

УДК 78.071.2(477)

DOI 10.31654/2520-6966-2021-18f-103-113-127

Антонюк В. Г.

народна артистка України, доктор культурології, професор, завідувач кафедри камерного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
ORCID.org/0000-0003-1821-1933

Синергетика та вокальний зміст теорії Б. Л. Яворського

Теорія синергетики в наш час пропонує оригінальний світогляд, свої шляхи виходу з кризи наукової раціональності та нові стандарти науковості знання, намічаючи риси постмодерністського способу наукового мислення і вносячи суттєві корективи в загальнонаукову картину світу. У зв'язку з цим особливо зростає всебічне осмислення багатомірного феномену синергетичної особистості Б. Л. Яворського, котрий істотно вплинув своєю діяльністю на формування вокальної парадигми музичної освіти.

Ключові слова: вокалісти, синергетика, теорія Яворського, музично-історичний процес.

Постановка проблеми та її актуальність полягає у необхідності вивчення досвіду видатних майстрів, які працювали над створенням вокальної парадигми вищої музичної освіти. Серед них – музикознавець, піаніст і концертмейстер, композитор і громадський діяч Болеслав Леопольдович Яворський (1877, м. Харків – 1942, м. Саратов)^{1*}. Зокрема, розвиваємо його результати в царині синер-

¹ Для Ніжина відоміше ім'я іншого Яворського – митрополита Стефана (Семена Івановича Яворського (1628, м. Яворів – 1822, м. Москва)) – видатного богослова, письменника, філософа, проповідника, засновника й будівничого Свято-Богоявленського чоловічого монастиря, церковного адміністратора та визнаного в Україні та Європі теолога й філософа, ім'ям якого названо одну з центральних вулиць міста. Яворський Болеслав Леопольдович (1877 – м. Харків, 1942 – м. Саратов), – доктор мистецтвознавства, піаніст, композитор, педагог, музично-громадський діяч, вихованець київської та московської шкіл, у 1916–1921 рр. – професор Київської консерваторії, засновник і перший директор Народної консерваторії. Серед його учнів – М. Леонтович, Г. Верьовка, М. Вериківський, П. Козицький, Е. Скрипчинська, А. Альшванг, Ф. Надененко, М. Пекеліс, В. Цукерман, С. Протопопов, В. Дукельський та ін. Б. Яворський – автор опер "Пелеас і Мелізанда" (1907), "Вишка Жовтня" (1930, Большой театр); балету "Джен Вальмор" (1910); оркестрової п'єси, фортепіанних творів, понад 30 романсів на сл. К. Бальмонта, А. Белого, В. та О. Брюсових, Ван Лерберга, М. Метерлінка, І. Пулькіна, Ф. Сологуба, П. Шеллі (вид. П. Юргенсона, 1913,

гетики (*synergeia* – з гр. Співтворчість). Пізнаємо передбачену ним самим синергійну модель особистості митця, який в ідеалі акумулює в собі різні сторони загального музично-історичного процесу, через вивчення синергійної моделі безмежного світу музичного мистецтва. Однією з домінант цього іноваційного для вокальної освіти синергетичного процесу пізнання стає міждисциплінарність і подальше впровадження принципу еволюціонізму.

Метою даної публікації є спроба визначення впливу виконавської, педагогічної та наукової творчості Б. Л. Яворського (доктора мистецтвознавства, одного з перших професорів Київської консерваторії) на формування вокальної парадигми вищої музичної освіти. Обираємо своїм **завданням** віднайти й заповнити змістом лакуни вокального змісту в творчо-науковій спадщині цього визначного українського митця – автора одноіменної «теорії Яворського».

Зазначимо, що постать Б. Л. Яворського постійно привертає до себе увагу дослідників, які здебільшого зосереджуються на біографічних і теоретичних здобутках митця [1–2; 5; 6; 10]. Основи теорії Яворського було розроблено в перші роки ХХ ст., а її найуживанішу назву – «ладова теорія» – було введено в 1912 р., спочатку ж (з 1908 р.) концепція мала назву «будова музичної мови», а з 1918 р. – «теорія слухового тяжіння». Науково-дослідна робота Б. Яворського розгорталась упродовж майже півстоліття й охопила всі сфери музикознавства: теоретичну гармонію, історію музики, музичну естетику й соціологію. Згідно з розробленою ним теорією музичного мислення, змістом музичного мистецтва, основою його впливу на людину є наявність психічних і психологічних принципів як відображення схеми суспільного процесу відповідної епохи [18; 19]. Шляхом поєднання законів музичного мислення з явищами історичного, загальнокультурного, естетичного порядку вчений прагнув осмислити цілісне сприйняття не тільки самого музичного твору, а й умов його побутування. Основні ж заслуги теорії Яворського полягають в аналізі структури ладоутверень, внутрішньої ладової організації музичного твору та музично-історичного процесу, а також у проведенні аналогій у розвитку різних видів мистецтв. І саме тут дослідник побачив багато прихованого від очей його сучасників і поцінованого

1915), а також кількох опусів сольних і хорових обробок українських народних пісень, записаних від П. Сениці, та ін.; аранжувальник низки солоспівів "Й. С. Бах. Пісні й арії. Фортепіанний супровід на основі баса Й. С. Баха" (1939; 2-ге вид. 1966).

