

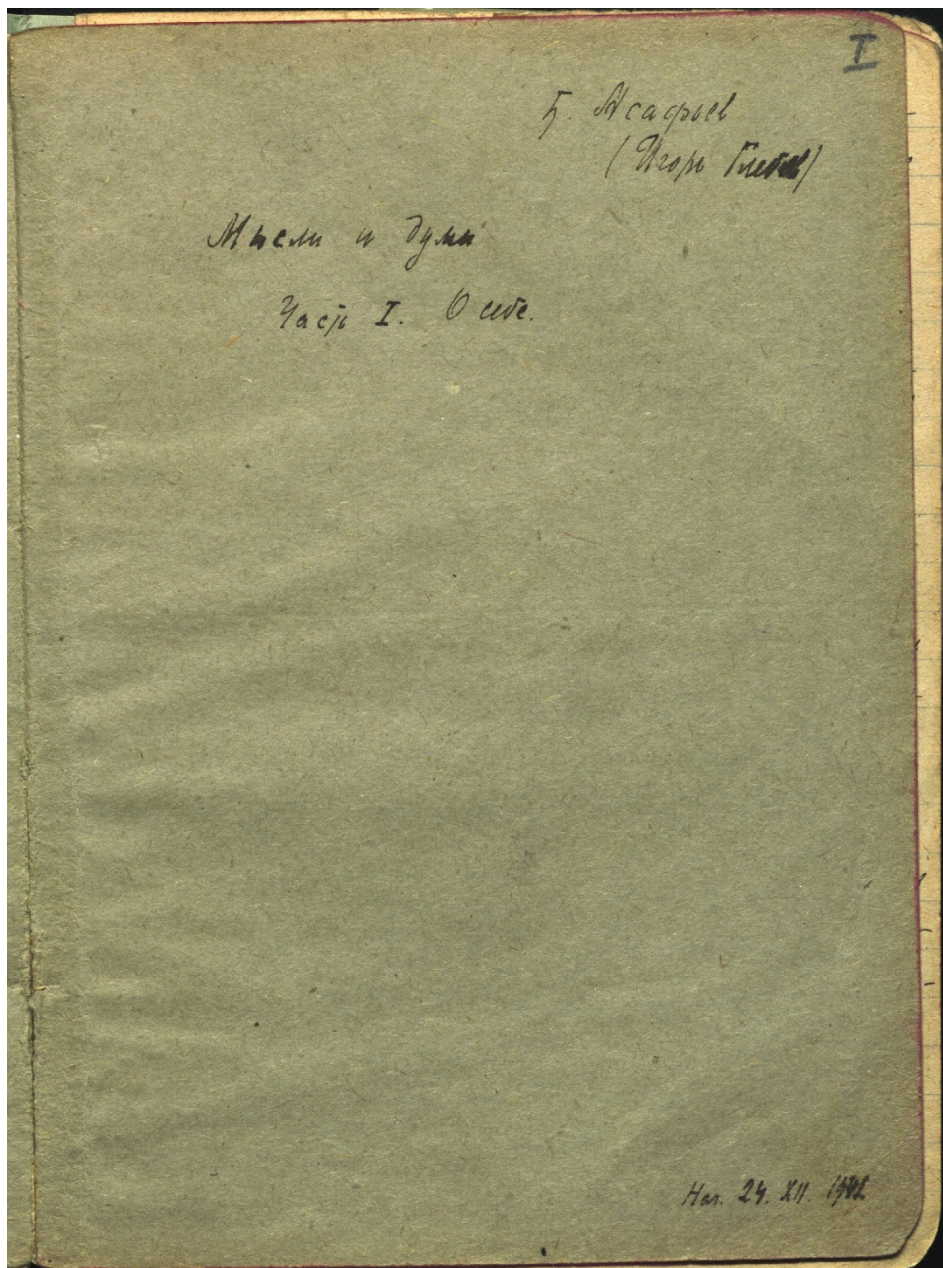
*Асафьев Б. В.*

# **Мысли и думы**

## **Часть I. О себе**

*Boris Asaf'yev*

**Thoughts and Reflections. Part I. About Myself**



Илл. 1. Титульный лист воспоминаний (РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 349).

## Глава VIII [продолжение]<sup>1</sup>

Приблизительно до 1931–1932 года я стойко выдерживал свои многообразные деятельности, одновременно выпуская книгу за книгой в качестве Игоря Глебова. Но с момента начала работы над балетом «Пламя Парижа» я почувствовал такую острую, неизбывную тоску по музыкальному творчеству, что постепенно стал отходить и от организационной и от лекционной и консультантской работы (административная всегда была мне чужда) в пользу преимущественно деятельности композиторской с параллельно ей идущими «для себя» занятиями исследовательскими. Считаю, я имел на это право: многочисленные слушатели и ученики мои к тому времени уже занимали заметные «точки приложения сил», и я понял, что, развивая свои способности, они не прочь обойтись без «старомодного наставника». Впрочем, я никогда на свою «школу» не претендовал. Метод мой был ясный: подметить в каждом, на что он более всего даровит, и помочь ему в данном направлении развиваться. Никогда я не требовал, чтобы обязательно примыкали к моим очередным исследовательским установкам. Я делал своё исследовательское и композиторское дело, как считал верным и если ошибался — ошибался честно, в творческом опыте, открыто, а не выжидая в своём углу подходящей конъюнктуры. Поэтому те, кто кричали о засильи «глебовской школы», просто демагогствовали, прикрывая своё безделье. Как писатель, я был ценим массовым читателем, точно так же как композитор — массовым слушателем, но это влияние — вовсе не исследовательская школа. Меня слушали, мне удивлялись, меня

<sup>1</sup> Публикация осуществлена согласно доведённому до завершения главы VIII тексту следующего источника: РГАЛИ. Ф. 2658 (Асафьев Б.В.). Оп. 1. Ед. хр. 350. Мысли и думы. «Продолжение первой книги». Гл. VII–VIII (24 декабря 1941 – 19 января 1942). Л. 262–304. Автограф. Особенности авторской пунктуации и орфографии, не соответствующие современным нормам, оставлены без изменений.

чествовали, на меня лгали, мне подражали. Но. Пора сказать правду: со мной никто не проработал года по три — по четыре, чтобы на деле, в опыте, вникнуть в мой метод и его усвоить, принять или не принять. Работали консультируя[сь у] меня, а делали каждый своё дело или ничего не делали. Вот с этой единственно правильной точки зрения — учеников у меня нет. Есть любопытствующие симпатичные и менее симпатичные люди, но тех, кто бы действительно понял, каким трудом завоевал я свою интеллектуальную культуру, и проработал бы со мной основательное время в усвоении (конечно, критическом, и сознательном труде) моего творческого опыта — я всё ещё поджидаю. Только консультировать — уже становится тягостно!

Всё это я считаю необходимым здесь высказать, чтобы в дальнейшем изложении моей непрерывной творческой работы при советской власти не говорить ни о моих должностях, ни о людях, моих современниках, а продолжать повествование, для которого и создаётся эта книга: как я сам продолжал учиться и воспитывать своё сознание музыканта. Остановлюсь только ещё на моих путешествиях: странствованиях, которые всегда в моей жизни и развитии занимали важное место, тем более, что и в отношении природы я остаюсь неисправимым романтиком до сих пор: по-прежнему мне весной не сидится спокойно, я просто не могу работать, пока не насыщу своего беспокойного сознания новыми свежими впечатлениями.

Бытовые обстоятельства моей жизни складывались просто: нас осталось трое — я, жена моя Ирина Степановна<sup>2</sup> и сестра её Зоя Степановна Хозяшева<sup>3</sup>. С 1918 г. с весны до осени, возможно позднее, обитали мы где-либо вблизи у любимого мною с детства Павловского парка. Так до 1924 г. В городе мы жили в сырой неуютной квартире

- 2 Хозяшева (Асафьева) Ирина Степановна (1885–1969) — супруга Б. В. Асафьева (с 1909), его активная помощница и единомышленница на протяжении совместной жизни, а после кончины — охранитель наследия. День знакомства будущих супругов специально отмечен и подробно описан мемуаристом: «Вечером 1 сентября 1901 года я выиграл от жизни *лучшее*, что отныне навсегда со мной и осталось: сердце в сердце». (См.: Б. Асафьев о себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Сост. А. Н. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 373). После смерти учёного вдова тщательно разобрала его огромный архив, на полях многих документов оставив комментарии. Именно её стоит поблагодарить за предоставление материалов для многочисленных публикаций мемуарных и эпистолярных текстов Асафьева.
- 3 Хозяшева Зоя Степановна (1885–1950) — сестра-близнец И. С. Хозяшевой, свояченица Б. В. Асафьева, прожившая вместе с супругами 32 года.

на улице Желябова. После знаменитого наводнения<sup>4</sup> квартира отсырела и существовать в ней было невозможно. С весны 1926 года мы переехали в Детское Село: этого требовало и здоровье, и необходимость в досуге для работы, и моя крайняя потребность в природе<sup>5</sup>. В 1933 году по инициативе С.М. Кирова мне была предоставлена очень удобная для моей разросшейся библиотеки квартира в Ленинграде на Площади Труда, где мы и поселились. С 1925 года я возобновил свои странствования. Летом этого года я изъездил Север от Петрозаводска до края Онеги, с захватом реки Суны и водопада Кивача, куда удалось пробраться белой ночью на лодке. С края Онеги на лодке же и — из озера в грозу переправился я с племянником жены, теперь талантливым искусствоведом А.А. Матвеевым<sup>6</sup> на Шуньгу, оттуда в Кижы ради осмотра знаменитой в русском зодчестве церкви. Из Кижей парохомом в Петрозаводск, откуда добрались до Старой Ладogi к знаменитой крепости и потом домой. Эта поездка с изрядным пешеходным хождением по лесам и по трактам очень меня освежила. Величавая природа, редкие коренные люди, реки, озёра, быт, народное искусство — всё в целом составило для меня ценнейшее приобретение. Потом, с тем же спутником, мы затеяли ещё более длительную поездку из Ленинграда Невой, Ладогой, Свирию на Онегу, оттуда Мариинской системой, по шлюзам к верховьям Шексны с заездом в Белозёрск. Затем по Шексне на Волгу и там до Астрахани с заездом во все познавательные-желанные города. Словом, с севера на юг и обратно до Нижнего и в Москву, где тоже

- <sup>4</sup> Речь о ленинградском наводнении, случившемся 23 сентября 1924 г. Позднейшие исследователи оценивали количество жертв катастрофы как шесть с лишним сотен погибших, более пяти тысяч затопленных зданий и 19 снесённых крупнейших мостов, помимо иных утрат. Наводнение считается вторым по силе после не менее знаменитого, происшедшего 7 ноября 1824 г., и стало последним столь разрушительным катаклизмом в истории города.
- <sup>5</sup> В июне 1928 г., заполняя анкету для получения загранпаспорта, Асафьев указывал следующие свои адреса: «Моховая ул. д. 10 кв. 8 до весны 1920. Улица Желябова д. 25 кв. 12 до весны 1926, когда по болезни переехал в Детское Село, Октябрьский бульвар, д. Новиковой». (См.: РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 800. Материалы для заграничных командировок: письма, удостоверения, анкеты, визы, отчёты (23 марта 1927 – 8 декабря 1928). Л. 25 об.)
- <sup>6</sup> Матвеев Алексей Александрович (1904–1942) — выпускник Ленинградского университета (1928), искусствовед, экскурсовод, сотрудник музейного комплекса «Дворец Петра I в Летнем Саду» (с 1933) и Русского музея (с 1936), специалист по истории архитектуры, преимущественно русского барокко, автор монографий «Павловский дворец-музей» (1931), «Летний сад» (1936) и «Растрелли» (1938), а также либретто асафьевских опер «Казначейша» (1937) и «Медный всадник» (1940). Погиб на фронте.

посозерцали. В 1927 году мы отправились сложными путями — поездом, пароходом, лодками, на лошадях, пешком — в стариннейший Кирилло-Белозерский монастырь и оттуда в Ферапонтов монастырь с специальной целью изучить в последнем дивные фрески Феофана (XV век)<sup>7</sup>. Оттуда плыли на Вологду. С Вологды вплыли в Сухону и по ней в Северную Двину. По дороге засмотрелись на Устюг Великий, а потом поплыли на обаятельную реку Вычегду: целью моей был на этот раз город Строгановых — Сольвычегодск с его прекрасным зодчеством и прикладным искусством. Чего-чего там я не видел. И как ясны стали далёкие и многообразные торговые и культурные связи Восточной Руси — вплоть до Ирана. Вернувшись из Сольвычегодска на Северную Двину, поплыли мы до Архангельска. Там, налюбовавшись, ночным солнцем перебрались поездом опять в Вологду и оттуда в Ростов Великий, где тоже пришлось и задержаться, и поудивляться. Из Великого Ростова переехали в Троицкий посад (Сергиево, теперь Загорск) ради Андрея Рублёва и его знаменитой иконы «Троица». Лучше этого уже желать нечего было и, посмотрев как всегда много хорошего в Москве, вернулись мы домой перенасыщенные. В 1928 году, в июле, я по предложению Наркомпроса выехал в заграничную командировку с оперной студенческой студией ленинградской Консерватории на моцартовский фестиваль в Зальцбург. Спектакли студии прошли с большим успехом<sup>8</sup>. Успел я поработать и над Моцартом, ещё нежнее его полюбив. После отъезда студентов я пожил в Вене почти сплошь в музыковедческой работе, в знакомствах с композиторами и музыкальными деятелями и в посещении библиотек, выставок (особенно любил я выставку рисунков классических итальянских мастеров), музеев и в чудесных прогулках по окрестностям Вены — в местах, излюбленных

<sup>7</sup> Собор Рождества Богородицы в мужском Ферапонтовом Белозерском монастыре расписан в 1502 г. Дионисием и его сыновьями.

