоборот.

Большую роль в образовании интонации Яворский отвёл *декламационности* (см.: [26, л. 10]), в которой выделил несколько типов интонаций: речевые, экспрессивные – по эмоциональному характеру¹⁶, синтаксические, а также смысловые (см.: [21, с. 45]). Эмоциональные интонации по своей экспрессии подразделяются на темпераментные (моторные), ритори-

ческие (трезвучные, гаммообразные, скороговорные, логические, то есть системные) и психологические (основанные на двойных системах из сложных ладов) (см.: [27, л. 9]).

Другими способами построения интонаций Яворский считал неаккордовые звуки – предъём, задержание, случайные и проходящие звуки. В мелодическом рисунке он особо выделил падение, а также расхождение звукового и ритмического построения.

Понятие интонации учёный рассмотрел *в связи с образом*. По Яворскому, «композиционный образ есть принцип оформления конструктивно наименьшей ячейкой (интонация – одномоментная, двучастная, как сложное последование интонаций) или композиционным изложением (фигурация)...» [30, с. 58]. Учёный также связал интонацию с одной из составляющих образа – эмоцией (см.: [28, с. 6]).

Суммируя наши наблюдения, делаем вывод, что в результате разработки явления интонации Яворский исследовал её многосторонне:

- выявил протоинтонацию человеческой речи и важнейшие типы интонаций;
- дал определение интонации как мельчайшей единицы музыкальной речи и музыкального произведения, а также как единицы ладового тяготения;
- выделил простые и производные типы интонаций;
- выявил однозвучные и многозвучные интонации, которые могут быть полными и неполными;
- разделил речевые интонации и мелодические, выразительные и технические;
- разграничил интонации по экспрессии – эмоциональные, темпераментные, риторические и психологические;
- отметил реально звучащие интонации и мыслимые;
- вывел устойчивые и неустойчивые интонации, а также типы их сопряжения – простые, составные и сложные;
- объяснил ладо-функциональную природу интонаций;
- связал понятие интонации с метроритмической основой;
- выявил большие и мелкие, одномоментные и неодномоментные;
- обнаружил в интонационных тяготениях тип соединительных интонаций;
- разделил интонации на одностатные и двучастные, изменчивые и неизменные;
- соотнёс интонацию со стилем и культурно-историческим контекстом;
- проследил в интонации связь с образом, что при единстве с ладом, метроритмом, формой и содержанием дало возможность ему осмыслить эту связь как целостное явление;
- раскрыл эмоциональную, смысловую и волевою функцию интонации, а также структурную (как

наименьшую точку отсчёта в строении произведения) и драматургическую (в развитии) и поставил эти функции в зависимость от культурно-исторического контекста;

– наметил типы мелодического движения.

Однако при всех достижениях Яворского в рукописной разработке теории интонации был один существенный недостаток – его изыскания (помимо их конспективного характера) были сделаны в сугубо теоретическом плане. Они были весьма абстрагированы от композиторской практики. Но в опубликованных работах, как и в письмах друзьям, коллегам, его научные положения сопровождались широкими эстетическими обобщениями, которые изобиловали музыкально-историческими и художественными примерами. Достаточно вспомнить его расшифровку музыкальных символов Баха, в разработке которой его семантическая система, возможно, оказалась более широкой, чем общепризнанная А. Швейцера.

В итоге Яворский заложил основы для различных аналитических направлений в теоретическом музыкознании. Одно из них – *метод целостного анализа*. Отношение к музыкальному произведению как к единому организму, рождённому в результате взаимодействия интонации, лада, гармонии, ритма, формы, жанра, а в результате – образа, концепции, стиля и эпохи, было непосредственно воспринято и воплощено в исследованиях главным методологом целостного анализа В. Цуккерманом (об этом см.: [8, с. 159–234]). Сверх того, его исследования о Римском-Корсакове и Шопене появились под непосредственным воздействием Яворского.

