

Ліва Н. В. Два аспекти музично-педагогічної діяльності Б. Л. Яворського / Н. В. Ліва // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Історія : збірник наук. праць. – Вип. 25. – Вінниця : ФОП Корзун Д. Ю., 2017. – 442 с. – С. 102–107.

УДК 78.03 "18-19": 008: 301

*Н. В. Ліва*

### **Два аспекти музично-педагогічної діяльності Б. Л. Яворського**

*У статті розглядаються два вектори музично-педагогічної діяльності провідного музикознавця, талановитого лектора й педагога Болеслава Леопольдовича Яворського (1877–1942), просвітницька діяльність якого значною мірою була пов'язана з Україною, зокрема – Київською консерваторією, де на початку ХХ століття видатний дослідник провів ряд знаменитих семінарів, присвячених творчості Йоганна Себастьяна Баха. Даний напрям діяльності Яворського зіставляється у статті з іншим аспектом його дослідницького пошуку, пов'язаним з інтерпретацією мажоро-мінорної ладотональної системи.*

**Ключові слова:** Болеслав Леопольдович Яворський, Йоганн Себастьян Бах, мажоро-мінорна система, мажорний тризвук, семантика ладу, обертоновий ряд.

### **Левая Н. В. Два аспекта музыкально-педагогической деятельности Б. Л. Яворского**

*В статье рассматриваются два вектора музыкально-педагогической деятельности выдающегося музыковеда, талантливого лектора и педагога Болеслава Леопольдовича Яворского (1877–1942), просветительская деятельность которого в значительной мере была связана с Украиной, в частности – с Киевской консерваторией, где в начале ХХ века учный провёл ряд знаменитых семинаров, посвящённых творчеству Йоганна Себастьяна Баха. Данное направление деятельности Яворского сопоставляется в статье с другим аспектом его исследовательского поиска, касающегося интерпретации мажоро-минорной ладотональной системы.*

**Ключевые слова:** Болеслав Леопольдович Яворский, Йоганн Себастьян Бах, мажоро-минорная система, мажорное трезвучие, семантика лада, обертоновый ряд.

### **Liva N. V. Two aspects of B. Javorsky's musical and pedagogical activity**

*Central place in the article occupy two vectors of famous musical scientist and pedagogue Javorsky's (1877–1942) musical and creative activity. His popularizing lectures were in great measure connected with Ukraine, concretely –*

*with Kyiv conservatory where at the beginning of the 20<sup>th</sup> century the great explorer had conducted several famous seminars dedicated to Johann Sebastian Bach's music. In the article this vector of B. Javorsky's scientific and pedagogical activity is confronted with the other one, connected with his attitude to the major-minor modal system. The two vectors contradict each other outwardly though they are entirely complementary in the context of the 20<sup>th</sup> century music culture.*

**Key words:** *Boleslav Leopoldovich Javorsky, Johann Sebastian Bach, major-minor system, major triad, modal semantic, overtone line.*

Майже століття відділяє нас від часу життя й діяльності Болеслава Леопольдовича Яворського (1877–1942), видатного педагога і вченого, чий вагомий науковий здобуток були асимільовані провідними музикознавцями ХХ століття: Б. В. Асаф'євим, Т. С. Бершадською, Є. В. Назайкінським, Ю. М. Тюліним, Ю. М. Холоповим. Вагомий значення спадок Б. Л. Яворського набуває сьогодні в контексті культурних проблем сучасності – в річищі визначення основних шляхів та закономірностей розвитку західноєвропейської культури ХХ–ХХІ століть.

Перед дослідником музично-педагогічного доробку Б. Яворського постає чимало труднощів. Опубліковані праці вченого є до сумного нечисленними<sup>1</sup>, й цілісне уявлення про музично-теоретичні концепції Яворського можна скласти переважно на основі описів та систематизаційних спроб, здійснених іншими музикознавцями – І. Рижкіним, В. Цукерманом, Ю. Холоповим.

Великою мірою ситуація, що склалася, зумовлена особистісними рисами цієї неординарної людини. Завзятий дослідник-новатор, Яворський рухався вузькими неосвоєними шляхами, знаходячись у стані постійного творчого пошуку. Часто ці шляхи не збігалися з широкою, «второваною» дорогою хрестоматійних традицій. У певному розумінні історія його спадщини нагадує долю полотен Леонардо да Вінчі, що з плином часу неминуче почали псуватися: художник постійно проводив дослідження з фарбами, якими писав, більше захоплюючись процесом експериментаторства, аніж

---

<sup>1</sup> Багато й досі не опублікованих праць Яворського зберігається у Москві в архіві музичного музею ім. М. І. Глінки.

