

Ю.Л. Афанасьєв, О.Ф. Джура

**ПРОФЕСІЙНА
ПІДГОТОВКА
МУЗИКАНТА**

**УРОКИ
БОЛЕСЛАВА ЯВОРСЬКОГО**



**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Ю .Л. АФАНАСЬЄВ, О. Ф. ДЖУРА

**ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МУЗИКАНТА:
УРОКИ БОЛЕСЛАВА ЯВОРСЬКОГО**

МОНОГРАФІЯ

Київ – 2009

УДК 781: 378 (477) "18"
ББК Щ 31 р
А-94

Рецензенти:

В.Д. Шульгіна, доктор мистецтвознавства, професор;
О.М.Олексюк, доктор педагогічних наук, професор;
О.П. Воеводін, доктор філософських наук, професор.

*Друкується за рішенням вченої ради
Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 5 від 23 червня 2009 року)*

Афанасьєв Ю. Л., Джура О.Ф.
А-94 Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського. –
К.: ДАКККІМ, 2009. – 128 с.
ISBN 978-966-452-018-5

У монографії на матеріалах численних архівних та літературних джерел, спогадів сучасників тощо відтворюються педагогічні погляди, принципи та методичні прийоми, які характеризують видатного вітчизняного музиканта та теоретика Болеслава Леопольдовича Яворського як відомого теоретика і практика професійної музичної освіти.

Роботу адресовано студентам, аспірантам та науковцям в галузі музикознавства та музичної педагогіки, а також усім тим, хто цікавиться здобутками вітчизняної культури.

УДК 781: 378 (477) "18"
ББК Щ 31 р

ISBN 978-966-452-018-5

© Афанасьєв Ю.Л., 2009
© Джура О.Ф., 2009
© Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2009

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНА ДОЛЯ ТЕОРЕТИЧНИХ ТА ПЕДАГОГІЧНИХ НАПРАЦЮВАНЬ Б. ЯВОРСЬКОГО	
1. Освоєння теоретичного спадку Б. Яворського у вітчизняному музикознавстві	9
2. Опрацювання музично-педагогічного доробку Б. Яворського	17
РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДґРУНТЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ Б. ЯВОРСЬКОГО	
1. Вчення про ладову організацію та конструкцію музичного твору у контексті завдань професійного вишколу музиканта	34
2. Теорія і практика розвитку музичного мислення як завдання музичної освіти.	48
РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦТВО МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА ЯК ПРЕДМЕТ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ	
1. Освоєння культурного змісту та художньої стилістики репертуарних творів у музично-педагогічному процесі.....	68
2. Робота з оволодіння музично-виконавською технікою ...	86
ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	109
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	110

ВСТУП

ФЕНОМЕН БОЛЕСЛАВА ЯВОРСЬКОГО

Ім'я Болеслава Леопольдовича Яворського загалом відомо у музичних колах, передусім серед музикознавців. Його пов'язують насамперед з так званою "теорією ладового ритму", яка у 30-х роках минулого століття була предметом палких дискусій і, попри неоднозначне ставлення до неї, суттєво вплинула на все вітчизняне музикознавство. Чимало понять і термінів, що були запозичені з теорії Яворського, увійшли у музикознавчу науку, стали хрестоматійними. Але увійшли, слід зазначити, не прямо, а через посередництво Б. В. Асаф'єва, С. В. Протопопова, інших авторів. Сама постать Яворського, його енциклопедичні знання музики усіх часів, сміливі і точні судження про композиторів і виконавців минулого та сучасності, глибина культурно-історичних узагальнень та переконливість думки справляли колосальне враження на таких великих його сучасників як Д. Д. Шостакович, С. С. Прокоф'єв, М. Ф. Гнесін, Н. Я. Мяковський, Р. М. Глієр, Г. Г. Нейгауз та ін. Його учнями були видатні українські композитори і музичні діячі М. Д. Леонтович, Г. Г. Верьовка, М. І. Вериковський, П. О. Козицький. Знані музикознавці В. А. Цуккерман, А. А. Альшванг, В. Д. Конен, Л. В. Кулаковський також вийшли із школи Яворського. І все ж таки теоретична концепція цього видатного музиканта – мислителя, як свідчать і висловлювання сучасників, і весь хід освоєння та опрацювання його музично-теоретичного спадку, залишилась недостатньо зрозумілою як сучасниками, так і наступними поколіннями, для яких постать Болеслава Яворського все більше відходить у царину легенд, до яких треба ставитись шанобливо, не дуже переймаючись їхньою суттю, змістом і значенням.

Дослідники життя та творчості Яворського пов'язують відносну маловідомість та знаність його теорії з тим, що протягом життя з різних причин він так і не виклав свої музично-теоретичні погляди системно, послідовно, цілісно і, що особливо важливо, ясно і зрозуміло для читача. Його роботи, здебільшого не опубліковані, які переважно носять підготовчий, тезисний характер, відрізняються афористичністю стилю, надзвичайною стислістю та концентрацією думки без належного розгортання її у зручну для сприйняття лінгвістичну форму. Наймовірною інтенсивністю та екстенсивністю його діяльності не давала можливості зосередитись лише на теоретичній розробці і літературному удосконаленні своєї теорії, яка, крім того, ще і постійно видозмінювалась у його власному уявленні і не квапилась набути завершеної форми.

Адже Яворський брав найактивнішу участь у всіх сторонах музичного процесу. Він не був суто теоретиком, як це нерідко уявляють. Він був музикантом у самому широкому сенсі цього слова: музикантом-виконавцем, музикантом-композитором, музикантом-теоретиком, музикантом-педагогом, музикантом-організатором. І у всіх цих якостях він працював самовіддано, чесно і плідно.

Так, його діяльності в галузі організації та формування змісту і форм музичного виховання та професійної музичної освіти ми в значній мірі зобов'язані тим, що і досі маємо найефективнішу систему музичної освіти. Його музично-педагогічний доробок, наприклад, не менш цікавий і цінний, ніж теоретичний, але так, як і останній, для багатьох фахівців у цій галузі залишається terra incognita. І справа не тільки в тім, що музично-педагогічний спадок Яворського, як і музично-теоретичний, не упорядкований, не систематизований, не викладений текстуально і, тим більш, не опублікований самим автором, що існує він, переважно, у вигляді численних фрагментів незавершених робіт, нотаток, офіційних документів та опублікованих спогадів його учнів та свідків музично-педагогічної діяльності майстра. Справа у тім, що заростає травною безпаметства культурна нива, яку з такою любов'ю і наснагою обробляв і засівав елітними зернами видатний діяч вітчизняної культури Болеслав Яворський, а нинішнім його колегам не до снаги віднайти у пізніших різнотрав'ях колоски його засіву, та скуштувати від плодів його, а то і дати їм нове життя на полях новітньої національної культури.

Особливо прикрим є те, що певне забуття та втрата справжнього дослідницького інтересу до творчої спадщини Яворського спостерігається в Україні. Адже Болеслава Яворського у повній мірі можна назвати сином українського народу, притому гідним сином, який чимало зробив для розвитку музичної культури України.

Болеслав Леопольдович Яворський народився у 1877 році у Харкові. Його батько – Леопольд Вікентійович Яворський, родом з Привіслинського краю (Польща), перед польським повстанням 1863 року був висланий у прикаспійські степи, але зумів зробити військову кар'єру і дослужитись до генерала інтендантської служби. Мати – Наталя Йосипівна, у дівочтві – Жолинська, добре знала українську мову і з дитинства прививала своїм дітям любов до простого народу і, зокрема, до народних пісень.

Перші уроки музики він також отримав від матері, а згодом під керівництвом більш професійних викладачів досяг таких успіхів, що після приїзду до Києва згодом зміг поступити до Київського музичного училища у якості... штатного акомпаніатора. Через рік (1894) він стає і студентом цього ж училища по класу фортепіано В. В. Пухальського.

З 1898 по 1916 рік Болеслав Яворський у Москві. Вчиться у Московській консерваторії за двома спеціальностями: теоретичній та фортепіано. Активно займається композиторською, теоретичною, концертно-виконавською та організаційною діяльністю. З 1906 року він серед засновників-організаторів та найактивніших викладачів першої в Росії Народної консерваторії при Московському товаристві народних університетів.

Але, отримавши у Москві знання, досвід і навіть визнання, він все ж таки у 1916 році повертається до Києва, де його талант і енергія розгортаються з надзвичайною силою, одночасно реалізуючись і в стінах Київської консерваторії, і у Вищому музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка, і, нарешті, в організованій самим Болеславом Леопольдовичем Народній консерваторії.

Київський період 1916-1921 рр. став яскравою сторінкою в житті та творчості Б. Яворського. Тут його талант набув свого неабиякого розквіту, тут він здобув такий авторитет і навіть славу, що не випадковим є виклик його тодішнім Наркомом освіти А. В. Луначарським до Москви для роботи у Наркомпросі по організації музичної освіти у масштабах всієї Радянської держави. Цей період був недовгим, але дуже плідним, особливо з точки зору практичного втілення багатьох педагогічних та організаційно-освітніх ідей Болеслава Леопольдовича. Він створив у Києві безпрецедентно демократичну систему розповсюдження музичної культури, виховав цілу плеяду закоханих у справу послідовників і ще багато років поспіль слідкував за їх діяльністю, направляв, допомагав їм. Б.Л.Яворський був учителем ряду українських композиторів (М. Леонтович, М. Вериковський, Ф. Козицький, Е. Скрипчинська, Г. Вільовка).

Він – ініціатор та автор ряду важливих перетворень, які стосуються системи й принципів музичної освіти та залишили помітний слід у розвитку музичної культури в Україні. Тому обов'язок наших істориків музики та музикознавців – детально висвітлити діяльність Б. Л. Яворського в Україні та все цінне з цього вчення [30, 114].

Цей обов'язок досі не виконано українськими дослідниками. Публікації про життя і творчість Б. Яворського, що вийшли в українських виданнях, рахуються одиницями. Монографій, наприклад, немає зовсім.

Між тим, не менш парадоксальним є відображення постаті Б. Яворського в російських літературних джерелах. Щоправда, тут парадокс набуває дещо іншого характеру. Хоча ім'я Болеслава Яворського відомо лише вузькому колу фахівців, його ніяк не можна назвати забутих чи замовчуваних. Час від часу з'являються публікації, в яких віддається належне таланту і самовідданій праці цього невтомного будівничого вітчизняної музичної культури.

У 1964 році видавництво “Советский композитор” випускає в світ книгу “Б. Яворский. Воспоминания, статьи, письма. Т.1.” [232]. Книга мала широкий резонанс в музичних колах. Її наклад і обсяг відразу виявились недостатніми і у 1972 році це ж видавництво випускає друге видання книги, виправлене і чимало доповнене [239]. І у першому, і у другому випадку видання здійснювалось із помітною помпою. Достатньо сказати, що загальну редакцію книги здійснював сам Дмитро Шостакович.

У книзі опубліковані статті та спогади таких грандів радянської культури, як А. В. Луначарський [153], С. С. Прокоф'єв [189], Б. В. Асаф'єв [8], А. А. Альшванг [3], Г. Г. Нейгауз [182], Г. Г. Верьовка [30], І. А. Сац [198], В. Д. Конен [138], В. А. Цукерман [221]. Усі вони віддають данину надзвичайної поваги і ентузіастичного захоплення особистістю Болеслава Леопольдовича як людини, що зробила неоціненний вклад у розвиток музичного мистецтва, його теорії та педагогіки.

Практично всі автори стверджували, що науковий та педагогічний спадок Б. Яворського потребує серйозного вивчення, узагальнення та подальшої розробки, а також широкого застосування в науковій та педагогічній роботі. Разом з тим, більшість статей книги носить мемуарний характер. Про це свідчать типові заголовки цих статей: “Пам'яті великого діяча” (А. А. Альшванг), “Повчальна зустріч” (С. С. Прокоф'єв), “Чудова, надзвичайна людина” (Г. Г. Нейгауз), “Штрихи до портрету Б. Л. Яворського” (Г. М. Коган), “Незабутні роки” (В. А. Цукерман), “Ім'я, яке я згадую з вдячністю” (К. Г. Держинська).

Отже, книга ця сама по собі не стала початком аналітичної роботи по вивченню творчого спадку Б. Яворського. Але її пафос у цілому був спрямований на досягнення саме такої мети. На це вказує автор Передмови до 2-го видання І. Сац, зазначаючи, що вивчення науково-педагогічного спадку Б. Яворського “...лише повинно розпочатися. Мета цього видання – сприяти його початку” [198, 23].

На жаль, очікуваного вибуху дослідницької активності у цьому напрямку не відбулось. Після видання названої книги ми спостерігаємо ще три невеличкі хвилячки публікацій, які було присвячено, здебільшого, ювілейним датам – 100-річчю, 110- та 120-річчю з дня народження Б. Яворського. Звісно, найчастіше вони носили панегірично-меморіальний характер і мало торкалися змісту й суті творчої спадщини великого майстра.

Отже, ми маємо перед собою парадоксальний феномен – з одного боку, незаперечне визнання значимості і навіть величчя постаті і творчого доробку Б. Яворського, а з іншого – стійка недооцінка цього доробку в теорії та практиці реального музичного життя. У будь-якому разі, задекларований у зазначених вище меморіальних публікаціях масштаб значи-

мості творчості Б. Яворського є неспівмірним з масштабом її реального висвітлення.

Цей парадокс виглядає ще більш інтригуючим з огляду на нерідкі свідчення, що теоретичні і практичні нароби Б. Яворського активно циркулюють у наукових розробках і реалізуються на практиці окремо від імені їх автора. Як зазначає І. Сац, “педагогічні (в широкому розумінні – тобто такі, що охоплюють виховання музичного мислення і професіоналів, і аматорів, і слухачів) принципи, які витікають з теоретичних поглядів Яворського, вже в певній мірі увійшли до радянської системи музичної освіти. Численні поняття і терміни, запозичені з теорії Яворського (часто отримані з неї не прямим шляхом, а через посередництво Б. В. Асаф’єва та інших авторів, що користувалися нею) увійшли до радянської науки про музику і до підручників” [198, 23].

Відтак вивчення наукового та педагогічного доробку Б. Яворського набуває ще й етичного сенсу. І хоча науковій істині байдуже щодо імен її відкривачів, але не байдуже має бути людям. Уточнення авторства тих чи інших наукових, теоретичних чи методичних знахідок є не тільки етичне, але і власне наукове завдання усякого ретроспективно-наукового пошуку.

Тож, говорячи про парадокси історичної ролі творчого доробку Б. Яворського, слід лише зазначити, що уважне знайомство з історичними обставинами дають підстави стверджувати: за вказаними парадоксами не проглядаються якісь зловмисні ворожі дії, чи то з боку владних структур (з владою у Яворського були майже безхмарні стосунки), чи з боку якихось заздрісних колег. Він нікому не переступав дорогу. Він не робив кар’єру. Він робив, те, що ніхто не робив до нього, та і після нього, фактично, теж. Він був унікальний. А відтак причиною відносного забуття його творчого доробку, особливо, в галузі педагогіки, була не чиясь неприязнь, а скоріше ремісничка обмеженість музичного загалу, який взагалі не дуже полюбляє теорії та методики і традиційно дотримується дідівських методів передачі технічного й артистичного досвіду від вчителя до учня.

В цілому, історія творчого доробку Б. Яворського є ще однією ілюстрацією нашої лінощі та безгосподарності по відношенню до багатств, якими ми номінально володіємо, але не даємо собі ради оволодіти фактично.

Запропоноване авторами дослідження має на меті хоча б дещо наблизити нас до творчого спадку Болеслава Яворського, зокрема в тій його частині, що стосується такої важливої, але, на наш погляд, найменш дослідженої сторони його діяльності як теорія і практика професійної підготовки музиканта

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНА ДОЛЯ ТЕОРЕТИЧНИХ ТА ПЕДАГОГІЧНИХ НАПРАЦЮВАНЬ Б. ЯВОРСЬКОГО

1. Освоєння теоретичного спадку Б. Яворського у вітчизняному музикознавстві

Як уже зазначалось у передмові, незважаючи на те, що за життя Б. Яворського його музично-теоретичні ідеї мали широкий розголос, були предметом палких дискусій, після смерті їх автора інтерес до них почав вщухати, їх зміст якимось непомітно розчинився в теоретичних побудовах інших авторів так, що сьогодні знайдеться небагато фахівців, які б могли чітко викласти основні положення музично-теоретичної концепції Яворського.

Такий стан речей найчастіше пов’язують з малою кількістю його публікацій. Протягом життя вченого вийшло всього одинадцять видань. Це невеличкі праці брошурного обсягу – “Будова музичної мови. Матеріали і замітки, ч. 1-3” – 24 сторінки [241], “Вправи з голосоведення” – 26 сторінок [244], “Будова музичного твору у зв’язку з його виконанням” – книжка відсутня у головних бібліотеках СНД, обсяг її невідомий [240], “Вправи з утворення схем ладового ритму, ч. 1” – 54 сторінки [245], статті – “Кілька думок у зв’язку з ювілеєм Ф. Ліста” [236], “Після московських концертів Ф. Бузоні” [238], “Текст і музика” [243], “А. Н. Скрябін” [230], “Основні елементи музики”, “Сприйняття ладових мелодичних побудов” – у співавторстві з Беляєвою-Екземплярською [231] та невеликий розділ “Конструкція мелодичного процесу” у спільній з С. Н. Беляєвою-Екземплярською книзі “Структура мелодії” [235].

Після смерті Б. Яворського у 1947 та 1948 рр. виходять ще дві його роботи – брошура “Сюїти Баха для клавіра” [242] та стаття “Із спогадів про С. І. Танєва” [233].

Отже, довгий час дослідники мали дуже обмежену інформацію про творчий доробок Болеслава Леопольдовича, адже більшість його праць ще й досі знаходяться у рукописному стані, причому здебільшого у вигляді тез, ескізів, чернетних (для себе) записок. До 1954 року ці записки були відомі тільки найближчому оточенню Б. Яворського.

У цьому ж році у Державному центральному музеї музичної культури ім. М. І. Глінки починає формуватись архів Б. Л. Яворського, який нині налічує понад 8000 одиниць зберігання.

Фонд Яворського (ф. 146) складають численні рукописи вченого, у тому числі його теоретичні роботи, музичні композиції, листи, а також документи навчальних, наукових закладів, в яких він працював, його фотографії тощо. Рукописи не рівноцінні по відношенню до розробленості піднятих проблем, завершеності і ступеня узагальнення. Серед них нотатки, ескізи, тези виступів, програми, плани, статті, великі, але не завершені монографії.

Тематично рукописи фонду можна, хоча і дещо умовно, диференціювати за такими розділами:

- праці з теорії музики;
- праці, присвячені пісні;
- праці, що викладають історичну концепцію і питання стилю;
- розробки проблем музичної освіти;
- розробки проблем виконавства і фортепіанної педагогіки.

Створення архіву Б. Яворського в умовах музею відкрило доступ до творчої спадщини вченого, і фонд 146, за свідченнями працівників музею, постійно викликає інтерес користувачів.

Між тим, робота з матеріалами фонду виявилась непростю справою. Як зазначає Н. Фінкельберг, “по-перше, Болеслав Леопольдович записував свої думки дуже стисло, часто в афористичній манері. Багато з його замислів були конспектом “для себе”, в яких закарбовані “головні” думки, висновки з роздумів. Ці думки ще належить розгорнути і розшифрувати. По-друге, Яворський застосовував у своїх працях (в основному, в дослідженнях музичних стилів) особливу, ним самим розроблену термінологію” [211, 6]. Якщо ж додати, що матеріали з тієї чи іншої проблеми розсіпані по десятках і сотнях одиниць зберігання, які мають досить умовні назви, то стає зрозумілим, що системне відтворення поглядів Б. Яворського на той чи інший предмет потребує неабияких дослідницьких зусиль.

Попри всі труднощі, дослідження наукової та педагогічної спадщини Б. Яворського так чи інакше здійснювалось, і сьогодні ми маємо вже десятки робіт різних жанрів, що так чи інакше стосуються цієї справи. Серед них – наукові та науково-популярні статті, розділи чи підрозділи спеціальних досліджень, оглядові та біографічні нариси, портретні, психологічні зарисовки. Звичайно, найбільш висвітленим у цих публікаціях є його ладоритмічна теорія.

Ще за життя Яворського, в кінці 20-х років, з’явилося декілька критичних робіт, що відобразили розгорнуту навколо теорії ладового ритму полеміку.

У статті Цукермана тих років теорія Яворського була представлена “як одне з найбільших досягнень сучасного музикознавства” [223]. Автор статті відзначає, що в теорії розкривається зв’язок структури ладу і засобів його виявлення з виразністю музики (та опосередковано – з суспільною психологією), підкреслює, що в її надрах генерується новий метод музичного виховання і освіти.

Схожий погляд на теорію ладового ритму відстоював Л. В. Кулаковський [145]. Він, зокрема, зазначав, що її методи можуть бути використаними для обґрунтування структури відомих ладів у практичному вивченні музичних форм, показував продуктивність аналізу методами теорії ладового ритму будови народної пісні [144].

Ідеями теорії ладового ритму навіяна і книга А. К. Буцького “Безпосередні дані музики” [25], яку, до речі, було видано у Києві. В ній викладено характерне для Яворського розуміння ладу, специфіки музичного мислення, його погляди на зміст музики.

Як відомо, творчі пошуки Б. Яворського палко підтримував А. В. Луначарський. Показовою у цьому відношенні є його стаття, яка, власне, є розгорнутою стенограмою його виступу на конференції з теорії ладового ритму. У статті надано надзвичайно високу оцінку найважливіших сторін концепції Яворського. Луначарському імпонує діалектичність його вчення, спрямованість концепції на вивчення внутрішньої динаміки музичного процесу, можливість спеціального використання теорії. Незважаючи на окремі спірні положення теоретичної концепції, Луначарський бачить в ній одну з найпродуктивніших гілок вітчизняного музикознавства, “одну з головних колон”, на яких врешті-решт буде зведено “купол нової музичної науки” [153, 57].

Власне, за ініціативою та за активної участі А. В. Луначарського у 1930 році в Москві відбулася Всесоюзна конференція з питань ладового ритму. У ході конференції була прийнята резолюція, в якій рекомендувалося всебічне вивчення теорії, її розвиток і апробація в навчальному процесі [239, 666]. Проте у 1931 році під егідою ГАЙСу (Державної академії мистецтв) була здійснена дискусія, характер проведення якої фактично дезавував позитивні наслідки конференції 1930 року.

Негативне ставлення до теорії ладового ритму ініціювалось деякими діячами РАПМ (Російської асоціації пролетарських музикантів). Відверте заперечення ладоритмічної концепції ми зустрічаємо у статті Ю. М. Келдиша [133]. Певним підсумком розгорнутої проти теорії Яворського критики стала опублікована в кінці 30-х років праця І. Я. Рижкіна [196]. У ній автор виявляє помилковість ряду положень ладоритмічної концепції.

пції, її філософських підвалин, хоча, не погоджуючись у цілому з ладовим аспектом теорії, критик визнає її плідність щодо висунутого в теорії розуміння ритму.

Оцінка теоретичного вчення Яворського, що склалася у 30-ті роки, не спростовувалася в друці аж до появи післявоєнної публікації В. А. Цукермана та В. А. Кулаковського [223]. Не замовчуючи окремі суперечливі сторони теорії (“гіпертрофію ладу”, “перебільшення його ролі для музичної форми”, “зведення до нього тих елементів музики, що насправді керуються не ладовими законами” [226, 70], автори статті підкреслюють, що і помилки Яворського містять у собі “дещо цінне”, що основна “життєва тема” Яворського “глибоко актуальна”. Теоретична концепція оцінюється ними як “єдина в музичній науці усього світу спроба побудови загальної теорії музики, котра прагне охопити і гармонію, і ритм, і мелодичні явища, і музичну форму певним єдиним основним принципом [223, 68-69]. Вони оцінюють теорію ладового ритму Яворського “як перспективне вчення про розчленованість музичної мови” [223, 72], як “досить значний внесок у теоретичне музикознавство” [223, 75].

Сказане не означає, що з 30-х років і до опублікування у 1957 році вказаної вище статті особистість і творчість Б. Яворського знаходились в опалі. Скоріше, навпаки, про що свідчить той факт, що, починаючи з 1935 року і ССК (Спілка радянських композиторів), і художня рада Московської консерваторії ставили перед ВАК СРСР питання про присудження Б. Яворському ступеня доктора мистецтвознавства без захисту дисертації. Справа ця, щоправда, затягнулася, вважаємо, перш за все через брак у Болеслава Леопольдовича об’ємних публікацій і, власне, дисертації. Та все ж справу було вирішено позитивно. 1 лютого 1941 року відбулось присудження Б. Яворському ступеня доктора наук.

І все ж таки засвоєння і розповсюдження ідей Б. Яворського йшло досить мляво. І на те були причини. Як зазначав великий композитор, професор МДК М. Я. Мясковський у своєму відзиві, який він написав на запит експертної комісії ВАК, “на жаль, широкому розповсюдженню теорії Б. Л. Яворського заважає афористичний стиль викладу у друкованих роботах (учня – С. В. Протопопова “Елементи будови музичної мови”, Б. Л. Яворського “Конструкція мелодичного процесу” та ін.), котрі можуть бути добре засвоєні лише за допомогою авторитетного керівництва” [239, 670].