<sup>8</sup> На Международный музыкальный фестиваль в Зальцбурге, проходящий ежегодно начиная с 1920 г., в 1928 г. был впервые приглашён музыкальный коллектив из советской страны. Фестиваль продолжался с 26 июля по 30 августа, выступления артистов Оперной студии Ленинградской консерватории — с 3 по 12 августа. Было показано три спектакля: «Саламанкская пещера» Б. Паумгартнера (1923) и «Бастьен и Бастьенна» В.-А. Моцарта (шли в один вечер 3, 4 и 10 августа), «Каменный гость» А.С. Даргомыжского (5 и 8 августа), а также концертное исполнение «Кашея Бессмертного» Н.А. Римского-Корсакова (7 и 9 августа) и вокальных сочинений русских композиторов (7, 9 и 12 августа). О «большом успехе» этих представлений пока не удалось найти свидетельств, хотя соответствующие отклики немецкоязычной прессы наверняка были привезены в СССР гастролёрами.



Бетховеном и Шубертом<sup>9</sup>. Я заслушивался венской бытовой музыкой, бывал на ярких концертах музыкальной самодеятельности. Бывал и в оперном театре, где превосходный оркестр всецело завладевал моим вниманием. Самым ценным знакомством в Вене, почти ставшим дружбой, был Гвидо Адлер: частые встречи и беседы с этим выдающимся музыковедом явились причиной довольно длительного моего венского пребывания. Через Швейцарию, по старым излюбленным в юные годы дорогам, я перебрался в Женеву, помечтал там о Руссо, и оттуда во Францию: в Савойю. Сергей Сергеевич Прокофьев встретил меня там, обласкал и совершал со мной сказочные до сих пор неизгладимые автомобильные прогулки. Мы побывали и в леднике около Монблана и пересекли Сен-Готард и спустились оттуда к Итальянским озёрам в моё любимое Лугано<sup>10</sup>. Поотдохнувши в Савоие, я поехал работать в Париж, где моё внимание было приковано городом и Лувром. Из Парижа я направился в бетховенский городок Бонн, там посетил дом-музей Бетховена с ценнейшими рукописями и ознакомился с особенностями прирейнской культуры. Многое в становлении юного Бетховена стало мне понятным. Из Бонна в Кёльн, всегда меня волнующий, оттуда в Берлин, где совершенно терялся в море концертов: Гизекинд [верно: Гизекинг], Фуртвенглер, Шнабель, Клейбер, Клемперер, Рахманинов, Хиндемит, Бруно Вальтер; в опере: «Царь Эдип» и «История солдата» Стравинского, «Кардильяк» Хиндемита, Вебер, Вагнер, Верди, «Доктор Фауст» Бузони и т.д.<sup>11</sup> Много поработал музыковедчески в библиотеках<sup>12</sup> и в превосходном фонограм[м]архиве, где мне демонстрировали народное творчество всего мира. Из Берлина побывал я наездом в Веймаре, Дрездене, Лейпциге. Но стало всё скучнее и скучнее. И Европа стала иной, и я изменился. Захотелось домой. В декабре я вернулся через Ригу — очень любопытный давне-культурный город,

<sup>9</sup> В это моё пребывание в Вене я вообще очень «ошубертианился». — *Примеч. мемуариста.* (Здесь и далее таким образом отмечены дополнения, сделанные Асафьевым).

<sup>10</sup> Эта поездка подробно изучена благодаря участию в ней Прокофьева, аккуратно заносившего в дневник различные сведения.

<sup>11</sup> Впечатления частично отражены в серии статей «Красной газеты» (веч. вып., 1928–1929), а также в следующих публикациях: Асафьев Б.В. Из писем к жене, 1928 год; «Я бы хотел их выпустить отдельной книжкой!..» (семь статей из-за границы, 1928 год) / Публ. М.Г. Козловой // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 3 / Сост. и ред. Т.Н. Ливановой. М.: Всесоюз. изд-во «Сов. композитор», 1982. С. 3–28, 29–52.

<sup>12</sup> См.: РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 444. Асафьев Б.В. «Запись работ во время пребывания в Париже и в Вене». Блокнот с заметками, черновиками писем, выписками из книг по истории музыки на франц., нем., рус. языках (28 ноября 1928). Автограф 76 л.

дорогой мне ещё памятью о сложившемся здесь интеллектуально Гердере<sup>13</sup>, чей облик чуткого мыслителя<sup>14</sup> всегда меня привлекал и чьи творческие идеи многое мне разъяснили.

Осень 1929 года мы с Ириной Степановной провели в Сочи, в санаторном доме учёных.

В 1930 году опять с А.А. Матвеевым я умчался в Крым. Сперва в Бахчисарай, совершенно меня пленивший. Я ещё никак не думал, что один из моих балетов будет связан с бывшей ханской столицей. За Бахчисараем Севастополь. Конечно с поездкой в Херсонес: даже самое «провинциальное» в античности меня волновало и волнует. В Севастополе я вновь почувствовал с детства и юности чтимые мною подвиги и горести великой осады. Я много читал об этом страдном времени в жизни красавца-города и теперь на месте проверял свои знания, всё больше и глубже вникая в русское мужество. Из Севастополя — автомобильная поездка на южный берег Крыма: Байдарские ворота и ослепительное явление взору моря. Затем жизнь в Ялте и пешеходные экскурсии и в горы и по побережью. Виноград Ливадии. Кипарисы Алупки. Фонтан Ореанды. Дразнящий воображение Никитский сад. Можжевельниковая роща по дороге к Гурзуфу, нежно мною любимому. Потом на переходе в Батум. Конечно, бамбуковая роща, чайные плантации и волшебные «сады Черномора», т.е. Зелёный мыс. Из Батума в Тифлис с паломничеством на могилу Грибоедова на горе святого Давида. Очень ласковые, памятные мне встречи с покойным композитором Палиашвили с бескончаемыми беседами о грузинской музыке и вообще о Кавказе, как древнейшей «колыбели музык». И меня, и Палиашвили волновала одна мысль: почему не создаться в Тифлисе музыковедческому Институту с основной центральной задачей — изучать, не формально, не мёртво, а с установкой на жизнеспособность, новые ещё музыкальные культуры Кавказа и Закавказья в связи с окрест лежащими великими цивилизациями. В сущности, работать несколько аналогично языковедам. Разрозненность музыковедческих усилий там, где должна действовать пытливая обобщающая мысль, меня раздражала. Но сам великий гордый Тифлис, как он влечёт к себе ум и чувства. Когда смотришь с горы Давида на своеобразный ни

<sup>13</sup> Гердер Иоганн Готфрид (Johann Gottfried Herder, 1744–1803) — историк и богослов, разрабатывавший теории философии истории, цикличности общественного развития и прогресса как его воплощения; один из вдохновителей романтического движения «Бури и натиска», автор переводов, стихов и научных исследований, самое известное из которых — антология «Народные песни» (Volkslieder, 1778–1779).

<sup>14</sup> Я бы рискнул определить сущность Гердера неологизмом: «вникатель». Боюсь, что из этой породы людей и сам я! — *Примеч. мемуариста.*



с чем не сравнимый пейзаж этого восторженного города, хочется вернуть себе годà и провести тут юность! Из Тифлиса проехали мы военно-грузинской дорогой к Владикавказу и, прямо, домой разобраться во впечатлениях.

В 1931 году из-за работы над «Пламенем Парижа»<sup>15</sup> я оставался всё лето в Детском Селе, только весной, кажется, что стало для меня обычным, — побывал в Новгороде. В 1932 году жил частью в Кисловодске, частью на побережье Чёрного моря в Гудаутах, затем в Новом Афоне и в Сухуме. В Гудаутах памятливы прогулки по окрестностям с красивыми суровыми памятниками древнего зодчества. Из Сухума я по морю переправился в Одессу, где надо было походить и «вслушаться в интонации» ради сочинения музыки для нравившейся мне пьесы «Интервенция» (в Московском Вахтанговском театре)<sup>16</sup>. Из Одессы перебрался прямо в Детское Село, летом 1933 года там же, в Детском Селе, работал над «Бахчисарайским фонтаном»<sup>17</sup>. Зато с весны 1934 года направился опять на Кавказ<sup>18</sup>. На военно-грузинской дороге, остановившись на станции Казбек, понаблюдал над летом и побродил по горам: конечно, в бывший монастырь перед Казбеком<sup>19</sup>. Думается, что, именно, эти впечатления сказались на

<sup>15</sup> Первая редакция музыки балета «Пламя Парижа» («Триумф республики») написана в период с осени 1931-го по 5 января 1932 г., изменения для разных постановок вносились в 1932, 1933 и 1947 гг., материал издан в клавире (1987). Премьера состоялась в Государственном академическом театре оперы и балета (далее – ГАТОБ) в юбилейный день 7 ноября 1932 г., балетмейстер В.И. Вайнонен, дирижер В.А. Дранишников, художник В.В. Дмитриев.

<sup>16</sup> Славин Л.И. Интервенция, трагикомедия в 4-х действиях (1932). Премьера состоялась 6 марта 1933 г. в Театре им. Евг. Вахтангова, режиссёр-постановщик Р.Н. Симонов, режиссёр И.М. Толчанов, художник И.М. Рабинович, композитор Б.В. Асафьев. Пьеса находилась в репертуаре российских театров до конца 1980-х, экранизирована в 1968 г.

<sup>17</sup> Музыка балета-поэмы «Бахчисарайский фонтан» создана в период со 2 июня 1933-го по 17 марта 1934 г., издана в клавире (1939) и партитуре (1955). Премьера спектакля состоялась в ГАТОБе 28 сентября 1934 г., балетмейстер Р.В. Захаров, дирижёр Е.А. Мравинский, художник В.М. Ходасевич. Этот драматический балет был и остаётся наиболее репертуарным сочинением Асафьева.

<sup>18</sup> Оттуда, впрочем, совершил ещё ради любопытства поездку в Харьков к одному из друзей из украинского артистического (оперного) мира. — *Примеч. мемуариста.*

<sup>19</sup> Вифлеемский (Бетлемский) пещерный монастырь, находящийся на высоте около 4000 м над уровнем моря, появился около VI в., позднее был заброшен, и только в 1947 г. началось его освоение отечественными альпинистами. Как именно в 1934 г. Асафьеву удалось подняться на такую высоту, остаётся загадкой.

многих моментах моего балета «Кавказский пленник»<sup>20</sup>. В Тифлисе я вновь помолодел. Съездил в Боржом. Обратном в Тифлис. Оттуда в Ленинград и вновь уже с женой двинули в Крым: Севастополь — Ялта. Из Ялты памятна экскурсия на Ай-Петри и оттуда в Бахчисарай. Вернулись в Ялту ночью: как сейчас «слышу» ночную крымскую тишину в горах среди леса с «осторожным» и приветливым плеском струй отдалённого водопада. Опять побывали и в Алушке, и в Никитском саду, и в Гурзуфе. Раз оттуда тёмным поздним вечером, едуци от Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой, еле добрался до Ялты на хлипком пароходике в разыгравшуюся грозную бурю. И в Ялте с трудом причалили. Испытать это было свежо и приятно. Вернулись из Ялты в Севастополь, где я опять вникал в великое прошлое — в дни и месяцы осады. Я думал тогда об опере на эту тему. Из Севастополя морем поехали в Одессу. Там я вдоволь насладился морем, часами просиживая на камнях, следя за ритмом волн и красками воды. Тогда я хорошо поправился. А вечерами в кафэ гостиницы беседовали в компании с С.Э. Радловым с новым нашим знакомым — сердечно мною ценимым за талант и чуткость в искусстве артистом Михоэлсом. После Одессы ещё была Москва, где кроме дел меня привлекал в эту чудесную раннюю осень Зоологический сад.

В 1935 году весной, ранней, перед тем как прочно засесть за сочинение балета «Партизанские дни»<sup>21</sup>, я поехал в Харьков ради предстоящей постановки там «Пламени Парижа»<sup>22</sup>. Из Харькова я решил постранствовать по памятным местам гражданской войны, а затем непременно посмотреть Днепрострой, а там и Днепропетровск с его весенними садами и парками в сирени. Всё это удалось выполнить и с очень памятными поездками в автомобиле в степных пространствах. Погода была дивная. Весна в разгаре, чего я ещё не увидел, вернувшись в серенькое ленинградское «междувременье». Зато легко было сесть за работу и просидеть всё лето в городе за

<sup>20</sup> Музыка балета-поэмы «Кавказский пленник» создана в период с 3 июля 1936-го по сентябрь 1937 г., дальнейшие изменения вносились до февраля 1938 г., издана в клавире (1940). Премьера состоялась в Ленинградском Малом оперном театре (далее – МАЛЕГОТ) 14 апреля 1938 г., балетмейстер Л.М. Лавровский, помощник балетмейстера Б.А. Фенстер, дирижёр П.Э. Фельдт, художник В.М. Ходасевич.

<sup>21</sup> Сохранилось пять музыкальных редакций балета «Партизанские дни», написанных в период с 8 августа 1935-го по октябрь 1937 г., сочинение не издано. Премьера состоялась в Ленинградском ордена Ленина и ордена Октябрьской революции Академическом театре оперы и балета им. С.М. Кирова (далее – Кировский театр) 10 мая 1937 г., балетмейстер В.И. Вайнонен, дирижёр Е.А. Дубовский, художник В.В. Дмитриев.

<sup>22</sup> По-видимому, харьковская премьера балета прошла только в 1954 г., хореограф И.К. Ковтунов,

инструментовкой балета «Утраченные иллюзии» и сочинением музыки «Партизанских дней». Осенью, утомлённого, меня направили в Кисловодск с Ириной Степановной. Отдохнув, я там написал струнное трио (скрипка, альт, виолончель)<sup>23</sup> и начал сочинять оперу «Казначейшу» (по Лермонтову)<sup>24</sup>. Продолжал её сочинять в поезде до Харькова, затем в Харькове, в Москве (я был вызван в Гос[ударственный] Малый театр по вопросам о музыке и новой постановке «Отелло») и закончил в Ленинграде: так захотелось работать над этой любимой моей вещью, что я пользовался каждой возможностью, чтобы записывать музыку. Судьба «Казначейши», как и всех моих опер, — одинакова: они с успехом исполнялись на Радио, в Московском телевидении, на конференциях, режиссёрской и оперной, в клубе моряков в Ленинграде силами самодеятельности, но все оперные театры делали вид, что такой оперы нет!..