Другое направление, отчасти связанное с целостным анализом¹⁷, – семантический анализ, посредством которого выявляются смысловые значения в музыке. Проблемы музыкальной семантики с конца XX века интенсивно разрабатывались М. Арановским, В. Холоповой, В. Медушевским Л. Казанцевой, Д. Кирнарской, Л. Шаймухаметовой, а также другими исследователями.

Ещё одно направление – анализ лада и гармонии. В этой области учение Яворского послужило фундаментом для исследований и классической, и современной гармонии. Основанием для этого, по всей видимости, явилось двойственное понимание Яворским структуры аккордов: его возражение против трактовки их терцового строения как основополагающего принципа в понимании гармонии и вместе с тем – описание тоник как терцовых созвучий в открытых им ладах¹⁸, а также возможности существования в музыке различных устоев – консонантного (малой терции в двойной ладовой системе) и диссонантного (большой секунды в тройной системе, полутона в четверной) (см.: [13, с. 113]).

Одним из продолжателей его традиций, несмотря на критические замечания, явился Л. Мазель, который в своём учении о гармонии (где были исследова-

ны проблемы классической и современной гармонии) в известной мере исходил из теории ладового ритма (см.: [9, с. 220–221]). Другим учёным, претворившим идеи Яворского, стал Ю. Холопов. Опираясь на фундаментальные положения его ладовой теории – самостоятельность диссонанса и двенадцатиступенность звукоряда (см.: [16, с. 5; 17, с. 379]), он создал теорию современной гармонии, в которой основопола-

гающую роль играл «диссонантный устой», в целом осмысленный им как «центральный элемент» системы (термины Ю. Холопова) [17, с. 378; 16, с. 101]¹⁹.

Учитывая интерес к творческому наследию Яворского в наши дни, можно заключить, что его влияние на отечественную культуру не ограничивается временем первой половины XX века, а простирается на вторую половину прошлого и даже начало XXI столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Строение музыкальной речи», ч. 1–3 (М., 1908); «Упражнения в голосоведении» (М., 1913, 1928); «Текст и музыка» (продолжение работы «Строение музыкальной речи». М., 1914); «Строение музыкального произведения в связи с его исполнением» (М., 1914); «Упражнения в образовании ладового ритма», ч. 1 (М., 1915); «Упражнения в образовании схем ладового ритма» (М., 1928); «Основные элементы музыки» («Искусство», 1923, № 1); Восприятие ладовых мелодических построений (совм. с С. Н. Беляевой-Экземплярской) // Сборники экспериментально-психологических исследований. Вып. 1. Л., 1926; Конструкция мелодического процесса // Структура мелодии: сб. ст. Вып. 3. М., 1929. После смерти Яворского было издано ещё несколько работ: «Сюиты Баха для клавира» (под ред. С. Протопопова). М.; Л., 1947; Из «Воспоминаний о Сергее Ивановиче Танееве» // С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. М., 1967; Б. Яворский / сост. И. С. Рабинович; ред. И. А. Сац и Б. И. Рабинович; общ. ред. Д. Д. Шостаковича. Т. 2. Ч. 1: Избранные труды. М., 1987 (сведения о публикациях Яворского даются по: [11, стб. 610]).

² Из беседы И. Я. Рыжкина с автором статьи 14 октября 2007 года.

³ Учёный умер 26 ноября 1942 года в Саратове от приступа стенокардии.

⁴ Показательно, что свою ладовую теорию Яворский стремился проецировать и на другие виды искусства, в частности на живопись, когда упоминал композицию картин Рафаэля (см.: [23, с. 33]).

⁵ О новизне теории Яворского свидетельствует, в частности, то, что, осмысливая понятие лада, учёный научно описал его новые виды и обосновал множество ладов, которые коренным образом отличались от мажора и минора. И эти описания, как отмечает Л. Акопян, совпали [по всей видимости, предвосхитили. – Г. К.] с ладами «ограниченной транспозиции Мессиана (последний был знаком с трудами Яворского и ссылался на них)» [1, с. 710].