лише десятиліття потому. Наукова доля Яворського була складною й драматичною, головним чином, через постійну зайнятість накладеними на нього обов'язками держслужбовця, відповідального за формування нової освітньої парадигми в масштабах усього СРСР, і йому вдалося оприлюднити лише незначну частину своєї спадщини, а саме: «Строение музыкальной речи: ч. 1–3» (М., 1908 р.), «Упражнения в образовании ладового ритма: ч. 1» (М., 1915), «Структура мелодии» (М., 1929 р.) [17]. Найважливіші ж результати було зафіксовано в усній лекторській, педагогічній та епістолярній діяльності (його листування з композиторами утримувало в собі змістовні навчальні завдання й насправді було заочним консультуванням), нечисленних статтях та навчальних посібниках, рукописах (архів Б. Яворського міститься у фондах музею М. І. Глінки) і – що вельми показово – найповніше відображено в роботах його учнів і послідовників. Його вплив відчули на собі Б. Асаф'єв, В. Багадуров, Ф. Blumenфельд, І. Браудо, Р. Глієр (дружні та професійні стосунки якого з Б. Яворським тривали впродовж 1892–1942 рр.), М. Гнесін, Д. Зернов, В. Конен, Л. Кулаковський, Е. Курт, О. Месіан, М. Мясковський (їхнє професійне листування тривало 27 років поспіль!), Г. Нейгауз, С. Протопопов, Д. Шостакович, М. Юдіна, а також теоретики-музикознавці й композитори наступних поколінь: Н. Горюхіна, В. Задерацький, В. Золочевський, І. Котляревський, Н. Корихалова, Г. Ляшенко, Л. Масленкова, В. Медушевський, В. Москаленко, Є. Назайкінський, О. Орлова, В. Протопопов, І. Пясковський, М. Скорик, А. Сокол, Ю. Холопов й ін. [17]. Зазначимо, що в побудові нашої концепції виховання співака-соліста ми керувалися основними положеннями теорії Яворського, зокрема, його етнологічними результатами [1]. Саме Б. Яворський найближче з усіх своїх сучасників підійшов і до визначення явища, названого Е. Куртом «енергією музичного становлення» [11]. Однак Б. Яворський і Е. Курт дошукувалися різних причин, джерел цієї енергії: для Курта першопричиною були висотні відношення між звуками, для Яворського – ладова природа музичного мистецтва. Внутрішні ж ладові протиріччя Б. Яворський вбачав у боротьбі двох основних начал – стійкості та нестійкості (рос. «устой» – «неустой»). У таких його роботах, як «Психологічний етюд-характеристика поведінки й міміки співака при моральному пригніченні та при енергійній пристрасності» (1901), «Про народну пісню» (1917), «Дихання» (1924), «Спів і співаки» (1932), «Камерний спів» (1935), зафіксовано головні принципи роботи з вокалістами, перейняті від К. Еверарді та розвинені у процесі самостійної вико-

навської практики [19]. Важливо зазначити, що саме Б. Яворському, поряд із введеними ним у музикознавство термінами: «інтонація», «внутрішня слухова настройка», «ритмічна грань», «синергія», «зіставлення тональностей», «теорія музичного мислення» та ін., належить і класифікація стилів співу на «камерно-мініатюристичний», «камерно-станковий», «фресково-концертний» та «оперно-декоративний» [20, с. 655]. Як бачимо, продуктивна концертмейстерська діяльність Б. Яворського зі співаками стала важливим підґрунтям і його наукових результатів, визначивши домінантою композиторської та виконавської творчості митця саме вокальну музику.

З ім'ям Б. Яворського насамперед асоціюється теорія ладового ритму (сам термін означає розгортання ладу в часі), що справила великий вплив на подальший розвиток музикознавства: «так у консерваторії називають науку про «музичне мислення», над якою я працюю» [20, с. 35]****. Відкритий Б. Яворським закон слухового тяжіння став основою його гіпотези, яка згодом виросла в теорію музичного мислення з її особливостями щодо різних епох. Почавши з дослідження «... біологічних засад поведінки – з енергії її видів і співвідношень, він узяв принципи вивчення ролі спільної дії слухового і зорового світосприйняття за один із вихідних пунктів своєї теорії ще задовго до відкриття фізіологами природи аналізаторів і формування науки «музична психологія»; відійшов від асаф'євської гіпотези про музичну форму «... як звучання речовини, перетвореної людською свідомістю на стрункий організм», коли «... енергія, витрачена на подолання опору матерії і на її перетворення, і є ... змістом», а також – від його теорії накопичення пісенної енергії, – разом же обидва ці вчені збудили дослідницький інтерес у наступних поколіннях до вивчення не лише етнографічного вияву народнопісенної творчості, але й до глибоко етнологічного входження у її «... своєрідну інтонаційно-емоційну мову, старовинність цієї мови та різноманітність її відтінків, строю, складу та форм» [18, с. 17]; [14, с. 79]; [4, с. 90; 82]. Сенсаційним було відновлення Б. Яворським прихованого змісту бахівського шедевр – 48 прелюдій і фуг «ХТК», що насправді виявився музичним тлумаченням образів Старого й Нового Заповіту, передбачень і пророцтв, Житій Христа [5].