Весной 1936 года я жил в Москве, приглашённый по ряду вопросов музыкальным консультантом Комитета по делам искусств. Лето провёл в Доме Отдыха Гос[ударственного] Акад[емического] Большого театра в Поленово на реке Оке. Инструментовал «Казначейшу», сочинял балет «Кавказский пленник» и размышлял о заказанной мне Большим Театром опере «Минин и Пожарский»<sup>25</sup>. Всё остальное время проводил в природе, много гуляя и наблюдая. Весной 1937 года я захворал, потрясённый тягостной борьбой за постановку балета «Партизанские дни». Пролежал всё лето дома, сочиняя балет «Радда и Лойко» (памяти Горького), с успехом три сезона шедший в талантливой постановке балетмейстера А.В. Шатина в Московском

<sup>23</sup> Трио сочинено 20–30 октября 1935 г., не издано. Сведений о первом исполнении не обнаружено.

<sup>24</sup> Музыка оперы «Казначейша» написана в период с 1 ноября 1935-го по 12 августа 1936 г., издана в клавире (1946). Премьера состоялась в Ленинградском клубе моряков им. Н.И. Пахомова 1 апреля 1937 г. силами самодеятельных артистов, дирижёр А.Н. Дмитриев, режиссёр Э.И. Каплан.

<sup>25</sup> Опера эта была закончена в первой половине сезона 1936–[19]37 года и в газетах было оповещено о её принятии на сцену Большого театра. Но потом начались «редакции». После третьей редакции, не посмотрев её, об опере моей забыли. Всё-таки я инструментовал фрагменты, увертюры и два акта – хорошо исполнялись на Лен[инградском] Радио и некоторые хоры поются до сих пор. Часть партитуры где-то пропала. Словом, оперу «Минин и Пожарский» постигла участь остальных моих опер: невнимание. — *Примеч. мемуариста.*

Музыка оперы записана в клавире 8–17 октября 1936 г., дополнения внесены в 1937–1938 гг., оркестрованы увертюра, 2-я, 3-я и 6-я картины в период с 12 ноября по 6 декабря 1938 г. Эти разделы исполнялись в Ленинградском радиокомитете (1938–1939) под управлением А.Н. Дмитриева.

центральной парке культуры и отдыха<sup>26</sup>. С трудом проработав зиму над балетом «Ночь перед Рождеством»<sup>27</sup>, я вынужден был лето [М] 1938 года основательно отдохнуть, проведя его под Москвой в одной из любимых мною «природ»: в Пушкино по Северной ж[елезной] дороге. Я ездил в окрестность города Загорска (б[ывший] Сергиев Посад), в Абрамцево, знаменитое в истории русского искусства, затем в дом-музей Мураново (когда-то усадьба поэта Баратынского и частое местопребывание поэта Тютчева). Много гулял. Люблю экскурсировать вдоль берегов и излучин многочисленных маленьких речек этой местности, следуя их живописному пути. Меня увлекало бесконечное разнообразие вариантов всё тех же элементов пейзажа. В творческом отношении лето оказалось одним из самых плодотворных. Под воздействием окружающей природы я начал сочинять «Русские пейзажи» — циклы вокальных и инструментальных камерных пьес, которые занимают моё воображение до сегодня. Тогда я записал два цикла: «Знойное лето» (по Тютчеву) — сюита из звеньев-романсов и «У речки Серебрянки» — сюита из русских народных песен для фортепиано. Впоследствии, в память о Луге, где я жил летом в 1939 году, сочинился третий, тоже фортепианный цикл «Озёра»<sup>28</sup>. Летом 1941 года — четвёртый вокальный цикл «Русская весна» (по Тютчеву)<sup>29</sup> и пятый — фортепианный — серия

<sup>26</sup> Музыка хореографической легенды «Красавица Радда» («Радда и Лойко») сохранилась в виде клавира, записанного в период с 21 июня по 3 июля 1937 г. Премьера прошла под рояль в «Зелёном театре» («Остров танца») в московском ЦПКиО им. М. Горького 18 июня 1938 г., художник Н.И. Бессарабова.

<sup>27</sup> Музыка балета «Ночь перед Рождеством» написана в период с 15 ноября 1937-го по 3 апреля 1938 г., дополнения вносились до 24 октября 1939 г. Премьера спектакля состоялась в Кировском театре 15 июня 1938 г. в рамках празднования 200-летнего юбилея Ленинградского хореографического училища силами его воспитанников, балетмейстер В.А. Варковицкий, дирижёр П.Э. Фельдт, художник А.А. Коломойцев. «Не таким событием должно было отмечать свой юбилей училище». (См.: Люком Е.М. Итоги ленинградского балетного сезона // Советское искусство. 1938. № 107 (513), 14 авг.)

<sup>28</sup> В серию «Русские пейзажи» вошли: 1) цикл из 16 романсов «Когда знойно и душно» на слова Ф.И. Тютчева, написанный 24 августа 1938 г., не изданный; 2) 15 пейзажей и жанровых сцен на темы народных песен Смоленской губернии, написанных 3–4 сентября 1938 г., изданных (1940); первое исполнение прошло 28 апреля 1939 г. в Малом зале Ленинградской Государственной консерватории (далее – ЛГК) на юбилейном концерте автора, солист А.Д. Каменский; 3) цикл фортепианных пьес «Озёра», написанных 8–9 ноября 1939 г., не изданных.

<sup>29</sup> Автограф данного цикла утрачен, издание см.: Асафьев Б.В. Весна. Пять стихотворений Ф.И. Тютчева. М.: Союз сов. композиторов, 1948 (стеклография).

русских ноктюрнов «Ночное»<sup>30</sup> (их стимул — тургеневское «Затишье», давно когда-то мечтавшееся мне как оперный сюжет). В то же лето написаны несколько одноголосных сонат для инструментов соло<sup>31</sup>, много эскизов симфоний и различных набросков.

Вообще лето 1939 года было бы вполне счастливым, если бы не злосчастная судьба моей татарской оперы «Алтын Чэч» («Златоволосая девушка»)<sup>32</sup>. В марте месяце этого года ко мне с исключительным вниманием и ласковостью обратились представители Татарской оперной студии в Москве с предложением написать для них оперу<sup>33</sup>. Не надо было соблазняться, а как было не соблазниться!? Из рассказанных мне сюжетов я выбрал «Алтын Чэч». Я дал много дельных советов, как построить либретто, молодому талантливому поэту Мусе Джалилю<sup>34</sup> и объяснил ему закономерности музыкальной драматургии, предупредив «заказчиков», что сюжет требует широкой героико-эпической разработки, а значит и соответствующей музыкальной концепции, и что ни в каком случае я не стану писать фрагментарно-фольклорного «зингшпиля»: ибо в те годы повелась упрощенческая мода на подобного рода формы для национальных опер. Всё шло хорошо. Поэт-либреттист рассказывал мне чудеснейшие народные предания и легенды, сказки и мифы, напевая напевы своей родины, читал татарские стихи, знакомя меня с ритмом, метрикой и поэтикой татарского языка, главное — с его интонацией. Очень упорно, пока шли работы над либретто, я трудился над постижением самых необходимых качеств языка. Как филолог я довольно хорошо вникал.

<sup>30</sup> Цикл из восьми ноктюрнов для фортепиано «Ночное» написан 2–3 августа 1941 г.

<sup>31</sup> Три сонатины для фортепиано (As-dur, G-dur, g-moll) написаны в период с 29 октября по 2 ноября 1939 г. Сонатина № 1 впервые исполнена в Ленинградской Государственной филармонии (далее — ЛГФ) на IV Декаде советской музыки в декабре 1940 г., солист А.Д. Каменский. В том же году появились не сольные, а ансамблевые сочинения: 1) Сонатина для гобоя и фортепиано написана 7–8 апреля 1939 г., издана (1950), впервые исполнена в Малом зале ЛГК 28 апреля 1939 г. на юбилейном концерте автора, солист И.М. Данскер, партия фортепиано — А.Н. Дмитриев; 2) Соната для трубы и фортепиано написана 16–17 сентября 1939 г., издана (1940), впервые исполнена в Ленинграде весной 1941 г., солист С.В. Болотин; 3) Концертино для кларнета и фортепиано написано в октябре–ноябре 1939 г., издано (1951).

<sup>32</sup> Музыка оперы «Алтын-Чеч» сохранилась в виде клавира, написанного 10–31 августа 1938 г. с текстом либретто на татарском языке.

<sup>33</sup> Речь здесь идёт о лете 1938 г., так как спустя полгода Татарский музыкальный театр-студия при Московской консерватории был распущен, о чём подробнее см. далее.

<sup>34</sup> В основе сюжета находится драматическая поэма М.М. Джалиля «Алтынчеч» (или «Алтынчач», 1938), переделанная в либретто сразу после написания.

Параллельно я изучал интонационную сущность татарских песен-напевов и вскоре открыл несомненные закономерности, отличавшие эти песни от соседних фольклоров. Одновременно я заинтересовался башкирской национальной музыкой. Я нарочно рассказываю здесь весь последовательный ход работы, чтобы показать, как я применяю свой интонационный метод. Трудности были большие. Работая раньше над сюжетами родных мне или хорошо изученных культур, тут я должен был вникнуть в кратчайший срок в новую для меня речевую, стиховую и напевную область, да ещё так, чтобы совсем не запутаться в приволжских интонационных сплетениях. Правда, сюжет, очень обобщенческий и уходящий в глубь истории ханства, освобождал меня от бытовых интонаций. А поэт мой Муса Джалиль чутко вводил меня в народную жизнь и в творчество. Всё-таки я напрягал все свои силы и волновался. Понятно, почему тогда летом 1938 года я работал с неистовым энтузиазмом: весной я награждён был дорогим Правительством орденом Трудового красного Знамени и званием Народного Артиста РСФСР<sup>35</sup>. Наивно я и не думал, что это внимание возбудит неудовольствие моих недругов в такой степени, что мои крупнейшие работы будут оставаться неизвестными Правительству и что даже в декаду Ленинградского искусства в Москве окажется, что ни одна из моих новых больших творческих работ со времени награждения «не существует». Говорю это не в обвинение отдельных лиц, а указывая на непонятные случайности и «глухоту». Я менялся к лучшему, рос и рос, принципиально работая. Привыкнув наблюдать за собой, знаю, что во мне несомненно — после награды — силы увеличилось, и развитие стало интенсивнее. Но столь же увеличивались трудности, чтобы добиться исполнения и внимания. Ведь самое обидное в таком «неслышании» — это что могло создаться впечатление, что Асафьев после награды заважничал, обленился и перестал работать. Вот из-за чего я страдал и страдаю. Летом уже 1938 года меня предупреждали «заезжие в Пушкино знакомые», что я могу теперь «спокойно писать музыку для себя и ставить сочинения на полку». Так обстояло дело, а я смеялся, не хотелось верить, словно я забыл недавнюю историю с «Мининым и Пожарским»<sup>36</sup>. Работу же продолжал, ибо «у речки Серебрянки» жилось поэтично: и природа, и песни — широкие протяжные, и поразительно стили-

<sup>35</sup> Асафьев был отмечен в числе коллег согласно Указу Президиума Верховного Совета СССР от 21 февраля 1938 г. «О награждении Ленинградской Государственной Консерватории в связи с 75-летним юбилеем и за выдающиеся заслуги в области подготовки музыкальных кадров». (Публикацию Указа см.: Правда. 1938. № 52, 22 февраля).

<sup>36</sup> См. сноску 25.



стически изобретательные «удалые гармошные частушки», которые я стремился жадно понять слухом. Подчёркиваю понять, так как в эти годы, самые мои плодотворные композиторские пять лет (1936–1941), я вполне научился сразу схватывать музыкальные явления слухом интеллектуально, не отрицая «технического уха», а просто преодолевая его мыслью. Не знаю, как точнее объяснить это явление понимания слухом, но оно во мне созрело. Слушая, например, изощрённейшие выдумки гармониста-частушечника, я совершенно чётко воспринимал их убедительнейшую закономерность. Мне ясно было — это стиль! И какой стиль: не менее коренной, устойчивый, чем, скажем, иной, но столь же естественный стиль Кастальского. Я понимал это сочное искусство песни и частушки, но я знал, что «функционально-римановскими гармониями»<sup>37</sup> его не объяснить. Больше, что, отрицая вездесущную зна[чи]мость школьных теорий музыки, сам я, если бы попробовал сочинять как гармонист-частушечник, то получилось бы либо стилизаторство, либо вариации на фольклорную тему. Почему это? Почему один Глинка умел не «подражать фольклору», а схватить мысль народных напевов и, сделав её своею, органически обобщить в своём творчестве, вооружённом передовой европейской музыкальной техникой? Почему все мы, музыканты, понимаем, как из интонаций протестантского хорала, отражавших массовое народное движение, стало развиваться, словно из зёрен, великое немецкое музыкальное искусство XVII–XVIII века, корнями уходящее в глубь народного художественного мышления? Потому эта музыка и дорога неподготовленному слушателю и профессионалу, что первый слышит в ней родные зёрна-интонации, а другой опытным «техническим ухом», как чуткий шахматист, следит за прекрасным расцветанием данных зёрен, будто за удачными ходами. Вот тогда-то я задумал свои три книги о Глинке как безусловном гении мысли русской музыки. Я понял, что ему было трудно и что легко и в чём коренился «трагизм» его одиночества и непонимания. Вот как увлекательно и полезно для моего интеллекта проходила предварительная работа над вниканием в народную художественную мысль и интонационный строй чуждой мне интонационной культуры. Я ещё не предчувствовал, что всё это

37 Функциональная гармония – система, опирающаяся на три основные гармонические функции (тонику, доминанту, субдоминанту) и воспринимаемая как воплощение академического знания о структуре тонально-ладового мышления. Наиболее полно эта система разработана в трудах Гуго Римана (1849–1919), начиная с 1890-х. (См.: Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde von Dr. Hugo Riemann. London: Augener Ltd., 1893. В переводе на русский язык: *Риман Г.* Упрощённая гармония. Учение о тональных функциях аккордов / Пер. с нем. с примеч. Ю.Д. Энгеля. М.: Изд-во П. Юргенсона, 1901).