Новим імпульсом щодо вивчення творчого доробку Б. Яворського стало видання у 1964 і перевидання у 1972 роках вже згаданого ме-

моріального збірника “Б. Яворский. Статьи, воспоминания, переписка. I. I.” [232; 239]. Публікація цього збірника стала певною мірою рубіжною милою у засвоєнні творчості Б. Яворського. Вона розсунула межі бачення наукової і культурної ролі цієї особистості. Попередній погляд на Яворського як на теоретика (як на автора теорії ладового ритму) почав нитіснятися новим поглядом, в основі якого вже лежало уявлення про дійсне багатоманіття інтересів Яворського і, відповідно, – про розмаїття його наукових і практичних пошуків.

Спогади, статті, переписка, що увійшли до збірника, дали дослідникам можливість уявити масштаб і характер його музичної та суспільної діяльності, загальний характер його музично-педагогічних ідей [198; 129; 42; 1], направленість його педагогіки [1; 31], його вплив на учнівську молодь, на колег по педагогічній роботі [137; 30; 3; 8; 182; 229], характер роботи Яворського у фортепіанному класі [223; 151; 178], його власну піаністичну діяльність [220; 151; 146].

Деякі аспекти діяльності Яворського, зокрема, розробка фортепіанно-технічної системи, теорії стилів, у збірнику ледь позначені [220; 151; 31], інші – отримали більш переконливе, хоча і лаконічне відображення. Останнє стосується оглядів діяльності Яворського в народних консерваторіях [129; 198, 77-98], викладення його теоретичної концепції [198, 14-23; 222; 153]. У спогадах, статтях, епістолярії, хронографії та примітках міститься чималий фактичний матеріал, здатний до деякої міри задовольнити потребу дослідника в матеріалах біографічного характеру.

Вже після виходу у світ першого видання збірника (1964 р.) з’явився ряд досліджень, які спиралися як на опубліковані роботи Яворського, так і на матеріали збірника та на вищезгаданий архів. В цих роботах виділяються розробки теоретичного аспекту творчого доробку вченого.

Так, фундаментальна праця Л. А. Мазеля “Проблеми класичної гармонії” [154] містить досить детальний аналіз найважливіших положень концепції Яворського з позицій сучасних уявлень про структуру акорду, тональності, гармонійних функцій, про співвідношення мажору й мінору, про тонально-модуляційну систему. Поряд з критикою деяких перебільшень у трактуванні Яворським ролі ладу в музичному мистецтві Мазель відзначає чимало спостережень теоретика, що сприяють розвитку музичної теорії, зокрема, вчення про гармонію.

Деякі ідеї Яворського отримують розвиток у М. С. Тараканова, який вже в новому теоретичному контексті розглядає поняття ладового

ритму [202]. Вчення Яворського про елементи музичної форми стає висхідним у концепції видів (типів) драматургії музичної форми В. П. Бобровського [22]. Вчення Яворського про інтонацію і музичну мову в контексті сучасного музикознавства розглядає М. Г. Арановський [5]. В роботі З. І. Глядешкіної предметом дослідження стають його методи аналізу функціональної організації музичних форм стосовно творів віденських класиків [41]. І. А. Чижик розглядає перспективи розвитку теорії ладового ритму у процесуальному аспекті [224]. Ідеї Яворського отримали науковий резонанс і в далекому зарубіжжі. Так, ірландський дослідник Gordon D. McQuere зацікавився питаннями аналізу методами Яворського сучасної музики [247].

Досить ґрунтовний аналіз розробленої Б. Яворським теорії ладової організації та композиційної структури музичного твору ми знаходимо у брошурі Ю. Н. Бичкова і З. І. Глядешкіної [27]. Видана як лекція з курсу “Музично-теоретичні системи” (видання Державного музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних), ця брошура містить у собі систематизований виклад основних ідей теорії ладового ритму, зокрема, в ній аналізуються зазначені проблеми ладу, характеризуються так звані “лади Яворського”, розкривається його вчення про конструкцію музичних творів. Автори доходять висновку, що “проблема музичної форми піднята в теорії Яворського на висоту філософського узагальнення” [27, 48] і певною мірою доводять це у своїй роботі. Деякі аспекти теоретичної спадщини Б. Яворського висвітлюються і в інших роботах зазначених авторів [26; 41].

У 70-ті роки предметом зацікавленості дослідників стали музично-соціологічні та естетичні аспекти теоретичної спадщини Яворського.

Так, в роботах А. М. Сохора [200; 201] підкреслюється значення праць Яворського у справі становлення музичної соціології. В них, зокрема, звертається увага на сформульовані Яворським положення про музику як мову, засіб комунікації [200, 53] на вивчення Яворським повсякденної музично-звукової діяльності суспільства, “музичного побуту” епохи, на його розробки в галузі музичного сприйняття [200, 58].

На доробок Яворського в галузі естетики вказує А. А. Фарбштейн. Розглядаючи шляхи розвитку радянської музичної естетики, він показує, що в працях Яворського приділяється велике значення визначенню і розробці фундаментальних естетичних категорій, відзначається прагнення вченого до системного підходу, до пояснення мистецтва законами життя суспільними чинниками [208]. Широке коло питань, пов'язаних із соціальною природою мистецтва, виявляє у працях Яворського І. Л. Набок

[177]. Він звертає увагу, що в працях вченого приділяється багато уваги питанню соціальної генези мистецтва, його суспільного функціонування, питанням відображення дійсності в мистецтві, зв'язків еволюції музичного мистецтва із загальним розвитком суспільства.

Відповідно до провідних тенденцій тих років, однією з яких було захоплення принципом системності, теорією систем, дослідники спадщини Б. Яворського не могли уникнути спокуси віднайти у його творчості риси системності. Незважаючи на широке розмаїття тем, проблем і напрямків творчої діяльності великого майстра, незважаючи на незавершеність більшості його праць, дослідники відзначають, що системність є характерною особливістю його концепції і вчення в цілому, що розглядається як феномен його творчого мислення, який заслуговує вивчення з позиції гносеології та методології. До такої думки схилиються М. Г. Арановський, Л. М. Масленкова, А. Н. Сохор, А. А. Фарбштейн, Ю. Г. Кон, В. С. Баєвський. Двома останніми була здійснена спроба розглянути провідні поняття концепції Яворського як своєрідну теоретичну модель основних тенденцій культурного життя його часу [12; 136]. До цього ж, приблизно, напрямку належить і дослідження А. Мілки, який досліджує характер впливу Б. Яворського на теоретичні розробки Б. Асаф'єва [163].

Новим імпульсом до вивчення творчого доробку Б. Яворського стало видання у 1987 році книги “Яворский Б. Л. Избранные труды. Т.2., ч.1” [234]. В ній, зокрема, опубліковані загальні визначення Яворським таких ключових понять його теорії, як “звукове мовлення”, “поведінка”, “інстинктивність”, “допитливість”, “імпульсивність”, “пристрасність” тощо. Читачі отримали можливість довідатись про запропоновану Яворським періодизацію історії культури Європи і прочитати його характеристики деяких періодів. У книзі наведено творчі портрети деяких російських та зарубіжних композиторів.

Як зазначив К. В. Зенкін, публікація цих матеріалів відкрила дослідникам нові пласти наукової творчості Яворського, стимулювала вивчення музично-історичної концепції вченого. Сам К. В. Зенкін вже присвятив цій темі кілька публікацій [127; 128; 132].

Намітилась тенденція вивчення відносно вузьких, але, як все в Яворського, не менш змістовних аспектів його творчості. Так, Р. Берченко зосередився на розробці тез Б. Яворського про “Добре темперований клавір” І. С. Баха.

У 1997 році виходить друком збірник статей, присвячений 120-річчю Б. Яворського [179], в якому цілий ряд дослідників (В. Б. Валькова, К. В. Зе-

нкін, Н. В. Михайлова, Л. І. Тітова, Н. Е. Грязнова, Р. Берченко) публікують свої досліді творчої спадщини вченого. З точки зору новизни взятого аспекту слід виділити в збірнику статтю В. Б. Валькової “Культурологічні ідеї Яворського” [28].

Дослідники наукової спадщини Б. Яворського не залишили поза увагою і таку сферу творчих пошуків вченого як теорія виконавства. І це природно. Адже відомо, що Болеслав Леопольдович багато уваги приділяв теоретичним питанням виконавства. Не випадково, мабуть, Л. М. Гінзбург називав Яворського основоположником теорії виконавства [39, 587]. Певне відображення погляди вченого на виконавство знаходять у спогадах і статтях Л. А. Авербух, Г. Н. Коган, Л. М. Полонської, К. А. Виноградова [1; 135; 186; 31]. На основі живих спостережень за роботою майстра у фортепіанному класі, на підставі його аналізів музичних творів, його висловлювань з приводу виконань багатьох артистів ці автори зробили ряд узагальнень, що дозволяють дійти певних висновків щодо характеру уявлень і суджень Яворського про мистецтво музичного виконання, про його художні смаки і уподобання. Теорія виконавства Б. Яворського стає предметом досить детального розгляду у статті Н. М. Фінкельберга [211]. Окремим аспектом теорії виконавства Б. Яворського присвячують свої роботи Н. В. Михайлова [168] і Л. І. Тітова [204]. Між тим, майже у всіх вказаних роботах висвітлення теоретичних проблем виконавства збивається на педагогічні проблеми навчання музиканта, тому до деяких з цих робіт ми будемо звертатися, коли мова піде власне про розвиток виконавської майстерності при підготовці молодих музикантів.

В цілому ж, загальна картина наукового освоєння теоретичної спадщини Б. Яворського виглядає досить строкатою і, що характерно, дуже фрагментарною. Більшість робіт, як ми могли переконатись, є малоформатними, отже, вже з цієї причини не можуть висвітлити навіть певний вузький аспект титанічної теоретичної діяльності Б. Яворського. Найчастіше в своїх роботах автори лише заявляють певну тему, лише формулюють завдання, лише підходять до суті питання, залишаючи ґрунтовне вирішення заявлених проблем на майбутнє. Теоретична спадщина Б. Яворського ще не стала об'єктом жодної монографії, жодної дисертації. Немає, відтак, і систематизованого викладу теоретичних поглядів музикознавця.

2. Опрацювання музично-педагогічного доробку Б. Яворського

Доля музично-педагогічного доробку Б. Яворського виявилась не менш драматичною, парадоксальною, історично несправедливою. Адже масштаб Яворського-педагога чи не більший, ніж Яворського-теоретика. Постать Б. Яворського як теоретика і практика розбудови системи музичної освіти і музичного виховання, як невтомного вихователя професійних музикантів і послідовного вчителя й організатора школи вітчизняної музичної педагогіки є безпрецедентною і неперевершеною як за широтою теоретичних пошуків і напрацювань, так і за інтенсивністю практичної педагогічної роботи.

Педагогічна діяльність у Київській та Московській народних консерваторіях, у Першому Московському державному музичному технікумі та Московській державній консерваторії, робота на посту завідувача відділом музично-навчальних закладів Главпрофобра (Головного управління професійної освіти), в численних комісіях, комітетах, в ГАИС (Державній академії мистецтв) – скрізь його інтенсивна, самовіддана практична робота мала науково усвідомлений, теоретично обґрунтований характер, характер педагогічного експерименту, впровадження у практику його педагогічних ідей.

Чимало педагогічних ідей Б. Яворського знайшли своє втілення у практиці музичної освіти та виховання, закарбувалися в їх формі та змісті. Достатньо сказати, що створена в радянські часи система професійної музичної освіти, що довела усьому світу свою ефективність, значною мірою зобов'язана своїм успіхом Б. Яворському – одному з її фундаторів і натхненних організаторів. Характерно, що основа основ цієї системи – густа сітка дитячих музичних шкіл – знайшла своє перше випробування у Києві, під егідою Київської народної консерваторії, а перша спеціалізована музична школа на кшталт майбутніх музичних шкіл-десятирічок – у структурі Київської державної консерваторії. І все це під ідейним керівництвом та за безпосередньою участю Б. Яворського.

Б. Яворський виховав чимало значних діячів музичної культури. Серед його учнів, зокрема, видатні українські композитори М. Леонтович, М. Вериківський, Ф. Козицький, Г. Верьовка. Його вплив відчули на собі Б. Асаф'єв, Г. Нейгауз, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, Н. Мясковський і багато інших відомих і маловідомих музикантів.

Як викладач фортепіано в Київській та Московській народних консерваторіях, у Першому музичному технікумі Яворський здебільшого

мав справу зі слабо підготовленими учнями. Між тим, серед його випускників є й талановиті концертуючі виконавці (В. Поль, А. Бучацький, Т. Логовинський). Їх успіхи свідчать про плідність фортепіанної педагогіки Яворського.

Б.Яворський зростив плеяду музикознавців-теоретиків, серед яких такі знані фахівці як А. Альшванг, Л. Кулаковський, С. Протопопов, В. Цукерман.

Як бачимо, педагогічні напрацювання Яворського надзвичайно масштабні. І все ж таки музично-педагогічна діяльність великого музиканта-педагога відома вкрай мало, особливо в її змістовній (теоретичній, методичній) частині.

Однією з основних причин тут знову виявляється відсутність опублікованих праць майстра з проблем музичної педагогіки. Характерним у цьому відношенні є те, що у виданій московським видавництвом "Просвещение" хрестоматії "Из истории музыкального воспитания" [130] музично-педагогічні погляди Б. В. Асаф'єва, Д. Б. Кабалевського, В. Н. Шацької та інших представлені авторськими текстами, а напрямки і методичні прийоми педагогічної діяльності Б. Яворського висвітлюються у викладі іншої людини – дослідниці педагогічного доробку майстра С. Н. Морозової. І це не випадково.

Як зазначає С. Н. Морозова, "Розгляд методики роботи Б. Л. Яворського пов'язаний з великими труднощами. В залишених архівах, документах, а також публікаціях ми не знаходимо прямих описів педагогічних прийомів. Тим не менш, програми, теоретичні дослідження і результати теоретичної роботи, здійсненої під його керівництвом його учнями, що відобразилось у спогадах, а також зразки дитячої творчості, що збереглися до наших днів, дають підстави виділити провідні напрямки та прийоми, котрими керувався у своїй роботі Б. Л. Яворський" [171, 113].

Отже, як бачимо, вивчення музично-педагогічної спадщини Б. Яворського – досить копітка і складна справа, яка ніяк не обмежується, як це буває в інших випадках, аналізом текстів; вона потребує насамперед наукової **реконструкції**, тобто відтворення певної цілісної картини на підставі матеріалів досить різномірних, не завжди науково певних (наприклад, спогадів), на підставі документів, які часто лише дотично свідчать про те чи інше положення в загальній музично-педагогічній концепції великого майстра. З огляду на вказані труднощі робота не здається взагалі нездійсненною, і робити її потрібно, хоча б у масштабах тих чи інших напрямків музично-педагогічної діяльності Б. Яворського.

Умовно, чи, навіть, і грубо, музично-педагогічну спадщину Б. Яворського можна рубрикувати таким чином:

1. Зміст і організаційні (інституційні) форми музичної освіти.
2. Зміст, форми і методи музичного виховання (непрофесіоналів).
3. Зміст і методи роботи по формуванню музиканта-професіонала.

У всіх цих напрямках Болеслав Леопольдович наполегливо працював усе життя, поєднуючи в собі і теоретика-новатора, і заповзятого невтомного практика.

Що стосується першого напрямку, то тут діяльність Болеслава Леопольдовича, особливо в київський період і в 20-ті роки московського періоду, була як у теоретичному, так і в практичному плані просто бурхливою. Наведемо лише невелику низку прикладів із хронографа Б. Яворського за 1921-1922 рр. [239, 635-638].

Відразу після приїзду до Москви (29 квітня 1921 р.) у зв'язку з призначенням на посаду завідувача відділу музично-навчальних закладів Главпрофобра він вже 2 травня робить доповідь на засіданні АКМУЗО (Академії музичної освіти) про стан навчальної і виховної справи у консерваторіях та про принципи реорганізації музично-професійної освіти. 7 червня він повторює доповідь на засіданні НКП (Народного комісаріату освіти).

Протягом літа він керує процесом типізації музичних навчальних закладів та складанням програми для інструкторсько-педагогічного факультету МГК. У зв'язку з підготовкою до відкриття 1-го Московського державного музичного технікуму підвищеного типу склав програму курсу "Елементи музичної мови" (п'ять років навчання). Восени він почав працювати завідувачем навчальною частиною і педагогом у цьому технікумі, який в значній мірі організаційно, ідеологічно і методично став базою реалізації багатьох педагогічних ідей самого Б. Яворського. У листопаді ГУС затверджує перший проект програми для музичних шкіл усіх ступенів, який було складено Б. Яворським. У грудні бере участь у 1-й Всеросійській конференції з питань реорганізації художньо-професійної освіти і робить доповідь про типізацію професійно-художніх шкіл. Тоді ж складає тези про завдання виконавських факультетів консерваторій і методичні вказівки до складання програм для них. Керував реорганізацією Народної музичної школи ім. Красної Пресні, головною метою якої була підготовка музикантів-інструкторів, керівників хорів і оркестрів народних інструментів. Вів у цій школі курс слухання музики для учнів і читав лекції для педагогів.

У 1922 році на вченій раді НКП Б. Яворський робить доповіді про незадовільне здійснення прийнятої Наркомпросом програми з

реформи музичної освіти, бере участь у Першій Всеросійській конференції з питань художньої освіти (зробив доповідь про музичну освіту). Керував усіма видами робіт: з загальної музичної освіти, з підготовки кадрів інструкторів і керівників хорів, зі складання навчальних планів і програм музичних шкіл периферії. Спільно з педагогами хорів склав збірник народних пісень для дитячого хору у зв'язку з заняттями з музичної грамоти, написав тези з музичної освіти для Луначарського, замітки про слухання музики для дітей. Взяв участь у складанні плану роботи Ради з художнього виховання дітей (при НКП). Запровадив педагогічну практику для учнів 1-го технікуму, що полягала у викладанні в музичних школах і гуртках за методикою Б. Яворського.

Питаннями організаційного і змістовного упорядкування системи музичної освіти Б. Яворський так чи інакше займався все своє життя, і його робота спиралася на серйозні педагогічно-ідеологічні, педагогічно-методичні підвалини. Тобто вона будувалась на ґрунті виробленої ним теорії організації музичної (художньої взагалі) освіти.

На жаль, сам Болеслав Леопольдович не виклав свою теорію у цілісному вигляді, а її теоретична реконструкція ще не стала предметом ґрунтовного наукового дослідження.

На сьогодні ми маємо лише ряд публікацій, що торкаються цієї теми, які написані переважно у жанрі спогадів. Це, насамперед, статті І.Сац, М.Зелікман, Н. Гольденберг, Л. Авербух, К. Виноградова у збірнику "Б. Яворський. Статті, воспоминания, переписка. Т.1" [198, 77-98; 129; 42; 136; 1; 31]. У статтях названих авторів йдеться про роботу Б. Яворського у Московській (І.Сац) та Київській (М. Зелікман, Н. Гольденберг) народних консерваторіях, у Першому Московському музичному технікумі (Л. Авербух) та Московській державній консерваторії (К. Виноградов). У цих статтях, як і у будь-яких спогадах, йдеться про різні речі (що приходять на пам'ять), у тому числі є деякі відомості про характер та деякі принципи і форми організації навчально-виховного процесу у цих закладах. Звичайно, систематизованого викладу організаційних та педагогічних засад організації діяльності цих закладів, а тим більше загальної концепції Яворського в галузі будівництва системи музичної освіти ці статті не містять, як не містить цього і стаття Ж. Аністратенко "Б. Яворський у Києві", яка теж у загальних рисах знайомить нас із фактами перебування Б. Яворського у Києві, роботи в Народній та Державній консерваторіях [4]. Умовно торкаються, але, звичайно, не розвивають цієї теми Л. Баренбойм [13] та Дараган [121]. Те ж саме можна сказати й про спогади Р. Глієра та М. Гнесіної [40]. Отже, тема розробки Б. Яворським питань організаційної будови системи музичної

освіти ще тільки ледь зазначена в науковій літературі і чекає на своїх дослідників.

Іншим розробленим є другий напрямок музично-педагогічної діяльності Б. Яворського, особливо в тій його частині, яку й можна було назвати "Яворський та музичне виховання дітей".

Саме так називається стаття Н. Гольденберг, якою, можна сказати, й починається висвітлення даної теми в літературі. Звичайно, це також спогади, місцями досить яскраві, виразні, зворушливі, особливо у момент зустрічі учнів Першої дитячої музичної професійної школи з композитором С. Прокоф'євим. Але в цій статті є й елементи викладу методичних принципів Яворського.

Зокрема, в статті визначається сутність поняття і явища "музичне виховання" так, як його розумів і впроваджував у практику Б. Яворський. Саме в діяльності мережі музичних шкіл, що були створені під егідою Київської народної консерваторії, "...в життя міцно увійшов новий метод музичної роботи з дітьми, який був названий "музичним вихованням". Основним його завданням було розкриття засобами музики усіх художніх та інтелектуальних даних, закладених у дитині природою, та розвиток у дітей здатності безпосередньо сприймати музику та музичну мову розчленовано, одночасно об'єднуючи у своїй свідомості в єдине художнє ціле усі деталі, з яких вона складається" [42, 116-117].

Н. Гольденберг зазначає, що головною ідеєю методичної системи Яворського було таке: базувати музичне виховання *музичного мислення* [42, 126]. У статті розкриваються також і деякі методичні засоби реалізації вказаної ідеї. "Попервах закріпилося три види роботи: 1) слухання музики з пояснювальними бесідами; 2) хоровий спів; 3) рух під музику.

Тісно переплітаючись, доповнюючи один одного в розкритті одного й того ж музичного явища, ці три види склали єдиний метод, який допомагає процесу сприйняття музики, освоєння законів побудови музичного мовлення, специфічних засобів її виразності. Саме в цій її злитості – в єдності мети при різноманітності засобів її досягнення – і міститься сутність методичної ідеї курсу "музичне виховання" [42, 118].

Як підкреслює Н. Гольденберг, особливе значення у цій системі надавалося саме "слуханню музики", яке методично оформилось таким чином: "З великої кількості методичних варіантів, що застосовувалися, найбільш ефективними виявилися два:

1. Весь урок будується на докладному вивченні тільки одного твору:

а) спершу – методом безпосереднього сприйняття музики,

б) потім – докладного слухового аналізу всіх засобів музичної виразності, які визначають його зміст, характер.

2. І навпаки – для кращого засвоєння якого-небудь елемента або творчого поняття – такому ж аналізу піддавався вже цілий ряд дрібних форм, в яких ці явища виражені особливо характерно й чітко.

Проведені через багато видів творчої реакції дітей (диригування, рухову імпровізацію, хор, спів і багато іншого) ці поняття стають міцними й органічними компонентами музичного мислення дітей” [42, 119].

У статті йдеться про взаємодію теоретичних і виконавських дисциплін, про боротьбу за насадження не тільки музичної, але і загальної культури [42, 126-127], в ній стверджується, що “музичне виховання” на основі педагогічних і теоретичних ідей Яворського набрало форму системи, яка стимулює не тільки музичний, але й моральний і інтелектуальний розвиток учнів. “Створюючи перші навички музичного мислення, ця система сприяє розвиткові й загального мислення. І особливо цінне в ній те, що вона породжує в людині потребу активно спрямовувати свою творчу ініціативу в будь-якій формі діяльності, яку вона обрала” [42, 132].

Близька за змістом, хоча і менш зосереджена на методичних питаннях стаття М. Р. Зелікман, яка теж висвітлює діяльність Яворського у Київській народній консерваторії [129], і з якої варто навести один надзвичайно характерний усний вислів самого Б. Яворського: “Щоб здійснити завдання, яке правильно поставили улаштовувачі Народної консерваторії, не можна обмежуватися рамками тієї роботи, яка в ній зараз проводиться. Основним завданням є виховання широких кіл робітничої та селянської молоді, а не окремих виконавців – цьому завданню повинна бути підпорядкована уся система робіт Народної консерваторії” [129, 99].

Приблизно таке ж ідеологічне спрямування мала діяльність Б. Яворського і в Московській консерваторії, але, як свідчить про те стаття І. А. Сац [198, 77-98], Болеслав Леопольдович ще не міг розгорнути теоретично і реалізувати практично свою теорію і методику музичного виховання. Справжнього розквіту педагогічний, методичний талант Б. Яворського набуває все ж таки у Києві, хоча його удосконалення не припинялося протягом усього його життя.

Більш загальну характеристику теоретичних і методичних засад Яворського в галузі музичного виховання ми знаходимо в нарисі Л. А. Ба-

рчишайма [13], де викладаються їх теоретичні передумови, підкреслюється значення, що приділяє Яворський оволодінню прийомми творчості.

Найбільш ґрунтовно, послідовно, систематизовано педагогічні методи та практичні здобутки Б. Яворського в галузі музичного виховання чітко проаналізовано та викладено в публікаціях та кандидатській дисертації С. Н. Морозової [169; 170; 171]. У цих роботах дійсно “вперше в історії музичної педагогіки виявлені та узагальнені педагогічні погляди та діяльність Б. Яворського, визначені та проаналізовані основні напрямки та прийоми творчого розвитку учнів, проаналізовані результати занять, які проводилися за його рекомендаціями та розробками” [170, 5-6].