Історичне музикознавство, досліджуючи різні сфери художнього життя, випустило з поля свого зору таку важливу тему, як концертмейстерська діяльність піаністів-композиторів, які традиційно супроводжували виконання не тільки своїх, але й чужих творів, у результаті чого відбувався унікальний творчий акт, коли один автор ставав

інтерпретатором творів іншого майстра – свого попередника чи сучасника. Для пізнання історії музики подібні художні події мають непересічне значення, оскільки відображають не просто виконавську еволюцію, а й процес творчого (композиторського) переосмислення музичного матеріалу. Б. Яворський, поза своєю науковою, педагогічною, композиторською, сольною піаністичною та музично-організаційною діяльністю, був широко відомий саме як концертмейстер вокалістів, який вимагав від них «... великої роботи над поєднанням музичного образу зі словесним ... Для досягнення цієї мети Болеслав Леопольдович придумував ряд технічних вправ для чіткої та виразної роботи над словесним текстом», – згадує народна артистка СРСР К. Держинська [20, с. 233]. Розповідаючи про роботу Б. Яворського з вокалістами над образом, О. Бутомо-Названова відзначає його «невичерпну криницю знань, інтересів, різнобічне охоплення життя, ерудицію в царині мистецтва, винятковий дар /.../ творчості життя», й, хоча сам він ніколи не співав і не володів тим специфічним комплексом, описаним М. Дейша-Сіоніцькою у праці «Спів у відчуттях» (1926), його «різнобічна обдарованість, увага, бажання завжди проникнути в суть вивченого явища давали йому іноді й у цій царині перевагу над фахівцями» /*Ред. В. А./*; [20, с. 236–237]. Б. Яворський виробив і застосовував у роботі з вокалістами унікальний комплекс аналітичних методів, націлених на відтворення художніх образів кожного виконуваного твору, відповідно до жанру, стилю, композиторського задуму. Тут доречним буде навести цікаві судження про образність, сформульовані О. Гольденвейзером: «... я не стомлююся повторювати своїм учням про необхідність відповідності звукового образу рухам і відчуттям граючого /.../ У співака є перевага: його інструментом є його власний голос» [8]. Пошуки критеріїв інтелектуального впливу на вокалістів у царині епістолярної спадщини піаністів-концертмейстерів – рідкісні, та надзвичайно результативні, й заслуговують на вивчення [6]. Б. Яворський вимагав від співаків особливої уваги до пластичних мистецтв, просив їх рухатися в ритмі вокальної музики, відшукуючи пластику й зручність мелодії у пластичних рухах тіла (суголосними були методи синтезування сценічної мови Леся Курбаса та евритмія танцівниці Айседори Дункан]. Прищеплював вокалістам навички «логічного розбору та вивчення тексту напам'ять /.../ читання тексту з диригуванням (без супроводу), після чого можна було перейти до виконання мелодії (музика і словесний текст) із диригуванням, а вже потім – до співу романсу в супроводі фортепіано», – згадує О. Горощенко [20, с. 244].

Сформувавшись як концертмейстер під керівництвом славетного маестро Еверарді, Яворський вже ніколи не полишав працювати зі співаками. У різні періоди свого життя він готував розгорнуті концертні програми з Олексієм Аскоченським, Марією Баратовою, Ольгою Благовидовою, Олександром Богдановичем, Ольгою Бутомо-Названовою, Людмилою Васнецовою, Оленою Гейциг, Олімпіадою Горощенко, Ксенією Держинською, Марією Дейша-Сіоніцькою, Лідією Звягіною, Ніною Кошиць, Володимиром Лоським, Ольгою Окунєвою, Назаром Райським, Євгенією Романовою, Серафимією Сенициною, Миколою Філімоновим, Оленою Хренніковою, Марією Цибущенко, Тамарою Шенейх, Олександрою Шперлінг, Анною Ян-Рубан та ін. [17]. У 1907–1911 рр. Б. Яворський разом з солісткою Большого театру М. Дейша-Сіоніцькою організував 15 безкоштовних вечорів: «Музичних виставок», які відбувались у залі Синодального училища Москви. Деякі з них були цілком присвячені камерним творам сучасних авторів, у тому числі його власній романсовій музиці. У 1928 р. він провів цикл концертів «Пушкін в музиці» з О. Бутомо-Названовою, також виступаючи як піаніст-концертмейстер і лектор.

Іншою сферою його діяльності була музично-організаційна. По закінченні в 1903 р. Московської консерваторії у С. Танєєва (спеціальна теорія та композиція) та М. Шишкіна (фортепіано) Б. Яворський брав участь у роботі Музично-етнографічної комісії при Московському університеті; викладав у Московській народній консерваторії (разом із С. Танєєвим був одним із її засновників), здійснюючи велику методичну роботу зі складання навчальних планів, програм, створення методичних рекомендацій тощо. Разом із Р. Глієром та О. Скрябіним Б. Яворський – серед засновників Спілки російських композиторів (1913) та Бюро з експлуатації авторських прав на музичні твори (1914). Увесь цей досвід знадобився йому під час другого Київського періоду, що тривав упродовж 1916–1921 рр.