⁶ Такое определение принадлежит И. Рыжину, посвятившему своё исследование теории ладового ритма Яворского в 1939 году (см.: [13, с. 142]).

⁷ Е. Орлова, в частности писала, что «за последние годы в некоторых работах стала обнаруживаться ложная тенденция рассматривать учение Асафьева об интонации как якобы непосредственно вытекающее из традиций, заложенных Яворским, и продолжающее их ...» [10, с. 101].

⁸ В одном из писем Яворскому Асафьев говорил о большой идейной и практической помощи, которую тот оказывал ему. Признавая первенство Яворского, Асафьев, в частности, писал: «...сам я никогда не в состоянии буду догадаться о многих темах, которые необходимо будет затронуть» [25, с. 4].

⁹ Понятие интонации в музыковедение было введено В. В. Стасовым. Импульсом к появлению этого понятия в лексике Стасова явилось, по всей видимости, употребление

этого термина Мусоргским в письме к Кюи по поводу оперы «Женитьба» (см.: [15, с. 113]).

¹⁰ По словам Б. Асафьева, «с чувством удовлетворения вижу, что и симфонизм и другие внесённые мною понятия-термины привились и помогают обобщать и выяснять музыкальные явления ... Может быть, и столь существенному понятию, как интонация, посчастливится, и им также будут пользоваться» [3, с. 165].

¹¹ Приведём некоторые из них: «...законченное по форме слово в музыкальной речи, выраженное большим или меньшим числом звуков, называется интонацией» [29, л. 1]; интонация есть «единица смыслового членения музыкальной речи...» [27, л. 1]. «Интонация как составная неразрывная часть целого произведения, одинаково собой выражает как характер, так и законченность формы, и точную передачу задуманного» [там же].

Ю. Кон пишет, что Яворский расценивал музыку как носительницу определённого содержания и в связи с этим наметил два типа содержательного анализа: исходя «из аналитической интерпретации интонаций и мотивов как смысловых символов» и создания «историко-психологической типологии музыкального творчества и исполнительства, то есть двух основных видов музыкальной деятельности» [7, с. 91].

¹² Обладая диалектическим мышлением, Яворский был уверен, что явлению тяготения отвечает противоположное ему явление распора. В. Цуккерман считал, что Яворский ощущал потребность в дальнейшем развитии теории (см.: [18, с. 105]).

¹³ Доминантовые тяготения в тонику Мазель впоследствии квалифицировал как основной жизненный нерв системы аккордов и их связей в классической тональности (см.: [9, с. 231]).

¹⁴ Все интонации человеческой речи Яворский считал ладовыми. Такую связь в своём исследовании его учения отмечал И. Рыжкин (см.: [13, с. 150]).

¹⁵ «Всякий устой, – по Яворскому, – своим появлением разрешает все бывшие до него сопряжённые с ним неустой и в этом случае всегда становится *иктом*» [22, с. 11]. В подобном противопоставлении двучлена «предыкт – икт», как и «неустой – устой», В. Баевский видит осознание Б. Яворским бинарных оппозиций в его восприятии мира и искусства (см.: [4, с. 86]). В таком бинарном анализе сказало предвидение учёным появления более поздних аналитических направлений (см.: [6, с. 134–135]).

¹⁶ Определение эмоциональной природы интонации дано в одной из опубликованных работ Яворского (см.: [21, с. 41]).

¹⁷ Преемственные связи в музыковедении между целостным анализом и семантическим отмечала Л. Шаймухаметова (см.: [20, с. 13]).

¹⁸ На этот факт обращал внимание И. Рыжкин (см.: [13, с. 113]).

¹⁹ Об исследованиях гармонии Л. Мазелем и Ю. Холоповым см.: [8, с. 314–345].