разобьётся о стену тупого косного и близорукого невникания, если не сказать невежества.

За месяц до начала сочинения оперы меня вдруг озарила простая идея: «Хорошо! Открыл я явные закономерности в татарском мелосе — так что же, если бы попробовать на основе этих явностей перевоспитать своё воображение? Заставить его образно мыслить не над готовыми, напетыми мне Мусой напевами, что дало бы лишь вариации и варианты, а держать эти напевы в сознании как примеры, образцы, самому же закономерно мыслить усвоенными интонациями, развивая их как зерно. Сначала это было безумно трудно. Не за роялью, а устно, в голове, в сознании, во время прогулок я заставлял себя слышать пентатонику, но — преимущественно — уже свою мелодику. Одновременно я искал метод, как научиться её симфонически, а не вариантно-вариационно развивать, но развивать из её же стимулов, из её динамики. Умоляю понять, что я веду рассказ о своём творческом опыте не ради хвастовства или самопоказа. Каждый философ имеет же право спокойно плести нить своих размышлений? Почему не делать этого музыканту — как представителю наиболее интеллектуального, не «вещного», не «конкретного» искусства? Я рассказываю для композиторов, чтобы разъяснить им мой слухово-интонационный метод, давший мне много преимуществ. И я рассказываю об этом же широкому кругу читателей, интересующихся музыкой, рассказываю ради композиторов, чтобы люди поняли, как сложна и длительна, сколько требует знаний, напряжения сил и внимания творческо-композиторская работа. Почему, именно, делаю столь подробные разъяснения здесь, в связи с созданием татарской оперы? Потому что я лично считаю её едва ли не самой удавшейся и в техническом отношении наиболее сильной — соображая все вышеописанные трудности — работой. В «Пламени Парижа» (1931–[19]32) и в «Казначейше» (1935–[19]36) я многообразно пользовался интонационным методом, но применял и вариационно-вариантные, и стилизаторские (в «Казначейше» немало, ибо в ней уже естественная музыкальная «речь» эпохи) приёмы. Здесь я стремился развивать подмеченные закономерности из их же свойств, избегая орнаментальной статики, если она не диктовалась данной драматургической ситуацией. Главное же, я работал здесь в условиях новой для меня национальной культуры.

В наблюдениях своих я заметил много характерных линий развития во всём «приволжском» и «заволжском» национально-интонационном строе. Мне даже думалось, что и композиторам Казани интересно будет ознакомиться с моим сравнительным опытом творчества, который открывал передо мною возможности несомненной эволюции родной им песенной культуры. Но этого я не дождался, и никакого интереса проявлено не было. Возвращаюсь к ходу работы.

Дисциплинируя очень сурово своё воображение, заставляя его вращаться в строго очерченном кругу интонаций, я обратился к попыткам выведения подголосочного многоголосия из пентатонной логики и далее к образованию пентатонной гомофонии (мелодии с сопровождением). Я слышал в напевах татар интересную эволюцию: своего рода переходную интонационную стадию между архаизированной пентатоникой и пентатоникой с инкрустированным полутонном, но ещё не вводным тоном. Изучая длительную борьбу средневековых европейских ладов — в их интонационном «соревновании за первенство», — я подмечал явление схожее, причём победил тот лад, в котором полутон стал ощущаться как вводный тон. Но в европейской ладовой эволюции от моего слуха ускользал архаический период — здесь же я имел строгий стиль пентатоники, его переходный период с внедрением кое-где полутона (разумею не «окраску» полутоновую, а внедрение в лад) и, наконец, европеизированные напевы с безусловным полутонном. Вспомнил я и свои интонационные наблюдения на Русском Севере, где мне не один раз удавалось проследить обратное явление: архаизацию какого-нибудь заимствования из города сентиментально-мещанского напева. По мере своего отдаления от Ленинграда я слышал напев сперва просто приспособленным, скажем, к удобному *doigté*<sup>38</sup> на гармонике, потом лишённым в пении характерной «вводнотонности», а потом в строгой диатонике, иногда даже вовсе без полутона. В пределах всех этих данных я и продолжал свои «устные упражнения», вызывая в своём сознании своеобразные «пентатонные диалекты». Наконец, я почувствовал, как в уме моём начинают интонировать пентатонные гармонии. Этого-то мне и было нужно. Я радовался как ребёнок. Стал записывать эскизы «своих» татарских напевов, сперва самодовлеющих, без сопровождения, потом с подголосками, потом в пентатонно-гомофонном стиле. Показывая их Мусе Джалилю, делился удачами и сомнениями. Он ласково принимал мои опыты и удивлялся, как удачно я начинаю «музыкально говорить на татарском». Не верю, чтобы он хитрил.

Наконец он передал мне весь текст либретто: татарский текст был написан русскими буквами, и параллельно каждое слово в точном его русском значении, но без перевода на русский грамматический строй. Наоборот, и порядок татарских слов, и их грамматическое значение оставались неприкосновенными. Просодию и метрику татарского стиха я уже освоил сносно, чтобы разбираться в тексте Джалиля. К речевой интонации также привык, слушая «произнесение» стихов. Словом, я с энтузиазмом принялся за сочинение. Я держался

эпически широкого, кантиленного и плавного вокального стиля с резкими контрастами лишь в моментах, требующих драматического напряжения. Развитие достигалось сопоставлением различных интонационных комплексов, каждый из которых принадлежал данному образу — данному действующему лицу. В русской музыке этот тип развития был прекрасно раскрыт Глинкой. Лично я очень люблю следовать столь театрально-выгодному методу. Оркестр в своей татарской опере я слышал в полной мере выразительным, выходящим за грань только сопровождения, почти непрерывным, но всё же повествовательно-эпическим, не сплошь драматизированным. Часто оркестр, так сказать, «опевая» действие, восполнял его «ропевочным развитием» по-Рахманиновски, вроде как в его третьем фортепианном концерте. Сочиняемую музыку и особенно просодию и метрику звуко-словесной ткани я проверял на впечатлениях Мусы Джалиля. Он и говорил мне, и писал не раз, что промахов в расстановке слов по музыке у меня почти совсем нет<sup>39</sup>. Я просил его, не стесняясь, указывать мне каждую оплошность. Вспоминая теперь время нашей совместной работы, встреч, бесед, проектов, надежд, не могу убедить себя, что всё его поведение было лукавством. Для чего? Чтобы кое-чему выучиться и передать другому? Вряд ли. Ведь он даже подарил мне свой сборник стихов, звал меня в поездку с ним по реке Белой до Угры. А случилось вот что. Осенью 1938 года меня пригласили в Москву в Татарскую оперную студию показать мой труд. Я очень волновался. Петь я не могу. Даже играя, задыхаюсь. Всё же я честно выучил свой эскиз-клавир и оперу в своём фортепианном переложении показал, несмотря на её длительность и громоздкость. Обычно свои вещи я показываю несносно. Спешу. Съедаю подробности. Мну ритмы. Ускоряю темпы. Просто стыдно становится. От стыда исполнение становится ещё хуже. «Ох, — думаю, — лишь бы поскорее это всё кончилось»<sup>40</sup>. Происходит такая смешная досадность от нерв-

<sup>39</sup> О том же имеется запись в дневнике Асафьева: «27VII.[1938]. Приезжал Муса Джалиль. Очень дельно поработали. И что же: прирождённый татарин отметил верность и содержательность моих собственных "татарских тем". А говорят я не композитор?!» (См.: РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. Ед. хр. 449. Тетрадь с дневниковыми записями и др. (16 июня 1938 – 20 сентября 1939). Л. 30. Автограф).

<sup>40</sup> Возможно, что столь самокритично Асафьев оценивал автопоказы лишь своих оперных партитур, так как о балетных сохранилось и иное мнение: «Сев за рояль, он мог так показать музыку балетмейстеру и актёру, что вся она приобретала пластическую рельефность и подсказывала танцевальный образ. Чувство танцевальности было ему присуще органически». (См.: Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / Лит. ред. и вст. статья Ю. И. Слонимского. М.: Изд-во «Искусство», 1966. С. 216).

но «колотящегося» сердца и соответствующих неприятных ощущений. В данном же случае больше половины оперы я сыграл уверенно, с воодушевлением. Я чувствовал одобрение слушателей. Им нравилось. По окончании показа музыки мне задали много вопросов. Помню, я отвечал обстоятельно и дельно. Нетрудно пояснить, когда каждая интонация оперы была обоснована и обдуманна. В результате молодёжь меня приветствовала. Дальше Дирекция приняла от меня ноты. Рукопись мою сдали в переписку. Всё шло в порядке вещей. Поздней осенью мне в Ленинград привезли переписанный клавир и вернули рукопись с просьбой прокорректировать копии. Я страшно мучился корректируя, ибо клавир был переписан отвратительно. Обо всём этом я написал в Дирекцию Студии. Я рекомендовал ввиду серьёзности и принципиальности работы ещё раз переписать оперу уже с прокорректированного мною экземпляра. Ответа не последовало, хотя копию у меня взяли. Прошло некоторое время. Как-то я узнал, что Студия в Москве ликвидирована. Я начал засылать письма в Казань: в театр, затем Мусе Джалилю, затем в Союз писателей Татарской республики. Два почти года прошло. Полнейшее молчание<sup>41</sup>. И вдруг прошлой ранней весной 1940 года, читая о предстоящей декаде татарского искусства в Москве, я вижу своими глазами следующее: в числе других произведений, намеченных к показу, стоит опера «Алтын Чэч», либретто поэта Мусы Джалиля, а музыка... другого автора<sup>42</sup>. Так закончилась красивая эпопея моего «романтического странствования» в страну неизвестного. Я не ребёнок и знаю, что произведение моё — даже если оно не понравилось — заслуживало человеческого к себе отношения: оно безусловно ценное и открывало новые пути. Ошибиться целиком, во всём я не мог. Да и мне известно сколько угодно случаев, когда помогали интенсивнейшим образом просто беспомощным композиторам из желания во что бы то ни стало «вытащить» явно

<sup>41</sup> Татарский музыкальный театр-студия при Московской консерватории просуществовал пять лет (с января 1934) и был распущен в декабре 1938 г., спустя непродолжительное время после того, как Асафьев показывал там свою оперу. Руководителем литературного сектора студии был Муса Джалиль (с 1935), который вряд ли не знал о том, что она будет ликвидирована, так как сперва её планировалось открыть только на два года, а деятельность коллектива полностью зависела от финансирования силами Татарской Автономной ССР.

<sup>42</sup> Ещё до закрытия Татарской студии либреттист предложил своё сочинение композитору Н.Г. Жиганову для совместной работы. Премьера оперы Жиганова состоялась 9 июня 1941 г. в Татарском государственном оперном театре. Это произведение сразу стало символом национального оперного искусства и ныне считается одной из лучших (если не лучшей) среди работ композитора.

неудачное произведение. Я не беспомощный автор и не боюсь ошибиться, так за что же молча, скрывая что-то, не только оскорбить композитора забвением, но вдобавок передать разработанный совместно с ним сюжет в другие руки, сохранив того же либреттиста, с которым у меня продумана каждая мысль? И всё-таки я благодарен судьбе: опера моя «Алтын Чэч» стала «пропавшей грамотой» как все мои остальные оперы, но работа над ней была для меня столь содержательным опытом, что время моё и громадный труд ни в каком случае не считаю потерянными. Лето в Пушкине этого 1939 года было обрамлено событиями и поездками, которые существенно «звучали» в моей жизни. Ранней весной я получил в Кремле орден и звание. Потом наконец-то состоялись почти одновременно две премьеры моего «Кавказского пленника» — в Ленинграде в Малом оперном театре (балетмейстер Лавровский)<sup>43</sup> и в Москве в Большом театре (балетмейстер Захаров)<sup>44</sup>. Терний было много, ибо наши музыкальные театры вступили в это время уже решительно на странный путь непризнания художественных прав композитора: видишь на сцене редакции своих произведений, а общественную ответственность несёшь, как за свои. После премьеры «Пленника» в Москве я совершил приятную поездку с женой и с либреттистом нескольких моих балетов Н. Д. Волковым<sup>45</sup> в Горький (Нижний Новгород). Мне хотелось застать раннюю волжскую весну и разлив Волги — Оки. В местном оперном театре вели со мной и Н. Д. Волковым разговоры насчёт оперы «Бесприданница» по Островскому. Дальше разговоров дело не двинулось, и к тому же я уже проектировал татарскую оперу. Но тема «Бесприданницы» так и досегодня меня волнует, и музыка ещё звучит в моём сознании. Вернулись мы в Москву и тотчас в том же составе отправились на премьеру «Бахчисарайского фонтана» в Киев. Умно, что поехали. Спектакль оказался во всех отношениях интересным: и талантливость и свежесть постановки (балетмейстер — Галина Алексеевна Берёзова), и романтика оформления (художник — Н. А. Ушин) и звучания оркестра, и общая приветливость — всё мне доставляло

<sup>43</sup> См. сноску 20.

<sup>44</sup> Спектакль «Кавказского пленника» в Москве состоялся 20 апреля 1938 г., балетмейстер Р. В. Захаров, дирижёр Ю. Ф. Файер, художник П. В. Вильямс.

<sup>45</sup> Волкову принадлежат сценарии асафьевских балетов «Пламя Парижа» (совместно с В. В. Дмитриевым, 1932), «Бахчисарайский фонтан» (1934), «Кавказский пленник» (совместно с Л. М. Лавровским и И. С. Зильберштейном, 1938), «Красавица Радда» (1938) и «Барышня-крестьянка» (1946).