Прийнявши пропозицію директора Київської консерваторії Р. Глієра, Б. Яворський з вересня 1916 р. працював тут професором кафедри фортепіано та композиції. Попри своє значне педагогічне навантаження (навчав із фаху 39 піаністів та 12 композиторів) продовжував активно виступати як піаніст і концертмейстер у Києві та Москві. Концерти відбувалися майже щоденно, у програмі – класичні та щойно написані твори: його самого та колег-композиторів. Проводив численні майстеркласи – творчі зустрічі своїх учнів з видатними музикантами і композиторами Ф. Блуменфельдом, Ф. Гартманом, О. Глазуновим, Р. Глієром, М. Гнесіним, Г. Нейгаузом,

С. Прокоф'євим та ін. (у книзі відвідувань його класу в Київській консерваторії – 88 записів) [20, с. 629]. Восени 1917 р. Б. Яворський створив план майбутнього музикознавчого факультету Київської консерваторії, який містив такі дисципліни, як філософія, естетика, мистецтво та музичні стилі. Окремий аспект його діяльності становило музичне просвітництво, спрямоване на молодь і дітей: ця робота здійснювалась у заснованій ним у 1917 р. в Києві при Товаристві народного театру і мистецтв Народній консерваторії, першим директором якої він був.

У 1918 р. Б. Яворський, на запрошення Ф. Блуменфельда, працював професором теорії музики у Вищому музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка, а в 1920 р. викладав «Вступ у науку про музику», «Історію музики», «Основи вчення про ладовий ритм» для студентів-музикознавців Київського університету. Тут слід зазначити, що музичне життя Київського університету святого Володимира із часу його заснування у 1834 р. мало два рівні: освітньо-професійний та аматорський, і сам Б. Яворський, будучи в 1897–1898 рр. студентом математичного факультету цього ВНЗ, відвідував тут лекції з історії й теорії музики, які невдовзі було перенесено в лоно Київської консерваторії великою мірою завдяки його організаторським зусиллям. Б. Яворський стояв біля витоків реорганізації Київської консерваторії й Музично-драматичного інституту в новий навчальний заклад, брав безпосередню участь у формуванні нової музично-освітньої парадигми, сприяв виробленню навчальних планів для теоретиків та істориків музики, яких у Київській консерваторії на той час ще не готували (спершу тут були одні лише виконавські факультети).

Працюючи в Києві упродовж яскравого і трагічного чотириріччя української державності, що тривала з 1918 по 1922 рік, Б. Яворський не тільки багато виступає як піаніст, ансамбліст і концертмейстер вокалістів, але й веде семінари й лекції, пише наукові статті, в яких кристалізується його майбутня теорія музичного мислення. Наприкінці 1919–1929 навчального року меморандум вчених Києва рекомендує його в Українську академію наук з проханням присвоїти звання академіка. Б. Яворський не стояв осторонь політичного життя України і на початку 1921 р. ввійшов до Комітету пам'яті свого учня М. Леонтовича *****. Уже невдовзі майже всіх членів цієї організації було репресовано. Б. Яворський вцілів завдяки вимушеному терміновому від'їзду до Москви на виклик наркома освіти А. Луначарського. В Україну він більше не повернувся, працюючи в 1921–1930 рр. у Наркомпросі завідувачем музичного відділу Головного управління

професійної освіти всього СРСР. Під його керівництвом було проведено реалізацію ідеї безперервної музичної освіти, а саме утвердження її трьох ланок: нижчої (музична школа), середньої (музичний технікум) і вищої (консерваторія), та створено єдиний навчальний план. Водночас продовжував педагогічну діяльність, завідував навчальною частиною в Першому московському державному музичному технікумі, виступав з блискучими науковими доповідями, зокрема, в консерваторіях Києва, Ленінграда й Москви, де вів постійні семінари (найпомітніші – «Бахівський» та «Історія виконавських стилів»). Упродовж 1921–1931 рр. Б. Яворський був дійсним членом (академіком) Московської державної академії художніх наук. Але його зв'язки з Україною не було перервано. 5 лютого 1930 р. у Москві відбулась Всесоюзна наукова конференція, присвячена теорії ладового ритму. Серед численних промовців – вихованці Б. Яворського з Київської консерваторії: Г. Верьовка (з доповіддю «Про музичну роботу на основі ладового ритму в Україні»), Н. Гольденберг, С. Протопопов, І. Рабинович. Після диспуту Б. Яворський упродовж п'яти годин відповідав на запитання. Однак уже незабаром теорію Яворського було визнано «немарксистською», деякі слабкодухі учні його зрадили. Почалися митарства.