Оскільки погляди Б. Яворського на зміст і методи масового музичного виховання відповідно на зміст і методи формування професійних музикантів мають як багато спільних, так і чимало відмінних рис, ми децю докладніше зупинимось на результатах роботи С. Н. Морозової, щоб у подальшому, покладаючись на її напрацювання, вже не повертатись до деяких моментів педагогічної концепції Яворського, як таких, що вже знайшли своє наукове висвітлення.

Зокрема, у своєму дослідженні С. Н. Морозова визначає основні етапи та ідейні джерела музично-педагогічних поглядів Б. Яворського. Пропонуючи свою періодизацію становлення та розвитку педагогічних позицій майстра, вона, в дусі радянських часів, ділить творчий шлях великого музиканта-педагога на три періоди: до Жовтневої революції, після неї та 30-ті роки. Характеризуючи перший етап, С. Н. Морозова зазначає, що в ці роки педагогічна концепція викристалізовувалася під впливом видатного педагога-фольклориста Е. Є. Ліньової, котра проводила в життя досягнення вітчизняної педагогіки, зокрема, систему К. Д. Ушинського.

Усе помітніше у поглядах Б. Яворського стає ідея народності, яка реалізується у найрізноманітніших видах його діяльності: викладанні, музично-теоретичних дослідженнях, збиранні фольклорних джерел. В історії вітчизняної культури розвиток ідей народності мистецтва та освіти був пов’язаний зі зміцненням національної самосвідомості, з демократизацією народної освіти.

З дитячих років слух музиканта вбирав народний мелос. Любов до народної музики відбилася на перших етапах діяльності в інтенсивному збиранні її зразків, а також прислів’їв, казок, приказок. Накопичений матеріал став у подальшому основою для наукової розробки ладового ритму, де він прослідковує шляхи становлення багатьох

композиторів у їхньому нерозривному зв'язку з народним музичним мисленням.

На основі принципу народності, який знайшов широке застосування у педагогічній діяльності Б. Л. Яворського, складається його концепція розвитку творчих здібностей.

С. Н. Морозова зазначає, що ідея розвитку творчих здібностей дітей мала на момент формування концепції Яворського певну історію, яка, без сумніву, здійснила на нього вплив. Зокрема, положення про розвиток музичних здібностей знаходили відбиття і в музичній педагогіці, і в практиці, наприклад, у музичних заняттях з дітьми в колонії “Бадьоре життя”, які проводила В. Н. Шацька. Ідейна платформа Б. Яворського була близькою позиціям В. Н. Шацької. Ідея розвитку творчих сил дитини, пошуки методів стимуляції їхніх творчих проявів зближувала двох музикантів.

Початок другого етапу, зрозуміло, припадає на перебування Б. Яворського в Києві. Специфікою цього етапу, вважає С. Н. Морозова, було створення власної школи однодумців – соратників, які реалізували педагогічні погляди Яворського. Просвітницькі ідеї музиканта переросли у принцип загальності музичної освіти; виник термін “загальне музичне виховання”, тобто не навчання музиці, а формування всебічно розвинутої особистості засобами музичного мистецтва. Провідним напрямом у цій роботі було виховання творчих здібностей. У цей період відбуваються активні пошуки та знаходження шляхів та прийомів стимулювання творчої активності учнів, які в наступні роки знайдуть своє розповсюдження завдяки зусиллям учнів та соратників Бориса Леопольдовича.

Розквіт організаторського таланту Б. Яворського, на думку С. Н. Морозової, пов'язаний з його керівною роботою в Наркоматі просвіти, з активним будівництвом нової радянської системи музичної освіти. “Вивчення партійних документів з проблем освіти, тісний контакт в роботі з А. В. Луначарським формували педагогічні погляди музиканта. У цей період Б. Л. Яворський переходить від просвітницько-демократичних поглядів на міцні позиції марксистсько-ленінської естетики. Мистецтво мислиться ним як зброя боротьби за нове суспільство, за світлі ідеали людства. Тому музика у школі не тільки засіб естетичного виховання, але й засіб формування комуністичного світогляду підрастаючого покоління яке підрастає” [170, 10].

Коментуючи останнє, знову ж таки, щоб не повертатися більше до питання політичної позиції майстра, слід зазначити, що сам Б. Явор-

ський, дійсно, як кажуть, прийняв революцію, як теоретик позитивно прийняв методологію діалектичного та історичного матеріалізму, але він уник вступу до партії і в своїх виступах та публікаціях практично не користувався партійно-комуністичною риторикою.

30-ті роки, тобто 3-й етап, за С. Н. Морозовою, характеризується осмисленням вражень, отриманих від знайомства з шедеврами світової культури під час мандрівок до європейських країн (1925 – 1927 рр.). Б. Яворський за дорученням радянського уряду неодноразово відвідував Німеччину, Францію, Італію, Польщу з метою вивчення особливостей музичної освіти у цих країнах. Уточнення педагогічних принципів відбувається також в результаті ознайомлення з сучасними йому працями діячів мистецтва шукати рішення складних проблем сприйняття окремих видів мистецтва у їх “спряженні” (А. Н. Веселовський). “Я все думаю над тим, як би знайти більше аналогій між різними мистецтвами” [239, 497], – писав Б. Яворський. Ці пошуки привели його до думки про використання різноманітних асоціацій при формуванні творчих якостей. У рішенні даної проблеми велике значення мали праці Л. С. Виготського, в яких він знайшов підтвердження своїм практичним знахідкам.

У тій частині свого дослідження, яка безпосередньо присвячена висвітленню основних напрямків і методичних прийомів роботи Б. Яворського та його соратників по формуванню творчих здібностей дітей, С. Н. Морозова виокремлює ряд педагогічних завдань, які практично вирішувались у “школі Яворського”.

Так, виходячи з положення, що цілісне сприйняття явищ мистецтва характерне для дітей, Яворський у педагогічній практиці залучав різноманітні асоціації: зорові, звуковисотні, моторно-динамічні, вербально-комунікативні. Значне місце відводилося музичним асоціаціям, в основі яких лежала жанрова природа музики, її інтонаційний зміст.

Важливого значення у педагогічному процесі Яворський надавав єдності емоційного та свідомого, яка спиралася на розвиток асоціативних зв'язків у процесі сприйняття. В основі ж процесу сприйняття була однозначність емоційного впливу різних видів мистецтв та різних явищ життя, близьких за змістом. На заняттях Яворський, так би мовити, занурював учнів у епоху життя композитора, викликаючи емоційний відгук дітей, створюючи атмосферу співпереживання. Водночас у процесі аналізу структури творів відбувалося виховання мислення.

Яворський звертав особливу увагу на встановлення зворотних зв'язків з учнями, приділяв велику увагу систематичному вивченню

прагнень, бажань, інтересів дітей. З цією метою широко застосовувалося анкетування.

Працюючи з великими групами учнів, Яворський та його послідовники реалізували свої ідеї в процесі колективної творчості. Навіть вокальні імпровізації не були суто індивідуальними: один учень доповнював іншого. Проте великого значення у формуванні творчої особистості Яворський надавав індивідуальному підходу. Шлях до формування індивідуальності учня відкривався через творчі завдання, які ставилися як перед усім колективом, так і перед кожним його членом. Поняття творчого завдання Яворський трактував широко, вбачаючи у ньому певну "подвійність", яка залежить від внутрішніх факторів (суб'єктивних) та зовнішніх (об'єктивних).

У роботі Яворського по становленню творчості можна виділити 5 етапів:

1. Накопичення вражень.
2. Спонтанне вираження творчого начала у зорових, сенсорно-моторних, мовних проявах (колективна творчість).
3. Рухові, мовні, музичні імпровізації; ілюстративність у малюванні.
4. Створення власних композицій, які є відбиттям якого-небудь художнього враження. Створення одноголосних пісень, віршів, прозаїчних мініатюр, пластичних композицій, теоретичних робіт (письмових аналізів структури твору, засобів музичної виразності), створення малюнків (домінування індивідуальної творчості).
5. Музична творчість. Написання пісень (одноголосні, двуголосні), фортепіанних п'єс.

Підводячи підсумки своєму дослідженню, авторка наголошує, що "Б. Л. Яворський висунув на перше місце у вихованні особистості формування творчих здібностей" [170, 15], причому маючи на увазі саме музичні здібності. "Розвиваючи асоціативне мислення, – пише вона, – він закладав основи різних видів художньої діяльності і через них стимулював музичну творчість" [170, 15-16].

Але це розходиться із вже наведеними нами свідченнями найближчої соратниці Б. Яворського по роботі в Київській народній консерваторії – Н. М. Гольденберг. Наведемо ще два висновки з її статті: "ми намагалися по-справжньому широко розгорнути боротьбу за насадження не тільки музичної, але й загальної культури" [42, 127]. "Зростання музичної культури призводило до підвищення рівня загальної культури. Так закладався підмурак майбутнього музичного й

агального світогляду" [42, 118]. Про більш широкі завдання загального музичного виховання, як його розумів Яворський, свідчать і інші матеріали.

І навпаки, коли мова йде про виховання власне музичних здібностей, С. Н. Морозова досить побічно говорить про розвиток музичного слуху (внутрішнього слуху) та музичного мислення, про те значення, яке надавав Яворський цим елементам музичної культури, про ті методи, за допомогою яких вони розвиваються. А це, як ми побачили, нижчі моменти музично-педагогічної концепції Б. Яворського. Отже, відсутність їх у полі дослідницької уваги авторки знижує наукову вагу цієї роботи, хоча, разом з тим, дає простір дії наступним дослідникам теми, яку навряд чи можна вважати вичерпаною.

Вивчення теоретичної та практичної діяльності Б. Яворського у царині підготовки професійних музикантів також має свою історію, відображену в літературних джерелах.

Серед цих робіт найбільш помітне місце займають публікації, які висвітлюють діяльність Яворського – фортепіанного педагога, теоретика виконавства. Серед них виділяються спогади та статті Л. А. Авербух, Г. Н. Когана, Т. Л. Логовинського, В. А. Цуккермана, Т. Ф. Миловидової, Н. М. Полонської, К. Л. Виноградова [1; 135; 151; 220; 164; 178; 186; 191; 31]. Ґрунтуючись на безпосередніх спостереженнях процесу занять Яворського у фортепіанному класі, на його аналізах фортепіанних творів, на висловлених ним оцінках виконавства багатьох артистів, ці публікації містять, крім того, ряд узагальнень, які дозволяють робити висновки про характер та основні напрями занять Яворського з піаністами, про його художні інтереси та пристрасті. Ці джерела, розкриваючи багато подробиць про стиль уроків та критичних суджень Яворського, багато про що, проте, умовчують.

Поставлене у цих спогадах питання про зв'язок фортепіанно-педагогічних принципів Яворського та його ладоритмічних ідей, на жаль, не отримало у них розвитку [220], це стосується питання про сутність його фортепіанно-технічної системи [220; 151; 229], а також питання про принципи змістовного аналізу творів, які вивчалися у класі або виконувалися на естраді [151; 31; 1].

Дуже небагато коментарів та узагальнень у статті Н. Н. Фінкельберг [211], в якій наводяться цінні витяги з рукописних (архівних) робіт ученого. На жаль, деякі думки Б. Яворського (зокрема, про сутність виконавського впливу – [211; 5], про економію виразницьких засобів; – [211, 9] викладені неточно, деякі ідеї (наприклад, про музичне

мислення – [211, 8], про “розвиток організаторських здібностей, моторності, емоційності, вольового начала”, які нібито є найголовнішим завданням роботи з початківцями – [211, 16], трактуються занадто довільно.

Спробу виявити стрижень фортепіанно-педагогічної концепції Яворського зробила у своїх статтях Л. А. Кузюміна, яка знайшла продуктивну за своїм наміром постановку проблеми мислення та сприйняття як вихідних передумов виховання виконавця [141; 142; 143]. Невирішеність проблеми (і внаслідок цього декларативність статті) пов'язана, треба думати, зі спрощеною трактовкою поняття “мислення”. Не висвітленим залишився і ряд інших проблем. В тому числі – проблема системи поглядів Яворського на фортепіанне виконавство та педагогіку, історичний корінь поглядів Яворського на виконавство, фортепіанно-педагогічних поглядів Болеслава Леопольдовича, спадкоємності традицій, їх оновлення та інші питання, важливі для розуміння ролі Яворського в розвитку вітчизняної фортепіанної школи.

Найбільш значною роботою, принаймні, за своїм фізичним обсягом, за широтою охоплення різноманітних аспектів, за намаганням певної систематизації різнохарактерних матеріалів, що репрезентують доробок Б. Яворського в галузі професійної музичної педагогіки, є дисертація Н. Н. Гапоненко “Б. Л. Яворський про творче виховання піаніста” [35].

Коментуючи названу роботу, відразу треба сказати, що, намагаючись віднайти певну понятійну точку опори, певний системоутворюючий чинник предмету свого дослідження, авторка виносить у заголовок, закладає в мету дослідження як ключове поняття термін “творче виховання”, який у подальшому не розкриває ні теоретично, ні конкретно-історично – на матеріалі педагогічного доробку Б. Яворського.

Не кажучи про те, що в суто теоретичному плані цей термін є досить-таки сумнівним (бо не зрозуміло – чи то педагогічна робота по вихованню музиканта повинна бути творчою, чи мається на увазі виховання у майбутніх професійних музикантів схильності та здатності до творчої, тобто продуктивної, оновлюючої музичне мистецтво праці), таке словосполучення, як “творче виховання” не є притаманним скрупульозно виваженому лексикону Яворського. Він взагалі досить відповідально ставився до поняття творчість, і по відношенню до діяльності музиканта-виконавця найбільше волів побачити в останній **адекватність** композиторському задуму у виконуваному творі на противагу логічно і художньо невиправданим “творчим” інтерпретаціям. Тому мета і завдання дослідження, в яких планується “вивчити проблему творчого виховання піаніста в системі поглядів Б. Л. Яворського”, “показати істори-

чне місце і значення системи творчого виховання музиканта Яворського”, “розглянути комплекс завдань творчого виховання у їх взаємозв'язку”, “визначити його внесок у рішення проблеми виявлення творчої індивідуальності” [35, 3], прикро не відповідають фактичному стану справ, коли доходить до викладу власне характеристичних особливостей музичної педагогіки Яворського. Адже, як пише сама Н. Н. Гапоненко, “основними завданнями музичної педагогіки” Яворський вважав таке:

- розвиток основ художньої індивідуальності учнів (яке включає в себе художнє начало, артистизм, формування естетичного смаку), а також розвиток піаністичного апарату, виховання художньої техніки;
- розвиток музичного слухового мислення, як бази та незамінного керівника будь-якої діяльності музиканта;
- знання музичної літератури, розвиток усіх професійних якостей на базі слухання музики. Мається на увазі не пасивне сприйняття, а активне осягання, яке приводить до усвідомлення законів музичного мислення.

Іншими словами, музиканту потрібна глибока музична культура” [15, 5].

Що стосується останнього – це істинна правда. Про необхідність глибокої музичної культури неодноразово говорили, як Яворський, так і його учні.

Не випадково, щоб дещо наблизити Яворського до “творчого виховання”, Н. Н. Гапоненко навіть мусить підредаговувати висловлювання великого майстра. Так, наприклад, у своїй відомій доповіді “Про принципи побудови музично-професійної освіти і типізації музично-навчальних закладів” Яворський говорив, зокрема, таке: “Консерваторія готує музичних діячів і музичних працівників для сьогодення і майбутнього, широко розповсюджує музичну культуру...”, “консерваторія повинна готувати до діяльності і до роботи, і тому життя в середині самої консерваторії має бути ареною художньої, наукової, педагогічної **діяльності**” [239, 133-134].

В інтерпретації Н. Н. Гапоненко це виглядає таким чином: “Консерваторія повинна стати поставником творчо активних, високопрофесійних музикантів” [35, 5]”. Звичайно, посилання на джерело в таких випадках не дається.

Невірно вибраний теоретичний ключ чимало зашкодив дослідженню Н. Н. Гапоненко, не дозволив відтворити теоретично послідовно модель фортепіанної педагогіки Б. Яворського. Між її розділами і підрозділами немає наскрізної логіки. Разом з тим окремі аспекти музично-педагогічної концепції майстра знайшли в роботі досить до-

кладне висвітлення. Тому, щоб у подальшому не зупинятись докладно на цих питаннях у власному викладі, наведемо, зрозуміло, у стислій формі, деякі результати дослідження Н. Н. Гапоненко.

Так, в одному з розділів авторка висвітлює погляди Б. Яворського на значення у виховному процесі педагога за спеціальністю – його особистості, таланту й професійної ерудиції. Яворський, за свідченням Н. Н. Гапоненко, вимагав від педагога-музиканта постійного, невтомного самовдосконалення, розширення його кругозору, постійного внутрішнього росту, пошуку своїх шляхів у мистецтві. Для того, щоб навчати творчо, педагог сам повинен бути творчою особистістю. Індивідуальний і малоосвічений педагог у кращому разі виховає ремісника.

Від педагога Яворський вимагав глибокого розуміння психології своїх вихованців, уміння тонко впливати та дбайливо вирішувати будь-який, навіть дуже незначний талант. Педагогічний вплив, насамперед, повинен пробуджувати активність, прагнення до саморозвитку. Педагог має ставати все більш “непотрібним” своєму учневі. Педагогічний вплив спрямований на пробудження активності, прагнення до саморозвитку.

Заслугує на увагу аналіз і реконструкція поглядів Яворського на природу музичної обдарованості. Аналізуючи висловлювання майстра на цю тему, Н. Н. Гапоненко доходить до висновку, що думка Болеслава Леопольдовича про природу обдарованості знаходить повне підтвердження в сучасній психології, яка вважає, що людська особистість складається зі складних взаємовідношень біологічного та соціального начал. Талант – це підсумок розвитку природних здібностей у поєднанні з соціальним досвідом. Яворський зробив важливий для педагогіки висновок про необхідність різнобічного розвитку музиканта. Такий розвиток має відбуватися не тільки через навчання професійних навичок, але й шляхом виховання в учнях високого духу, який допомагає сприяти творчості мистецтва.

Яворський, зазначає Н. Н. Гапоненко, заперечував погляд на музичні здібності як на щось фатальне. Уявленню про талант як божественний дар Б. Яворський протиставляв своє переконання у тому, що кожній людині закладений потужний творчий потенціал, про який людина та ті, хто її оточують, інколи не здогадуються. В результаті цілеспрямованого розвитку ці внутрішні сили можуть бути активізованими, реалізованими у практичному житті. У противному разі вони залишаться нерозкритими, ослабнуть і пропадуть. Цей важливий

принциповий висновок Яворського отримав у подальшому повне наукове підтвердження у дослідженнях Б. М. Теплової.

Яворський розрізняв типи обдарованості (“лірики”, “розповідачі”), розрізняв здатність “виражати і вражати” з художньою обдарованістю, яка включає в себе також схильність до художнього образного мислення та оригінальності. Розвиток “моторних центрів, моторної волі”, який ознаменує інтенсивність рухів, спритність, швидкість, витримку, він відносив до інтенсивної обдарованості. Запорукою успіху музиканта, вважав Яворський, є наявність в нього активності, здатності до швидкого розвитку. Це прояв, насамперед, інтелектуальних здібностей: вміння концентрувати увагу, здатність до тривалого напруження клітин мозку, різноманітність нервових реакцій. З цілого комплексу, який складає “ідеальний” образ музичного таланту, Яворський виділяв особливі якості, які спричиняють розвитку природних властивостей – слуху, ритму, пам’яті. Б. М. Яворський першим назвав допитливість – здібність, пов’язану зі внутрішньою активністю, енергією, гостротою реакції, – здібністю, яка утворює творче начало. У сфері творчих якостей знаходиться уява – початок та рушійна сила виконавського процесу. Виховання творчої людини – складне завдання, пов’язане з розвитком духовної культури, знань.

Цікавою також є реконструкція роздумів Яворського про музичну пам’ять і особливо про так звану “творчу волю”. Як зазначає авторка, Б. М. Яворський писав про музичну пам’ять небагато, але змістовно. Музична пам’ять, за Яворським, складається зі слухової, моторної, тактильної, дотикової пам’яті тощо. Болеслав Леопольдович віддавав перевагу логічному типу запам’ятовування, котре розвивається в музикантів у розвинутих музичних мисленнях. Для такого музиканта фортепіанна партитура – немовби партитура, де кожний елемент має своє лице. Серйозні музиканти відчувають та знають тканину деяких творів настільки глибоко, що легко можуть зіграти будь-який голос, елемент, подібно до диригентів, які знають напам’ять партитуру. Такий вид пам’яті – підсумок величезного шляху. Психологія пов’язує аналітичний, логічний тип пам’яті із соціальним досвідом, відносячи, наприклад, руховий тип до біологічного начала.

В основі процесу виховання музиканта – формування творчої волі, яка є головною, ведучою силою виконання, виразником художньої обдарованості піаніста. Її структура є складною. Поряд з інтуїтивним початком, емоційним моментом (“музикальністю”) у формуванні творчої волі музиканта беруть участь і інші компоненти: темперамент (також біологічне начало), музичне мислення, інтелект. Дія творчої волі виявля-

ється через енергію. Енергія та воля – поняття нероздільні, хоча і зовсім тотожні. Яворський розрізняв “фізичну, душевну і духовну енергію. Який-небудь вид енергії може домінувати. Індивідуальні особливості прояву творчої енергії є важливими складовими елементами стилю кожного композитора. Тому індивідуальність виконавця налаштовується на певний стиль та певний прояв енергії. Як писав Яворський, характер виконавця повинен відповідати, “бути аналогічним п’єсі”. Згідно із записами Яворського, шлях розвитку творчої виконавської волі, яка вміє передавати особливості різних стилей, йде через усвідомлення історичних принципів організації музичного мислення. Аналізуючи сам процес формування волі, закладання її основ, автор прослідковує думку Яворського про те, що розвиток волі пов’язаний зі вмінням керувати проявами енергії, і такого керування необхідно навчати організовуючи, активізуючи необхідний прояв енергії.

У своїй роботі Н. Н. Гапоненко виокремлює і погляди Яворського на музичний слух та музичне мислення. На жаль, ці аспекти музичної педагогічної концепції Яворського не знайшли в роботі Н. Н. Гапоненко адекватного висвітлення, вони розглядаються побіжно, мимохідно. В той час як об’єктивно питання “слухової настройки” і питання музичного мислення є ключовими моментами музичної педагогіки Яворського. Нерозуміння сутності висунутих Яворським понять про музичний слух та музичне мислення призводить до плутанини, яка отримує своє вираження у таких кумедних словосполученнях, як “музичне слухове мислення” [35, 8].

Зате поруч авторка приводить, безумовно, цікаві і корисні висловлювання Яворського щодо методики занять з початківцями. Одним з своїх зауважень, адресованих педагогам, Яворський підкреслює важливу особливість дитячої психології: дитина, як правило, не може поєднати в єдине ціле усі зауваження педагога (скільки зауважень, стільки “нових” п’єс в уяві). Внаслідок цього дитина втрачає життєві відчуття музичного образу, їй не залишається місця для емоцій, для вираження “себе”, для задоволення від гри. З часом таке навчання в більшій мірі відштовхує дитину від занять. Інший запис стосується надзвичайно важливого принципу початкової педагогіки – навчання інтонацій. Яворський полемізував з педагогами, які зводили початковий період у навчанні до пресловутої “постановки рук” на шкоду слуховому розвитку, наполегливо підкреслював, що розвиток рухової сфери повинен йти під керівництвом і контролем слуху, і з наймолодшим треба дотримуватися принципу “оживлення” нотних знаків енергією

наблизитися, щоб нормою стало “живе” музикування. Це та основа, на якій тримається усе подальше навчання і виховання музиканта.

Цесь другий розділ дисертації, що називається “Індивідуальна педагогіка техніки”, присвячений викладу поглядів Яворського на розвиток піаністичної техніки. В ньому є багато цікавих, характеристичних історичних терезень, вірних і слухних суджень з приводу тих чи інших висловлювань чи свідчень про педагогічні методи фортепіанної педагогіки Яворського. Тому у відповідному місці нашої роботи ми ще повернемося до деяких фрагментів цієї частини дослідження Н. Н. Гапоненко, але попри всі недоліки (відсутність наскрізної логіки розгортання матеріалу, неадекватне висвітлення деяких ключових моментів педагогічної концепції Яворського, відсутність опори на музично-теоретичні основи педагогічної діяльності майстра, дещо випадковий характер структурно-тематичної будови) є вагомим внеском у справу вивчення музично-педагогічної спадщини великого діяча вітчизняної музичної культури.

Наближаючись до завершення огляду наукового висвітлення напрацювань Яворського у царині професійної музичної педагогіки, слід зазначити, що як вихователь професійних музикантів Яворський не був обмежений лише фортепіанною педагогікою. І справа не тільки в тім, що його педагогічні настанови носять універсальний характер, корисні для музикантів різних інструментальних груп. Яворський практично працював і з вокалістами, і з хоровими та оркестровими диригентами, і з композиторами. Про це свідчать теплі спогади композиторів Д. Шостаковича, С. Прокоф’єва, І. Саца, М. Мясковського, Г. Верьовки [239; 184; 198; 30], вокалістів К. Держинської, О. Бутоно-Названової, О. Горющенко [123; 18; 44]. Не випадково Л. М. Гінзбург саме у книзі “Диригентське виконавство” називає Яворського фундатором теорії виконавства, не конкретизуючи його інструментальний профіль [39 587]. Реальна педагогічна практика Яворського ніяк не вміщується в рамках амплуа фортепіанного педагога. Його педагогічні настанови у більшості випадків мають універсальний характер, отже, потребують такого ж універсального осмислення, як теорія і практика підготовки професійного музиканта взагалі. Зроблене у цьому напрямку може слугувати певним підмурком, на якому належить ще викласти чимало дослідницьких цеглин, щоб реконструювати будівлю музично-педагогічної концепції Б. Яворського як певну цілісність. Подальші розділи нашої роботи є спробою внести свою частку до цієї великої праці.

РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ Б.ЯВОРСЬКОГО

1. Вчення про ладову організацію та конструкцію музичного твору у контексті завдань професійного вишколу музиканта

У творчому доробку Б. Яворського все взаємопов'язано: музично-теоретичні побудови органічно переплітаються з педагогічними ідеями, принципи і форми організації навчального процесу складають гармонійне ціле з усім комплексом навчально-методичних засобів підготовки професійного музиканта. Отже, зрозуміти ті чи інші методичні рекомендації Яворського в тій чи іншій галузі музичної педагогіки неможливо поза загальним контекстом його оригінального музично-теоретичного, музично-педагогічного вчення. Перш за все це стосується його вчення про ладову організацію музичного мистецтва та про конструкцію музичних творів, звідки органічно випливає широко диференційована концепція професійного розвитку музичного мислення та виховання слуху, питання гармонійного поєднання музично-теоретичних, музично-історичних та виконавських дисциплін у навчальних планах та програмах, питання роботи над музичним твором в його педагогічному значенні, питання технічного оволодіння музичним матеріалом, засвоєння музичних стилів тощо.

Разом з тим, слід зрозуміти, що вчення Б. Яворського є продуктом певного часу, в ньому знайшли відображення характерні для того часу тенденції: світоглядні парадигми, модерні на той час методологічні ідеї, характерні суспільно-політичні віяння тощо.

Роки становлення Яворського-теоретика, музично-громадського діяча співпали з рубіжною смугою в історії Російської імперії – поворотом до революції. Цей надзвичайно складний період, який не можна звести до процесу безперешкодного поступального розвитку революційного руху, у різні роки характеризувався діаметрально протилежними настроями і може бути представленим через опис окремих, властивих цим рокам явищ.

Не маючи можливості простежити в цій роботі усі впливи, які здійснив на Яворського час, суспільний клімат тих років, відзначимо лише найважливіші для розкриття теми, тобто свідомо уникнемо аналізу тих впливів, котрі, хоча й проявилися (наприклад, у захопленні Яворського на початку 10-х років символізмом), але не залишили в подальшому у світогляді вченого помітного сліду.

З початком нового століття виразно відчутним стає загальне недоволення, бродіння, передчуття соціальних змін. З'являється чимало рішоманітних художніх течій та угруповань, естетико-філософських, етичних, соціологічних, релігійно-філософських напрямів, які відрізнялися загостреним ідеологізмом, тенденцією до "системобудування", до вироблення цілісної картини уявлень. "Виникає ситуація, яка потребує нових моральних ідей від мистецтва, науки, суспільного життя" (208; 156).

Прагнення до узагальнюючої цілісності, яке пронизує собою чи не кожен з течій, що виникають, поєднувалося із зануренням у глибину процесів, явищ, пошуком їх першопричин. У цьому відбилися зміни світогляду, котрі принесли наукові відкриття у фундаментальних сферах знання: у теорії атомарної будови, генетиці, радіофізиці, психофізіології, у розробці теорії відносності, у вченні про біо- та ноосферу. Нові принципи наукового підходу поступово проникали у суспільногуманітарні концепції.

Свого роду тенденцією тих літ став, зокрема, рух за демократизацію мистецтва, культури та мистецтва – в новій його хвилі, яка спричинила створення найбільшими вченими-теоретиками вечірніх курсів, народних шкіл, найвидатнішими музикантами – народної консерваторії.

Творчі, наукові принципи Яворського формувалися у повному прийнятті ідеалів демократичного мистецтва. Цьому сприяли традиції його найближчого оточення, танєєвської школи тощо [232, 19-40; 239, 31-35; 173, 172-231].

Демократизм світоглядних позицій Яворського виявився не тільки у фактах його біографії: активній участі в організації Московської, пізніше – Київської народної консерваторій, у громадянській позиції після 1917 року; Яворський покладав багато надій на революцію, на грандіозне будівництво, котре очікував від неї. Про органічність демократичних прагнень Яворського-теоретика говорить спрямованість його дослідницької думки: ідеї, які народжувалися як суто теоретичні, які стосувалися фундаментальних пластів знання, незмінно переростають свій первісний статус, перетворюючись у практичні рекомендації в галузі професійної музичної освіти та музичного виховання широкого кола аматорів музичного мистецтва.

Іншим важливим етапом стали для Яворського 20-ті роки – період інтенсивних соціальних перетворень: у суспільстві відбувалася зміна ціннісних орієнтацій, радикально змінювалася структура музичної освіти; на перший план були висунуті ідеї масової музичної просвіти, загострилося питання про цільові установки професійних навчальних закладів.

В особі Яворського ідеї перетворення знайшли діяльного симпатика: загальноновизнаною є його важлива роль у будівництві радянської системи музичної освіти та системи музичного виховання.

Післяреволюційне десятиріччя відзначено й іншими характерними ознаками. 20-ті роки, незважаючи на часті прояви систематизованого спрощеного, заідеологізованого підходу до мистецтва та його функцій виявилися досить плідними для радянського музикознавства у плані вироблення методологічних позицій. Аналогічний процес вироблення методологічних позицій відбувався й в інших гуманітарних науках зокрема, в теорії літератури, у психології. Це знайшло відбиття в роботах 20-х років М. М. Бахтіна, Л. С. Виготського, А. Р. Лурії, Ю. Н. Тинянова, В. Б. Шкловського. Саме тоді почали формуватися передумови системного підходу [200; 148; 212], зміцнилися принципи історизму [34], намітилася соціологічна гілка музикознавства [200; 208; 177; 176]. Ці процеси стимулювалися роботами західноєвропейських музичних теоретиків. Вплив Г. Римана, Г. Кречмера, А. Шеринга у 20-ті роки виявляється у концепціях багатьох учених.

Основні наукові принципи Яворського виопрацьовувалися у створенні та розвитку ладоритмічної системи – теорії, яка у 10-ті, 20-ті роки виділялася насамперед рисами своєї оригінальності – у пошуку самостійного погляду на музичну еволюцію. Проте у перспективі років усе більш очевидною стає не тільки глибока самотність мислення Яворського, його наукових принципів, але й їх обумовленість процесами, що протікали у вітчизняному та зарубіжному музикознавстві, синтезуючий характер його ідей і – внаслідок цього – подібність із іншими науковими пошуками [11; 136]. При цьому методологічна насиченість його концепцій виступає якнайяскравіше, але багато в чому типове явище тих років.

І в той же час Б. Яворський уникає характерних для того часу вульгаризації, спрощеності, ідеологічної зашореності. Його народність, демократизм, громадянськість завжди носять ширий, серйозний, некон'юнктурний характер. Незважаючи на своє безумовне соціальне спрямування, уся його праця була позбавлена будь-якої політико-ідеологічної тріскотні, була націлена на справу, слугувала інтересам справи. Такою є, зокрема, і його ладова теорія, більше відома під назвою “теорії ладового ритму”.

Основи свого розуміння ладу і музичної форми Яворський заклавав у першій друкованій праці “Будова музичної мови” [241]. Ця книга не є підручником, але методичність викладу, чіткий розподіл

матеріалу за частинами, розділами та окремими пунктами – все це дозволяє побачити в ній потенційний навчальний посібник. Вже на цьому етапі Яворський виявив характерне для нього прагнення подолати музикознавський емпіризм, створити твердий науковий фундамент для розуміння музичного мистецтва і, зокрема, “будови музичної мови”, що проявилось, наприклад, у застосуванні ним ледь не математичних термінів для визначення тих чи інших аспектів музичної форми: співставлення, з'єднання, пропорційність, прогресія і т.д. [241, 244]. Привертає до себе увагу комплексний розгляд питань ладу, ритму і музичної форми. Власне, тут сформульовані основні положення “теорії ладового ритму”, хоча сам термін ще не застосовується.

Підкреслюючи чи не в усіх своїх наступних працях роль ладової конструкції, Яворський ніколи не забував про її динамічний характер. Інше того, він класифікував дані ладоритмічні конструкції з точки зору їхньої внутрішньої динаміки. У цьому зв'язку виділення нестійкого тритона як першопричини музичного руху можна вважати закономірним. Пізніше Яворський так пояснив свої теоретичні положення: “Стойкість є поняттям похідним від поняття про нестійкість, сама ж нестійкість є неодмінним станом будь-якого життєвого процесу. Та реальна чи уявна мета, до якої прагне нестійкість, є для нашої свідомості стійкістю, стійкістю хоча б відносною у тих випадках, коли вона сама є нестійкістю вищого роду по відношенню до даної” [236, 57]. У працях 20-х років Яворський дійшов дещо іншого, функціонального розуміння нестійкості як одного з етапів руху, як однієї зі сторін ладової конструкції, невіддільної від стійкості та існуючої тільки разом з нею.

Привертають до себе увагу безустанні спроби Яворського визначити природу та значення ладу. “...Заснована на певному принципі *струнка координація* елементів, що тяжіють, – пише він, – утворює при своїй реалізації у певних звуках – *лад*... *Організована внутрішня настрійка*” дає “можливість організувати звукове мислення”... [235, 8]. А трохи далі Яворський визначав лад як організацію звукової уваги [235, 9]. Треба зазначити, що це було написано близько півстоліття тому. Сьогодні визначення ладу – як “стрункої координації елементів, що тяжіють” – практично загальноприйнята думка, вона лише висловлюється іншими словами. До цього треба додати, що Яворський розумів лад не тільки як координацію, але як субординацію різних музичних звуків, оскільки ті елементи, про які він говорив, містять у собі стійкості та нестійкості.

У цьому визначенні можна також виділити слова про те, що струнка координація елементів, що тяжіють, утворює лад *при своїй реалізації у певних звуках*. Тут можна помітити тенденцію розглядати прояви ладу в конкретному звуковому матеріалі – на противагу розумінню ладу як певної абстракції, позбавленої живої звукової плоти.

Істотним моментом у ладовій концепції Яворського є його положення про те, що в звуковій галузі немає абсолютної стійкості. Це відповідає принципам діалектики про співвідношення руху (як невід'ємного атрибута матерії) та спокою (як окремого випадку руху).

Звідси витікає, на наш погляд, абсолютне значення нестійкості та відносне – стійкості. Стає зрозумілим сенс терміну “домінанта” Яворський тому визначає лад як закономірність, яка базується на принципі звукового тяжіння, категорично заперечуючи ототожнення ладу та звукоряду. Звукове тяжіння, яке лежить в основі ладу, містить у собі, за Яворським, сенс діалектичного руху і є основним моментом у розгортанні музичної думки.

В радянській музикознавчій науці міцно укріпилося таке розуміння ладу, котре багато в чому спирається на ідеї Яворського. Згідно зі вченим, “лад – організація звукової уваги мислення”, “лад – закономірність, логіка звукової мови, засобами якої митець здійснює творчий задум” [73]. Яворський утверджує гегемонію функціональності як загального закону зв'язку, взаємодії елементів у змістовній мові. Неважко переконатися, що таке тлумачення ладу стало основою для використання понять “функціональність”, “нестійкість”, “стійкість”, “тяжіння” та ін., стосовно не тільки власне ладових явищ, але й форми ритму, динаміки, оркестровки і т.д. (див. праці В. Цукермана, В. Боровського, Л. Мазеля та ін.).

В судженнях Яворського можна знайти й крайнощі захоплені своєю ідеєю, часом механістичне перенесення позамузичних законів на музичні.

Ладове тяжіння він пов'язував із законом всесвітнього тяжіння (пояснюючи це будовою слухових органів, а саме – зв'язком слухового нерва з вестибулярним апаратом). Крайнощі, ймовірно, неминучі становленні будь-якої великої ідеї. Яворському потрібно було довести, що музичне мистецтво і в процесах творчості, і в процесах сприйняття є логічно оформленим явищем, яке базується на закономірних внутрішніх зв'язках. Вчений шукає аргументи, досліджуючи специфіку психічних процесів, особливості фізіологічної будови слухових органів, вивчаючи соціально-історичні умови походження та розвитку мистецтва. Розмах та глибина його пошуків заслуговують на увагу.

Створюючи свою теорію, Яворський послідовно простежує шлях від відчуття звукового співвідношення до організації слухового сприйняття і до музичного мислення як явища історичного порядку.

Цінним моментом теорії Яворського є введення та широке використання у найрізноманітніших зв'язках терміну “ладова настройка”. Під цим терміном розуміється певна внутрішня психологічна установка, від якої залежить сприйняття слухачем звуковисотних відношень у музиці.

Як вже відзначалося у літературі, теоретичне вчення Яворського від самого початку мало слухову спрямованість [158, 199]. Воно не тільки виростало з аналізу слухового сприйняття (насамперед – психофізіологічного), але і пов'язувалося з вирішенням проблем сприйняття.

Питання про виховання слуху ставилося Яворським по-композиторському гостро, абстрагуючись від відмінностей між слухом виконавським та композиторським, між слухом музичного критика та відносно досвідченого слухача. На його думку, організація слуху, в тому числі – продукуючого, сходиться до одного й того ж джерела: до виховання певної культури слухового сприйняття, до знайдення “внутрішньої слухової настройки”.

Вводячи поняття “внутрішньої слухової настройки”, Яворський приписує якості слуху, які бачилися йому опорою музичної свідомості й музичного мислення.

Функція ладової настройки – осмислити, об'єднати дані нам у сприйнятті звуки. “Ті звуки та сполучення, що не відповідають їй”, тобто внутрішній настройці, “не об'єднуються для слухача і залишаються розрізненими” [231, 21]. А у статті 1929 року Яворський писав, що внутрішня звукова настройка оформлюється “під впливом організуючого початка, яке виходить або з людського індивіда, або іззовні...” [235, 7].

Лад він проголошує мірою *внутрішньої слухової настройки*, яка є опорою музичної свідомості та музичного мислення. Це дуже важлива у вченні Яворського категорія. Він говорить про причинно-наслідкові зв'язки між музичними явищами і реакціями органу слуху: “Внутрішня настройка – є пристосування слухових відчуттів до усвідомлення конструктивних співвідношень об'єкта, що звучить” [158, 201].

Одним з найцікавіших та найбільш повно розроблених у працях Яворського питань є співвідношення конструкції та процесу в музиці. Уже сама назва роботи 1929 року визначає важливість його для автора. Розглядаючи конструкцію мелодичного процесу, Яворський підкреслював, що вона базується на тих самих принципах, що й конструкція

будь-якого художнього твору [235, 11]. Інакше кажучи, висновки Яворського стосувалися не тільки мелодії, але й музичної форми взагалі. Проте музична форма розумілася Яворським насамперед з боку ладу ладової конструкції.

Конструкцію Яворський вважав основним принципом творчості [235]. Конструкція, за Яворським, це щось цілісне і безперервне, але внутрішньо розчленовані на функціонально підлеглі, з'єднані частини. Конструкція має часовий характер. Для того, щоб сприйняти конструкцію музичного твору, потрібно надати даним нам у часі музичним враженням якусь позачасову форму. Але конструкція (яка має сама по собі поза часовий характер) в музичному мистецтві розгортається у часі, процесі.

Відомий термін Яворського “ладовий ритм” і відбиває якраз цю діалектику конструкції та процесу. Причому лад у цій побудові виступає з боку конструкції, в єдності та інтегрованості цілого. Ритм – це спосіб внутрішньої диференціації цілісної конструкції, “співвідношення у часі ладових моментів” [230, 306].

Важливим у ладовій теорії є питання про змістовність, виразність ладу. Думка про значимість інтонації, про виражальну роль ладової конструкції проходить червоною ниткою через усю творчість Яворського. У своїй ранній праці “Будова музичної мови” (1908 р.) Яворський розумів під інтонацією певну мелодичну побудову, яка містить два ладових моменти: стійкість та нестійкість та різні види нестійкостей. При визначенні інтонації він виходив, таким чином, з її конструктивних особливостей. Але з них Яворський виводив значення інтонації, а це вело до визнання виразності ладу. Ця думка, яку Яворський ледь намітив у “Будові музичної мови”, так чи інакше викладалася у багатьох наступних працях Яворського. У статті “Текст і музика” (1914 р.) він визнає інтонацію проявом “життя у часі за посередництва звука”. “Інтонація є найменшою (за будовою) звуковою формою у часі, це є сама мова в той же час її сенс, її виразність, характер” [243, 12]. У статті про Скреябіна (1915 р.) Яворський писав: “Зміст передається звуковими співвідношенням, різноманітністю цього відношення” [230, 274]. А потім у короткому обзорі історії гармонії, Яворський говорив про “германський мажор, який утверджувався на своїй домінантності, на її очевидній владній незаперчності дії”, про субдомінантність музики слів’я, яка “дає відчуття, а не дію, ласку, а не повеління” [230, 275]. Розглядаючи творчість А. Н. Скреябіна, Яворський звертав увагу на зв’язок особливостей ладу у творах того чи іншого періоду зі змістом музики.

Досить чітко формулювання своїх поглядів з питання про виражальну роль ладової конструкції Яворський дав у статті “Основні елементи музики”: “Певний лад містить у собі потенційно певні психофізіологічні можливості; не можна певним ладом передати те, що не входить у його можливості, і кожне завдання можна передати лише в межах того ладу, який містить у собі це завдання як можливість”. А далі Яворський робив далекоюсяжний висновок. Він відзначав, що “процес виявлення та розвитку ладових елементів складе в майбутньому одну з істотних частин самої історії музики” [237, 188-189].

Правда, абсолютизуючи виражальну роль ладової конструкції, Яворський не враховував інших факторів, які розкривають музичний сенс. Наївним виглядає тепер і прагнення Яворського встановити безпосередні зв’язки між типами ладової конструкції та “психологією суспільного класу, яка знайшла своє вираження у тому чи іншому творі”. Але ці соціологічні вправи мають історичне виправдання. Вони були, як відмічав А. В. Луначарський, першою спробою знаходження соціального сенсу в безпосередньо музичній сфері [163, 12]. У всякому разі думка Яворського про виражальну роль ладової конструкції можна вважати цінною. Вона свідчить про те, що дослідник не тільки прагнув розібратися в питаннях музичної форми, але й шукав шляхи наукового аналізу змісту музичного твору.

У статтях 1926 та 1929 років Яворський поглибив вирішення цієї проблеми. Від відмічав: “Інтонація є розкриття виражальної можливості звукового елемента, тобто розгортання у часі потенційної енергії системи під впливом активно діючого процесу”... Далі Яворський пише: “Мелодія є розкриття виражальної можливості внутрішньої звукової настройки, тобто розгортання у часі потенційної енергії певного ладу...” [235, 35].

Усі зазначені вище аспекти ладової теорії Яворського знаходять своє застосування і подальше розгортання в його музично-педагогічній концепції та у практичній роботі в галузі музичної освіти. В не меншій мірі це стосується і його вчення про конструкцію музичного твору.

У своєму вченні про музичний твір Яворський розглядав надзвичайно широкий круг явищ. Він шукав прояви одних і тих самих організуючих принципів не тільки в особливостях ладової та ритмічної будови музичного твору, у способах його виконання, але й проводив сміливі аналогії з області живопису, балету, літератури і т.д.

Яворський намагався знайти в художньому творі опосередковане відбиття суспільних процесів, які організують свідомість композитора.

“Буття визначає свідомість, а будь-який художній твір є відбиття художньої свідомості людства у певний момент даної фазоєпохи. Музичний твір є частина соціальної дійсності” [31].

Таким чином, у музичному мистецтві Яворський бачив прояв, відбиття реальних життєвих процесів. Характеристика виражальної функції музики займала в його аналізах важливе місце. Тому надзвичайно важливо зупинитися на проблемі співвідношення змісту та форми в музиці. Яворський неодноразово говорив про змістовність форми в музиці, аж до ототожнення цих понять. У листі до С. Н. Рязова Яворський писав: “Форма у кожного художнього твору своя, неповторна, оскільки форма є зміст” [239, 570].

У категорії форми він виділяв один її найважливіший елемент – схему, приписуючи їй ті особливості, які в сучасному теоретичному музикознавстві звичайно характеризують композицію музичного твору: “Стільки форм, скільки художніх творів. У формі важлива як загальна схема, так і найдрібніші частки її оформлення” [239, 574]. Яворський розглядав схеми фуги, рондо, сонати і т.д. Схема не виражає сутності музичного твору. Форма трактувалася ним як значно більш висока категорія, яка містить у собі багато окремих аспектів.

Цікавою і оригінальною є запропонована Яворським класифікація історично детермінованих типів-принципів конструктивної організації музичного матеріалу. Дослідник виділяв шість таких принципів конструкції музичного твору. “Шість відомих нам принципів конструкції – це шість етапів історичного розвитку наших уявлень про світ, нашого процесу мислення, нашого *вміння* відобразити цей світ у науці... у мистецтві” [239, 540].

Тут великий вплив на Яворського здійснили його спостереження в області образотворчих мистецтв: архітектури, скульптури, живопису. Про це свідчили численні листи Яворського друзям, особливо С. В. Протопопову. Зокрема, Яворський писав: “Я все життя витратив на відшукування аналогій і з аналогій у різних областях вже виводив схеми музичного мислення [239, 540]. Відомо, що Яворський серйозно вивчав історію архітектурних стилів, в якій, зокрема, помітив характерну динаміку в зміні співвідношення стійкості та нестійкості в історичному розвитку архітектури.

Перший принцип характеризується стійкістю як усієї конструкції, так і усіх її елементів. Нестійкість всередині самого предмета не виявляється. Усі складові частини предмета підпорядковані дії сили тяжіння. Прикладом можуть слугувати кургани, єгипетські піраміди з опорами на всі точки тяжіння.

Для **другого принципу** характерним є незначний прояв нестійкості. При цьому виникає уявлення про підпору та опору, про частини, які несуть, та частини, яких несуть, уявлення про чергування нестійкості, опора лише на деякі точки стійкості. Приклади: дольмен, Колізей, храм у романському стилі.

Третьому принципу властива рівність стійкості та нестійкості. Виникають складні види впливу підпори та опори. Найбільш типові випадки – періодичний та симетричний розподіл нестійкої енергії.

Прикладом можуть слугувати арка (симетричний розподіл енергії), круглий купол (також симетричний розподіл енергії без виділення, проте, опорних баз у самостійні побудови), крита колонада (періодичний розподіл нестійкої енергії), базиліка.

Четвертий принцип характеризується взаємодією нестійких елементів конструкції, які балансують на опорі. Велика роль у його формуванні належить дії принципу важеля. В архітектурі четвертий принцип виявляється в широкому використанні контрфорсів, наприклад, у готичному стилі, в конструкції дзвіниці, мінарету. На думку Яворського, цей принцип проявився в мистецтві італійського Відродження (наприклад, у конструкції собору св. Петра в Римі). У скульптурі – це пам’ятники Богдану Хмельницькому в Києві, Петру Першому в Санкт-Петербурзі.

П’ятий принцип – співвідношення одних лише нестійких сил, стійкість не виявляється, що реалізується в ідеї руху, наприклад, у польоті птахів. У живопису цей принцип виявляється в зображенні Ісуса та пророків на картині Рафаеля “Перетворення”. Прикладом його слугує також велосипедист в русі (опора регулює рух).

У **шостому принципі** – реалізується ідея відносності руху (рух пасажира у поїзді, що рухається, трапеція в цирку). Цей принцип Яворський вважав найбільш характерним для реального життя. “Людство поступово абстрагувало свої уявлення (а не реальну дійсність, котра завжди шостий принцип конструкції) у вигляді принципів конструкції” [239, 536].

Свої спостереження він узагальнив у такій схемі:

- I. – стійкість, інертність
- II. – пасивність
- III. – рівновага
- IV. – балансування
- V. – нестійкість, активність
- VI. – відносність” [86].

З огляду на вказані шість принципів Яворський дав характеристику деяким напрямам у мистецтві, зокрема, класицизму і романтизму. “Класицизм, – пише він, – є організація стійкої (III принцип конструкції) досконалості:

фізичної (потрібної при натуральному господарстві), Греція У – III ст. до нашої ери, або державної (потрібної при централізації влади) Франція ХУІІ ст., Німеччина ХУІІІ ст. ... Класицизм позбавлений вищого значення як “місця”, так і “часу”. Він не етнографічний, не історичний, в ньому відсутні *subjectus localis* та *subjectus temporalis*. Він абстрактний, він філософічний.” [235, 549].

“Романтизм є організація нестійкої (IV – V принципи конструкції) емоційної схвильованості, емоційного прояву, емоційного вираження емоційного стану (XIX ст., Європа). Емоційність може бути викликана не лише точно визначеним, зрозумілим, близьким впливом, і тому місце (*subjectus localis*) і час (*subjectus temporalis*) є одними з головних принципів впливу; а впливає зрозуміле, близьке, тобто своє, рідне, своя природа, історія свого народу, свій побут, своя етнографія” [239, 549].