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Яворский, Болеслав // Музыка XX века: энциклопедический словарь. – М.: Практика, 2010. – С. 710–711.
2. Арановский М. Интонация, знак и «новые методы» // Советская музыка. – 1988. – № 9. – С. 99–109.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2: Интонация // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 5. – М.: АН СССР, 1957. – С. 163–276.
4. Баевский В. Яворский и некоторые тенденции культуры его времени // Советская музыка. – 1978. – № 5. – С. 83–89.
5. Берченко Р. Предисловие // Яворский Б. Сюиты Баха для клавира; Носина В. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. – М.: Классика-XXI, 2006. – С. 3–22.
6. Гаспаров Б. О некоторых принципах структурного анализа музыки // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. / сост. и ред. М. Г. Арановский. – М.: Музыка, 1974. – С. 129–152.
7. Кон Ю. Несколько теоретических параллелей // Советская музыка. – 1978. – № 5. – С. 90–92.
8. Консон Г. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства). – М.: Композитор, 2010.
9. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. – М.: Музыка, 1972.
10. Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. – М.: Музыка, 1984.
11. Рабинович Б. Яворский, Болеслав Леопольдович // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. – М., 1982. – Т. 6. – Стб. 609–610.
12. Рыжкин И. Становление советской музыкальной эстетики (Луначарский и Асафьев) // Из истории советской эстетической мысли: сб. ст. / сост. В. Роговин; науч. ред. Л. Денисова. – М.: Искусство, 1967. – С. 285–362.
13. Рыжкин И. Теория ладового ритма (Б. Яворский) // Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 2. – М.; Л.: Музгиз, 1939. – С. 105–247.
14. Рыжкин И. Четыре рукописные тетради конспектов и замечаний по книге Е. Орловой «Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность» (М., 1984). – Рукопись. – Архив И. Я. Рыжкина. – 122 с.
15. Стасов В. Двадцать пять лет русского искусства // Собр. ст. В. Стасова о М. Мусоргском и его произведениях. – М.; Пг.: Муз. сектор, 1922. – С. 113–117.
16. Холопов Ю. Очерки современной гармонии: исследование. – М.: Музыка, 1974.
17. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. – М.: Композитор, 2006.
18. Цуккерман В. Из кладовой памяти // Советская музыка. – 1987. – № 10. – С. 104–111.
19. Цуккерман В. «Не забывать о музыке...» // Советская музыка. – 1983. – № 11. – С. 52–56.
20. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1994.
21. Яворский Б. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825–1915) // Б. Яворский. Избр. тр. Ч. 1. Т. 2 / общ. ред. Д. Шостаковича. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 41–235.
22. Яворский Б. Письмо И. И. Крыжановскому от 13 января 1910 г. // Б. Яворский. Избранное. Письма. Воспоминания. – М.: Композитор, 2008. – С. 11.
23. Яворский Б. Письмо С. В. Протопопову от 10 мая 1926 г. // Б. Яворский. Избранное. Письма. Воспоминания. – М.: Композитор, 2008. – С. 33–35.
24. Яворский Б. Письмо С. И. Танееву от 17 апреля 1906 года // Б. Яворский. Избранное. Письма. Воспоминания. – М.: Композитор, 2008. – С. 5–9.
25. Асафьев Б. Письмо Б. Яворскому от 28 марта 1917 года. – Архив ГЦММК им. М. И. Глинки. – Ф. 146. Ед. хр. 1594. – 10 с.
26. Яворский Б. Интонация. 1924: авторизованная машинопись. – Архив ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 146. Ед. хр. 4464. Л. 10.
27. Яворский Б. Интонация. – Интонирование. 1935: рук. – Архив ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 146. Ед. хр. 4466. Л. 1, 4, 9.
28. Яворский Б. Литературность эмоциональной эпохи // Материалы Б. Яворского до 1921 года. – Библиотека Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. Архив Б. Яворского. – С. 6.
29. Яворский Б. Об интонации. 1911–1913: рук. – Архив ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 146. Ед. хр. 4463. Л. 1, 2.
30. Яворский Б. Образ в музыкальном искусстве: рук. – Архив ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 146. Ед. хр. 7158. – 62 с.

Консон Григорий Рафаэлевич

доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой истории
и теории исполнительского искусства
Государственной классической академии
им. Маймонида