дбаючи про збереження своїх творінь у вічності. Подібну долю має й доробок Б. Яворського, зокрема – його теорія ладового ритму, про яку нелегко скласти цілісне уявлення на основі коментарів учнів та колег, побіжних нотаток, зауважень у листуванні, а також конспектів його численних лекцій. Захоплений пошуковим процесом, вчений практично не встигав подбати про завершеність своїх праць, про стилістичну ясність (з цієї причини його нотатки є нелегкими для прочитання). Не меншу складність являє собою й використовувана Б. Яворським термінологія: характерна риса дослідницького стилю вченого – яскраво виражена потреба до перевизначення загальностановлених термінів і понять. Так, формулюючи основні положення теорії ладового ритму, яку він плекав і вдосконалював протягом усього життя, Яворський вживає звичні для будь-якого професійного музиканта поняття тоніки, домінанти й субдомінанти у значенні, дещо відмінному від загальноживаного. Воднораз, крізь усі згадані «рецептивні» незручності проступають риси масштабної особистості, вченого, який на світанку ХХ століття став провісником багатьох явищ, що їх ми спостерігаємо сьогодні зі значно зручнішої часової позиції.

Не маючи на меті вповні охопити весь спектр діяльності вченого, сфокусуємо увагу лише на двох фрагментах його дослідницького космосу. Непоеднувані і взаємовиключні на перший погляд, означені вектори не сприймаються як явища спільної генези. Втім, на наш погляд, саме вони мають провідне значення як такі, що визначають основні шляхи розвитку європейської музичної культури ХХ століття

*Перший* з них пов'язаний з інтерпретацією мажоро-мінорної ладової системи, до якої на початку ХХ століття учений-музикознавець виразив гостро негативне ставлення: «Вся історія музики, починаючи з XVII століття до нашого часу, являє собою зусилля музикантів притягнути всі явища до великого тризвуку... Внутрішній слух заявив, що він не може рахуватися з великим тризвуком як з явищем, що визначає все» [1]. До нищівної критики подекуди долучається навіть гостра іронія. У листах до С. В. Протопопова

дослідник їдко зауважує: «У багатьох музикантів ХІХ–ХХ ст. слух у полоні умовних рефлексів... перший ступінь для них – те ж саме, що дзвінок для риб у проф. Павлова» [2, с. 455]; «Яка буде користь з льотчика, котрий спроможний “бачити”, знаходячись лише у перпендикулярному положенні до центру Землі? Як він орієнтуватиметься у польоті, як буде розуміти показники своїх приладів? І чому музикант може “чути”, знаходячись лише у положенні “натурального мажору”?» [там само, с. 415]. На противагу загальній ладотональній «зашореності» Яворський розгортає широку пошукову діяльність, ретельно вивчаючи усе, що не знаходиться «у полоні» мажоро-мінорної ладотональної системи: музику західноєвропейського Середньовіччя, давньоруський знаменний розспів, народну ладовість тощо.

Незважаючи на те, що позиція Яворського, як і усе новаторське, несла в собі чимало дискусивного, вона незабаром була вповні підтверджена розвитком історії: західноєвропейське музичне мовлення дедалі більше відходило від «центристських» посягань традиційної ладотональної основи, знаходячи безліч експериментаторських альтернатив у різного роду композиторських техніках, музичних здобутках попередніх епох, фольклорі інших країн. Особливо значущим виглядає той факт, що окреслена позиція Яворського формувалася ще на тлі цілковитого панування мажоро-мінору. У вступній промові на вечорі, присвяченому 25-річчю з дня смерті Яворського, В. Конен, зокрема, зазначила: «Сьогодні, коли з часу зародження його вчення про гармонію пройшло півстоліття, перед нами відкривається історична перспектива, що дозволяє оцінити дивовижну точність його передбачення. Адже він починав свій шлях музиканта-мислителя ще за життя Чайковського та Римського-Корсакова. Його сучасником був Рахманінов, продовжувач класичних традицій російської музики. В ті роки було далеко не зрозуміло, в який бік поверне головний шлях розвитку музики ХХ століття. Ще безроздільно панувала віра у вічність та непорушність класичної гармонії» [2, с. 70]. Більше того: ще за кілька десятиліть перед тим, як Т. Адорно дав критичне

резюме масової музики (поп-культури) як такої, що базується на тиражуванні, Б. Яворський зробив близьке за змістом передбачення, вбачаючи, проте, корінь зла у пануванні «консервативної» ладотональної системи: «... вся музична література, що базуватиметься на великому тризвуку, вірніше, на його принципі, буде не музичним мистецтвом, а музичною промисловістю. Механічний принцип тризвучності віджив своє [1]».