Вказані шість принципів конструкції Яворський знаходив і в музиці. При цьому він проводив аналогії між тими частинами архітектурного твору, які несуть, і тими, яких несуть, і ладогармонійною нестійкістю та стійкістю. Категорії стійкості та нестійкості в концепції Яворського символізують єдність та боротьбу протилежностей у процесі становлення, розгортання ладу. Боротьбу нестійкості та стійкості, свого роду тезу та антитезу, він вважав не тільки основою ладу, але й творчого процесу взагалі. З цього приводу Яворський писав: “Творчість є створення протиріччя у межах необхідності. Протиріччя примушує “тривати” процес; інакше не було б процесу, а була б безглузда гра у калейдоскоп звуків, а не безперервна єдність розвитку звукового мислення... Якби не існувало б “необхідності” руху мислення, яке потрапило в нестійкий стан, і не існувало можливості “перебувати у цьому стані та переходити зв’язно в інший нестійкий стан, то не існувало б і “мислення”, не існувало б і “творчості”, тому що творчість є мислення, можливість мисленням створювати активність самого процесу мислення... Це основа моєї теорії” [239, 417]. Внутрішнім механізмом, пружиною творчого (як відображення життєвого) руху Яворський вважав *тяжіння*. “Тяжіння є виявлення життя, почуття тяжіння є почуття життя” [86, 64]. Цю думку він розвинув у своїй доповіді: “Лад є співвідношення нестійких у певний бік направлених сил, *панування* (домінування Д) нестійких функцій спрямовуючих (рульових функцій) над іншими, тими, яких направляють, стійкими або відносно стійкими функціями” [73, 13].

Яворський виділяв два способи виявлення ладових функцій. Вони виражаються кількісним співвідношенням та особливостями розподілу ладових моментів (тобто, стійкостей та нестійкостей). Перший з способів пов’язаний з відсутністю об’єднуючої функції, в результаті чого спостерігається послідовність, зміна одних лише підпор. Таке явище Яворський вбачав у європейській музиці ХІІ – ХУІ століть. На його думку, цей прийом знову відродився в музиці Шопена, Ліста, Скрябіна.

Другий спосіб пов’язаний з виявленням нестійкості та стійкості, розгортанням конструктивного ритму, що спостерігається в музиці ХУІІ – початку ХІХ століття. Його найвище вираження та завершення в музиці Бетховена.

Характеризуючи музичний твір, Яворський виділяв такі елементи: творче завдання, композицію, конструкцію, оформлення художнього твору та енергію його вираження.

Творче завдання розглядалося Яворським як свого роду соціальне замовлення, яке визначається ідеологією того середовища, тієї соціальної групи, яка висуває це завдання як тему художнього твору.

“Основна, загальна причина, – схема суспільного процесу, яка виражає функціональну координацію енергії епохи, обумовлює КОНСТРУКЦІЮ художнього твору, принципи розгортання співвідношення сил цієї конструкції, тобто її ладовий ритм” [73, 14].

Поняття конструкції, композиції та оформлення музичного твору в теорії Яворського мають те ж значення, що й поняття музичної форми в широкому сенсі цього слова (форма як процес і форма як результат процесу) в сучасній теорії музики. Дуже важливе місце належить вивченню конструкції музичного твору як відображенню найбільш загальних, важливих, сутнісних процесів суспільної свідомості. Саме інструментом вивчення сутнісних процесів суспільної свідомості в їх музичному вираженні і слугували виведені Яворським шість принципів розгортання музичного твору.

Перший принцип конструкції і в музиці, і в архітектурі характеризується як інертне підпорядкування силам тяжіння, які діють поза даним предметом чи явищем. У цьому випадку стійкою є як уся конструкція, так і всі її елементи. Нестійкість абсолютно не виявляється.

Перший принцип визначає теперішність як вираження інертності і інертність як вираження СТАНУ, ТЕПЕРІШНОСТІ. При дії першого принципу немає прояву нестійкості, отже, немає також її спрямованості, немає відношення предметів чи явищ. Метрика не зазнає впливу. Наприклад: Ліст, симфонія “Данте” (характеристика мертвої природи з

другої частини “Чистилище”); Вагнер, вступ до опери “Золото Рейну” (дзюрчання вод Рейну); Давид, “Пустеля”, Бородін, “У Середній Азії”, Монтеверді, вступ до опери “Орфей” (пустельна безмовність). Інші приклади: Ліст, “Мислитель”, тема меча з “Кільця Нібелунга” Вагнера, похоронні марші Бетховена, Шопена, Мендельсона.

Другий принцип конструкції характеризується незначним проявом нестійкості, домінуванням стійкості над нестійкістю. Виникає чергування нестійкості та стійкості. Сума метрів нестійкості менше суми метрів стійкості ($-2 < +4$). “Зенітом дії” другого принципу конструкції є досягнення “золотого перетину” при більшій частині стійкості.

Домінування стійкості спричиняє відчуття спокою, відпочинку. Нестійкість передає пасивність сприйняття зовнішніх сил тяжіння, пасивне відношення та направлення у просторі та часі, оскільки вона, нестійкість, надто “вкрита” стійкістю. Вона виражає відношення до минулого, а не до майбутнього.

Образна сфера другого принципу конструкції – релаксація, пастораль, ідилія, спокійний спогад. Приклад – ноктюрни Фільда.

Третій принцип конструкції характеризується рівністю нестійкості та стійкості. Внаслідок цього виникають різні види розподілу дії енергії.

- 1) періодичний розподіл нестійкої енергії (типу рондо);
- 2) симетричний розподіл нестійкої енергії;
- 3) співставлення нестійких енергій, які спричиняють до стійкого результату ($- - = +$).

Коло виражальних можливостей третього типу конструкції: врівноважене почуття, рівномірне відчуття сил. Співіснування та врівноваженість протилежних, але не суперечливих явищ, предметів. Прикладом може слугувати 1 частина менуету з сонати f-moll op. № 1 Бетховена.

У той же час, оскільки рівновага базується на контрасті стійкості та нестійкості, третьому принципу конструкції властива контрастна композиція. Зокрема, це виявляється в сонатній схемі. Ілюструючи цей принцип, Яворський приводить характерну аналогію з архітектурної сфери: “Цікавою є аналогія, яка існує між складним архітектурним цілим – Версальським палацом у його територіальній завершеності – і так званою класичною циклічною сонатою (симфонією)... Як у сонаті конструктивна цільність виявилася у *головній ладотональності*, яка організувала як ціле, так і його окремі частини, так і у Версалі *вісь перспективи*, яка проходить через усі його частини... організує єд-

ність витриманої в усіх подробицях рівноважної, рівнорозташованої конструктивної симетрії. І класична соната, і Версаль відображають психологічне мислення однієї і тієї ж епохи... Централізація влади, яка відображена у здатності окинути одним поглядом усю різноманітну перспективу Версаля, і централізація “*головної*”, але вже не єдиної, а *співвідпуючої*, такої, що слугує найменшим кратним для решти *ладотональностей* у циклічній сонаті цілком аналогічні” [165, 4 – 44].

Четвертий принцип конструкції характеризується переважанням нестійкості над стійкістю ($-4 > +2$). Зенітом дії цього принципу є співвідношення “золотого перетину” при більшій частині нестійкості: відношення 3:2. Цей принцип конструкції пов’язаний з вираженням активності як стремління у майбутнє, а також і з іншою образною сферою – балансуванням. Він може виражати емоції як стан (томління, любов, ненависть), мрію як думку про майбутнє. Таким чином, коло його виражальних можливостей досить широке. Нерідко четвертий принцип характеризується стремлінням до підйому або падіння в кінці твору, що зустрічається, зокрема, в музиці Шопена, Ліста.

У **п’ятому принципі конструкції**, за Яворським, немає прояву стійкості. Ця конструкція базується на дії одних лише нестійких сил, енергії. Коло виражальних можливостей: воля як активність стану, емоція як активний ефект, любов і ненависть як активний стимул дії. В музиці цей принцип конструкції виражається у складних ладах, які складаються з одного виду симетричних систем.

До п’ятого принципу конструкції Яворський відносив окремі твори Шопена, Ліста і всю творчість Скрябіна.

Шостий принцип конструкції характеризується співвідношенням руху предметів або явищ. Це сфера двічі-нестійкості. Яворський характеризував цей принцип таким чином: воля як активний прояв організуючого впливу в боротьбі протилежностей, зміна стану ракурсів залежності від пересування, наприклад, глядача.

У своїй ненадрукованій праці “Конструкція” Яворський писав, що “шостий принцип конструкції (відносність нестійкостей) характерний для епохи інтенсивної, дійової боротьби між різними суспільними класами. Роздвоєння особистості, двійники – це ознака відчуття шостого принципу відносності боротьби, відсутності єдиної косної стійкості” (Доріан Грей Уайльда, літературні герої Достоевського і т. п.) [73, 75].

Прикладів музичного твору, які б повністю відповідали шостому принципу конструкції, Яворський не дав. Але подібно тому, як Д. Менделєєв описав властивості ще не відкритих на той час хімічних елементів,

які згодом виявились саме такими, характерні риси шостого принципу конструкції музичних творів ми можемо в достатній кількості спостерігати на зразках авангардистської музики другої половини ХХ століття, що зайвий раз підтверджує плідність теоретичної думки Б.Яворського.

На теорію Б. Яворський ніколи не дивився як на щось самодостатнє, так само, як і на музику. Адже, за його переконанням, “не існує фуг, прелюдій, сонат, симфоній, як таких самих у собі, вони існують лише як прояв окремого виду свідомості (ідеології) даного історичного моменту, ДАНОГО виду свідомості” [73, 68].

Тож уся теоретична, педагогічна і навіть виконавська діяльність Б. Яворського була спрямована на розвиток свідомості, зокрема на розвиток справді професійної свідомості музиканта – діяча музичної культури. В найбільшій мірі цій меті слугує його вчення про музичне мислення та його розвиток.

2. Теорія і практика розвитку музичного мислення як завдання музичної освіти.

Як вже відзначалось, уся теоретична діяльність Б. Яворського мала практичне, зокрема педагогічне спрямування. Причому педагогічна компонента мала тенденцію до постійного посилення в теоретичних працях майстра. Про це красномовно свідчить вже те, як історично змінювалось вербальне позначення Яворським певних концептуальних сутнісних координат, його дослідницька увага, власне предмет дослідження, зміщується від музичних ладів і музичних творів як завершених продуктів музичної діяльності людства у напрямку самого процесу музичної діяльності, в його суб’єктивній, людській діяльній сутності. Так, предметом теорії стає музичне мислення як своєрідна форма свідомості, форма освоєння людиною суспільної дійсності. А оскільки Яворський ніколи не мислив предмет свого дослідження сам по собі, абстрактно, безвідносно до суспільного значення і застосування, то і “музичне мислення” він розглядав як предмет вивчення з метою його вдосконалення і розвитку педагогічними засобами.

Треба сказати, що поняття “музичне мислення” пронизує вчення Яворського на всіх етапах його розвитку. В цьому ми могли переконатися у процесі огляду теоретичного доробку майстра. По суті, категорія музичного мислення вінчає собою систему теоретичних категорій Яворського.

Широчінь діапазону цього поняття дозволяє розглядати його як багачену категорію у “надбудовних” концепціях: у теорії виконавства, у концепції музичної педагогіки. Через поняття “музичне мислення” Яворський формулює висновок про єдині начала будь-якого роду музичної діяльності: “Без усвідомлення та подальшого оволодіння музичним мисленням неможлива творча діяльність у жодній області: ані у власне творчій, ані у виконавській, ані в педагогічній і, особливо, в науковій...” [7, 29]. Проекція цього висновку на музичну педагогіку власне визначає її центральне завдання в контексті музично-педагогічної концепції Яворського.

Слід зазначити, що поняття “музичне мислення” широко використовується у сучасному музикознавстві, а подекуди і стає предметом окремих досліджень. Так, йому присвячено монографію [190], збірник наукових статей [187], ряд окремих статей відомих музикознавців [15; 213; 172; 167], у тих чи інших ракурсах музичне мислення розглядається у працях присвячених іншим, більш загальним чи більш вузьким темам [37; 43; 126; 197; 199; 140; 161; 175]. Характерні, наприклад, такі визначення музичного мислення у сучасних дослідженнях. “Музичне мислення можна визначити як мислення музично-образними уявленнями, які засвоєні пам’яттю шляхом музично-інтонаційного слухового досвіду, результату повторних музичних сприймань” [167, 117].

“Музичне мислення – це оперування інтонаційними моделями, яке призначене для вирішення певного творчого завдання” [172, 51].

Характерність цих та й інших сучасних визначень музичного мислення полягає в тому, що в них відчутно звучать мотиви поглядів Яворського, втім, згадки про нього в цих працях, як правило, немає, хоча вчення Яворського і нині переважає наступні дослідження своєю ґрунтовністю, послідовністю і, головне, практичною значимістю.

Сутністю теоретичної концепції Яворського є утвердження *єдиного базису* музично-педагогічної системи, виявлення вихідних передумов музичного розвитку при навчанні на будь-якому інструменті. Ідея розвитку музичного мислення як необхідного базису професіоналізму була наслідком висновку Яворського про єдині начала будь-якого роду музичної діяльності.

Тому в музично-педагогічній концепції Яворського центральне місце посідає завдання *виховання музиканта шляхом розвитку музичного мислення*.

“Музичний вуз – однофакультетний учбовий заклад і основна його дисципліна – музичне мислення” [116, 1]. Ця думка, яка походить з проектів реорганізації консерваторії, є провідною незалежно

від об'єкта її втілення – у вузі, музичному технікумі, музичній школі – і виступає в як вузловий пункт усієї педагогічної проблематики.

Як же розумів музичне мислення, його сутність і значення в музичній діяльності сам Б. Яворський?

У трактовці цього поняття в його висловлюваннях чітко вирізняються широке та більш вузьке його значення. У широкому – це здатність осмислити логіку розвитку музичної мови, виявити її закономірності, внутрішні зв'язки і т.п., тобто здатність розуміти мову музики та говорити нею.

Музичне мислення є органічним елементом художнього мислення в музикантів, його функціонально, практично корисною частиною. Художнє мислення оперує художніми образами, тоді як науково-логічне мислення – поняттями.

Поняття “музичне мислення” в теорії Яворського виводиться з аналогії музики та мови, з підходу до музичного мислення як різновиду мислення. “Музичне мислення – це вид мислення...” [73, 3].

Ми бачимо, що Яворський користується поняттям “музичне мислення” аж ніяк не у переносному значенні. Він впевнений, що музичне мислення є специфічною формою відображення буття, яка має відповідні властивості. Словосполученню “музичне мислення” Яворський надає значення, яке є аналогічним сучасним лінгвістичним інтерпретаціям поняття “мислення”: говорячи про музичне мислення, він має на увазі не тільки логічні операції, але й підсвідомі процеси, участь репродуктивної та продуктивної яви; розвиток музичного мислення є переробленням та включенням у творчу діяльність семантичного шару, який виявляється за допомогою концепції змісту, ієрархічної системи конструкція-композиція-оформлення.

Специфічний характер музичного мислення як діяльності музичної яви, вироблення ідеального плану, ідеального художнього наміру стає більш відчутним у синонімічній заміні його (в одному з рукописів) поняттям “художньо-творча воля та свідомість” [118, 1]. У цій заміні помітно зближення поняття “музичне мислення” з поняттям “звукотворча воля” (Мартинсен), з ідеєю німецького теоретика про первинні стимули в організації музичного процесу – “слухового та звукового відчуття”. “Звукотворча воля”, за визначенням автора цього терміну, виступає як збірне поняття для позначення певного передвідчуття, яке “кожний піаніст цілком безпосередньо відчуває в собі при виконавській творчості”, як “центральну первинну силу” “щось неділиме” [156, 28], якість слухового явлення – так би мовити, модель того, що може бути озвученим.

Не випадково, говорячи про розвиток музичного мислення, Яворський проводить одну зі своїх головних, улюбленіших педагогічних ідей про пробудження та розвиток “творчого” (композиторського) начала. Композиторське оперування музичним матеріалом, здатність музиканта “випливати мовою свого мистецтва (...) вираження своєї думки” [71, 7-8] чітко фігурує в його рукописах як обов'язкова педагогічна установка.

Необхідно “...вміти слухати власні музичні думки (...), відчувати в собі рух цього життя” [115, 2] – пише він, формулюючи мету, котра мала б стати керуючою в підготовці професіонала будь-якої спеціалізації.

Виходячи з вищезазначених завдань, “музичне мислення”, якщо розглядати його у вузькому плані, прочитується через ряд практичних музичних здібностей. Вбираючи в себе комплекс здібностей, які Б.М.Теплов піділяв як “основне ядромузичності”, – ладове почуття, здатність до слухової уяви, музично-ритмічне почуття [203, 46], “музичне мислення” розвиває здатність, котру Римський-Корсаков називає архітектонічним слухом і почуттям музичної логіки [194, 57]. Разом з тим, найбільш істотною в концепції музичного мислення як комплексу практичних здібностей є активність інтонаційного мислення. Це пов'язано зі змістом вищезазначених теоретичних категорій Яворського, зокрема, “внутрішньої слухової настройки”, яка розкривається через здатність слуху прослідкувати тяжіння нестійкості до відносної стійкості, з його трактовкою джерела музичного руху – ладової диференціації звуків. Відповідно, виходячи виявляється здатність сприйняття інтонаційного процесу: саме цю здатність Яворський вважає наріжним каменем музичних здібностей, хоча пише при цьому у притаманних його теорії висловлюваннях, тобто про сприйняття внутрішньоладової функціональності: “Здатність учня ставити в залежність від його здібності сприймати функції звуків” [99, 1]. І якщо “музикальність” розглядається Яворським як “вроджена схильність (...) до сприйняття тяжіння в області слухового відчуття” [115, 16], то розвиток музичного мислення, яке конкретизується в рамках ладової теорії, має бути зближеним із завданням виховання певних якостей слуху: сприйняття динамічного інтонаційного життя твору.

Слід зазначити, що теоретичне вчення Яворського завжди і від самого початку мало слухову направленість. Воно не тільки виросло з аналізу слухового сприйняття (насамперед – психофізіологічного), але й пов'язувалося з вирішенням проблем сприйняття.

Питання про виховання слуху Яворський ставив широко, абстрагуючись від відмінностей між слухом виконавським та компози-

торським, між слухом музичного критика та відносно досвідченого слухача. На його думку, організація слуху, в тому числі – продукуючого, має єдине джерело походження: виховання певної культури слухового сприйняття [11; 136], поява “внутрішньої слухової настройки”.

Вводячи поняття “внутрішньої слухової настройки”, Яворський вичленює якості слуху, в яких він вбачав опору музичної свідомості та музичного мислення. Він трактує це поняття цілком у дусі ладової теорії, тобто пов’язує зі здатністю відчувати внутрішньоладове тяжіння.

Яворський більш за все акцентує на організованості внутрішнього слуху. Ця організованість є необхідною основою музичного мислення і пов’язана зі здатністю цілісного сприйняття, співставлення процесу, який сприймається слухом, з передуючим досвідом та виведення з цього співставлення результату. “Початком будь-якого процесу мислення, пише Яворський, – його вихідним моментом є встановлення внутрішньої слухової настройки” [53]. Розгляд музичного процесу для Яворського – це прослідковування формування та функціонування внутрішньої слухової настройки, котра організує мислення в процесі сприйняття.

Обов’язкову умову внутрішньої слухової настройки Яворський вбачає в *увазі*, яка є “здатністю встановити, безперервно витримувати і активно спрямовувати відповідну внутрішню слухову настройку протягом певного проміжку часу” [235, 9]. Він пояснює роль інтенсивності уваги в процесах сприйняття зв’язного цілого, а також підкреслює значення уваги як волевої самоорганізації індивіда. Треба зазначити, що в сучасній психологічній науці увага визнається однією з найважливіших психічних функцій, яка визначає направленість та зосередженість психічної діяльності особистості.

Яворський докладно зупиняється на проблемі сприйняття, вважаючи необхідним його компонентом систему організації, і пише, що почуттєве сприйняття – лише “посередник між художнім явищем та дійсною *усвідомлюючою* діяльністю людини... почуттєве сприйняття ще не є організація свідомості, не є сприйняття свідомістю”. Під почуттєвим сприйняттям Яворський розуміє сенсорну здатність до розпізнавання звуків та найпростіших елементів музичної мови, здатність психофізіологічну, яка ще не стала актом художнього сприйняття.

Розвиток сприйняття, підкреслює вчений, розвивається на основі досвіду, залежить від його багатообразності та різнобічності. Саме ці якості досвіду ведуть до усвідомлення “прийомів композиції та фактури оформлення, принципів конструкції, які проявляються в історичних умовах”. Тому однією з необхідних форм вдосконалення слуху

Яворський вважає вправу на сприйняття різноманітних форм організації музичного матеріалу і стверджує, що “сприйняття має бути доведеним до такої великої гнучкості у своїй податливості до організації, щоб вловити найзагальніші та найдрібніші співвідношення будь-якого стилю, будь-якого жанру”.

З метою запобігання вироблення стереотипних навичок та слухового освоєння різноманітних явищ у музиці різних стильових напрямків Яворський рекомендує тренувати винахідливість, розвивати увагу, врешті-решт – музичне мислення. Він пише: “Розвиток слуху тільки тоді буде поставлено нормально, коли для кожного інтервалу буде дано приклад його знаходження на кожному ступені кожного ладу, щоб слух звик та призвичаївся до розмаїття звучання однієї й тієї ж звукової ідеї в різних ладових оформленнях” [93]. Таким чином, Яворський дав конкретну пораду з розвитку творчого, нестандартного слуху.

Яворський чітко розрізняє внутрішній слух – справжній, автентичний, музикантський та слух зовнішній – стандартизований. Перший характеризується самостійністю, активністю. Другий є пасивним сприйняттям (основною особливістю якого є негнучкість, неподатливість слуху), яке виховане на звичці перебудовувати слухову реакцію “на стандарт”. На думку Яворського, при зовнішньому слусі відбувається “сприйняття окремих звичних і тому бажаних звукових моментів і підмітання небажаних... Внутрішня настройка не піддається новій організації звуковими явищами” [235, 11]. Спротив нормальній слуховій реакції здійснюють звичні асоціації, які заважають внутрішньому слуху вільно реагувати на вплив нового. “У цьому випадку, – пише Яворський, – внутрішній слух знаходиться у фізіологічно несвободному стані” [93]. Порада Яворського – “звільнити свободу сприйняття протиставленням різних принципів організації різних епох... Фетишизація уваги, пам’яті, мислення однієї епохи (германський класицизм) наносить велику шкоду, оскільки атрофує здатність відрізнити історичність, соціальну обумовленість” [235, 10].

Наполягаючи на необхідності стилістичної визначеності художніх прикладів музики для диктанта, він пише: “Розвиток навичок музичного мислення повинен здійснюватися на показовій літературі. Слід уникати шаблонних за стилем прикладів... Те, що приклади не розміщуються з урахуванням історичності і стильових ознак, позбавляє приклад ясності, логіки мислення. Слухач не знає, на яких принципах йому ґрунтувати визначення тональності та її меж... Приклади з хоралів біаха особливо важкі для слухача своїми особливостями стильового

ладотонального мислення і мають бути виділені в особливий розділ" [93, 8]. З цієї цитати видно, що Яворський орієнтував педагогів на виховання усвідомленого, цілеспрямованого слухання музики з урахуванням певним ознак та особливостей конкретного стилю.

Внутрішній слух, вважав Яворський, є найважливішим, оскільки саме він слугує основою музичного мислення.

Розвинутий внутрішній слух дає величезні практичні переваги музиканту-виконавцю: здатність швидко орієнтуватися у творі, охоплювати його в цілому, уявити співвідношення частин, розділів; оперувати музичними уявленнями "подумки", створювати чіткий конкретний виконавський план, який мобілізує волю музиканта, керує вибором необхідним засобів втілення.

З накопиченням досвіду на базі внутрішнього слуху відбувається формування музичного мислення.

Б. Яворський запропонував таку класифікацію музичного слуху:

- 1) слух строю – відчуття вірності співвідношень;
- 2) слух ладу – здатність встановити устої та неустої у межах симетричних систем та взаємовідношення систем;
- 3) слух часовий;
- 4) архітектонічний слух;
- 5) почуття логіки [235, 11].

Крім того, необхідним для виконавця Яворський вважав акустичний слух, який дозволяє виконавцю орієнтуватися у просторі. Акустичний слух відіграє важливу роль у виконавстві. У піаністів існує проблема пристосування до нових акустичних умов, або до нового інструменту. Для цього музикант повинен вміти швидко скоординувати силу звуку, насиченість його, педаль, туше, словом, знайти потрібне звучання в новій обстановці, знати, що для отримання точного уявлення про звучання інструмента в даній акустиці йому потрібно слухати не тільки звуки, які йдуть від роялю, але й відбиті стінами звукові хвилі, що повертаються до роялю. Саме звук, що повернувся, дає вірну картину, і виконавець зможе коректувати звучання. Цей вид слуху необхідно розвивати. Яворський говорив, що смішно прислуховуватися вухом до клавіатури, як це роблять деякі піаністи. Клавіатура "відсікає" звук і заважає почути його у просторі. Піаніст повинен пам'ятати, що звук виникає не на клавіатурі, а біля деки роялю.