естественную радость<sup>46</sup>. Кроме того, добрая встреча с моим давним другом Владимиром Александровичем Дранишниковым, превосходным музыкантом и самобытнейшим русским дирижёром. Исполнение им оперы Чайковского «Мазепа» в киевской интерпретации поразило меня лирической глубиной<sup>47</sup>. Сверх этого ещё восторги: Днепр в половодье, киевская весна и, наконец, день 1 мая среди ликующей украинской «людности». Не хотелось ехать домой, хотелось пожить в Киеве, но в эту последнюю весну моих премьер надлежало ещё пережить страдания от первого спектакля моей «Ночи перед Рождеством» в Ленинграде. Несмотря на безусловную даровитость молодого балетмейстера Володи Варковицкого, за которого я стоял горой и с которым мы остались дружны, спектакля нельзя было выпускать. Варковицкий решительно, не считаясь ни со мной, ни с закономерностями музыкальной формы, «переосмыслил» весь музыкальный план. Получилось «крошево». То ли дирижёр шёл за ним, то ли он за дирижёром — не ведаю, но партитура, требующая тонкой, филигранной отделки, оказалась просто неверно проинтонированной и исполненной наспех<sup>48</sup>. Не дослушав спектакль, я в очень болезненном настроении вернулся в Москву и замкнулся в Пушкино, где и началась эпопея с татарской оперой, уже рассказанная. Тревожные вести о состоянии здоровья В.А. Дранишникова внушили мне — после показа татарской оперы — осенью поездку в Киев. Всегда неугомно жизнерадостного Владимира Алек-

<sup>46</sup> Премьера балета «Бахчисарайский фонтан» в Киеве состоялась 29 апреля 1938 г. под управлением Я.А. Розенштейна. (См.: *Гозенпуд А.А.* О романтическом балете. («Бахчисарайский фонтан» на сцене Киевского ордена Ленина театра оперы и балета) // Советская Украина (Киев). 1938. 15 мая). До конца года балет прошёл 18 раз.

<sup>47</sup> Премьера оперы «Мазепа» под управлением В.А. Дранишникова состоялась в Киеве 31 января 1938 г., режиссёр В.Я. Манзий, художник О.В. Хвостов. (См.: *Гозенпуд А.А.* «Мазепа» на сцене Киевского ордена Ленина театра оперы и балета // Советская Украина (Киев). 1938. 4 февраля). Спектакль оказался удачным и шёл на протяжении нескольких сезонов, в 1938 г. был представлен не менее 40 раз.

<sup>48</sup> О премьерe см. сноску 27. Необходимо добавить, что несмотря на недовольство композитора и в целом критический приём специалистов, работа над этим сочинением почти целиком молодёжного коллектива проходила с энтузиазмом и оставила у артистов тёплые воспоминания. «В балете “Ночь перед Рождеством” фантазия Варковицкого и Коломойцева была ключом. Помимо интересной хореографии с массой остроумных находок, им особенно удалась сказочная атмосфера спектакля. Постановщики удачно применили полёты кукол, подъёмы и спуски декораций и движение световой проекции навстречу танцовщикам. Создавалось впечатление стремительного полёта». (См.: *Шереметьевская Н.Е.* Длинные тени. О времени, о танце, о себе. М.: Редакция журн. «Балет», 2007. С. 93).

сандровича я застал хилевшим едва ли не стариком. Он тяжелел. Его притягивала земля. Интриги — руда обид. То было наше последнее свидание. В феврале 1939 его не стало. Тогда же по настроением в театре я понял, что интенсивная работа Г.А. Берёзовой над «Кавказским пленником» идёт сквозь теснины недоброжелательства. Всё же я установил с ней и с дирижёром темпы, побывал и на балетных, и на корректурных оркестровых репетициях своего произведения<sup>49</sup>. Опять прослушал спектакль «Мазепы»: Дранишников в нём спел для меня свою «лебединую песню», вероятно, того не подозревая. Бедный, как было больно за него. Те, кто могли его защитить, не могли знать его горестей, а те, кто их знали, чёрство злорадовались. Кончалась большая жизнь, ещё вовсе себя не исчерпавшая<sup>50</sup>. Киев был хорош, как всегда, но на этот раз хотелось скорее уехать. В Москве я ощутил, что данный мне летом одним «другом» совет «ставить мои сочинения на полку» был, увы, проницательным. Посмотрев ещё разок «Кавказского пленника», я уехал в Ленинград. Период моих странствований пока кончился. Я прочно обосновался дома. Наступила ужасная для меня зима 1938–1939 года. Очень хворалось. Особенно я боялся за начавшее глухнуть «правое ухо». Я скрывал это, а «друзья» плели из моего одиночества сети вздору. К тому же ещё раз была искалечена «Ночь перед Рождеством»<sup>51</sup>. С ранней весны 1939 года стало немного легче. Физиолог-врач из круга покойного И.П. Павлова, внимательно осмотрев меня, объявил, что болезненные явления в ухе можно объяснить «слуховой перегрузкой», что не могу ли я прекратить временно работать над своим слухом и слуховым вниманием и перейти к импровизациям за рояль. Пусть раздражения идут извне, иначе может возникнуть органическая глухота. Менять метод работы для меня было немислимо. Оказалось и ни к чему. Я решил применить

<sup>49</sup> Премьера балета «Кавказский пленник» в Киевском театре оперы и балета состоялась 13 ноября 1938 г. под управлением Я.А. Розенштейна. До конца года спектакль прошёл 10 раз.

<sup>50</sup> Незадолго до этого трагического события был опубликован обзор деятельности Киевского театра, разумеется, содержащий критику «с партийных позиций»: «Формально художественным руководителем театра Киевской оперы “числится” дирижёр В.А. Дранишников. Но по существу с задачами своей работы он не справляется. [Сноска:] Хотя и получает очень высокую ставку – 6000 руб. в месяц за художественное руководство и дирижирование (по норме... 5 раз в месяц!)». (См.: Хубов Г.Н. Опера в Киеве и Харькове // Советская музыка. 1938. № 7. С. 56).

<sup>51</sup> По-видимому, речь идёт о премьере «Ночи перед Рождеством» силами Московского художественного балета под руководством В.В. Кригер 9 декабря 1938 г. на гастролях в Ленинграде, балетмейстеры Ф.В. Лопухов и В.П. Бурмейстер, художник В.С. Барков.

к себе метод рассеяния. Вернулся к своим увлечениям рисунками, литографиями, гравюрами, акварелями, стал устраивать на стенах своей квартиры маленькие выставки, заниматься «культурой глаза» и «зрительного вкуса», постоянно наблюдая за своей коллекцией, меняя развеску и т.д. и т.д. Когда в начале 1939 года Лен[инградский] Малый оперный театр стал вести со мной переговоры о написании балета на лермонтовский сюжет — «Ашик Кериб», сказку, с детства меня пленившую, я вскоре сдался<sup>52</sup>. И напрасно. Но что я мог с собою сделать, если человечнейший образ девушки Магуль-Мегери, верной своему слову и своей любви, начал меня преследовать постоянно: вокруг этого образа стала непроизвольно возникать музыка. Естественно. Я же не забыл своего юного чувства, когда моя невеста свыше восьми лет ждала окончания моего школьного стажа. И когда во мне зазвучали как-то любовная песня и призыв, песня и напоминание Ашика Кериба, я, словно помолодев, вложил в сочинение этого балета посвежевшие силы. Кажется, в конце мая я показал готовый «рабочий клави́р» Дирекции театра, дирижёру П.Э. Фельдту и балетмейстеру Б.А. Фенстеру. Музыка принята дружно. Даже признали несомненное мастерство. Но силы свои я вновь надорвал. Еле-еле перебрался с родными в милый уголок на краю города Луги и дал себе обещание с музыкой не иметь дела всё лето. Гулял, лежал, читал, делал обстоятельную музыковедческую работу: обширные замечания на коллективный труд москвичей — историков музыки под редакцией профессора Пекелиса<sup>53</sup>. Моя работа вызвала в Москве приятный мне и дружественный отклик. Её скопировали, и хотя она осталась неизданной, я нашёл новых друзей именно тогда, когда все прежние меня покинули (бегство уже началось и после всесоюзного успеха «Бахчисарайского фонтана»). В Луге я дышал привольно. Здесь я нашёл давно желанный отдых и вполне отвечавший моему организму климат. Природа же редкостная. Особенно увлекался я экскурсиями по отыскиванию всё новых и новых озёр. Их много в Луге и окрестностях, и одно другого живописнее. Почти до начала осени я твердил данную себе клятву и твердил музыке: “noli me tangere”<sup>54</sup>. Но горьковское: «слушайте природу, иначе вы не музыкант» сказало вновь. Ещё в Пуш-

52 Музыка балета «Ашик-Кериб» написана в период с 3 мая 1939-го по июнь 1940 г., премьера спектакля состоялась в МАЛЕГОТе 3 декабря 1940 г., балетмейстер Б.А. Фенстер (это его дипломная работа), дирижёр П.Э. Фельдт, художник С.Б. Вирсаладзе.

53 История русской музыки в 2 т. / Под ред. М.С. Пекелиса. Кафедра истории музыки народов СССР Моск. Гос. консерватории. М.; Л.: ГМИ, 1940.

54 Не прикасайся ко мне (лат.)

кино в 1938 году я стал довольно отчётливо впервые в жизни слышать в себе интонации фортепиано. Смешно сказать, с детства общаясь с этим инструментом, я панически боялся для него сочинять. Я писал, конечно, клавиры, сопровождения романсов, всякого рода наброски, но фортепиано как труднейшего колористического инструмента с его своеобразным преломлением классического голосоведения я своим слухом не ощущал и в сознании своём мыслил рояльно: абстрактно, а не конкретно фортепианно. Оговариваюсь: дело тут не в слышании виртуозного пианизма. Как раз область «пальцевых головоломок» скорее всего даётся импровизациями за роялью. Мне же надо было услышать внутренним слухом «душу фортепиано»; его смыслово-интонационную сущность. И вот в Луге в конце лета именно эти давно желанные интонации стали мною овладевать. Теперь, зимой 1941 года, когда я, не сходя с постели, больной, одним размахом сочинил для рояля интонационно трудный, но светлый и ясный «Дифирамб» в шести звеньях<sup>55</sup> и записал его с такими пианистическими деталями, что исполнитель, профессор А. Д. Каменский<sup>56</sup>, принял музыку в её неприкосновенности, — теперь мне забавно вспоминать свои долгие поиски и колебания. Но теперь я слышу фортепиано совершенно свободно, даже с виртуозными пассажами, «колоритом» удара отдельных пальцев, своеобразием техники каждой руки, слышу чётко гибкость регистров, смысл расположений аккордов и, главное, совершенно особенную пианистическую «весомость» и «тембровость» интерваллов. А до 1938–1939 года я слышал, повторяю, «фортепианное вообще». Значит, в моём слуховом сознании возникло новое качество. Конечно, я радовался чуть ли не по-ребячески. Я занялся поисками тем и формы фортепянного концерта. Когда осенью началась мобилизация и как-то ночью, ещё в Луге, я услышал, как буквально сдвинулась с места могучая сила — Красная Армия, во мне рельефно отчеканилась тема похода (зерно концерта — его средняя часть). Осенью в Ленинграде все три части концерта для фортепиано были

<sup>55</sup> «Дифирамб in Es в шести звеньях» написан 12–13 ноября 1941 г., не издан.

<sup>56</sup> Каменский Александр (Абрам) Данилович (1900–1952) — пианист, педагог, композитор, лектор; доцент (с 1934) и профессор (с 1940) Ленинградской консерватории, автор многочисленных транскрипций сочинений разных эпох. Первый исполнитель ряда асафьевских произведений. Подробнее см.: Михайлова Е. А. Материалы к творческой биографии А. Д. Каменского // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2018. № 2 (54). С. 29–33.

записаны мною одна за другой почти без отдыха и с очень «малым числом присаживаний» к инструменту<sup>57</sup>.

Это не всё. В Луге я ощутил ещё одну радость, ещё одно доказательство эволюции моего слухового внимания. После него, этого доказательства, я сообразил, что я научился слышать интонационные свойства инструмента как качества его содержания, смысла всей фактуры инструмента. Правда, уже когда в 1933 г. я сочинял виолончельное соло в «Бахчисарайском фонтане»<sup>58</sup>, я сознательно трактовал интонации виолончели как драматургически необходимый в данной ситуации сценически воздействующий монолог. Но всё же тут была музыка, связанная с театром, т.е. с подсказанным поэмой, если можно так выразиться, подтекстом. То, что я сейчас расскажу, принадлежит только музыке, её подлинно интеллектуально, слухом постигаемой природе. Мой давний приятель, хороший музыкант Василий Иванович Яшнев<sup>59</sup>, привёл ко мне в Луге способнейшего мальчика, своего ученика на гитаре. Я люблю этот тонко чувствующий инструмент. Под пальцами первоклассного испанского гитариста Сеговии он становился любимым и послушным выразителем и глубокого раздумья, и томной любовной романтики, и изысканной орнаментальной лирики, и задорных искристых ритмов старинных танцев и импровизаций. Игра Сеговии — это воскресший мир безграничной человеческой фантазии! Любил я и русскую «семиструнку», но скорее по знаменитым поэтическим

<sup>57</sup> Концерт для фортепиано с оркестром в 3-х ч. написан в течение недели в период с 27 сентября 1939-го по 24 сентября 1940 г., первое исполнение состоялось в ЛГФ на IV Декаде советской музыки 27 декабря 1940 г., солист А.Д. Каменский, дирижёр Н.С. Рабинович.

<sup>58</sup> Это знаменитое соло издано отдельно в переложении для виолончели и фортепиано (1938).

<sup>59</sup> Яшнев Василий Иванович (1879–1962) — гитарист, педагог, композитор (по первой профессии счетовод); выпускник Н.А. Соколова, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Глазунова, И.И. Витоля по теории свободного сочинения Санкт-Петербургской консерватории (1913). Один из основателей (совместно с Асафьевым и Ю.А. Шапориным) издательства «Тритон» (1925). Гитарой начал заниматься во второй половине 1920-х под влиянием А. Сеговии, брал уроки у П.И. Исакова. Убежденный сторонник шестиструнной гитары. Преподаватель III Ленинградского музыкального техникума (с 1930; с 1936 – Музыкальное училище при Ленинградской консерватории), после войны – Педагогического училища и музыкальных школ Пскова, выпустивший десятки выдающихся артистов. Из отзыва Асафьева (1940): «Считаю деятельность Василия Ивановича Яшнева как педагога-гитариста образцовой как в отношении метода, строгой художественной дисциплины, так и по сказавшимся блестящим результатам <...>». (Цит. по: *Вольман Б.Л.* Гитара в России. Очерк истории гитарного искусства. Л.: ГМИ, 1961. С. 157).