Сьогодні можна з упевненістю стверджувати, що Б. Яворський став виразником провідних музичних тенденцій епохи, сутність яких у першій половині ХХ століття врешті-решт звелася до «зміни полярності» у традиційних естетичних засадах: дисонанс став виразником позитивного начала, на відміну від консонансу – уособлення банальності. Дана естетична установка згодом знайшла вичерпну характеристику у працях Т. Адорно, а також – у яскравій літературно-філософській формі – в романі Т. Манна «Доктор Фаустус».

Саме в контексті «позитивної програмності» дисонансу цікавим контрапунктом «звучить» *другий вектор* дослідницької й педагогічно-просвітницької діяльності Б. Яворського. Все своє життя вчений присвятив вивченню творчості Й. С. Баха, що знайшло вираження у ґрунтовному аналізі прелюдій та фуг «Добре темперованого клавіру», виконанні творів німецького генія, проведенні бахівських семінарів. Означений напрямок діяльності виглядає начебто різко протилежним за значенням описаній позиції вченого щодо мажоро-мінору: адже уся творчість Баха по суті являє собою справжню «оду» цій основоположній музичній «системі координат», що на той час цілком утвердилася в європейській музичній ментальності; у творах Баха, особливо в «Добре темперованому клавірі» (чільному об'єкті дослідницької уваги Яворського), мажоро-мінорна ладовість постає як справжнє диво музичної архітекtonіки, як стрункий, вражаючий досконалістю своїх пропорцій античний храм. Отже, з одного боку, ми стикаємося з нищівною критикою «великого тризвуку», логічним продовженням якої мислиться апологетика авангардизму, з іншого – спостерігаємо начебто повну толерантність до нього в контексті бахівської

творчості, вивченню якої Б. Яворський надавав настільки вагомого значення, що розцінював даний напрямок своєї діяльності як місію<sup>2</sup>.

Про Й. С. Баха написано надзвичайно багато. Додати щось нове до сучасної безмежної бахіани навряд чи можливо. Проте новітні розвідки, присвячені музиці Баха, не втрачають актуальності: вони є цінними не стільки в інформативному, скільки в рецептивному відношенні, на що й вказував свого часу Б. Яворський: «...спадщина Баха, в силу її унікальної естетичної та етичної значимості, є своєрідним дзеркалом, у якому послідовно і кожного разу заново відображаються мало не всі особливості музичного мислення наступних епох» [3, с. 22–23].

Велику спокусу для сучасного реципієнта становить у музиці Баха містика чисел, знаків, фігур. У західноєвропейському музикознавстві на певному етапі вивчення творчості Баха проходило в річищі серйозного зацікавлення бароковими музично-риторичними фігурами (*figurae musicae*). Означеною проблематикою цікавились А. Шерінг (1928), Г. Брандес (1935), Г. Унгер (1941), А. Шмітц (1950), Г. Еггебрехт (1959) та інші дослідники. У вступній статті до книги Я. Друскіна «Про риторичні прийоми у музиці Баха» [4] М. Друскін звертає увагу на те, що зміст книги водночас є і вужчим, і ширшим від її назви. Вужчим – через те, що власне питання музично-риторичних фігур автор торкається лише побіжно й натомість в процесі розгляду бахівських творів захоплюється іншими аспектами музикознавчого аналізу, як-то: будова, кульмінаційні зони, мотиви тощо. Створюється цікаве враження, що в процесі дослідження Я. Друскін доходить спонтанного висновку: таїна творчості Баха не лежить у площині музичної риторики. Якщо це так, інтуїції дослідника цілком підтверджуються: риторичні фігури відійшли в історичну тінь, сучасний реципієнт з ними не знайомий, проте

---

<sup>2</sup> Р. Берченко наводить спогади учня й найближчого друга Б. Яворського С. Протопопова про останній цикл лекцій, що мав назву «Семинар з вивчення творчого мислення Баха» і був прочитаний у Саратові на протязі 1941–42 років в умовах евакуації. За обсягом семінар був найбільший з усіх, будь-коли проведених Яворським за життя й охоплював обидва томи «ДТК». На останній лекції учений, на той час вже тяжко хворий, промовив: «Уперше в житті мені вдалося здійснити у повному обсязі бахівський семінар. Тепер я можу спокійно померти» [3, с. 19].