У 1930–1931 рр., у зв'язку з постановкою своєї опери «Вишка Жовтня», Б. Яворський працював педагогом-концертмейстером оперної майстерні Московського Большого театру, де також проводив численні семінари й практичні заняття з вокалістами, присвячені проблемам музичного мовлення, слухання музики, дикції, ритміки, теорії музичного виконавства, сольного та ансамблевого співу. Відсторонений від навчально-освітнього процесу, з 1932 р. працював старшим редактором державного музичного видавництва («Музгиз») і тільки восени 1938 р. отримав запрошення Московської консерваторії для читання авторського курсу «Історія виконавських стилів» аспірантам усіх факультетів, а також для втілення творчих проєктів. Одним із них була студентська постановка опери С. Танєєва «Орестея», здійснена Б. Яворським разом з А. Доліво на кафедрі камерного співу в 1939 р. Ось як про це згадує піаністка М. Юдіна: «Участь Болеслава Леопольдовича у створенні постановки «Орестеї» Танєєва виразилась також вельми яскраво у прочитаній ним лекції (для всього педагогічного і студентського складу МГК) про Танєєва, його творчість і свої зустрічі з чудовим композитором. Народу було багато, враження сильне, писались записки, ставились запитання, як завжди, доквіл Яворського «життя було ключем!» /.../

Як у всіх своїх вдалих і натхненних висловлюваннях, Болеслав Леопольдович зумів відшукати Вічне у скороминущому, об'єднати далеке і протилежне, знаходячи основний стрижень трагічного конфлікту» [20, с. 204].

На початку 1941 р. Б. Яворському було присуджено науковий ступінь доктора мистецтвознавства без захисту дисертації. А наступного року він помер, працюючи за письмовим столом. Останнім його адресатом був Д. Шостакович (листування з яким розпочалося ще в 1925 р.), який незадовго перед тим допоміг професору Б. Яворському поліпшити житлові умови в Саратові, де перебувала в евакуації Московська консерваторія.

Окремо слід сказати про дипломатичну місію Б. Яворського, якого уряд СРСР неодноразово відряджав до Італії, Німеччини, Франції, Англії для вивчення стану музичної освіти, влаштування гастролей, а також для налагодження стосунків з видатними музикантами-емігрантами з СРСР, зокрема, С. Прокоф'євим, який у 1936 р. повернувся на батьківщину*****. У 1926 р. Б. Яворський сприяв виступам киянки, солістки Большого театру К. Держинської у Німеччині, де гастролював разом з О. Бутомо-Названовою. Тоді ж, під час півторамісячного відрядження в Німеччину, Австрію та Францію («для ознайомлення з постановкою музично-навчальної справи»), Б. Яворський відвідав співачку Н. Кошиць, якій акомпанував раніше в Києві, а тут – у її паризькому салоні, де познайомився з В. Горовицем) [19, с. 643]. Саме завдяки клопотанням Б. Яворського та С. Прокоф'єва, який на той час жив у Парижі, К. Держинська співала на сцені Гранд-Опера та взяла участь у концертному виконанні опери М. Римського-Корсакова «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію» силами Большого театру (вражений її співом, Бруно Вальтер у своїй майбутній берлінській постановці «Пікової дами» П. Чайковського волів чути в партії Лізи лише її) [12].

Як бачимо, творчі здобутки Б. Яворського вражають своїм гармонійним поєднанням і досконалим розвитком кожного його таланту. Він був музикознавцем і винайшов власну теорію; здійснив структурно-семіотичний опис творчого процесу; писав і виконував свою і чужу музику; викладав і реорганізовував освітній процес; досліджував музичні терміни та впроваджував нові; перекладав значні музично-теоретичні праці та поезії з німецької, французької, польської мов на російську й навпаки і навіть створював балетні лібрето. Сучасники одностайно відзначали «демонічну» невтомність Б. Яворського, уміння невідступно вести співбесідника за ходом своїх думок і

немовби програмувати на подальшу творчу діяльність, накреслюючи її етапи, ближчі цілі й кінцеву мету. Про його самодостатність свідчить відсутність будь-яких звань і нагород.

Основну свою увагу ми зосередили на малодослідженому аспекті діяльності Б. Яворського як концертмейстера вокалістів. Цілком можливо, що, в разі вивчення його неозорої ансамблевої та сольної піаністичної діяльності, питома вага висвітлення інструментальної сфери виконавської амплітуди цього митця була б вищою. Та ми свідомо обмежили тему дослідження аспектів особистості Б. Яворського його акомпанементом вокалістам, як особливим феноменом музичного виконавства. Подібна вокальна «гегемонія» екстраполюється на увагу, яку композитори приділяли вокальним жанрам, що неминуче сприяло тому, що саме вокальна музика займала надто важливе місце в їхній творчості, а відтак – і в акомпаніаторській діяльності (нами було вивчено ейдос вокальності у творчості Ф. Шопена) [1, с. 103–106]. Не був винятком і Б. Яворський, чия активна концертмейстерська практика з вокалістами стала невід'ємною частиною сольної виконавської діяльності піаніста, а також опосередковано вплинула на формування нових концертних форм і засобів художньої виразності музики.

Насамкінець зазначимо, що Б. Яворському був також притаманний яскравий хист менеджера музичного мистецтва, вповні втілений ним на різних посадах. Цікаво, що сам він ніколи не диференціював своєї різнопланової діяльності, що зайвий раз засвідчує передбачену ним самим синергійну модель особистості митця, який в ідеалі акумулює в собі різні сторони загального музично-історичного процесу.