и литературным «сказам», чем в окружающей меня реальности, где над гитарой господствовали «вдохновенное нутро» вместо артистизма и презрение к профессионально-дисциплинированной игре. Я знал значение былого гитаризма в истории русской музыкальной культуры и русского домашнего музицирования, наблюдая же «обульварившиеся традиции» — думал, что следы гитарной классики потеряны. И вдруг передо мной играл на шестиструнной гитаре мальчик, играл умно и артистически тонко пьесы Моцарта, Паганини и других мастеров, играл с полным убеждением в превосходстве такой музыки и строгого стиля игры. Через некоторое время Яшневым познакомил меня с юношей-гитаристом, уже вполне сложившимся музыкантом, и убеждал меня посочинять для гитары. Я попытался. Стал думать, как вызвать в себе интонации гитары, и самое существенное — понять смысл гитарного голосоведения. Вспоминаю: струны гитары, если их расположить звукорядно, составляют пентатонный ряд (ми-соль-ля-си-ре-ми или соль-ля-си-ре-ми). Архаичность истоков несомненна. Произвожу мысленно эволюцию интонаций европейской диатоники. Практика упражнений знакома по работе над татарской оперой. Тембр гитары слышу ясно. Стараюсь же вести свой слух в двух направлениях: к импрессионистской стилистике (от лютневых импрессий) и к русской высокой классике вариаций и пьес различной жанровости первой половины XIX века, вплоть до лирики «разночинного» романса. Ставлю перед собою интонационную задачу: вызвать в сознании музыку, которая должна принадлежать только и обязательно гитаре, её квартовой интонационной природе (но с полутоново-заполненной тетраходностью) и её тембровости. Сознание светлеет: слышу путь назад — к арабско-средиземноморской интонационной культуре и вглубь Востока ко всем лютня- и домро-подобным разновидностям и к греко-средиземноморскому лирно-кифарному инструментализму: начинаю понимать интонационный смысл звукорядов античных теоретиков. Слышу и намеченные мною пути вперёд тоже через постижение логически-интонационно-последовательной эволюции звукоряда. Так что после своей вышедшей в 1930 году книги «Музыкальная форма как процесс»<sup>60</sup> (ославленной ленинградской теоретической школой как «схоластика», а на самом деле целиком выросшей из множества наблюдений своего и не своего слухового опыта) я упорно не переставал работать над обоснованием му-

<sup>60</sup> Речь идёт о первой части монографии: Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.: Гос. изд-во, Муз. сектор, 1930.



зыкальной интонации<sup>61</sup> и давно научился различать за «шифром» звукоряд[а] его интонационный смысл.

Итак: Луга и гитара, и из этого совпадения — новый для меня слуховой опыт и стилевые изыскания на интонационной основе. Вот как случается в развитии музыканта: простая, казалось бы, встреча с талантливыми мальчуганом и юношей гитары подарили моей мысли интересные изыскания в области слуховой эволюции и повели моё творчество на новый путь. Вспоминаю ворчливые, часто повторяемые мне слова Стасова: «Не говорите, что сегодня не встретили “ничего особенного” — вздор это: сами не заметили. Надо уметь наблюдать простое, вот и увидите особенное». Он интонировал моё «ничего особенного» дразнящим тоном. А ещё говаривал Шаляпину: «Научитесь в искусстве понимать, что к чему — в этом всё дело». Осенью ещё в Луге я вскоре начал слышать в себе гитарную музыку с её вполне теперь для моего слуха закономерным голосоведением. Да я о нём мало и думал: оно само получалось. Яшнев потом обнаружил мало промахов. Сочинил я сперва цикл гитарных прелюдий в романско-импрессионистском стиле<sup>62</sup>. Затем вариации для гитары на тему из романса Чайковского: «Мой костёр в тумане светит»<sup>63</sup> и ряд русско-романсовых и песенных пьес<sup>64</sup>. Главное же: солидный трёхчастный концерт для гитары с оркестром (струнные с инкрустацией кларнета и литавр) в стиле русской европейской классики<sup>65</sup>. Это была большая художественная удача. Весной 22 мая 1941 г. концерт был прекрасно исполнен юным гитаристом Вале́й

<sup>61</sup> Кстати сказать, ещё начиная с моего исследования «Данте и музыка» (1921) мне хотелось вникнуть в русскую поэзию через музыкально-интонационную образность. Исследуя так Пушкина, я обнаружил в ряде его поэм эмоциональные действия, развитые слухом подсказанные «сюжеты», например, своего рода «интонационно-образную драму» в «Кавказском пленнике» (отсюда выросла вся музыкально-драматургическая концепция моего одноимённого балета). Не то пропали, не то у кого-либо остались на руках мои статьи – в данном направлении – о лирике Фета и Блока, а также о Лермонтове. Думаю, что во взаимоотношении музыкальной и поэтической интонационной образности как своеобразном «поэтическом действии» и заключается эволюция романса, lied и даже оперы. Чайковский очень умно и метко назвал своего «Евгения Онегина» лирическими сценами (см. об этом мою монографию). — *Примеч. мемуариста.*

<sup>62</sup> Сохранился автограф 12 прелюдий, написанных 10 сентября 1939 г.

<sup>63</sup> Данное сочинение не обнаружено.

<sup>64</sup> «Шесть романсов-песен в старинном стиле для гитары соло» написаны 27–28 ноября 1940 г., не изданы. В цикл входит гитарная обработка песни ямщика из оперы «Казначейша» (№ 5).

<sup>65</sup> Концерт для шестиструнной гитары в сопровождении струнного квартета, кларнета и литавр создан 10–13 сентября 1939 г., записан на грампластинку (1966), издан (2001).

Ю...<sup>66</sup> на Лен[инградском] Радио. Оркестром дирижировал Н. С. Рабинович. Ещё раньше 6 мая в концерте Ленинградского дворца пионеров<sup>67</sup> исполнялись три части из моей большой сюиты «Весна» для отдельных и соединённых оркестров народных инструментов. Сюита сочинялась зимой в 1941 году по предложению Дворца пионеров<sup>68</sup>, а я сделал для себя из этого хорошего случая продолжение моих интонационно-творческих изысканий, перенеся их с гитары на более широкую арену. Я рассчитал так: если голосоведение и ритм будут вытекать из закономерных интонационных качеств каждого данного инструмента — то ни к чему писать «аляповато-упрощенской музыки» якобы для неопытного слуха ребят. Я сочетал основные принципы русского классического стиля (в основе своей, конечно, глинкавского) с народно-подголосочным развитием: в этом направлении слух ребят реагирует так же точно, как профессиональный. В своё время я убедился при постановках своих первых сказочных опер, что иначе быть не может — и ребята очень осмысленно сыграли сюиту. Построил её я так: I. Увертюра для русских народных инструментов в духе Моцарта — Глинки. Её исполнить не удалось за отсутствием прочного состава средних голосов. Рукопись потерялась. Копии не сделали. II. Протяжная — полифонная — песня, *adagio*, только для ансамбля баянов. Звучала удачно. Руководителю этой группы удалось получить требуемый мною широкий и плавный кантиленный тон. III. Интермеццо для так называемого неаполитанского оркестра с хором (стихотворение Тютчева: «Ещё в полях белеет снег»). Исполнили свежо и вкусно. IV. Вариации на русскую (мою) тему. Самая сложная и трудная часть сюиты с постепенным динамическим и орнаментальным «напластованием». Сперва идёт цепь вариаций, интонационно характерных для первой оркестровой группы (балалайки и домры, потом баяны, потом гитары, постепенно включаются ударные), а в заключительной финальной вариации «собираются» все группы в единый звенящий коллектив. Так как в основе концепции лежали русские интонации и принципы гармонии, так как ритм и голосоведение были классически-естественные,

<sup>66</sup> Концерт впервые исполнил Вениамин Петрович Кузнецов — ученик В. И. Яшнева. Подробнее см.: *Вольман Б. Л.* Гитара в России. С. 158–162.

<sup>67</sup> Ленинградский Дворец пионеров им. А. А. Жданова (до 1948; с 1990 — Санкт-Петербургский городской Дворец творчества юных), открытый в 1937 г., охватывал работу множества кружков и секций; в частности, местный Ансамбль песни и пляски возглавил И. О. Дунаевский, а курс гитары преподавал Яшнева.

<sup>68</sup> Автограф Сюиты для народных инструментов утрачен. В Сюите четыре части, «Весна» — 3-я из них; первое исполнение прошло под управлением В. В. Кацана.

только с интонационными «поправками» на своеобразные качества каждого инструмента и так как сам-то я слышал всю вещь и финал сюиты ясно и отчётливо в своём сознании, — я не боялся, что [с] вариациями ребята не справятся. Но руководителям пришлось потрудиться, за что им глубокое спасибо. Незначительные технические промахи воспринимались как-то свежо по-ребячьи — в целом же и отдельные группы, [и] весь финальный ансамбль удались в полной мере. Это было ярким достижением музыкальной культуры Дворца пионеров. Но увы, ни критики, ни композиторы не обратили никакого внимания ни на сюиту, ни на гитарный концерт: традиция замалчивания моих работ прочно укреплялась. В данном случае это особенно жаль. В инструментовке сюиты находилось много свежих технологических приёмов: это заметно раздвигало границы монотонных ремесленных условностей и надоевших рутинных привычек. Словом, можно было кое-что изучить, даже отменяя от музыки. Копии с партитуры моей не сняли и боюсь — сюита пропала. Но, конечно, опыт во мне цел и найденные принципы прочно закреплены сознанием.

Я перескочил через сезон 1939–1940 в лето 1941 года потому, что мне необходимо было рассказать о начавшейся с осени 1939 года новой линии в моих слуховых изысканиях и творческих интересах. Работа, однако, была интенсивнее и круг интересов шире. Вернусь поэтому к исходной точке — к сезону 1939–1940 года. Сочинение фортепианного концерта было делом увлекательным, радостным. За концертом последовали три фортепианные сонатины, пейзажный цикл «Озёра» и набётки второго концерта. Раз найденная «фортепианно-интонационная тропа» влечёт меня постоянно и сейчас (зима 1941–[19]42), я продолжаю искать в месяцы Великой отечественной войны «современный язык русской классики»: в посвящённых «памяти А.В. Суворова» вариациях на тему русского старинного марша для фортепиано удалось нащупать через мужественные интонации кантов родной нам эмоциональный строй<sup>69</sup>. То же в упомянутом выше фортепианном «Дифирамбе» (ми-бемоль мажор) из шести звеньев, стимулом или motto которого можно считать пушкинский стих из «Вакхической песни»: «Да здравствует солнце, да скроется тьма». В фантазии, посвящённой памяти Моцарта (венок к 150-летию со дня его кончины), я попытался фортепианно раскрыть моё современное понимание двух интонаций «Реквиема»<sup>70</sup>. В русских

<sup>69</sup> «Вариации для фортепиано на тему старинного русского военного марша» написаны 5–6 июля 1941 г., не изданы.

<sup>70</sup> Фантазия для фортепиано «Памяти Моцарта» написана в ночь с 28 на 29 ноября 1941 г., не издана.

ноктюрнах «Ночное», в цикле «Песни скорби и печали» я следовал интонациям своей романтической лирики<sup>71</sup>. В лаконичных фортепианных «Надписях» — возникли под впечатлением постоянного чтения «вестей с фронта» — образовалась новая интонационная форма фортепианной «прозы сообщений»<sup>72</sup>.

Намётки второго ф[орте]п[ианного] концерта начинают перерастать в симфонию (оркестр и фортепиано) «Времена года — труды и дни русского народа»<sup>73</sup>. Из четырёх моих симфоний пока ни одна целиком не исполнялась. Первая (наброски относятся к лету 1939 года) си минор — романтическая — посвящена памяти М.Ю. Лермонтова и является опытом муз[ыкальной] интонационно-образной «биографии поэта»<sup>74</sup>, конечно, вне всякой литературной описательности<sup>75</sup>. Вторая симфония — «Из эпохи русских крестьянских восстаний»<sup>76</sup>. В ней характерологически «собрался» симфонический материал из неосуществлённых театрами двух моих больших балетов (1939–1940): «Иван Болотников»<sup>77</sup> и «Степан Разин»<sup>78</sup>. Сохранились клавиры этих балетов и эскиз-клавир симфонии. Партитура её пропала. Третья симфония, си-бемоль мажор, ясная, «приветственная» — частями исполнялась на Лен[инградском] Радио<sup>79</sup>. Изложение лаконичное в русско-классическом стиле (эскизы также возникли летом 1939 года). Четвёртая симфония, из которой инструментован пока лишь финал,

<sup>71</sup> Прелюдии для фортепиано «Песни печали и слёз» написаны 30 ноября – 2 декабря 1941 г., не изданы.

<sup>72</sup> Цикл фортепианных пьес «Надписи» появился 19–22 ноября 1941 г., не издан.

<sup>73</sup> Сохранились эскизы Симфонии № 5 «Времена года», зафиксированные в клавиры с авторской датой 21 февраля 1942 г.

<sup>74</sup> Симфония № 1 «Памяти Лермонтова» h-moll в 5 ч. создавалась в 1938–1939 гг. Сохранилась в виде автографа партитуры, не издана. Впервые исполнена 30 июля 1944 г. в Центральном Доме работников искусств (Москва) на юбилейном вечере автора Государственным симфоническим оркестром СССР под управлением Н.П. Аносова.

<sup>75</sup> Далее Асафьев поставил знак сноски х) (см. в автографе л. 297), однако её текст придумать, по-видимому, забыл.

<sup>76</sup> Симфония № 2 «О русских крестьянских восстаниях» fis-moll не завершена, наброски 2-й и 3-й ч. записаны в клавиры 17–22 сентября 1938 г.

<sup>77</sup> Музыкальный материал героического балета «Иван Болотников» записан в клавиры 5–18 февраля 1938 г.