Серед форм педагогічної роботи з розвитку слуху та музичного мислення взагалі Яворський рекомендував і запроваджував у навчальному процесі для музикантів усіх спеціальностей спів у хорі, диригування хором, сольфеджування гармонічних схем (яке формує логіку голосоведення та ладового тяжіння), і, звичайно, слухання музики.

Слуханню музики Яворський надавав особливого значення. Він вважав слухання музики основою усієї системи музичного виховання. І в Яворським, заняття зі слухання музики мають передбачати організацію творчої уваги, звільнення творчого сприйняття від зайвої напруги, а в повесні оформлення слухової реакції мають вимагати від учнів серйозної аналітичної роботи. Схема аналізу складалася з (1) безпосереднього сприйняття характеру музики, загальної музичної думки і напрямку її розвитку, (2) розчленування на частини, характеристики кожного елементу в процесі розвитку твору, (3) усвідомлення схем звукового і музичного побуту часу, епохи.

Метою занять зі слухання музики було вдосконалення художнього сприйняття музики. Слухання музики, вважав Яворський, організує не тільки музичне мислення, але й відчуття в широкому естетичному значенні цього слова.

Отже, ми бачимо, що ідея розвитку музичного мислення в її педагогічному втіленні є цілою системою засобів формування комплексу таких навчальних, умінь і навичок, які закладають фундаментальну основу професійних якостей музиканта. Про це красномовно говорить розроблена і втілена в життя програма підготовки фахівця у першому Московському державному технікумі, аналіз якої у нас попереду.

У той же час, незважаючи на свою принципово професійну спрямованість, музично-педагогічна концепція Яворського була позбавлена будь-якої професійної обмеженості. Адже професійність музиканта ніяк не розумів значно ширше, ніж це загалом прийнято навіть у наші часи.

У підході Яворського до завдання виховання піаніста-виконавця певне значення має характерний для 20-х років, особливо притаманний переломним епохам, яскраво виражений взаємозв'язок мистецтва та дійсності. На нових засадах формується не тільки естетика виконавства; особливості епохи здійснюють свій вплив і на вимоги до виконавства, і на усю структуру професійної музичної освіти.

Саме у 20-ті роки відбувається кристалізація цілей музичної освіти. Яворський у цей час пише про потребу у формуванні "сучасного організуючо-суспільного діяча та працівника" [92, 40]. Він немовби продовжує думку Римського-Корсакова, який вважав у рівній мірі необхідною підготовку "художників музичного мистецтва" та "художників музичного ремесла" [194, 60], який розрізняв їх за ознакою масштабу діяльності [194, 55]. Проте висловлюється більш радикально. Не применшуючи специфічні музичні здібності в загальному комплексі професіонала, найважливішими він бачить якості, які підштовхують

випускників консерваторії до активної участі у будівництві музичної культури. Яворський підкреслює, що “музикантом є той, хто володіє здатністю вольового усвідомлення музичного втілення усвідомленої музичної енергії у діяльність та роботу” [115, 4] тобто як фактор професійної орієнтації в нього виступає “здатність втілення”, здатність до діяльності¹. Саме їх розвиток Яворський пов’язує з вихованням нової ідеології і відносить до першого обов’язку художнього вузу (“область впливу консерваторії”) [97]. Він неодноразово повертався до цієї думки [96; 115; 116], зокрема, писав: “Школа повинна дисциплінувати, тренувати та визначати для учня його ставлення до сучасних процесів (...) його роль у цих процесах, його особисту участь у них” [92, 6], “немає техніки поза ідеологією, немає спеціалістів поза тією ж ідеологічною установкою” [91, 2].

У роботі останніх літ позиція Яворського отримала розвиток який розкриває масштаб його вимог до музикантів: “...Потрібно ідеологічно брати участь у життєвій боротьбі. Тільки тоді можна зрозуміти необхідність вивчення матеріалу, принципів та прийомів, які відповідають специфіці (Яворський використовує термін “специфікум”) свого мистецтва”. “Для того, щоб досягати істинної художності, творець, окрім свого специфікуму, повинен вивчати, усвідомлювати процеси сучасної його дійсності, мислити в них, а не про них” [75 81].

Ставлячи питання про професійні якості випускника консерваторії, Яворський виділяє в комплексі професійних якостей музиканта елементи практичного знання, діяльного творчого підходу, підкреслює першорядну важливість організації слуху, сприйняття музичної процесуальності, разом з тим проводить ідею громадянської та художньої відповідальності, обов’язку музиканта перед суспільством. Масштабні бачення Яворським фундаментальних проблем музичної освіти відбивається, з одного боку, в орієнтації на підготовку “діячів” та “працівників”, з іншого – в націленості на розвиток музичного мислення:

“Закінчуючи консерваторію, учні повинні винести з неї:

1) розвинуту свідомість, яка ґрунтувалася б на практично застосованих знаннях;

2) незаперечні слухові навички, вихованість процесу музичної думки;

¹ Цей сенс випливає зі співставлення “визначень” професіонала та дилетанта. Як сказано в рукопису, “дилетантом у музичній області є той, хто, маючи певну здатність вольового усвідомлення музичного, не має здатності втілювати музичну енергію у планомірну музичну діяльність...” [115, 4-5].

3) діяльну інтуїцію;

4) розвинуте естетичне почуття, як в галузі самого мистецтва, так і в галузі прилегло до мистецтва музичного побуту;

5) дійову музичну культуру, яка безперервно виводить результати своєї роботи, а не статичну, археологічну, гробокопацьку, яка все більш віддаляється від дійсного життя, котре безперервно рухається;

б) фактичне знання

а) в галузі самого музичного мистецтва;

б) в галузі його історії...” [97, 14-15].

Ідея педагогіки як підготовки до діяльності органічно увійшла до документів Главпрофобра. Вона виражала потреби музичної культури, що нарізали: необхідність координації діяльності навчальних закладів з вимогами життя. Необхідність розширення соціальних функцій музичного вузу було оформлено в документі “Проробка типізації”, в яких, зокрема, говорилося: “Консерваторія повинна відповідати вимогам сучасного життя: повинна випускати музичних художників, потрібних не тільки для життя та пристосованих до практичної роботи” [216].

Характерно, що поряд з розробкою вимог до випускників консерваторії Яворський висуває нові вимоги до викладача. Серед цих вимог – розвиток викладачами своїх здібностей, обов’язкова практична діяльність за спеціальністю [239, 531]. Відповідно до загальної концепції, сутність педагогічної компетенції Яворський бачить у *розвинутому музичному мисленні*. А весь комплекс вимог до викладача виводить на рамки специфічно музичних завдань. За Яворським, “педагог (...)” здійснює “наукове обґрунтування дисциплін, що викладаються”, стає “джерелом енергії, показовим зразком практики” і є “ідейним діячем та керівником” учнів, тобто в комплексі якостей викладача важливим є поєднання ініціативності, активності світоглядних позицій з реальною здатністю до виконавської, теоретичної, композиторської діяльності для педагогів-виконавців, відповідно – теоретиків та композиторів.

Буквально в записах Яворського це виглядає так: “Педагог (...)” 1) здійснення наукового обґрунтування, 2) джерело енергії, 3) показовий зразок практики, 4) ідейний діяч, 5) керівник” [49].

Аналогічні тези з іншої роботи: “Викладання: пізнання, завзята робота розуму, ініціатива, енергія, інтуїція, моральна сила, напруженість етичного начала, вміння слідкувати за потребами” [96].

Варта уваги також перспективна ідея Яворського, яка стосується двосторонньої спеціалізації педагогів: “викладачами теоретичних предметів можуть бути тільки піаністи-виконавці (...). У найкращих теоретиків

музика душі боязка (...), не в змозі повести до своєї сфери (...). Викладачі ж музичного виконання повинні вести хоча б один курс теоретичний, щоб і самим постійно стикатися зі схемою викладу, працювати над її художнім втіленням та своєю виконавською природою переводити постійно перед учнями цю схему в галузь мистецтва, що звучить” [115, 6-7].

Ця ідея не була утопією. До багатосторонності, поєднання теорії та практики тяжіли усі видатні педагоги, у тому числі С. І. Танєєв, В. І. Сафонов, А. Н. Скрябін, чия діяльність розгорталася на очах Яворського. Проте, сенс його висловлювання був у полемічній вимозі зробити *одиночний* досвід *загальним*. Ця вимога впливає з переконання, що викладання як теоретичних дисциплін, так і виконавства може протікати тільки на ґрунті розуміння глибинних музичних процесів. А оскільки в концепції Яворського ключом навіть до специфічно інструментальних проблем виявлялася проблема музичної *логіки, інтонаційної* осмисленості, то установка на двосторонню спеціалізацію виступає органічним продовженням вихідних передумов його педагогічної системи.

Установка на органічний розвиток музиканта як передумову будь-якої подальшої спеціалізації позначилася на виробленні Яворським програм 1-го Державного музичного технікуму. Цільові установки 1-го Московського Державного музичного технікуму (підвищеного типу) з фортепіанної спеціалізації були аналогічними вузівським, тобто програмою передбачалася підготовка концертних виконавців-солістів, виконавців-ансамблістів та акомпаніаторів. 1-й музичний технікум не отримав статусу вузу, хоча у відношенні програмних цілей його діяльність подібна до діяльності тогочасних українських музичних технікумів, які були тоді другим – вищим – ступенем музичної освіти.

Яворський дотримувався двоступеневої структури навчального процесу, яка включала “основне відділення” та “відділення спеціалізації”. Перший ступінь був загальним для усіх спеціалізацій. “Основний курс”, передбачаючи різноманітні форми музичної діяльності, а також семінарські та узагальнюючі лекційні заняття, відбивав ідею злиття теоретичних дисциплін з практичними з більшою питомою вагою останніх. Відповідно, програми технікуму включали такі дисципліни: слухання музики, ладовий ритм за фортепіано, сольфеджіо (так званий “співацький семінар”), хор, аналіз музичних творів, диригування, спеціальний інструмент.

Методичною основою викладання була теорія ладового ритму. При цьому основне теоретичне навантаження несли дисципліни “Еле-

менти музичної мови” та “Розбір музичних творів” курсу історії музики включував призначення узагальнюючого зводу отриманих знань.¹ На заняттях з дисципліни “Елементи музичної мови” дошкільні орієнтування в системах, тяжіннях, розглядалися принципи, що керують об’єднаннями звуків як малих (аж до найдрібніших), так і крушних масштабу. Базисом, котрий, поступово розширюючись, сприяв усвідомленню форми в цілому, було вивчення її ладових та ритмічних елементів. Побудова курсу йшла від викладу елементів форм до їх синтезу в музичному творі.

Висунута Яворським концепція історії музики є крупною самостійною темою, яка виходить за рамки нашого дослідження.

Заняття акомпанементом, оригінальні своєю “теоретичною” частинною, викладання методики – заохочуванням учнів до самостійних пошуків принципів викладання, – за необхідності представлені лише матеріалом, винесеним у бібліографії.

Аналогічна у своїй спрямованості на оволодіння ладоритмічними ідеями, на розвиток (через посередництво цих ідей) органічного почуття форми дисципліна “Розбір музичних творів (аналіз та синтез)”. Обмежуючись розглядом лише небагатьох музичних схем (народної пісні, “сонатної схеми” “сонатинної”, старовинної схеми рондо, “сучасної” схеми рондо, “циклічної схеми”), Яворський ставить завдання синтетичного освоєння даних попередньої дисципліни; він прагне до розвитку вміння виявляти ладовий ритм у конкретних формах [172].

За Яворським, розбір музичних творів має сенс у спрямованості на вивчення саме форми твору, тобто не повинен бути обмеженим аналізом його схеми. Ця установка, прийнята радянським теоретичним музикознавством у своєму узагальненому вигляді як основний метод аналізу творів, у Яворського конкретизувалася в руслі ладової теорії. Розбір твору та його ладоритмічний аналіз розглядався Яворським як необхідна основа виконавського фразування, динамічного нюансування, цілісної виконавської організації форми.

Приділяючи головну увагу розвитку слуху на основі ладового мислення, Яворський планує спеціальний співацький семінар.

Ініціатива будувати навчання інструменталістів на основі розвитку слуху, звичайно, не було абсолютно новою – наприклад, у Паризькій консерваторії вже з початку XIX століття курс сольфеджіо та музичного

¹ Окрім перелічених дисциплін та курсів програма технікуму включала акомпанемент та методику викладання фортепіано. Ці дисципліни, як і курс історії музики, у розділі не розглядаються.

диктанту було покладено в основу формування музикантів різних спеціальностей (на усіх етапах навчання) [147, 77]. Проте Яворський вводить у заняття учнів 1-го технікуму ту якісну новизну, котра властива його теоретичній концепції: змістом співацького семінару стає робота над засвоєнням ладових інтонацій. Заняття проводилися без інструментального тексту. Тренуючи слух та голос у співанні ладів, ладово осмислених структур, вносячи у ці вправи визначеність розміру, темпу, динаміки та ін., доводячи кожну вправу ступеня виконавської довершеності, учні набували здатність сприймати “зсередини” (аналогічно композиційному сприйняттю) елементи живої музичної мови. Не випадком багато учнів, як пише Л. А. Авербух, починали писати музику, хоча не думали про цю можливість при вступі до технікуму [1, 139-140].

Заняттями сольфеджіо вирішувалося також інше практичне завдання – організація слуху у відтворенні мелодій. У рекомендаціях Яворського сольфеджувати інструментальні мелодії направляючою ниткою проходить ідея органічного дихання як основи виконавського інструментального виховання. Він писав про можливість “досягнення правильного дихання у виконавстві” “через проробку дихання на сольфеджуванні інструментальних мелодій” [103], висловлював побажання включити у перелік вимог до виконавських заліків сольфеджування інструментальних мелодій. “Заліки виконавські (на інструментах) повинні бути з’єднані з сольфеджуванням інструментальних мелодій” [103].

Педагогічна думка Яворського, його оригінальне і нове бачення можливостей дисципліни сольфеджіо має безсумнівні загальні риси, що поєднують рекомендаціями слухати добрих співаків [166], з аналогічними порадами Глінки, з установками А. Рубінштейна. (Прагнення наблизити учнів-інструменталістів до відчуття мелосу як стихії будь-якої, у тому числі інструментальної музики, у тій чи іншій формі проявляється у практиці багатьох прогресивних музикантів-педагогів). Причому історичний прообраз цієї ідеї Яворського, як і прообраз широко розповсюдженої педагогічної вимоги до інструменталістів співати – один і той же: це традиція “per cantare o sonare”. Подібність із нею проявляється не тільки в дусі музикування, яким наповнені заняття Яворського, але й у зверненні до інструментальної музики, і у вільному маніпулюванні музичним матеріалом. Останнє чітко простежується ще в одній дисципліні 1-го технікуму – “ладовий ритм на фортепіано”. Ця дисципліна, яку Яворський назвав особливо важливим курсом, розвиває “внутрішні уявлення, внутрішній слух, зовнішній слух (туше, метр, динаміка, педаль), кмітливість, безперервність та послідовність” [94, 1].

Ідеєю виховання інтонаційного слуху через посередництво співу певних структур, сольфеджування, яка виросла з розуміння глибинних зв'язків, що пов'язували народно-пісенне та професійне мистецтва, стала одним з головних ідей Б. В. Асаф'єва, який слідом за Яворським висловлює аналогічні судження: “Не самі тільки співаки, але й інструменталісти зобов'язані пройти крізь сферу пісенної інтонації, бо через неї їх слух збагатиться (...) досвідом та осягненням дихання як формоутворюючого фактора...” [9, 20].

Матеріалом занять з названої дисципліни слугували завдання з підручника Яворського “Вправи в утворенні ладового ритму” [245], що включали гру в усіх дванадцяти тональностях секвенцій, оборотів, модальностей. Під час виконання передбачалося співати кожний з голосів, вимагалася добра звучність, педаль, вільні ігрові рухи.

На цезурах виконавець міняв дихання; на сполучних гранях зміни дихання виключалася, зупинки не допускалися [239, 139]. Прищеплюючи “Практичні навички в утворенні ладового ритму” [107], ця дисципліна була ступенем до композиції, до імпровізації; прищеплюючи і “виконавські навички” (там же), тобто виховуючи виконавчо-виконавське оперування матеріалом, вона виявлялася немовби мостом між композицією та виконавством.

Серед дисциплін 1-го музичного технікуму особлива увага приділялася курсу слухання музики. “Важелем реорганізації музичної освіти” виступила його учениця та соратниця Яворського Л. А. Авербух [117].

Відповідно до фундаментальних установок Яворського, які виносять завдання виховання “здатності відчувати та сприймати стихію мистецтва” на рівень першочергових [118], дисципліна “Слухання музики” виступала в основі всієї його педагогічної системи, однією з найважливіших в усьому курсі музичного технікуму.

Знайдена та первісно розроблена у практиці МНК [225], у 20-ті роки дисципліна “Слухання музики” починає входити до планів музичних шкіл, технікумів, консерваторій. Опубліковані програми [188] несуть на собі помітний слід ідей Яворського. У 20-ті роки результати слухацького сприйняття починають вивчатися у спеціальному науковому інституті С. Н. Беляєвою-Екземплярською, у співробітництві з якою Яворський коригував методику слухання музики як навчальної дисципліни.

У 1-му технікумі курс “Слухання музики” складався з чотирьох розділів. Заняття з першого – “орієнтувального” – розділу мали на меті слухання та запис вражень. (Обліком роботи від самого початку стає слухацький запис).

... [66; 67; 100 та ін.], незважаючи на те, що в початку діяльності установка на сприйняття змісту твору, організація уваги та вибірності з них протікала не стільки через справжнє сприйняття змісту, скільки через “канал реагування”. Чітке розмежування слухання і сприйняття та реакцію, “яка може емансипуватися до самостійного процесу”, проводилося С. Н. Беляєвою-Екземплярською [19, 114].

На першому етапі слухання музики в курсі Яворського, можна припустити, допускалося просто “реагування”, хоча, звичайно, для успіху поставлених завдань було зовсім не все одно, чи власне твором чи власною емоцією слухача (з приводу виконання) організується увага.

Першому розділу – згідно з рукописами Яворського – відповідає “інтуїтивний” вид слухання. “Інтуїтивний” – означає тут: необтяжений аналітичним знанням. При цьому єдиною – але істотною – підтримкою слухача у перших спробах слухання виступає особливим чином підібраний матеріал. Це ноктюрни Шопена, п’єси Скрябіна (ор. 11, 27, 32, фрагменти із сонат Бетховена. Критерієм підбору музики для слухання стає фактор емоційної вражальності твору².

Наступні розділи курсу (другий і третій): “Аналіз засобів виразності” і, відповідно, “Синтез. Музичний твір як ціле” [63]. (Інший підзаголовок третього розділу: “Утворення цілого з елементів”). “Вид” слухання за цими розділами визначений як “інтуїтивно-аналітичний”. Це виправдане новою цільовою направленістю кожного з розділів, яка передбачає активне використання слухачами в аналізі вражень теоретичного матеріалу.

Слухання музики у кожному з цих розділів відводилося 20 годин [63]. Але окрім слухання та запису вражень у ці ж часи (і у додаткові – на інших заняттях, наприклад, на диригуванні, заняттях з акомпанементу, на лекціях з історії) учням викладався курс, в якому тлумачилися проблеми “засобів виразності” (2-й розділ), проблеми музичного цілого як синтезу елементів (3-й розділ).

Аналіз “засобів виразності” розшифрований у програмі курсу у перерахуванні тем та підтем, оформлених під рубрикою “розкладення на елементи та аналіз”.

- Це “а) цезурність (дихання),
- б) ритм: активний, пасивний, інертний,
- в) сила – динаміка,
- г) тембр – окраска,
- д) загальна шкала звуків (регістрування)” [63].

¹ У рамках вимог 1-го “розділу” перераховані твори існують як твори “1) яскраво вираженого емоційного характеру, 2) з великою різноманітністю матеріалу” [63, 1].

Надоримічний матеріал, що було включено до курсу слухання музики, стосувався основних принципів утворення схем ладового ритму. Серед тем тут фігурують: період, симетрія, співставлення...” [56].

Ізрешті-решт Яворського цікавить сприйняття слухачами (через звикання “засобів виразності”, елементів музичної мови) музичного ритму, музичного змісту.

Заняття були груповими. Кожний учень перед слуханням заносив на листок своє ім’я, вік, відповідав на питання про самопочуття. Писати про почуте належало лише після закінчення виконання. Твір тричі виконувався та тричі записувалося враження.

Потім учням пропонувалося відповісти на низку питань. Як видно з аналізу питань, вони мали комплексне призначення. Деякі з них стосувалися виявленню інтенсивності слухання, інші – виявленню не тільки ступеня мобілізованості, але й характеру слухачької активності: багатства або бідності асоціативних зв’язків, наявності чи відсутності екстрамузичних асоціацій і т.д. Питаннями, що ставилися, контролювалося сприйняття форми: її цілісності, її розчленованості, її завершеності (чи незавершеності). Питальник Яворського передбачав також організацію сприйняття в руслі теоретичних концепцій, що викладалися Яворським, в усякому разі дозволяв судити про індивідуальну слухову адаптацію учнів у теоретичних концепціях Яворського, про практичне випробування його теоретичних гіпотез. Це стосується концепції про вираження у творі особистого, позаособистого, індивідуального або неіндивідуального початку, концепції про драматичні, ідилічні, естетичні роди музичних творів, концепції про відбиття у творах активного, пасивного чи байдужого процесу [102].

Ще однією формою роботи, що входила в обсяг 2-го та 3-го розділів курсу, була робота над словником музичних термінів, осмислення “словесних позначень у звуковому творі”: музичних термінів, філософських понять, які використовують в аналізі та трактовці музичних творів [58].

Записи виконання домашніх завдань щодо визначення термінів [63; 64; 65; 67 тощо], конспекти лекцій Яворського, які містили розбори учнівських трактовок понять, репродукують його завдання. Користуючись усіма можливими джерелами, слід було визначити групи понять: “звичка, традиція, рутина, спадкоємність, еволюція, революція” [64; 65; 67], в наступний раз : “запозичення, наслідування, копія, школа” [65; 67], потім – “стиль, манера, манерність” [65; 67], “свідомість, інтуїція” [65], “сприйняття, відчуття, почуття, емоція, пристрасть, екстаз, переживання, настрої” [65], “здійснення (исполнение), виконання (выполнение), передача, перевтілення, вчування, вдумливість, вживання, переживання” [72].

Цими завданнями переслідувалася не тільки педагогічна мета виробити звичку до суворого та точного слововживання, крім того від самого початку учні входили у мовний світ Яворського і вчили користуватися його системою аналітичних координат. Останнє забезпечувало налагодженість зворотного зв'язку та дозволяло Яворському використовувати записи слухачів з науковою метою.

Останній розділ курсу – методичний (або аналітичний) передбачав обробку слухацьких записів (“класифікацію слухацьких записів відповідними рубриками” та оформлення “таблиць диференціації” [57] і на цій основі складання рефератів.

Аналіз записів виконувався студентами по черзі. Послідовність роботи визначалася завданою схемою. Кожне з 3-х записаних вражень слухачів належало виміряти певною кількістю критеріїв:

- “1) кількість частин у враженні;
 - 2) фізичний, душевний, духовний світи або світ розумових процесів відбився у враженні;
 - 3) процес або стан;
 - 4) протиставлення;
 - 5) масштаб: збільшений, нормальний, зменшений;
 - 6) кольорові образи;
 - 7) зорові образи;
 - 8) слухові образи;
 - 9) час: теперішнє, минуле, майбутнє;
 - 10) тонус насичення: дуже підвищений, підвищений, вище за середній, нижче за середній, середній, понижений, дуже понижений;
 - 11) невизначені висловлювання;
 - 12) подібні висловлювання та однакові слова” [66].
- (Відповіді на питання аналізувалися окремо).

Оскільки слухацький запис складався з трьох фрагментів, трьох фіксацій вражень, то матеріал у цілому піддавався дослідженню трьох частин. Складність роботи над цією частиною полягала в тому, що предметом аналізу виступав досить недосконалий у літературному відношенні матеріал, який, все ж таки, містив, на думку Яворського, підтвердження подібності сприйняття різними слухачами одного твору в одному певному виконанні. Від студента, який виконує реферат, вимагалася чутливість до слова, до переданого словом настрою: наприклад, “тон насичення” мав бути відчутий у тоні опису вражень, з лексики потрібно було зробити висновок про сприйнятий масштаб, “процес чи стан”.

Останнім завданням, яке виявляє, “наскільки повно слухач відобразив твір”, було завдання на “співставлення аналізу слухацького запису з аналізом музичного твору” [57].

Незважаючи на окремі, досить спірні аспекти методики слухання музики (зокрема, невиправдано громіздкий та трудомісткий етап роботи, пов'язаний з написанням рефератів, на спірні принципи аналізу та ін.), ця дисципліна стала ефективною реалізацією ідеї розвитку культури музичного сприйняття як передумови музичної діяльності. Методика проведення “Слухання музики”, яка виключала позаслухове сприйняття естетичних положень, що синтезує у слуховому сприйнятті дані теоретичних дисциплін, мала й інші важливі в аспекті виконавської спеціалізації установки. Це стосується направленості уваги, культивованої “слуханням музики”, та сприйняття на образно-змістовий план форми. Це стосується роботи над музичним словником, яка частково компенсує певною задуманій, але нездійсненній практичній курс музичної термінології, який передбачалося адресувати виконавцям.