твори Баха нічого від того не втратили, й безпосереднє враження від них не стає слабшим.

Аналізуючи музичні твори Й. С. Баха, А. Швейцер застосовує влучний епітет – «живописність», що в контексті книги може мати також синонімічний варіант – «зображальність». Проте й цей важливий аспект бахівської музики не є, на нашу думку, вирішальним.

А. Швейцер наступним чином характеризує «Добре темперований клавір»: «Жодний інший твір не дає можливості так заглибитися в сутність мистецтва Баха. Він зображає не душевні переживання, як Бетховен у своїх сонатах, не боротьбу й прагнення до мети, а ту реальність, що стоїть над життям...» [5, с. 247–248]. Наведена думка перегукується з висловлюваннями про Баха сучасного композитора-мінімаліста А. Батагова: «Є величезна кількість чудових музичних творів і в XVIII столітті, і в XIX, і в XX. Проте в основному вся ця музика живе у горизонтальній системі координат... "Вертикальної" музики після Баха дуже мало» [6]. Наведені вислови дають можливість абстрагуватися від усього, що несе в музиці Й. С. Баха, так би мовити, «зовнішнє» навантаження й наблизитися до того найважливішого, що ось уже два століття спонукає вести мову про її долученість до Вічності, становлячи неабияку актуальність для культурного контексту XX–XXI століть.

А. Швейцер наводить наступний уривок з нотаток, зроблених учнями Баха під час занять з основ акомпанементу: «Генерал-бас – досконалий фундамент музики і виконується обома руками так, що ліва грає написані ноти, а права бере до нього консонанси та дисонанси, для того щоб ця благозвучна гармонія служила славі божій та достойній втісі почуттю; отже кінцева й остаточна мета генерал-баса, як і всієї музики, – служіння славі божій та насназі духу. Там, де це не береться до уваги, там немає справжньої музики, а є диявольська балаканина й гамір (Збереглося в рукопису від 1738 року. Шпітта II, стор. 915)» [5, с. 121]. Вартою пильної уваги є пріоритетність етичного обґрунтування теоретичної й технічної інформації, що його Бах

вважає чи не важливішим за суто професійні деталі лекції. З метою свідомого зіставлення наведемо наступний коментар Р. Берченко щодо педагогічного методу Б. Яворського: «Тези доповідей та лекцій Яворського, його листи, конспекти та спогади його учнів свідчать про створення ним цілком оригінальної та сміливої, цілісної й водночас деталізованої наукової концепції, котра не лише значно збагачує, а й спонукає багато в чому переглянути звичне для нас розуміння клавірних циклів Баха. Сутність концепції полягає в наступному: *“Добре темперований клавір” є художнє тлумачення образів і сюжетів Святого Письма*» [3, с. 9. Курсив автора].

Повертаючись до наукової спадщини Б. Л. Яворського, зазначимо, що у своїх нотатках дослідник часто користується виразом «природна семантика ладу». На нашу думку, дане означення напрочуд органічно пасує саме до «великого» тризвуку, механістичність якого дослідник аргументує його обертоновим походженням: «Музичне мислення зумовлене організацією внутрішнього слуху, що відповідає цій схемі (по аналогії з організацією поля зору у зоровій культурі). Звуковим принципом цієї організації не можуть бути мертві обертони лінійно-прямого тіла, що існували як фізичне явище й до появи людини на землі», – зауважує вчений [2, с. 390]. У якості контраргументу зазначимо, що дана «негативна» характеристика парадоксальним чином може перетворитися на позитивну по відношенню до описуваного феномену.

Мажорний лад як специфічна звукова організація має власну природну семантику, що сприймається реципієнтом без будь-якої музичної підготовки і «зчитується» безпосередньо – на архетиповому рівні. Означена семантика дійсно має природне фізичне походження, а отже набагато старша за людину. Водночас вона стає доступною для прочитання не на первісних етапах розвитку людського суспільства, а значно пізніше – за умови наявності розвиненого інтелекту, здатного до аналізу. Саме тому дана ладова семантика має ніби певне не виголошене «право» на домінуючий статус, порівняно з безліччю інших ладів, що, не зважаючи на порівняно більшу історичну



давність, є лише фрагментами, схопленими на «дитячій» стадії розвитку свідомості. Своєрідне підтвердження щойно висловленої думки «прозирає» з наступного висловлювання А. Волконського: «Джерело *основних як європейських, так і не європейських* [Курсив наш. – Н.Л.] звукорядів – спіраль Піфагора, складена з ланцюжка чистих квінт, що рухаються у нескінченність» [7, с. 3].