<sup>78</sup> Музыка балета «Степан Разин» записана в клавиры 8–21 апреля 1939 г. Балет планировал поставить в «Зелёном театре» ЦПКИО им. М. Горького летом 1941 г. хореограф А.В. Шатин, ранее осуществивший премьеру «Красавицы Радды» (1938).

<sup>79</sup> Симфония № 3 «Родина» C-dur в 4 ч. записана в клавиры в первой редакции в августе 1938 г., во второй – летом 1942 г. Сохранился также автограф партитуры финала, зафиксированный 3–4 июля 1941 г.

имела длительную историю: в 1932 г. я задумал, ещё не «остыв» от работы над «Пламенем Парижа», оперу «1812 год» по фрагментам (планы) трагедии А. С. Грибоедова. Либретто я так и не получил от театра, заказавшего мне оперу, но музыку сочинял, намечая свою концепцию текста. Памятным мне летом 1939 года часть этих материалов стала слагаться в симфонию и, наконец, только в августе 1942 я, начав опять восстанавливать материалы оперы, заново переработал концепцию и эскизы симфонии. Получились четыре части: I. В борьбе. II. На бивуаке. III. В родных степях. IV. Победа<sup>80</sup>. Я рассказываю о своих скромных симфонических опытах, чтобы восполнить картину своего развития в этой области. Я чувствую, как интеллект мой, мысля образно-интонационно, ищет возможности высказывания в различных стилевых направлениях, не ради «пробы пера», а как следствие моей же познавательной творческой работы. Своеобразным продолжением портретно-биографической симфонии о романтическом поэте является написанная в августе сюита для духового оркестра — очерки о великом полководце Суворове: 1. На ученьи. 2. На куртаге. 3. Смотр. 4. «В атаку». 5. Победа. 6. Дома на отдыхе. 7. Юмореск. 8. Траурное шествие. Финал. Несколько №№ были исполнены на Ленрадио<sup>81</sup>. Интонационная культура духового оркестра знакома мне давно. Зимой 1940 года я вновь стал работать по линии самодеятельности и по предложению с одного из крупных ленинградских заводов сочинил лирическую сюиту для духового оркестра рабочих завода. Конечно, тут я встретил и внимание, и ласку, и серьёзное отношение к произведениям со стороны безусловных энтузиастов искусства. Сюита с успехом исполнялась на одном из отчётных концертов ленинградской самодеятельности. В тот же сезон 1940–[19]41 года меня наконец-то допустили в программы Лен[инградской] Гос[ударственной] Филармонии и в последнюю весеннюю декаду советской музыки: пианист А. Д. Каменский, истинный друг советских композиторов, дважды исполнил мой фортепианный концерт, а зимой, в ноябре, прекрасно провёл в Лен[инградском]

<sup>80</sup> Симфония № 4, или Симфониетта «Приветственная. Посвящается доблестной Красной Армии», В-dur, в 4 ч., записана в первой редакции в июле 1938 – марте 1939 г., во второй редакции – в феврале 1942 г. Сохранилась в виде автографа партитуры.

<sup>81</sup> Сюита для духового оркестра «Суворов» написана летом 1941 г. Сохранились эскизы клавира, партитура 1-й и 7-й ч. (датирована 5 июля 1941) и информация об их исполнениях осенью 1941 г. в Ленинградском радиокомитете.

Союзе композиторов мою «отчётную программу» о работе в истекшие месяцы войны<sup>82</sup>.

Зимой же в 1940 году я написал свой первый струнный квартет<sup>83</sup> — написал, потому что только тогда впервые в жизни я довёл свой слух до той высоко-интонационной стадии, при которой оказалось мыслимым слышать свою музыку как музыку струнного квартета. В этом-то и суть. С первой моей встречи с Н.А. Римским-Корсаковым в 1904 году я учился слышать квартеты и вообще струнные камерные ансамбли интонационно: не просто «читать глазами форму», а слышать сопряжённость интервалов, слышать, как каждый миг формы развёртывается во времени и синтезируется, обобщается (есть сведения, что — это моцартовская мысль о форме, я думаю, что она же — и леонардовская!) Тогда я вызывал в себе активность слуха, перенося его на пути «относительности», уличая свой абсолютный слух в легкомысленно пассивном отношении к интервальной сопряжённости, «весомости» — качеству различному по степени, сообразно тому, имеет ли слух дело с человеческим голосом или с той или иной фактурой и конструкцией инструмента. Начав с квартетов Гайдна, я перешёл к Моцарту, далее к Бетховену, потом к Брамсу, Чайковскому и, наконец, уже к С.И. Танееву. Маленькие партитуры были дешёвы и нетрудно было подбирать себе из них библиотечку. Работал я не спеша, иногда ночью, ложась спать, брал не книгу, а партитурку. Было время, что я так остро интонационно внутренним слухом воспринимал квартетную музыку, что мог слушать в концертах только очень строго интонирующие струнные ансамбли: остальные, рядовые и случайные, вызывали во мне своей фальшью нервную дрожь. Конечно, я вскоре понял — что струнный квартет высшая область музыки как интеллектуальной культуры. Если не считать своих школьных опытов, я боялся творчески кос-

<sup>82</sup> «К середине ноября [1941] я выступил в Союзе композиторов с творческим докладом о своей работе первых военных месяцев. <...> Были исполнены вариации для фортепиано на тему Петровского марша, фортепианная сюита, “Дифирамб” в честь родного города-героя, цикл пьес “Суровые дни” для виолончели с фортепиано <...> цикл романсов “Весна” на тексты Тютчева, а сам я исполнил ещё по клавиру свой пушкинский балет». (См.: Асафьев Б.В. Моя творческая работа в Ленинграде в первые годы Великой Отечественной войны [на материале доклада, сделанного на заседании Сектора музыки Института истории искусств АН СССР] // Советская музыка. 1946. № 10. С. 91).

О первом исполнении Концерта для фортепиано см. сноску 57.  
<sup>83</sup> Струнный квартет № 1 написан 5–11 ноября 1940 г., издан (1946), впервые исполнен 14 февраля 1944 г. в Малом зале Московской государственной консерватории (далее – МГК) Квartetом им. Бетховена.



нуться квартетного стиля. Прекрасно слыша партитуры квартетов, я не слышал своей музыки как музыки безусловно квартетной. И мне просто противно было бы взять готовые схемы струнного квартета и наполнить их стоящим на очереди в сознании музыкальным материалом. Органически мне это не свойственно, и не зря же я воспитывал свой слух на ощущении живой конкретной интонации. Осенью 1935 года в Кисловодске перед сочинением «Казначейши» я не без труда «эскизировал» струнное трио (скрипка, альт, виолончель)<sup>84</sup>: я ещё не всё ясно в себе слышал, но чувствовал, что это музыка непременно струнная. Помню, там была очень интересная по своей полифонии — кантиленной — медленная часть. Как мне хотелось проверить свой опыт! Взял у меня один из учеников моих рукопись, чтобы сделать копии её партий для исполнителей. Всё потерялось. Таково внимание. Где-то остался у меня набросок. Больно было. Тогда в 1936 г. я обратился к ансамблю духовых инструментов и сочинил квинтет для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота<sup>85</sup>. Кое-что удалось. Но не рискнул с ним «высунуть нос». В 1939 г. всё тем же вышеописанным плодотворным «пушкинским» летом я с большим упорством работал над самодовлеющей мелодией — такой, которая заключала бы в себе скрытые потенции многоголосия. Появились: новая редакция сочинённой в 1934 г. в период «Фонтана» сонаты для виолончели соло<sup>86</sup> и три новые сонаты соло: для скрипки, для альты (впоследствии изданная)<sup>87</sup> и для флейты<sup>88</sup>.

Эта работа над мелосом — интонацией большой формы — развёрнутая мысль — дала мне очень много ценного. Я и сейчас считаю, что подобного рода монологи вполне достаточная сфера выражения, и очень люблю данный вид музыки. Они — инструментальные монологи в столь гибкой форме как соната — становятся то «ораторской интонацией», то своего рода лирическим высказыванием или раздумьем «наедине с собой», то записью впечатлений, то драматически-пафосной декламацией и т.д. и т.д. в любом многообразии интонаций. Богатейшие возможности. К сожалению, педагоги-инструменталисты признают либо технические этюды, либо музыку

<sup>84</sup> Трио для скрипки, альты и виолончели написано 20–30 октября 1935 г., сохранилось в виде автографа партитуры, не издано.

<sup>85</sup> Квинтет для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота D-dur в 4 ч. написан 23–24 октября 1936 г., сохранился в виде автографа партитуры, не издан.

<sup>86</sup> Соната (сонатина) для виолончели соло в 4 ч. написана 29–30 августа 1935 г., сохранилась в виде автографа, не издана, впервые исполнена в том же году, солист С.Ф. Бычков.

<sup>87</sup> Соната для альты соло в 4 ч. написана 25 июля 1938 г., издана (1939).

<sup>88</sup> Следов сольных сонат для скрипки и флейты не обнаружено.

с сопровождением. Мелодического развития со всей утончённостью ритмов и модуляций, ему свойственных, избегают: то ли в него не хотят вникать, то ли не чувствуют, привыкши к гомофонии с её схематикой. Не понимают и выразительной прелести «дыхания» в этом «свободном стиле»: словно слышишь живую речь! От одноголосной сонатности я перешёл к сонате с сопровождением: соната для гобоя с фортепиано (1939, весна), соната для трубы с фортепиано (1939, осень) — изданная, соната-кончертино для кларнета с фортепиано (1940)<sup>89</sup> составили приятную триаду. В 1939 же году написаны вариации для альта с ф[орте]п[иано] на тему Чайковского<sup>90</sup>. А струнный квартет так и не давался до начала ноября 1940 года, когда вдруг сразу со всеми интонационными деталями в полноте формы не возник в моём сознании. Оставалось одно: бросить все другие работы, сесть и записать в один присест. Так всегда в творчестве: надо размышлять, готовиться, анализировать, пробовать всегда, и новое качество придёт сразу, когда возникнет мысль-интонация, требующая именно данной новой, а не какой-либо иной формы выражения различнейших направлений. Я предпочитаю предварительные стадии проделывать «устно для себя», в сознании, без эскизов — разве только с краткими начертаниями тем или интонационных фрагментов где попало: на полях книги, в подвернувшемся блокноте, в газете — что обычно случается во время посторонней музыки работы. Обычно этот материал так и остаётся без употребления. Я спокоен. Я знаю, что интонационно-органически ценное из него прочно в сознании закрепилось и в надлежащий момент проявится, хотя бы и в переработанном облике. Квартет мой безусловно был новым явлением: и ритмически, и в отношении интонационно-кантиленной полифонии (средняя часть) мне удалось найти что-то характерно-стилевое. Но как я ни просил сыграть квартет хотя бы только для меня — проиграть его у меня дома, причём я бы дал указания, какого именно исполнения требует мой интонационный язык, я встретил гордое молчание: «может ли у него получиться что-либо достойное нас». А я знаю, что этот же именитый квартет, к которому я обратился, исполняет по просьбе других авторов всё,

<sup>89</sup> См. сноску 31.

<sup>90</sup> В 1941 г. я сочинил вариации на тему Моцарта для валторны с фортепиано (в печати) — тоже интонационным методом и «без промахов» в отношении техники и стиля, о чём имею сведения от видимо слышавших эти вариации. — *Примеч. мемуариста.*

Произведение написано 22–23 ноября 1940 г., издано (1951), впервые исполнено зимой 1952–1953 г. в Малом зале МГК, солист В.М. Буяновский. Вариации на тему романа Чайковского «Песнь цыганки» для альта с фортепиано написаны 1, 2 и 4 октября 1939 г., не изданы.

что они принесут, и потом ещё говорят: мы мало играем нового, ибо наши композиторы не сочиняют для струнного квартета. Я убеждён по опыту, что всё, что интонационно проверено в моём сознании, — прозвучит логично, если захотят понять мою мысль, мой метод и со вниманием поработают. Тут я опять наткнулся на «капитальную стену». Естественно, что, обдумав второй квартет, я остановил его, записав для памяти несколько фрагментов<sup>91</sup>.

После давних юношеских опытов я вернулся вновь к вокальным циклам только в 1935 году. Думая об опере «Казначейша», я стал вчитываться в дорогого мне Лермонтова, ища интонационно-эмоционального «сквозного действия», выбрав лейт-темой одиночество поэта. Как-то ночью один за другим возникли, по-видимому, в полусне, но очень чётко, романсы: «Волны и люди», «Парус», «Горные вершины», «Ночевала тучка», «Тучки небесные». Я даже не поверил себе и заснул. На другой день они все сохранились в моём сознании. Оставалось записать: настолько мысль моя стремилась найти выражение через интонации поэтической речи любимого поэта. Я прибавил два романса по краям — заставку и концовку о солнце — и один альбомный лаконичный «листок» внутри цикла<sup>92</sup>. В первый раз в жизни я прочёл потом, когда романсы вышли из печати, внимательную наблюдательную о них рецензию<sup>93</sup> без предвзятой «отсебятины» и навязывания композитору того, что — не вникнув (не удостоив вникнуть), — заранее выдумал критик, руководствуясь молвой: «у него ничего хорошего быть не может». В 1940–1941 г. я опять вернулся к вокальному романсному Лермонтову: два цикла в разное время. Из них составили в Музгизе один смешанный сборник с исключением на мой взгляд удачных. Но и этот сборник остался в печати. Один из циклов отражал поэта-созерцателя,

<sup>91</sup> Струнный квартет № 2, или «Весенний квартет», сохранился в виде черновых набросков партитуры.

<sup>92</sup> Первый цикл романсов на слова М.Ю. Лермонтова «Одиночество Лермонтова» для высокого голоса с фортепиано написан летом 1935 г. В черновике цикл назывался «Лирические страницы. Девять стихотворений М.Ю. Лермонтова» и, помимо упомянутых, включал сочинения «Солнце» (№ 1), «Романс» (№ 7), «Сосна» (№ 8) и «Утро на Кавказе» (№ 9). В издании (1935) № 1, 4, 8 переименованы. Во 2-м издании («Лирические страницы на тему "Одиночество Лермонтова"», 1939) оставлено четыре романса.