Висновки. Синергетика становить міждисциплінарне спрямування наукових досліджень, в рамках якого вивчають загальні закономірності процесів переходу від хаосу до порядку й назад (процесів самоорганізації та самовільної дезорганізації). Всебічне подальше осмислення представленого феномена синергетики у вокальному змісті теорії Б. Яворського особливо зростає в наш час, коли теорія синергетики як самоорганізації пропонує оригінальне світорозуміння й свої шляхи виходу з кризи наукової раціональності; нові стандарти науковості знання, накреслюючи контури постмодерного образу наукового мислення та вносячи істотні корективи в загальнонаукову картину світу.

ПРИМІТКИ

**Важливо зазначити: ще в ХІХ ст. поняття «концертмейстер» стосовно піаніста не існувало (впорядковуючи англomовну анотацію до статті, ми

знайшли цьому підтвердження: термін «концертмейстер» стосується не піаністів, а оркестрових музикантів, керівників відповідних груп інструментів). Композитори ж традиційно займалися усіма видами концертмейстерської та акомпаніаторської діяльності.

*** М. Леонтович – український композитор, хоровий диригент, громадський діяч, педагог, автор обробок українських народних пісень для хору «Дударик», «Козака несуть», «Щедрик» (відомої в усьому світі, як різдвяна колядка «Carol of the Bells»). Учень Б. Яворського, автор практичного курсу навчання співу, методична концепція якого полягає у розвитку і вихованні ладового слуху і ладового мислення з урахуванням належної уваги до свідомого звуковисотного уявлення на конкретних мелодичних прикладах [12].

**** Ось що пише про це В. Кузик: «Хто ж були ті перші, котрі виголосили заклик «гуртуймося»? 1 лютого значна група митців, професори і студентство зібрались у Київському музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка, щоб, як годиться за християнським звичаєм, спорядити концерт з творів Леонтовича. А по концерті урядили Комітет пам'яті М. Леонтовича. Сьогодні годиться з глибокою шанобою у серці назвати кожного з них, бо то здебільшого люди, знаменні для нашої культури: Кирило Стеценко – видатний композитор, фундатор Комітету, Юхим Михайлів – художник-символіст, поет, мистецтвознавець, перший голова Комітету, Олесь Чапківський – журналіст, мистецтвознавець, секретар Комітету, Пилип Козицький – композитор, педагог, заступник голови Комітету, Климент Квітка – вчений-фольклорист, Дмитро Ревуцький – фольклорист, філолог, мистецтвознавець, перекладач; композитори, більшість з яких були і диригентами, – Михайло Вериківський, Яків Степовий, Борис Лятошинський, Григорій Верьовка, Федір Попадич, Порфирій Демуцький, Василь Верховинець, Павло Гайда; вчений-теоретик Болеслав Яворський, видатний поет, а на той час і хоровий диригент Павло Тичина, блискучий піаніст і педагог Фелікс Блуменфельд, хоровий диригент Нестор Городовенко, новатор театральної режисури Лесь Курбас, відомий актор Іван Садовський, поет Валер'ян Поліщук, славний бандурист, письменник і актор Гнат Хоткевич, живописець, актор, президент Української академії мистецтв. Микола Бурачек, видатний історик культури Сергій Єфремов, історик мистецтва Данило Щербаківський, викладачі муздрамату ім. М. Лисенка Іван Волянський, Сергій Дурдуківський, Сергій Тележинський, Васильченко, Яструбецький, Харченко. До складу Комітету були також запрошені як почесні члени батько композитора Дмитро Феофанович Леонтович, дружина композитора – Клавдія Ферапонтівна, його сестри – Вікторія Леонтович та Олена Мончинська. У 30-ті роки більшість членів Товариства ім. М. Леонтовича зазнали репресій, а саме Товариство – за буржуазно-націоналістичний напрям роботи – у лютому 1928 р. ліквідовано» [9].

***** «30 января, воскресенье. Утром повторял программу, а в 1:30 дня второй клавирабэнд в Большом зале консерватории, с повторением программы первого. Зал полон... Успех такой же и в том же порядке, как третьего дня. Несмотря на небывалый вой в конце, я заставил закрыть рояль после второго биса. Однако вой продолжался и после этого. Сегодня в артистической среди других – Мейерхольд, Яворский, Луначарский с женой...

После того как толпа схлынула, Яворский увозит нас к себе <... в Замоскворечье...> и угощает совершенно феноменальным обедом, – вероятно, самым вкусным за всё наше пребывание в СССР. Тут и закуски, и изумительные блины, и феноменальные пирожки – и, словом, с половины обеда я уже ничего не могу есть...

Между тем разговоры перешли на другую тему. Держинская, очень милая дама, рассказывает про колоссальную посещаемость московских театров, несмотря на дороговизну билетов: люди недоедают, но в театр ходят. Затем Яворский рассказывает, что в прошлом мае, когда он вернулся из Парижа в Москву, то в сферах уже в подробностях знали о разговорах, которые Яворский имел со мною, ибо во время нашего завтрака – случайно или нарочно – сидел нужный человек, который всё это записал и сообщил. Отсюда разговор естественно переходит на слежку в Москве – особенно за теми, кто является из-за границы. Яворский описывает характер того шума, который слышен в телефоне, когда к нему прицепляется официальный подслушиватель. Действительно, на такого рода шум мы уже обратили внимание. Хотя мы ничего предраассудительного в телефон не говорили, но всё же этот шум надо иметь в виду.