У художньому вихованні учнів помітну роль грав хор. Окрім органічного виховання слухової настройки, чистого строю в хорах будь-якої складності, хоровими заняттями учням прищеплювалися й певні виконавські якості: прагнення до динамізації форм, масштабності концепцій. Цьому безпосередньо сприяв принцип активності кожної партії, що йно проводили в хорах технікуму.

У програмах технікуму важливе місце відводилося диригуванню – дисципліні, яка ближче за інші стояла до сольного виконавства. Підготовкою до занять в обов'язковому для старших курсів диригентському класі слугувала “ритміка”. Її введення було обумовлено двома взаємопов'язаними завданнями:

- 1) познайомити учнів “з елементами руху тіла нарівні з елементами музичної мови” і 2) “виховати музичний та пластичний ритм” [62 1].

Думка Яворського, яка увібрала популярні в ті роки ідеї Ж. Далькрома [210], розкриває дійсну залежність, яку здійснює пластичне переживання музичного твору на глибину музичного сприйняття. Стверджуючи, що диригування активізує “увагу до конструкції”, до виявлення ладового ритму та метру музичного твору [68 1-2], Яворський таким чином підготовлює та частково випереджує психологічні висновки В. М. Теллова [203], а у подальшому – цікаві спостереження українських дослідників О. Г. Костюка [103], Ю. Л. Афанасьєва [10] та ін. про безпосередню залежність повноти музичного сприйняття від наявності в ньому пластичного переживання, тобто “супутніх рухових реакцій”, які більш-менш точно передають часовий хід музичного руху [203, 277-278].

Введення диригування у процесі підготовки виконавців виправдувалося й більш практичними мотивами. На думку Яворського, диригування “розвиває здатність чути не клавіші і не струни, а звучання повітрі”, “виховує блискавичне орієнтування у даній звучності” [165, 1-2].

Значення диригування не вичерпувалося цими моментами. Диригування змушувало пережити пластичне відчуття “музичної стихії”, обходячи специфічно інструментальні проблеми [104]. Чітким виконанням протяжності та метричної долі кожного звуку диригування виховувало органічне відчуття часу, навчало “оформлювати час музичною стихією” [104].

Заняття з дисципліни “диригування” передбачали певну кількість лекційних годин, які використовувалися Яворським для висвітлення питань методики диригування, а також – загальновиконавських проблем. Зрозуміло, першорядне значення мала безпосередня практика студентів у диригентському класі, а також – диригування хором.

Ідея розвитку через посередництво диригування комплексів виконавських якостей, не маючи прямих аналогів, спирається, тим не менш, на потужну традицію педагогів – виконавців використовувати диригентський жест як засіб організації учнівської гри.

Зрозуміло, на побудові програм 1-го технікуму позначилися не тільки наукові установки Яворського, але й умови 20-х років, що диктували вимоги прискореної підготовки спеціалістів широкого профілю і в той самий час висували не тільки новий у соціальному плані, але й нерівний у професійному відношенні контингент студентів. Остання обставина частково обумовила увагу до фундаментальних ідей музичної педагогіки: до виховання музичного сприйняття, розвитку ладового слуху, тобто всього того, що об’єднувалося у Яворського поняття “музичне мислення”.

Але, незважаючи на безумовний вплив конкретно-історичних умов та обставин, педагогічна концепція Яворського, особливо в її частині, що стосується розвитку музичного мислення, не несе на собі печатки історичної обмеженості. Значна частина його рекомендацій у цій сфері не тільки не втратила своєї актуальності, але й набула її ще у більшій мірі. Адже сучасна практика підготовки професійних музикантів (тих же піаністів) майже позбавлена тих форм розвитку музичного мислення, загальної музичної культури, про які йшлося вище. Отже практично здійснюється ухил на підготовку музиканта-ремісника, а не музиканта-митця, як того вимагає концепція Яворського й об’єктивна потреба культурного розвитку суспільства. Відтак, опрацьовані

Яворським система розвитку музичного мислення як основи професійного гарту музиканта при відповідній корекції може і повинна увійти в арсенал педагогічних засобів сучасної школи професійної музичної освіти.

Його ідеї про ладову організацію музичного мистецтва, про гнучкість та нестійкість, про інтонацію, хоча й в інтерпретаціях інших авторів, лягли в основу вітчизняного музикознавства ХХ століття. Але в той же час, вирвані із загального контексту вчення Б. Яворського, вони у значній мірі втратили свою практичну значимість. Адже у Яворського все пов’язано: музично-теоретичні побудови органічно переплітаються з педагогічними ідеями.

Безпосереднє знайомство з теоретичними ідеями Б. Яворського, зокрема з його ладовою теорією, з його вченням про конструкцію музичного твору, переконує, що всі вони є підґрунтям до власне педагогічної та виконавської практики.

Не випадково центральним моментом музично-теоретичного та музично педагогічного доробку Б. Яворського є його концепція розвитку музичного мислення як фундаментальної складової професійної культури музиканта. Ця концепція є логічним продовженням ладової теорії вченого-педагога і початком, вихідною позицією власне фахової підготовки професійного музиканта. Розглянутий далі комплекс педагогічних засобів (форм, методів, прийомів) розвитку музичного мислення, документальні свідчення досягнутих з їх допомогою результатів дозволяють побачити в них непересічну парадигму і перспективну модель системи музичної освіти, особливо актуальну в умовах, коли музична теорія все більше віддаляється від практичних завдань, а музична професійна освіта часто-густо схиляється до ремісничих підходів у підготовці професійних музикантів.

РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦТВО МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА ЯК ПРЕДМЕТ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

1. Освоєння культурного змісту та художньої стилістики репертуарних творів у музично-педагогічному процесі

Що більше ми заглиблюємось у матеріали, які розкривають принципи, зміст і характер музично-педагогічної діяльності Б.Яворського, то більше переконуємось, що він насамперед прагнув створити таку систему підготовки професійних музикантів, яка б слугувала сприянням формування особистості *музиканта-митця*, здатного художньо адекватно і в той же час на актуальному культурному рівні відтворити донести до слухача той чи інший музичний твір, на відміну від *музиканта-ремісника*, спроможного лише більш-менш вправно озвучити текст нотного запису. Тому не тільки на заняттях з теорії та історії музики, на уроках слухання музики, на всіх інших заняттях, де велася робота по розвитку музичного мислення, але й у класі безпосередньої інструментальної підготовки за системою Б. Яворського йшлося насамперед про проникнення у художній, естетичний, культурний зміст, образну сферу та стилістику творів навчального репертуару.

“Виховання і розвиток піаніста, – писав Яворський, – повинні складатися з розвитку художності його виконавських елементів і паралельно – розвитку механізму” [98, 2].

Практична робота Яворського у класі фортепіано будувалася відповідно до з цієї тези.

Спогади, що концентрувалися, як правило, насамперед на окремих уроках Яворського [1; 151], акцентують на найважливішій властивості його педагогіки – *націленості на втілення образу*. У проведенні цієї установки, що є фактично орієнтиром усіх його рекомендацій при роботі над твором, він вдавався до різноманітних музичних та позамузичних асоціацій, виконавського показу.

Близьке володіючи здатністю поетичної, метафоричної обрисовки музичного образу, Яворський давав емкі музично-поетичні узагальнення творів і нерідко – програмну конкретизацію окремих фактурних, регістрових, динамічних та інших подробиць музичного викладу.

Стиль занять Яворського мав безперечні спільні риси з заняттями Ф. М. Блуменфельда, Г. Г. Нейгауза – музикантів, чия виконавська культура синтезувала надзвичайно глибоке поетичне начало, образності

мислення з широким філософським та культурологічним підходом [10; 122]. При всій різниці індивідуальних манер, індивідуального ритму проведення уроку їх споріднювало прагнення поетично-живописного, картинного уявлення програмних творів, до образної поетизації непрограмної музики.

Заняття Яворського були саме такими: він не тільки ділився окремими “роз’єднаними асоціаціями” – він включав учнів у процес обрисовки, виховуючи логіку образного мислення [151, 226]. Цьому сприяла розробка Яворським тих аспектів музичного змісту, які стосуються виявлення в конкретних музичних текстах стилістичних прикмет низки найважливіших модусів: активності, пасивності, темпераментності. Тлумачення різних розмірів, темпів, співставлень динаміки, фактурного викладення, яке здійснювалося в аспекті психобіологічного дослідження, вело до вироблення своєрідного коду музичного змісту.

Яворський, визначаючи спрямування своїх занять, писав: “У (...) роботі з учнями для досягнення чіткого виконання кожного стилю (...) намагаюся дати точне поняття про активність, пасивність, інертність, емоції, волю, винахідливість, темпераментність, виразність, долю, розмір, темп, співставлення динаміки...” [84].

У фортепіанних заняттях Яворський часто апелював до своєї теоретичної концепції. В. Цукерман, згадуючи про роботу над декількома мазурками, писав про численні помітки Яворського у томі мазурок Шопена [220, 217]. Завдання учням технікуму включали аналізи багатьох фортепіанних творів: ноктюрнів Шопена, частин сонат Бетховена, п’єс С’крябіна [100].

Ці аналізи передбачалося виконувати, виявляючи:

“1) конструкцію (ладова схема – стійка, балансування або нестійка)...

2) композицію (...) – здійснення ладової схеми у вигляді співставлення принципів динамічних, тембрових, регістрових, інструментальних і т.п. ...

3) оформлення (звукове, голосове, інтонація) ...

4) спосіб викладення: монолог, діалог, оповідання, поема, драматичний твір (...)

5) послідовність розгортання (зачин, зав’язка, перипетії, кульмінація та розв’язка, кінцівка (...))” [100, 1-2].

Ідея будувати виконання згідно з конструкцією – композицією – оформленням твору, яку висував Яворський, реалізувалася в методичній рекомендації, згідно з якою “при розборі музичного твору” слід було “визначати:

1) принцип конструкції (переважання стійких та нестійких елементів ладоритмічної організації твору – О.Д.),

2) схему ладового ритму в межах конструкції...” [106, 2].

У вимогах до аналізу твору піаністами-виконавцями помітно виявлялася практичність методу, що проводився Яворським: виявлення інваріантно-варіативних рівнів форми (конструктивного рівня – рівня композиційного оформлення) фактично передбачало не тільки умовляння вичленування ладоритмічної схеми твору, його гармонічного плану, але й виконання цієї імпровізованої “першоструктури”. (“Програвати по декілька разів конструкцію ритмічного мислення кожного твору” – писав Яворський піаністу. – (114:172).

У процесі вивчення твору Яворський надавав важливе значення представленню загальної історичної та культурологічної панорами (“... до кожного музичного твору” слід було “підходити з точки зору епохи” – [110]. При цьому “знайомство з фазоєпохою” повинно було, на думку Яворського, не слідувати за розбором, а передувати йому. “Виконавство кожної речі повинно йти у такому порядку:

I – Знайомство з фазоєпохою та автором;

II – Вивчення нотного та словесного запису тексту;

III – Розбір [82, 20].”

Поняття “фазоєпоха” слугує Яворському для фіксації прогресивних фаз у розвитку культури. Студентами технікуму склалися синхроністичні таблиці [109].

Завдання Яворського передбачали знайомство з інструментарієм епохи, з подробицями побуту, способів пересувань, церемоній і т. ін. [242]

Науку опанування художнім змістом та стилістикою музичних творів Яворський викладав, як ми могли пересвідчитись, і письмово (своїх записках, конспектах, тезах, незавершених монографіях), і в лекційних курсах (наприклад, у його знаменитому курсі для аспірантів Московської консерваторії “Творча ідеологія і стилі, або, як його інакше називали “Історія виконавських стилів”). Але найуніверсальнішою формою педагогічного викладу цієї науки Б. Яворським, формою, яка органічно поєднувала музичну теорію, історію та “ідеологію” з безпосередньою практикою музичного виконавства, був для Яворського урок гри на інструменті. Заняття Яворського зі студентами-піаністами залишилися в пам’яті його учнів як події артистичної, високохудожньої значимості.

Яворський щедро ділився своїм уявленням виконуваної музики. Не вміючи залишатися стороннім спостерігачем безініціативної гри, несміливих спроб та пошуків на уроці, він втручався у виконання направляючим диригуванням, нерідко грою на 2-му роялі в унісон з учнем, часто вдавався до виконавського показу.

Уроки проходили завжди – у присутності неграючих учнів. Обов’язковою умовою Яворського була гра напам’ять, котра передбачала свободу від нотного тексту та максимальну зосередженість на звукових образах. Характерним для занять Яворського було періодичне використання так званого методу “надтрудошів”, зокрема, проведення досить тривалих (близько 3-х годин) уроків з одним студентом, на яких він прагнув до втілення усіх завдань, що ставляться безпосередньо у класі. Надзвичайно характерним для педагогіки Яворського є урок, що описано у статті А. А. Авербух [1, 144-147].

У статті, зокрема, йшлося про роботу Яворського з одним зі своїх учнів – 13-річним хлопчиком, у якого були чималі проблеми, до подолання яких Болеслав Леопольдович доклав чимало зусиль. На описаний урок хлопчик приніс марш з опери “Тангейзер” Вагнера – Ліста. Учень виконав твір напам’ять точно, чисто, у потрібному темпі. Яворський мовчки прослухав його гру до кінця. Але потім, схвилюваний неймовірно швидкими успіхами хлопчика, учня, який блискуче виправдав його педагогічні методи, Яворський, який звичайно сидів біля другого роялю або за столом, збуджено піднявся і почав ходити по кімнаті, розповідаючи хлопчику про оперу Вагнера та цей марш. “Адже цей марш має намалювати в уяві людей середньовічне пишне свято, всю обстановку замку, велич феодала, строкатість рангів та одягів, відмінність ходи, перспективу процесії, що розтягнулася”. Яворський став розповідати хлопчику все, що той міг зрозуміти, про свята у Вартбурзі, про середньовічні замки, мешканці яких жили ізольовано; про мандруючих продавців дрібного товару – бажаних гостей замку, оскільки вони приносили новини; про те, як цілий рік у замку очікували свята і з нетерпінням та ретельністю готувалися до приїзду гостей, як у ці дні усі одягалися у своє найкраще вбрання, виймали усі коштовності з кованих сундуків (“а ні сейфів, а ні банків не було”)....

“Як це жахливо, – говорив Яворський учневі, – що ви нічого не читали й не знаєте! Прочитайте негайно романи Вальтера Скотта “Квентін Дорвард”, “Роб-Рой”, хоча б... А ви знаєте, – продовжував він, – як посилали оповісника на башту, що над брамою замку, щоб він побачив здалека наближення гостей і негайно сповістив про це хазяїна замку?” Підіймаючи руки, Яворський показував висоту труб, щоб їх звучання, що видобувалося з фортепіано, було чути у просторовій перспективі (“слухайте, як звучать труби у повітрі, а не те, як перериваються звуки у самих струн від упертого туше”). Яворський показував ходу, яка могла бути тоді, коли носили взуття на підшві, що не гну-

лася. Розповідав, яке взуття лицарів, мешканців замків та міщан Середньовіччя він бачив під Парижем у музеї взуття в Клюні, і одразу демонстрував порядок ходи грою на роялю. Ось звучать призивні фанфарини, чути, як шумлять люди, що збираються звідусіль. Починається процес: “Лицарі крокують, лицарі завжди крокували підошвами щільно, промовисно вниз (tenuto), героїчно”.

Яворський грав марш надзвичайно опукло, з підкреслювання долей і виділенням мелодії. “Нарешті, сам князь, за ним жінки, ці величезні германські валькірії з великими ногами і довгими шлейфами (варіації з пасажами по всій клавіатурі), і все-таки витончені на свіжосталь – у Ліста сказано *dolce con grazia*”.

При цьому Яворський грав хоча й нерозучений ним твір з карбованою метрикою, в темпі, у величезному масштабі – немовби на великих просторах (так резонувала звучність роялю), з такою виразною силою і зміною темпів, що учні сиділи як зачаровані... І коли Яворський закінчив свою розповідь і виконання і почав роботу з учнем, котрий вже забув, що він на уроці, то усі, незалежно один від одного, подумали: “бідний Мишишка, як же тобі грати тепер після такого спектаклю і такого виконання...”. Але хлопчик зовсім не злякався, він сміливо натхненно взявся за подолання труднощів.

Яворський не відпускав його весь день: займався, давав відпочити знову займався, годував, поїв кавою, займався – і добився того, що учень виконав марш яскраво, з характерними образами і перспективним звучанням. Після розповіді і виконання Яворського все отримало для нього живий, конкретний сенс, все об'єдналося однією думкою.

Яворський, одразу відзначивши це, розповів про дуже ефективний методичний прийом: систематично ускладнюючи завдання, мобілізуючи увагу внутрішнього слуху, можна викликати й організувати такі творчі сили учня, про які він сам і не підозрює, – тільки б напрям цих зусиль був природним, органічним.

За один день педагог здобув велику перемогу, а у свідомості учня відбувся величезний зсув: до класу увійшов просто веселий хлопчик, а вийшов підліток, який вперше вирішив завдання великого артистичного значення, який зрозумів, що музика лише тоді справжнє мистецтво, коли вона примушує пережити зміст виконуваного твору.

Впевнений у необхідності періодичних “форсованих” занять, котрі давали б одразу відчутний результат, в цілому, проте, Яворський був прибічником систематичного рішення педагогічних завдань. Взагалі навчальному репертуару Яворський надавав великого значення. Сис-

тематичним було вивчення фортепіанної літератури. Навчання у технікумі велося на репертуарі високого рівня складності, академічному охопленням стилів, хоча цей репертуар і мав окремі лакуни.

Репертуар учнів Яворського у I-му технікумі включав інвенції, прелюдії та фуги Баха, його хроматичну фантазію та фугу, партіти, етюди, численні сонати Бетховена, твори Шопена, Ліста, Шумана, Скриябіна, Дебюссі, Равеля, Прокоф'єва, транскрипції Ліста, окремі сонати Скарлатті, окремі п'єси Куперена, Рамо, Гріга, Чайковського, Лядова, Кюї.

Серед творів, які було задано учням перед літніми канікулами на 1926/27 навчальний рік, таке: усі 48 прелюдій та фуг Баха, хроматична фантазія та фуга, партіта D-dur, сонати Бетховена №1 f-moll (op.2 №1)

№2 A-dur (op.2 №2)

№3 Es-dur (op.7)

№7 D-dur (op.10 №3)

№8 C-moll (op.13)

№12 As-dur (op.26)

№30 E-dur (op.109)

№31 As-dur (op.110)

№18 Es-dur (op.31 №3)

№32 c-moll (op.III);

сонати Скарлатті;

Шуман: Соната g-moll, фантастичні п'єси op.12, Карнавал, Симфонічні етюди (останнє – “на технічну проробку”);

Ліст: Рапсодія №5, Іспанська рапсодія, Хід гномів, Шум лісу, Втіха, концерт Es-dur, Соната “Після прочитання Данте”, Мефісто-вальс, 3 забутих вальси;

Шопен: Ноктюрни c-moll, g-moll (3/4), вальси, мазурки, полонези;

Дебюссі: Образи;

Равель: Ундіна;

Прокоф'єв: Скороминущості, Гавот з класичної симфонії, Настання; Токката;

Транскрипції Ліста, твори Доніцетті, Россіні, Бетховена, Моцарта (зокрема, Моцарт-Ліст “Дон-Жуан”), Шуберта, транскрипції Бузони [61].

В індивідуальних планах студентів звертає на себе увагу вицелювання окремих спеціальних завдань. Іноді Яворський вважав доцільною паралельну роботу над низкою повільних частин з сонат Бетховена, над низкою одножанрових п'єс одного композитора. Він часто практикував роботу над дещо умовною програмою, заданою “не на концертне виконання”, а “на техніку”, “на управління”, що означало уповільнене виконання зі “свідомим” наповненням попутних технічних завдань [61].

Заняття поліфонією, що утворюють базис навчального репертуару, велися на матеріалі інвенцій, симфоній, сюїт, прелюдій та фуг. Один і той самий твір вивчався одночасно декількома студентами. При цьому fuga виконувалася по голосах 3-ма-4-ма-5-ма піаністами на 2-х роялях. Цей відомий прийом, який досить широко використовувався в аналізі творів Баха Сафоновим, Гольденвейзером, було розвинуто Яворським у практиці бахівських семінарів і потім перенесено у виконавські класи як такий, що сприяє чуттю повноцінної поліфонічної тканини.

“Колективному” (як і сольному) виконанню fugи передував аналіз. Студентам задавалося “вивести таблицю переміщення тем” [112].

Надаючи вирішальне значення образному розкриттю музики, Яворський наполягав на максимально можливій конкретизації змісту тем, на обґрунтуванні логіки їх первісної появи і подальшого повернення. (“У фузі потрібно розібрати всі символи, їх значення і причини їх появи” – [112]).

Підхід Яворського до аналізу клавірного Баха мав безперечну спільність зі швейцерівським методом виведення символів – методом, який передбачає глибоке знання музики Баха, його хоралів, кантат, Пристрастей.

Приймаючи та розвиваючи вихідні установки А. Швейцера, Яворський вважає за можливе не тільки виявлення музично-поетичних аналогій між темами різних бахівських творів, але й розгортання музичних сюжетів прелюдій та фуг аналогічно сюжету Священного письма. Слід зазначити, що перший російський переклад швейцерівської роботи зробила З. Ф. Савелова – учениця Яворського по МНК. Музичний матеріал бахівських семінарів Яворського включав окрім інструментальних творів Баха його хоральні прелюдії, з яких Яворський (слідом за Пірро та Швейцером) черпав образні тлумачення інструментальних тем. (“Для розбора fugи треба представити картину відповідного змісту” – [112]). Серед рекомендацій Яворського, які направляють фантазію у змістовне русло бахівської музики, є досить загальні побажання, зокрема, – вивчати живописні полотна відповідної епохи (як пише Яворський, слід добре знати “картини, написані не пізніше 1720 року” – [112]). Яворський не уникає узагальненого – в дусі теорії афекту – тлумачення тональностей (наприклад, він пише про тональність E-dur, котра “при Басі була улюбленою тональністю спокійного стану природи” – [112]). У той же час основна направленість його аналізів творів Баха – у виявленні інтонаційного малюнка, характерних інтервалів, ритмів. Лінію драматургічного розвитку Яворський прагне відкрити через рух сим-

полів. При цьому тексти Священного письма слугують йому не ілюстрацією бахівської музики, а одним з найбільш достовірних матеріальних документів епохи, які сприяють вчуванню у будову бахівського світовідчуття в його типових властивостях. (Як визнає Яворський, “у творах Баха... прагнемо досліджувати психіку культурного європейця початку ХУІІІ століття, які почуття в ньому викликали сюжети Священного письма” – [111]) Яворський виходить з гіпотези (яка побутувала у 20-ті роки завдяки працям Пірро, Швейцера) про найважливіші стимули творчого мислення Баха у зв'язку з релігійністю свідомості – світоглядом, який дійсно складав найважливішу прикмету соціокультурного контексту епохи.

Це позначається на його аналізі. Він розглядає бахівські композиції, ніби приймаючи художні канони епохи, ніби йдучи за логікою живописця ХУІІІ століття, який використовує відомі всім символи – атрибути ситуації. Не завжди задовільняючись аргументацією образного тлумачення прелюдій та фуг, розбори Яворського вражають зануреністю у будову інакшої свідомості і фактично перестають бути аналізами, являючи собою скоріше “оповіді” від вигаданої особи: музиканта, який з глибоко наївним реалізмом переживає сюжети Нового та Старого завітів. Так, наприклад, в аналізі прелюдії та fugи A-dur (I WTK) Яворський вбачає сюжет трьох волхвів [111] (В євангелічному оповіданні мова йде про Бальтазара, Мельхіоро і Каспаро – досвідченого старця, безтурботного юнака та дурного негра). Тема прелюдії мислиться як три голосна. Характерними є його вказівки, що конкретизують сюжет: нижній голос малює “рівномірно-розмірене пересування старця” (квінта, “яка звичайно тлумачиться як символ пустоти”, тут – у русі нижнього голосу – “символ прагнення пізнати істину”), верхній голос – “тема юнака” – починається “символом прагнення вверх” третя тема, “яка ніби передає вираз негра з відкритим ротом” проходить у русі нисходячих квінт (“Серед них 3.5 – символ “тлупоти”). Слідування тем (т.т.9-10) Яворський тлумачить як рух “юнака, що біжить попереду”, “старого, що солідно виступає” та “нездатного йти в ногу негра”.

У тому ж наївно-конкретному плані Яворський описує перше ла з теми fugи: “символ зірки, яка вказує шлях” [111].

Прелюдія E-dur (I WTK), яка трактується у близькому образному плані з аналізом Бузоні [24, 57]³ – як пастораль з пастушачими сопілковими наспівами, – за думкою Яворського, сюжетно пов'язана з

³ Бузоні: “У цій прелюдії Бах подає звукову картину ідилічного забарвлення і рівної ніжності вираження” (109:57).

символічними описами втечі Марії та Йосифа до Єгипту [113]. Лаконічними звуками виражають “символ перебування”. У побічній партії (А) Яворський чує “символ суму”, який передає “страх, страждання дорожан”.

З картиною Леонардо да Вінчі “Таємна вечеря” асоціює прелюдія *fis-moll* (II WTK). Тут Яворський звертає увагу на висхідні та нисхідні 6-акорди – характерні символи прелюдії. Як одну з чотирьох основних інтонацій він відзначає висхідну кварту з наступною секундою вгору (сис-*fis-eis-fis*) – символ неминучості звернення (I-й, останній такти). (Цей же символ він знаходить у 2-й темі (такти 20-21 та аналогічні).