Роздивимося детальніше мажорний звукоряд. Він складається з двох однакових за структурою тетраходів (тон-тон-півтон), зціплення яких утворює одну з найяскравіших інтонаційних ілюстрацій діалектичної тріади: «теза-антитеза-синтез».

Перший ступінь мажорної гами – найстійкіший її звук (він же – основний тон обертонового ряду, з якого походять усі інші звуки) – асоціюється з Центром, Основою, Першоосновою, що дає початок усьому іншому: від тоніки «народжуються» й до неї тяжіють всі інші звуки гами. (У даному сенсі доречним буде навіть порівняння ладової системи мажору з планетарною системою. Зауважимо: мінор і його тоніка не мають подібної аналогії – бракує достатньої «гравітації»!).

Значущу роль в організації натурального мажору відіграє четвертий ступінь гами. Субдомінанта сприймається на слух як нова тоніка, а третій ступінь, відповідно, як ввідний тон до нього: у сфері чистої діатоніки закладене хроматичне явище відхилення. Семантика четвертого ступеня – «суперництво», «змагання» зі справжньою тонікою, заперечення її. Субдомінанта несе в собі навантаження діалектичної антитези, це – своєрідний антипод Центру, Першооснови, символ бунту, богоборництва. Під час руху до четвертого ступеня відбувається зріст напруження.

Взаємодія з четвертим наступного, п'ятого ступеня ладу уособлює сакральну таїну перемоги Гармонії над Хаосом. Тимчасовий бунт несподівано долається, поява домінанти викриває тимчасовість і *не справжність* самозваної «тоніки». Рух до верхнього першого ступеня знаменує остаточну перемогу: підтверджується істинна тоніка, Основа, Центр, Абсолют.

Замикається своєрідне коло – стверджується досконалість і непорушність Всесвіту.

Даний аналіз навряд чи є результатом суб'єктивних вражень, оскільки «прочитання» символіки, закладеної у фізичному явищі обертонового ряду, в різні історичні епохи спонукало вчених і мислителів до проведення аналогій космічного масштабу і побудови на даній основі космогонічних теорій. Так, у семантичну систему мажорного ладу органічно вкладаються християнська космогонічна система, східний духовний символ «Інь-Янь» та діалектичний закон єдності та боротьби протилежностей. Не дивно, що дослідження природних властивостей музичного звуку викликало до життя ідею Гармонії сфер Піфагора, концепцію Всесвітньої гармонії М. Мерсенна та подібні до неї уявлення Царліно.

Привертає увагу етичний зміст зазначених концепцій, де чільного значення надається *гармонії* Всесвіту. Природна семантика обертонового ряду мала безперечний пріоритет у часи, коли враження від неї були ще зовсім свіжими. Для Й. С. Баха дана звукова символіка є настільки природною, що «зчитується» в його творах поза будь-якою семантикою іншого порядку (музично-риторичні фігури, програмність, зображальність тощо), можливо, іноді – навіть поза намірами самого композитора. На наш погляд, саме це й робить творчість Й. С. Баха музичним символом барокової доби.

Можливо, мажоро-мінорна система втратила домінуюче положення в європейській культурі внаслідок певного зрушення етичної рівноваги в бік зростаючого пріоритету особистісного начала на протязі так званої «класичної» епохи (вже космогонічна концепція Царліно відзначається явно вираженою антропоцентристською спрямованістю з акцентуацією центрального місця людини у Всесвіті). Позбавлений своєї духовної серцевини, основоположний принцип організації звукової тканини західноєвропейської музики на порозі ХХ століття перетворився на просту оболонку, що, вірогідно, й відчув з особливою силою Б. Л. Яворський.