Из всех сегодняшних разговоров неожиданный вывод: москвичи ругают теперешнюю Москву, но болезненно ждут, чтобы её похвалили. Выходим вместе с Держинской; Яворский... провожает нас до трамвая, который набит до отказа» [15].

Література

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. 2-ге вид. Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Антонюк В. Г. Болеслав Леопольдович Яворський: грані особистості. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2015. Вип. 113: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1929–41 рр.: збірник статей і матеріалів. С. 109–127.
3. Антропова Т. А. Б. Яворський і творчість Леонардо да Вінчі (до питання про специфіку художнього мислення). *Українське музикознавство*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2008. Вип. 36. С. 13–20.
4. Асафьев Б. В. О народной музыке: Музыка, 1978. 247 с.
5. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». Москва: Классика-XXI, 2008. 372 стр.
6. Виноградов К. М. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. *Музыкальное исполнительство и современность*: сб. стат. / сост. М. А. Смирнова. Москва: Музыка, 1988. Вып. 1. С. 156–178.
7. Глиэр Р. М. Статьи и воспоминания / сост., ред. текста, предисл., коммент. и аннот. указ. В. А. Киселева. Москва: Музыка, 1975. 218 с.
8. Гольденвейзер А. Б. Несколько мыслей о воспитании певца. *Советская музыка*. Москва: 1952. № 9. С. 72–74.
9. Кузик В. В. Товариству ім. М. Леонтовича – 75 років. Київ: Центр музичної інформації Спілки композиторів України, 1996. 6 с.

10. Кузьоміна Л. А. Особливості розвитку виконавської техніки (зі спадщини Б. Л. Яворського). *Вісник ХДАДІМ*. Харків, 2003. № 2. С. 22–30.
11. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / пер. с нем. З. Эвальд; предисл. и ред. Б. В. Асафьева. Москва: Гос. муз. изд-во, 1931. 304 с.
12. Леонтович М. Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України / упоряд. Л. О. Іванова. Київ: Музична Україна, 1989. 133 с.
13. Москалець О. Ксенія Держинська. Слава і забуття «золотого сопрано». *Дзеркало тижня*. Київ, 2005. № 2 (530).
14. Орлова Е. К. К истории становления теории музыкальной формы. *Советская музыка*. Москва, 1974. № 8. С. 79.
15. Прокофьев С. С. Сказ о том, как Сергей Сергеевич Прокофьев примеривался к «большевизму». URL: <http://www.lebed.com/2002/art3102.htm> (дата звернення: 11.12.2018).
16. Холопов Ю. Н. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиаана. *Музыка и современность*. Москва: Музыка, 1971. Вып. 7. С. 247–293.
17. Яворский Б. Л. Избранное: Письма. Воспоминания. 2-е изд. Рук. проекта В. В. Задерацкий, В. В. Магдалиц. Москва: Композитор, 2008. 288 с.
18. Яворский Б. Л. Избранные труды. / общ. ред. Д. Д. Шостаковича. Москва: Советский композитор, 1987. Т. II. Ч. 1. 365 с.
19. Яворский Б. Л. Неизданные фрагменты и рецензии. *ГЦММК им. М. И. Глинки*. Ф. 146, ед. хр. 331, 4497, 4872, 4874.
20. Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка. Изд. 2-е, испр. и доп. / общ. ред. Д. Д. Шостаковича. Москва: Советский композитор, 1972. Т. I. 712 с.
21. Яковлев О. В. Синергетична парадигма простору культури: монографія. Київ: НАКККІМ, 2014. 400 с.

References

1. Antonyuk V. H. *Ukrayins'ka vokal'na shkola: etnokul'turolohichnyy aspekt: [monohrafiya] [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect: Antonyuk. K.: Ukrayins'ka ideya [Ukrainian Idea], 2001. 144 p. [in Ukrainian]*
2. Bench-Shokalo O. H. *Ukrayins'kyy khorovyy spiv [Ukrainian choral singing] K.: Ukrayins'kyy svit [Ukrainian World], 2002. 231 p. [in Ukrainian]*
3. Bench-Shokalo O. H. *Profesiynny narodnyy khorovyy spiv. [Professional folk choral singing] / Kyiv's'ke muzykoznavstvo.–Kyiv musicology K.: NMAU, KDVMU, 2009. Vyp. 30. p. 45–49. [in Ukrainian]*
4. Bench-Shokalo O. H. *Avtentychnyy hurtovyy spiv.Fol'klomoreproduktyvnyy hurtovyy spiv [Authentic group singing. Folklore-reproductive group singing] / Ukrayins'kyy khorovyy spiv: Aktualizatsiya zvychayevoyi tradytsiyi: navch. posib. [Ukrainian choral singing: Actualization of customary tradition: textbook] K., 2002. p. 91-230. [in Ukrainian]*
5. Hrytsa S. Y. *Fol'klor i suchasnist': Problemy reprezentatsiyi fol'kloru na svyati narodnoyi tvorchosti [Folklore and modernity: Problems of representation of folklore on the holiday of folk art] / Transmissiya fol'klomoyi tradytsiyi:*