<sup>93</sup> Гроссман [Васина-Гроссман] В.А. Три цикла романсов на стихи Лермонтова [Б.В. Асафьева, Ю.С. Бирюкова, Н.Я. Мясковского] // Советская музыка. 1940. № 1. С. 52–55. Это одна из первых публикаций автора в главном советском музыкальном журнале; во второй половине 1940-х Гроссман начала работу над докторской диссертацией «Русский классический романс XIX века» под руководством Асафьева.

ищущего опоры в природе и красоте женской<sup>94</sup>. Другой цикл я бы определил «навстречу смерти» (в нём: вертеровское «Завещание», «Чаша бытия» и т.п.)<sup>95</sup>: мне самому необходимо было через преодоление «этого шествия» в Лермонтове укрепить в себе волю к жизни. Последним уже перед самой войной моим обращением к Лермонтову было несколько хоровых сочинений<sup>96</sup> и две песни: «Два великана» и «Жёлтый лист о стебель бьётся»<sup>97</sup>. Я успел их услышать в тонкой артистической передаче П.М. Журавленко<sup>98</sup>.

Светлый ясный ум Пушкина всегда внушал мне радость и уверенность. В 1936 году я должен был сочинять музыку для «Бориса Годунова» во МХАТ'е. Постановка не состоялась, но цикл хоров (à cappella), предназначенных для неё, удалось издать<sup>99</sup>. Хоры написаны на тексты из пушкинских записей народных песен. Далее последовала «Сцена из Фауста» (не издана)<sup>100</sup>, три лирических цикла (изданы)<sup>101</sup> и среди них любимые мною по своей ладовой лаконичности «Из подражаний древним». Наконец, кажется, [в] 1939 году во мне прозвучали долго мне не дававшиеся стихи из Корана («Подражание

<sup>94</sup> Второй цикл романсов (4) на слова М.Ю. Лермонтова «Одиночество Лермонтова» для голоса с фортепиано написан 25–26 октября 1939 г., не издан.

<sup>95</sup> Третий цикл романсов (6) на слова М.Ю. Лермонтова «Одиночество Лермонтова» для голоса с фортепиано написан 13–14 февраля 1941 г., не издан. Указанные автором два романа составляют отдельный цикл, написанный 29 ноября 1939 г. и также не изданный.

<sup>96</sup> В «Хорах а cappella на стихи М.Ю. Лермонтова и Ф.И. Тютчева» это № 1–2. Цикл написан 11 февраля 1941 г., не издан.

<sup>97</sup> Два стихотворения М.Ю. Лермонтова для голоса с фортепиано написаны 7–8 мая 1941 г. Переработаны в два хора а cappella (№ 1 для смешанного 4-голосного хора, № 2 для мужского 4-голосного хора) 14 февраля 1941 г., не изданы.

<sup>98</sup> Журавленко Павел Максимович (1887–1948) — оперный и камерный певец (бас), успешный солист академических театров (ГАТОба в 1918–1948, МАЛЕГОТа в 1920–1930-е) и оперетты, один из пионеров советского радиовещания.

<sup>99</sup> Музыка к драме А.С. Пушкина «Борис Годунов» написана в период с 1 ноября по 15 декабря 1936 г., сохранилась в виде автографа партитуры. Цикл «Хоры а cappella», охватывающий восемь номеров, записан отдельно и издан (1939).

<sup>100</sup> Драматическая «Сцена из “Фауста”. Берег моря. Фауст и Мефистофель» записана в клавири 19–20 октября 1936 г.

<sup>101</sup> Три стихотворения А.С. Пушкина для высокого голоса с фортепиано написаны 21 октября 1936 г., изданы (1937). Цикл романсов (5) на стихи А.С. Пушкина «Из подражаний древним» для голоса с фортепиано написан 18 и 21 октября 1936 г., издан (1938).

Корану») <sup>102</sup>, кроме последнего. Я их мысленно посвящаю «памяти Шаляпина», так как его интонации, его мысли о реалистическом правдивом стиле пения, его выразительное осмысленное дыхание руководили моим сознанием. Внимания к своему раскрытию сурового Востока в этом вокальном цикле я так и не встретил и бросил его показывать кому бы то ни было.

В последние два года возникли два цикла из неизданных до сих пор замечательных стихотворений Апухтина (к столетию со дня рождения). Один из них я посвятил «дружбе композитора и поэта» (Чайковского и Апухтина) <sup>103</sup>. Несколько раньше апухтинского сочинил я цикл «В защиту влюблённых» (из одноимённого сборника стихов поэта Александра Прокофьева) <sup>104</sup>. Очень обидно, что единственное крупное моё вокально-инструментальное сочинение (тоже на текст Прокофьева): «Кантата ко дню 60-летия Иосифа Виссарионовича Сталина» была исполнена на Ленрадио однажды и потом как бы перестала существовать, а слышавшие её очень хвалили <sup>105</sup>.

<sup>102</sup> Цикл романсов (7) на стихи А.С. Пушкина «Из подражания Корану» для баса с фортепиано написан 30–31 октября и 9 ноября 1939 г., не издан.

<sup>103</sup> Цикл романсов «Девять стихотворений А.Н. Апухтина» для высокого голоса с фортепиано написан 4–6 ноября 1940 г., посвящён «памяти юной дружбы поэта и композитора», не издан; цикл романсов «Памяти прошлого. Восемь стихотворений А.Н. Апухтина» для среднего голоса и фортепиано написан 7–8 ноября 1940 г., посвящён И.С. Асафьевой, не издан.

<sup>104</sup> Цикл «В защиту влюблённых. Семь стихотворений на слова А.А. Прокофьева» для среднего и высокого голоса с фортепиано написан 19–20 октября 1939 г., не издан.

<sup>105</sup> «Кантата-песня о Сталине» для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра написана в период с 11 ноября по 3 декабря 1939 г., издана в виде авторского фортепианного переложения (1939), впервые исполнена 19 января 1940 г. в Ленинградском радиоцентре в торжественном концерте силами хора Академической капеллы под управлением А.В. Свешникова, симфонического оркестра Радиокомитета под управлением И.М. Альтермана, солистов О.Н. Головиной (меццо-сопрано) и С.М. Рахманина (баритон). В монографии И.С. Воробьёва, где присутствует наиболее полная на сегодняшний день антология советских кантатно-ораториальных сочинений, содержатся лишь два упоминания о данном опусе – в перечислениях. (См.: *Воробьёв И.С. Кантата и оратория как жанровая доминанта «большого стиля» советской музыки // Воробьёв И.С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). Исследование. СПб.: Композитор, 2013. Ч. III. С. 288–616; 316, 342).*

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.: Гос. изд-во, Муз. сектор, 1930.
- 2 Асафьев Б.В. Моя творческая работа в Ленинграде в первые годы Великой Отечественной войны [на материале доклада, сделанного на заседании Сектора музыки Института истории искусств АН СССР] // Советская музыка. 1946. № 10. С. 89–96.
- 3 Асафьев Б.В. Из писем к жене, 1928 год; «Я бы хотел их выпустить отдельной книжкой!..» (семь статей из-за границы, 1928 год) / Публ. М.Г. Козловой // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 3 / Сост. и ред. Т.Н. Ливановой. М.: Всесоюз. изд-во «Сов. композитор», 1982.
- 4 Б. Асафьев о себе // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / Сост. А.Н. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 316–508.
- 5 Вольман Б.Л. Гитара в России. Очерк истории гитарного искусства. Л.: Музгиз, 1961.
- 6 Воробьев И.С. Кантата и оратория как жанровая доминанта «большого стиля» советской музыки // Воробьев И.С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). Исследование. СПб.: Композитор, 2013.
- 7 История русской музыки в 2 томах / Под ред. М.С. Пекелиса. Кафедра истории музыки народов СССР Моск. Гос. консерватории. М.-Л.: Музгиз, 1940.
- 8 Гозентуд А.А. «Мазепа» на сцене Киевского ордена Ленина театра оперы и балета // Советская Украина (Киев). 1938. 4 февраля.
- 9 Гозентуд А.А. О романтическом балете. («Бахчисарайский фонтан» на сцене Киевского ордена Ленина театра оперы и балета) // Советская Украина (Киев). 1938. 15 мая.
- 10 Гроссман [Васина-Гроссман] В.А. Три цикла романсов на стихи Лермонтова [Б.В. Асафьева, Ю.С. Бирюкова, Н.Я. Мясковского] // Советская музыка. 1940. № 1. С. 52–55.
- 11 Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / Лит. ред. и вст. статья Ю.И. Слонимского. М.: Изд-во «Искусство», 1966.
- 12 Люком Е.М. Итоги ленинградского балетного сезона // Советское искусство. 1938. № 107 (513), 14 августа.
- 13 Михайлова Е.А. Материалы к творческой биографии А.Д. Каменского // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2018. № 2 (54). С. 29–33.
- 14 Риман Г. Упрощенная гармония. Учение о тональных функциях аккордов / Пер. с нем. с примеч. Ю.Д. Энгеля. М.: Изд-во П. Юргенсона, 1901.
- 15 Хубов Г.Н. Опера в Киеве и Харькове // Советская музыка. 1938. № 7. С. 54–61.
- 16 Шереметьевская Н.Е. Длинные тени. О времени, о танце, о себе. М.: Редакция журн. «Балет», 2007.

## REFERENCES

- 1 *Asaf'yev B.V. Muzikal'naya forma kak process [Musical Form as a Process].* Moscow: Gos. izd-vo, Muz. sektor [State Publishing House, Music Section], 1930.
- 2 *Asaf'yev B.V. Moya tvorcheskaya rabota v Leningrade v pervie godi Velikoy Otechestvennoy voyni [My Creative Work in Leningrad in the Early Years of the Great Patriotic War] // Sovetskaya muzika [Soviet Music].* 1946. No. 10. P. 89–96.
- 3 *Asaf'yev B.V. Iz pisem k zhene, 1928 god; 'Ya bi khotel ikh v'ipustit' otdel'noy knizhkoy!..' (sem' statey iz-za granici, 1928 god) [From the Letters to His Wife: 'I would like to publish them as a separate book!..' (Seven Articles from Abroad, 1928)] / Published by M.G. Kozlova // Iz proshlogo sovetской muzikal'noy kul'turi [From the Past of Soviet Music Culture]. Issue 3 / Compiled and edited by T.N. Livanova. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1982.*
- 4 *B. Asaf'yev o sebe [B. Asaf'yev About Himself] // Vospominaniya o B.V. Asaf'yevе [Recollections of B.V. Asaf'yev] / Ed. by A.N. Kryukov. Leningrad: Muzika, 1974. P. 316–508.*
- 5 *Vol'man B.L. Gitara v Rossii. Ocherk istorii gitarnogo iskusstva [The Guitar in Russia. An Essay of the History of the Art of Guitar].* Leningrad: Muzgiz, 1961.
- 6 *Vorob'yev I.S. Kantata i oratoriya kak zhanrovaya dominanta 'bol'shogo stilya' sovetской muziki [Cantata and Oratorio as the Genre Dominants of the 'Grand Style' of Soviet Music] // Vorob'yev I.S. Socrealisticheskii 'bol'shoy stil' v sovetской muzike (1930–1950-e godi). Issledovanie [The Socialist-Realist 'Grand Style' in Soviet Music (1930–50s). A Study]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2013.*
- 7 *Istoriya russkoy muziki v 2 tomakh [A History of Russian Music in 2 volumes] / Ed. by M.S. Pekelis. Moscow State Conservatoire, Chair of the History of the Music of the Peoples of the USSR. Moscow and Leningrad: Muzgiz, 1940.*
- 8 *Gozenpud A.A. 'Mazepa' na scene Kievskogo ordena Lenina teatra operi i baleta [Mazepa in the Kyiv Opera and Ballet Theatre] // Sovetskaya Ukraina [Soviet Ukraine] (Kyiv). 1938. 4 February.*
- 9 *Gozenpud A.A. O romanticheskom balete. ('Bakhchisarayskiy fontan' na scene Kievskogo ordena Lenina teatra operi i baleta) [About the Romantic Ballet (*The Fountain of Bakhchisaray* in the Kyiv Opera and Ballet Theatre)] // Sovetskaya Ukraina [Soviet Ukraine] (Kyiv). 1938. 15 May.*
- 10 *Grossman [Vasina-Grossman] V.A. Tri cikla romansov na stikhi Lermontova [B.V. Asaf'yeva, Yu.S. Biryukova, N. Ya. Myaskovskogo] [Three Vocal Cycles to Lermontov's Poems (by Asaf'yev, Biryukov, and Myaskovsky)] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1940. No. 1. P. 52–55.*
- 11 *Lopukhova F.V. Shest' desyat let v balete. Vospominaniya i zapiski baletmeystera [Sixty Years in Ballet. Recollection of a Choreographer] / Edited and prefaced by Yu.I. Slonimsky. Moscow: Iskusstvo, 1966.*
- 12 *Lyukom E.M. Itogi leningradskogo baletnogo sezona [Review of the Leningrad Ballet Season] // Sovetskoe iskusstvo [Soviet Arts]. 1938. No. 107 (513), 14 August.*
- 13 *Mikhaylova E.A. Materiali k tvorcheskoy biografii A.D. Kamenskogo [Materials for A.D. Kamensky's Creative Biography] // Musicus. Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii im. N.A. Rimskogo-Korsakova [Musicus. Bulletin*



of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatoire]. 2018. No. 2 (54).  
P. 29–33.

- 14 *Riman G.* [Riemann H.] Uproshchënnaya garmoniya. Uchenie o tonal'nikh funkciyakh akkordov [Simplified Harmony. A Theory of the Tonal Functions of Chords] / Translated from German by Yu.D. Èngel'. Moscow: P. Jurgenson, 1901.
- 15 *Khubov G.N.* Opera v Kieve i Khar'kove [Opera in Kyiv and Kharkiv] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1938. No. 7. P. 54–61.
- 16 *Sheremet'evskaya N.E.* Dlinnie teni. O vremeni, o tance, o sebe [Long Shadows. On the Times, on the Dance, on Myself]. Moscow: Editorial Team of the Journal *Balet*, 2007.