З контексту даної ситуації видно, що ретельне вивчення й пропагування видатним дослідником музичної спадщини Й. С. Баха несе в собі потужне компенсаторне навантаження, відображаючи важливу тенденцію часу: ні у XVIII, ні в XIX століттях не було й – з упевненістю можна сказати сьогодні – не могло бути створено масштабнішого дискурсу навколо творчості й особистості геніального німецького композитора, ніж це спостерігається у XX столітті. Коментуючи мотиви діяльності Б. Яворського у річищі пропагування бахівської музики, Р. Берченко зазначає: «Поza будь-якими сумнівами, Яворський сильніше за інших відчував етичне саяво, що променіє від музики Баха. Можливо, у числі початкових імпульсів, що привели музиканта до ідеї бахівських семінарів, було бажання передати цю духовну енергію своїм учням, виховуючи в них не тільки професійні, а й моральні якості, як це робив сам Бах протягом свого життя» [3, с. 24]. І хоча у даному випадку йдеться суто про діяльність Яворського, наведена думка, на наш погляд, має побічну дію, дозволяючи побачити «підземні джерела», що живлять феномен бахіани XX століття.

Підводячи підсумки, зазначимо, що у розглянутих фрагментах дослідницької діяльності Б. Л. Яворського віддзеркалюються два основні еволюційні напрямки у сфері західноєвропейського музичного мовлення XX століття, що, своєї черги, зумовлені ще більш масштабним культурним процесом – еволюцією уявлень людини про феномен Божественної всемогутності. В силу багатьох історичних причин європейська культура пережила важкий період атеїстичного нігілізму, досягнувши на даному шляху певної критичної точки, після якої почався зворотній процес повернення до сакральних цінностей з потребою, втім, їхнього переосмислення.

У даному відношенні XX століття можна умовно поділити на два етапи, протягом яких домінують відповідні тенденції, відображаючись на рівні музичного мовлення. Так, перший період, приблизні часові межі якого – перша половина століття, характеризується неухильним розхитуванням підвалин мажоро-мінорної ладотональної системи й зростанням естетичної цінності

дисонансу. Другий етап припадає більше на другу половину століття і відзначається зворотніми процесами відродження консонансу. Посилення означеної тенденції у різних формах можна спостерігати й сьогодні. Ясна річ, до течії, що її ми визначаємо як «відродження консонансу», не слід відносити такі явища, як «фонова» музика чи поп-культура, де консонанс стає будівельним матеріалом для тієї тиражованої банальності, проти якої небезпідставно виступали лідери музичного авангарду. Серед форм прояву даної тенденції – широкий рух зацікавленості старовинною музикою, що пронизує усе ХХ століття і реалізується не лише у виконанні творів минулих епох, а й у поширеному явищі стилізації та різного роду ностальгічних алузій; рефлексія навколо творчості Й. С. Баха, що має відношення до того ж річища, хоч і з наведених вище причин стоїть дещо окремо; «нова фольклорна хвиля»; особлива впливова течія у західноєвропейській музиці останньої чверті ХХ століття, що умовно визначається як «нова простота» й представлена творчістю таких композиторів, як Х. Гурецький, Г. Канчелі, А. Пярт, Дж. Тавенер [8, с. 384].

Отже, протиріччя у музикознавчих позиціях Б. Л. Яворського виглядають як такі лише зовні. На більш глибинному рівні вони є елементами цілісного, панорамного всеохоплюючого світогляду, що, не зважаючи на фрагментарність, незавершеність свого «матеріального» втілення, блискуче проходить перевірку часом і свідчить про високу цінність дослідницької спадщини вченого.

#### **ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА:**

1. Баховский семинар. Курс лекций Б. Л. Яворского в 1-м Московском музыкальном техникуме, проведённом в 1924-25 уч. году. Запись сделана С. Рязановым и Л. Авербухом, просмотрена Яворским и дополнена нотным материалом из черновиков. – URL: [https://issuu.com/eileen\\_stellar/docs/](https://issuu.com/eileen_stellar/docs/) . . .
2. Яворский Б. Л. – Т. 1. – Статьи, воспоминания, переписка. – М. : Сов. композитор, 1972. – 712 с.

3. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р. Э. Берченко. – М. : Издательский дом «Классика–XXI», 2005. – 372 с., ил.
4. Друскин Я. С. О риторических приёмах в музыке И. С. Баха / Я. С. Друскин. – СПб. : Северный Олень, 1995. – 132 с. – (В помощь педагогу-музыканту).
5. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М. : Музыка, 1965. – 728 с.
6. Антон Батагов: «Другое измерение бытия». Композитор о И. С. Бахе. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/anton-batagov-drugoe-izmerenie-bytija/>
7. Волконский А. Основы темперации / А. Волконский. – М. : Композитор, 1998. – 92 с.
8. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 2010. – 855 с.