Etnomuzykolohichni rozvidky [Transmission of folk tradition: Ethnomusicological explorations] Kyiv-Ternopil', 2002. p. 205- 217. [in Ukrainian]

6. Duka P. P. Postanovka holosu: tekhnika movy ta fiziolohiya spivu. [Voice production: speech technique and singing physiology]. *Nova pedahohichna dumka. [New pedagogical thought]* 2014. №1. S. 147-149[in Ukrainian]

7. Pavlenko I. Vokal'ni ansambli suchasnoho pobutuvannya (zhanrovi osoblyvosti) [Elektronnyy resurs] [Vocal ensembles of modern life (genre features) [Electronic resource] / *Narodoznavchi zoshyty. Ethnographic notebooks* № 4 (112). L'viv.: Instytut narodoznavstva NAN Ukrayiny, Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2013. p. 722-726. Rezhym dostupu: <http://nz.ethnology.lviv.ua/pronz/>. [in Ukrainian]

8. Synytsya O. Synytsya I. Khorove aranzhuvannya dlya ukrayins'koho narodnoho khoru [Choral Arrangement for the Ukrainian Folk Choir]: *Navchal'no-metodychnyy posibnyk dlya uchylshch kul'tury [A Textbook for Schools of Culture]* / Nizhyn: PP Lysenko M. M., 2012. – 84 p. [in Ukrainian]

9. Skoptsova O. M. Stanovlennya ta osoblyvosti rozvytku narodnoho khorovoho vykonavstva v Ukrayini/kinets' KHIKH–KHKHstolittya [Formation and features of development of folk choral performance in Ukraine / the end of the XIX-XX centuries]: *Dys... kand. mystetstv [Thesis...]*: 17.00.01 / Nauk. ker. O. O. Rubakha, ofits.opon. N. B. Broyako; Kyiv. un-t kul'tury ta mystetstv. K. [in Ukrainian]

10. Skoptsova O., Rubakha O. Narodno-khorove vykonavstvo v konteksti suchasnoyi ukrayins'koyi kul'tury [Folk and choral performance in the context of modern Ukrainian culture] // *Visnyk KNUKiM: Zbirnyk naukovykh prats'. Seriya: Mystetstvoznavstvo. Vyp. 8. [Collection of scientific works. Series: Art History. issue. 8] K.: KNUKiM, 2003. p. 102 – 109. [in Ukrainian]*

11. Skoptsova O. Naukovopedahohichne osmyslennya ukrayins'koho narodnoho pisennoho vykonavstva [Scientific-pedagogical comprehension of Ukrainian folk song performance] *Pedahohichni nauky: zbirnyk naukovykh prats'. Poltava, 2016. vypusk 66-67 [Pedagogical sciences: a collection of scientific works. Poltava, 2016. issue 66-67] p. 59-65. [in Ukrainian]*

12. Yakovlev O. V. Festyval'nyy rukh yak chynnyk intehratsiyi ta zberezhennya natsional'noho kul'turnoho landshaftu [Festival movement as a factor of integration and preservation of the national cultural landscape] *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv: nauk. zhurnal. [Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts: Science. Magazine]. K.: Milenium, 2018. № 4. S. 56–59. [in Ukrainian]*

Antonyuk V. G.

People's Artist of Ukraine, Doctor of Cultural Studies, Professor, Head of the Chamber Singing Department Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Synergetic and vocal content of B. L. Yavorsky theory

The theory of synergetics in our time offers an original worldview, its own ways out of the crisis of scientific rationality and new standards of scientific knowledge, outlining the contours of the

postmodern way of scientific thinking and making significant adjustments to the general scientific picture of the world. In this regard, the comprehensive understanding of the multidimensional phenomenon of the synergetic personality of B. Yavorsky, which had a significant impact on the formation of the vocal paradigm of music education, is especially growing.

Historical musicology, exploring different areas of artistic life, has lost track of an important topic such as the concertmaster activity of pianists-composers who traditionally accompanied the performance of not only their but also other's compositions, resulting in the unique creative act when one author was becoming the interpreter of other master's compositions – his predecessor or contemporary. In the cognition of music history such artistic events are of notable significance, as they reflect not just the performing evolution but also the process of creative (composer) reframing of the musical material. Beyond his scientific, educational, composer, solo pianist and musical organizational activity, B. Yavorsky was widely known as the concertmaster of singers.

The main merits of Yavorsky's theory consist in analyzing the structure of mode formation and the internal modal organization of musical composition and musical-historical process as well as drawing analogies in the development of various kinds of arts. This is where the researcher saw many things hidden from the eyes of his contemporaries and appreciated only decades afterwards. Yavorsky's scientific fate was complex and dramatic, mainly because of his permanent occupation by the duties of a civil servant responsible for the formation of a new educational paradigm across the entire Soviet Union, and he managed to publish only a small part of his heritage.

Key words: vocalists, synergetic, theory of Yavorskii, music-historical process.