Як символ “хресної муки” Яворський прочитує хроматизм чотирьох розгортаннями в прелюдії *a-moll* (II WTK). Фуга, на його думку, передає той момент, коли Христа піддавали тортурам та мученням”. У 2-й темі об’єднуються “символ пристрастей та символ бичування” [114].

В аналізі символів прелюдії *h-moll* (I WTK) привертає увагу паралель з фугою *fis-moll* (I WTK), зміст якої Яворський визначає “рух Христа з хрестом”. У тактах 9-10, 11-12, 13-14 прелюдії він виявляє “мотив звернення”, що повторюється, (т.т. 42-45) – мотив “руху Христа з хрестом”.

Зміст фуги *h-moll* (I WTK) містить, на думку Яворського, символ “страждання”. Тема являє собою “мотив хресних страждань”: “з перших звуків – як пише Яворський, – зроблені стоячі хрести”. Інтермедії побудовані на символі Богоматері, який, за свідомством Яворського часто зустрічається в хоральних творах Баха.

У своєму аналізі він підкреслює, що авторські вказівки *Adagio* прелюдії і, відповідно, *Largo* у фугі свідчать про значення, яке надає Бахом цьому циклову [114].

В аналізі Яворського інвенцій і симфоній заслуговує на увагу виявлена ним аналогія тематизму інвенції *a-moll*, симфонії тієї ж тональності та хоралу “*Crist lag in Todas Banden*” – BWV №625 (“Христ лежав у смертних пеленах”).

На думку Яворського, інвенція написана з хоралу й “оформлена як віддалений сумний передзвон небесних дзвонів” [114; 14]. Він відзначає, що у симфонії перші два звуки з мелодії хоралу відкинуті, але використані у першому ж такті в нижньому голосі. Інший підкреслений ним момент – зображення “воскресіння”: воно передано “рухом”, що безперервно піднімається від крайньої нижньої точки бахівського інструмента до найбільш високої точки (від низького *la* до останнього

звуку 2-ї октави бахівського клавіра)” [114, 15] – що відповідає тактовому ритму 20. Ще один образ симфонії – т.т.8-12 та їм подібні – Яворський трактує як “вкривання смертними пеленами” [114, 15].

Тут, як і в аналізі прелюдій та фуг, домінує підхід, сутність якого полягає у розшифровці ключових слів, окремих ключових фраз. Іншими виявляються виконавські ідеї, що містяться у книзі “Сюїти Баха для клавіра” [242].

Замислена як історичний аналіз жанру, ця робота побудована на вивченні ознак сюїти, сонати та симфонії – музичних жанрів, які у 18-19 столітті період розвивалися одночасно.

Основна ідея сюїти представлена Яворським як вираження “протекції побутових явищ”. Як характерна ознака сюїти виступає емоційне співставлення декількох моторно-танцювальних “схем”, що розрізняються за розміром, темпом, метричною фігурою. Танці сюїти аналізуються Яворським саме у цих аспектах.

Яворський звертає увагу на відповідність розміру танцювальним ритмам (двох і трихдольним), ставить у зв’язок швидкість чергування па і темп п’єс, вказує на обумовленість метричної фігури п’єс танцювальною моторно-метричною формулою, на характер моторності (“активний, динамічний або інертний”), на специфічний вид руху – атлетичний, арабески, кроком, бігом, галопом, ковзаючи, присідаючи, кружляючи тощо на танцювальній площині. Специфічні моторні особливості вираженого в танці побутового етикету. Яворський при цьому надає великого значення виявленню таких особливостей танцювального прообразу п’єс, як їх сольність або парність, швидкість або проходження, хороводність або танець у ряд. У характеристичності танцю істотним виявляється принцип його організації: періодичність па або зміна фігур, що розвиваються.

Інший висунутий Яворським аспект сюїти пов’язаний з характерними особливостями супроводження, притаманними певним танцям (флейтова мелодія та гітарність або арфність супроводження сарабанди, дерев’яні – в куранті, струнні – в менуеті і т.д.), з характерними особливостями викладення.

За Яворським, особливості викладення сприяють уявленню про колективний або сольний прообраз танця сюїти, уявленню про різновид танцю (поліфонічна композиція відповідає алеманді, контрапунктна – жигі, акордна – сарабанді, монофонна – танцям, що ґрунтуються на “танцювальній пісні”) [242, 14-15].

Даючи докладний – з історією походження – опис основних, а також так званих необов’язкових частин сюїти, Яворський оперує опо-

зиціями індивідуальне – колективне, колективне – ансамблеве, ансамблеве – масове; він зупиняється на дефініціях речитативу та декламації, темпераменту та емоції, виразності та образності; він проводить співставлення монофонного та поліфонного стилів і говорить про відмінність “конструктивного смислу, що міститься в даній думці, від темпераменту та від емоції, з якими ця думка передається” [242, 4]. Тим самим Яворський пропонує підхід не тільки надзвичайно цікавий у теоретичному відношенні, але й плідний у практичному плані: такий, який розвиває через аналіз типу викладення, особливостей фактури образно-смилову сутність п’єс.

Підхід Яворського до клавірного Баха не залишився безслідним для виконавської практики, для теоретичного музикознавства (він проявився, зокрема, в аналізі сюїти М. С. Друскіна [30]), проте в цілому цей підхід ще не повністю вивчено.

Суто виконавські рекомендації Яворського, що стосуються музики Баха, несуть в собі відчутний слід бузонівського впливу, його редакції WTK. З іншого боку, вони відповідають власним виконавським принципам: прагненню “не затушовувати, не пом’якшувати, а якщо потрібно, показувати ті чи інші елементи з достатньою різкістю”, вдаватися до акцентування дисонансів: “секунд у затриманнях, септимових кроків у мелодії” [246, 216].

У своїх вказівках Яворський охоплює питання реєстровки (він радить подвоєння голосів: “верхнього – на октаву вверх, нижнього – на октаву вниз” – [114]), стилю. Зокрема, звертає увагу на принцип підкреслено тенутного (“рівновеликого”) виконання характерних інтервалів, тенутного проведення всіх звуків партії, незважаючи на звуки, що проходять, допоміжні, на принцип суворої метроритмічної організації та смислового розчленування матеріалу згідно з його синтаксичною структурою, на принцип монохромної динаміки зсередини однієї побудови. Як “вимоги стилістичного порядку” він виділяє такі пункти:

“а) помітні інтервали виконувати рівноупорно і настільки *legato*, щоб *перетримувати 1-й звук*, щоб обидва звуки утворювали одночасно перехід, що звучить;

б) не можна грати моторно прохіді та допоміжні звуки – все повинно звучати в образі;

в) у 2-х голосах не повинно бути злиття голосів;

г) кожний образ треба зіграти від самого початку до самого кінця рівнозначно всі звуки, але кожний виконавець має слідкувати за тим, щоб його голос не випирав;

д) неприпустимо *gall*;

е) неприпустимі абстрактні “фрази”, не властиві вимогам епохи; е) необхідність цезур перед і після кожного образу в кожному голосі;

ж) інтермедії, що складаються з часток колишніх вже образів, виконуються на задньому плані (ppp), але завжди витримують рівновеликість усіх звуків частки образу-інтонації” [83, 8-9].

Яворський давав характерні аплікатурні поради (“грати 1, 2 та 3 пальцями”, але не 3,4,5 – переважно – [70]); в його рекомендаціях містяться вказівки на важливість нижнього голосу (“роль диригента при виконанні фуг належить басу” – там само), на важливість докладного розгортання всієї тканини (“Виразність досягається не прискоренням, а уповільненням” – там само). Цілковитим в душі виконавських традицій бахівського часу виступають положення Яворського про мордент (“Мордент є половина вартості. Виконується з жіночим закінченням” – [112]). Як відбиття бузонівських принципів терасоподібної динаміки виглядає рекомендація Яворського зберігати динамічний рельєф теми (“Виконувати тему треба рівно, не міняючи динаміки звуків упродовж усього виконання” – [113]).

В навчальних планах, складених Яворським, значне місце займали твори Ліста. У класі Яворського грали трансцендентні етюди, “Танок смерті”, сонату h-moll, п’єси з Років мандрів, три Забутих вальси, деякі рапсодії, Мефісто-вальс, транскрипції та низку інших творів.

Яворський чітко бачив значення Ліста в європейській музичній культурі. З лістівською (разом з тим – шопенівською) творчістю він пов’язував поворот музичної свідомості від стійких риторичних форм (які отримали, на його думку, найвищий розвиток у Бетховена), до поемних форм, до відбиття програмності, до розкриття нових сфер образності.

Про лістівські твори він пише як про втілення “гострого почуття аналізу, прагнення збагнути як видиме, так і відчутне” [88]. Він відзначає сміливе розсунення меж музичної змістовності, нове, відбиваюче повітряну перспективність, звуковідчуття, нові принципи розгортання музичного матеріалу (“розвиток ідеї розтрубом”, “поступове розгортання образу” і т.д. – [239, 446].

В аналізі творів Ліста Яворський приділяє увагу новаціям гармонічної мови, модуляційній логіці. Як правило, теоретичний розбір слугує обґрунтуванню музичних образів, їх динаміки.

Характерний взаємозв’язок суто теоретичного та “змістовного” аналізів – розбір Мефісто-вальсу. Виконаний у ладоритмічному плані,

фіксує усі альтерації (підвищенні кварта, понижені септими і т. ін.), усі тональні зрушення в загальному модуляційному плані, тривалість перебування в кожній тональності [119], аналіз вплітається у трактування основних символів твору, пов'язаних з мефістофельством (мефістофельство розкривається Яворським у канонічному плані: як зворотній бік фаустианства, як втілення скепсису та зла).

Розглядаючи Мефісто-вальс у його художній цілісності, Яворський керується текстом Ленау¹. Зокрема, відповідно до програми, Ш розділ він сприймає як “сільський шинок” і пише про нього як про “оточуючу нас побутову життєву метушню” [31, 178]. Виходячи з програми, Яворський застерігає від формально-блискучого рамплісажного виконання “каскадів солов'я” (т.т.57-60 з розділу *un poco tempo mosso* і аналогічні), від занадто чіткого виконання подвійних нот, що зображають “вітерці, які несуть запаморочливі аромати” (перше *Presto* і аналогічні) і потребує тут насамперед смислової та образної вражамості [31, 178-179].

При роботі над *Sposalizio* Ліста – твором, написаним за картиною Рафаеля – Яворський наполягав на знайомстві з репродукцією полотна. Через музично-теоретичний аналіз він приходив до цікавого висновку про відбиття у цій п'єсі не тільки загальної настрою полотна Рафаеля, але й багатьох його подробиць. На думку Яворського, Ліст знайшов тут звукове “вираження (...) тривалого сприйняття картини” з поступовим виявленням її образів: “у різні моменти переважають то одні з них, то інші”. Окрім основних образів – Йосифа та Марії, Яворський звертає увагу на передзвін дзвонів, “шум та вигуки натовпу”, “голос першого священника”, хор [95].

Прагнучи іманентно-музичного обґрунтування лістівських програм, що супроводжують п'єси з Років Мандрів, у деяких з аналізів Яворський обирає досить несподіваний ракурс наочно-образного – в дусі теорії афектів – трактування тематизму, фактури, регістру. Зокрема, у тематизмі *Penseroso* Яворський відмічає “символ страждання”. (П'єса *Penseroso* написана за статуєю Мікеланджело. Ліст не задовільнився відтворенням на титульному листі малюнка Г. Кречмера і сам додатково навів слова Мікеланджело, вирізьблені на одному з боків п'єдесталу знаменитої алегоричної фігури (“Ніч”): “Мені солодко спати та ще солодше скам'яніти. Поки тривають злиденність, ганьба і тиранія, не бачити і не відчувати – вище для мене щастя...” (Наводиться за кн. Мільштейна – 49, 55)).

¹ Поетичним підґрунтям Мефісто-вальса є 6-й епізод з “Фауста” Ленау.

Використання низького регістру – “віддалення вниз від людини” – трактується ним як роздум про перехід у небуття, про перетворення у прах та повернення до землі [88].

Найяскравіша образність лістівського мислення стимулювала не тільки насичені подробицями прочитання його творів (див., наприклад, розбір етюду “Мазепа” – [151, 226-228], але й спрямування технічної роботи над його творами. Технічні рекомендації Яворського народжувалися як конкретизація образу.

Характерні у цьому відношенні і виконавський опис Яворським фрагменту з другої расподії Ліста [31, 180], і обрисовка Логовінським роботи над Танком смерті, 12-тьма трансцендентними етюдами [151, 121 і далі]. Тут з найбільшою виразністю виступає взаємозв'язок виявленої художньої ідеї та рушійного прийому. Зокрема, акорди вступу до Танку смерті Яворський радить грати “на педалі, великими вільними розмахами рук, не стримуючи їх руху вниз і після опускання клавіш, щоб створити лунке звучання” [151, 222], репетиції початку 5-ї варіації потребує грати так, “щоб звук був дзвінкого відтінку, нагадуючого брязкіт металу...” [151, 224]. Тему *Dies irae*, що проходить у 1-й варіації в лівій руці в контрапункті з інтонаційно і ритмічно багатого “темою простолюдина” (Логовінський) у правій руці, слід було грати “сухо та гостро” [151, 223]. Жорстко диференційованими прийомами правої та лівої рук Яворський рекомендував грати епізод, у котрому смерть ніби йде слідом за своєю жертвою, звивається, крутиться та наздоганяє її (кінець 1-ї варіації – початок 2-ї): “ліву руку *marcato* – чіткими боковими поворотами зап'ястя, праву – оберальним рухом відповідно до руху фігурацій” [151, 223].

Розробки Яворського, що містять поряд з суто теоретичними та естетичними узагальненнями, поряд з розгорнутими описами інтерпретацій низки творів багаточисленних виконавських рекомендацій зберігають неминущу цінність. Наповнені найяскравішими образними уявленнями, вони залишаються непересічними зразками змістовного аналізу музичних творів, мета яких полягає у задоволенні потреб педагогічної практики – практики навчання великого мистецтва музичного виконавства.

Адже під виконавством Яворський розумів в п л и в, на відміну від “спритності при моторному “переборі клавіш”. Він казав: “Виконавство – ні біглисть, ні чіткість, ні різне туше, ні “добре туше”, їх сила, а синтез цих якостей, застосований до творчого відтворення художнього твору для його враження на слухачів” [49]. Виконавець повинен

хвилювати слухача. Чи то моторністю, чи то емоцією, проявом волі, але хвилювати. Інакше – це не мистецтво, а “дидактична викладка” [52]. Важливим є момент взаємодії з аудиторією, особливий контакт зі слухачами, який обумовлює виконавський вплив.

Яворський писав, що кожний художній твір живе у часовій пульсації двічі: у відтворенні виконавцем і у сприйнятті слухачами. Це і є головний момент виконавського процесу. Виконавець звернутий до слухача. Протягом тривалого часу вважалося, що “секрет” впливу – явище таємниче, яке не можна пояснити, обчислити. Сьогодні ми знаємо, що це не так: виконавець впливає розраховано. Не применшуючи значення чуття, інтуїції, інстинкту, котрі виступають на перший план саме під час процесу виконання, ми будемо говорити про величезну підготовчу творчу роботу, у котрій розуму, розрахунку відведена велика роль. Яворський говорив, що поглиблюючи знання предмета, ми “звільнюємо інтуїцію, і вона йде все далі” [52].

Виконавська робота починається зі знайомства з твором, правильного прочитання тексту. У тексті є авторські позначення темпу, динаміки, педалі, артикуляції, вказівки про характер виконання, специфічні стильові ознаки. Глибоке проникнення у текстові позначення не приходить само собою. Вміння усвідомлювати авторські зауваження, приводити їх у кожному конкретному випадку до особливої єдності, яка допомагає створенню цілісного уявлення художнього твору в усій його неповторності, є ознакою великої внутрішньої зрілості музиканта. Йти до цього треба довго. Кожний проходить величезний шлях, що відокремлює просте впізнавання нотних знаків від того моменту, коли перед ним розкриється їх символіка. Навчаючи, необхідно спрямувати увагу учня на авторські позначки у тексті твору, допомагати йому скоріше зрозуміти їх цінність, уважно до них ставитися.

Вдумливому музиканту сам текст дає багато інформації для розуміння задуму композитора. Чимале значення має правильна розшифровка термінів. Яворський досліджував багато термінів, описував та характеризував їх, прослідкував переосмислення термінів у різні епохи та у різних авторів. Ці дослідження мають практичне значення і повинні стати темою окремого дослідження.

Яворський вважав, що виконавство, хоча і є творчим процесом, по відношенню до процесу створення музики все ж буде творчістю “другого порядку”. А тому задум виконавця “дасть менше, ніж авторський. Є твори (і автори), – говорив Болеслав Леопольдович, зміст яких вичерпується в їх же епоху, вони передають “побутові процеси”.

Твори бездонного змісту, в них відчутна “стихійна сила мистецтва”, вони живуть, поки в суспільстві живі цінності, які їх породили.

Працюючи над інтерпретацією, виконавець повинен визначити масштаб художніх образів твору і знайти необхідні засоби для його передачі. Зрозуміло, масштаб художньої особистості самого виконавця обов’язково позначиться на виконанні, проте, масштаб твору має бути переданий настільки точно, наскільки це можливо. Правильно знайдений масштаб поглиблює дію, створює відчуття достовірності. Впливати можна і невірним масштабом, наприклад, збільшеним, як це часто буває. Але якщо це можна вибачити у випадку одинично зіграного твору, то не підходить для концертної програми, де все, виконане однаково крупно, створює враження одноманітності, “змазуючи” вплив. Не можна, наприклад, грати в одному масштабі прелюдію та фугу з “Добре темперованого клавіру” Баха і сонату Ліста. Виконавець повинен розпланувати співвідношення масштабів творів у концертній програмі, визначити ступінь насиченості кожного твору енергією, характер цієї енергії (моторна, емоційна і т. д.). Велике значення для визначення масштабу має виявлення контрастів, сила їх зіткнення, Яворський розрізняв (за величиною контрастів) оперно-декоративний стиль виконання, концертний, фресковий (крупними планами, плямами) і камерний стиль, що ґрунтується на “точності співвідношень ритмічних, темпераментних, полевих, а не на образній монументальності, не на стихійному пориві організації, вольовому напруженні впливу” [83]. У творчості одного й того ж автора можна знайти твори різного масштабу. Єдність стилю при цьому не виключає зовсім різних принципів виконання. Такими є, наприклад, токкати І. С. Баха та його деякі прелюдії й фуги, із ДТК. Саме про клавірні твори Баха Яворський писав, що вони мають скромний масштаб і написані мініатюристичною мовою. Цікавою є проблема масштабу образів у сонатах Бетховена. Масштабність змінюється часто і раптово, викликаючи величезні контрасти динаміки, насиченості, щільності фактури і т.п.

Виконавцю необхідно враховувати масштаб твору (цілого та його частин) у тому чи іншому просторі, при різній кількості слухачів – зі зростанням кількості слухачів енергія виконавця збільшується, виконання має “укрупнюватися”. Це стосується усіх засобів виразності. Яворський говорив, що є “масштаб вираження” і “масштаб сприйняття”. По-різному звучить твір у маленькій кімнаті, у класі, у концертному залі. “Те, що діє у невеликому приміщенні при певній неминучій побутовій обстановці, те буде пустим звуком у великому приміщенні, у вели-

кому оркестрі, коли треба організувати внутрішню настройку і нервову, і темпераментну, і моторну, і ідеологічну". Особливе значення має планування контрастів у творах при виконанні програми. Що сильніше виявлені (у творах) контрасти, то сильніше впливає такий твір. Тому писав Яворський, не слід перевантажувати кількісно програму, побудовану на максимальному зіткненні контрастів у творах.

Відчуття масштабу пов'язане з просторовим сприйняттям музики. Відчутти масштаб можна тільки уявивши собі твір, охопивши його ніби з висоти, співставивши його з іншими творами. У Яворського є згадка про "одиницю часового і просторового сприйняття". Вірогідно, ця одиниця історично змінювалася.

На думку Яворського, можна говорити про перспективу "у просторі (плани, віддалення, наближення, вверх-вниз, перший план) і перспективу у часі (сьогодення, відношення до минулого, майбутнього)". На практиці це – співвідношення звучностей, при якому є "повітря", різноплановість, наприклад, мелодія, що "співає" на першому плані, контрапункт "вдалині", акомпанемент, як фон, туман, марево. Що "далі" звучність, то вона менш чітка, більш неясна, злитна. Існує просторове сприйняття направлення музичного процесу; своєрідною точкою відліку Яворський визначав середній (центральный) регістр, спільний для усіх людських голосів. Йому відповідає уявлення: "тут"; "там" – означає поза регістром людського голосу, вище чи нижче; "туди" – від центра в обидві сторони, "сюди" – від окраїн до центру. Можна говорити про поняття: "близько-далеко – віддалення, високо, вверх, низько". Поняття ракурсу і перспективи у фортепіанному мистецтві перегукуються з аналогічними поняттями у живопису.

Виконавство протікає у часі і пов'язано з внутрішнім і зовнішнім часом. У часу в музиці є два виміри, – писав Яворський, – одночасність і послідовність. Музика передає процеси, що відбуваються у теперішньому, минулому чи майбутньому часі.

Музика може передати стиснутий, "зпресований" час (настільки, що за декілька хвилин зовнішнього часу може пройти картина цілого життя в усій достовірності її процесів) і навпаки: часові процеси можуть бути розтягнуті. Яворський писав, що виконавцю необхідно вміти поводитися з внутрішнім часом. Це – вміння вловити найтонкіші зміни ритму, які означають зміну стану (фізичного, психологічного, емоційного; опису, розповіді і т. д.).

Невміння виконавця почути логіку розвитку твору, ритм процесів, відбитих у ньому породжує гру одноманітну, невиразну, поза диханням і цезурами. Чи можна говорити про якийсь вплив такої гри? Ви-

конавський ритм "у своєму розвитку, розгортанні твору захоплює слухача". Ритм – це не тільки часова категорія, він має й якісну характеристику: від виду енергії залежить ритм. Яворський називав ритм "моторністю співвідношення енергій" і розрізняв ритм "трудова енергій – моторність" і ритм рухів, "організованих розумом і волею людини – моторику". Споглядальне адажіо у старовинній сонаті й активне allegro у тій же сонаті є проявом якісно відмінних сторін ритму. У першому випадку – духовного напруження, у другому – фізично активного, темпераментного. Завдання виконавця – знайти потрібний ритм у творі; віднайшовши його, виконавець немовби починає жити у "знайденій" музиці, осягає зсередини її сенс, вона стає його "інтуїтивною мовою". Якщо ж виконавець не шукає ритмічне життя твору, а надає йому своє власне, твір викривляється, втрачає свій дух. Таке явище особливо характерно для учнівського виконання. Воно означає насамперед музичну незрілість. Проте, описуючи це, Яворський мав на увазі історичне явище: навмисна зміна ритму твору, підпорядкування ритму твору особистому ритму виконавця для показу своєї особистості.

У XIX столітті існував напрям у виконавстві, який Яворський характеризував як емоційний стиль. Як приклад він називав Паганіні, проте сам напрям не схвалював, оскільки він, як правило, викривляв твір композитора. Відомо, що молодий Ліст також віддав данину цьому напрямку.

Заслуговує на увагу проблема перспективи у часі, котру виділяв Яворський. Це не тільки відношення процесу, що відбувається, до часу (минулого, теперішнього і майбутнього), але й розташування часових процесів у просторі.

У творі можуть бути відбиті процеси, що протікають в одній часовій площині або в різних; можливі немовби "відставання" у розвитку процесу, під час яких звучить інша музика, немовби з іншого часу. Іноді (наприклад, у класиків) такі "зупинки" у розвитку заповнюються матеріалом типу віртуозної каденції, своєрідною юбіляцією, що передає імпульсивний вихід емоційної енергії. Такі "відступи" у класичних сонатах означають емоційний відклик на процеси, що відбуваються, вид енергії в них рідко змінюється.

У творах романтиків зміни "часу дії" – явище також досить розповсюджене. "Відхилення" від основного розвитку носять характер ліричного відступу, насиченого почуттям, часто поглибленим психологізмом. У Шопена, наприклад, також "заглиблення в себе" породжують особливий тембр звучання: mezzo, voce, sotto voce.

Яворський вказував на взаємозв'язок туше-тембру і ритму. Вони відмінні при: “особистому зверненні від “я” – це активно-духовне начало, розповіді – пасивно-душевне (емоційне); звукопису – байдужо-фізичне”. Тембр-туше-ритм повинні бути “різні для опису, розповіді, звернення від особи, особистості, індивідуальності, від душі до душі, байдужої т. п.” [80].

Вражуваність ритму у виконавстві залежить виключно від того, чи збагнув виконавець безперервність боріння енергій (нагнітання, “згущення” напружень і звільнень), звукових співвідношень у музичній тканині творів (у тому числі в гармонічній основі, яка є кістяком твору), тобто чи виконує піаніст твір за конструкцією, чи передає лише виразність оформлення (тобто процеси, що лежать “на поверхні”).

Конструкція – термін Яворського, що означає співвідношення усіх внутрішніх сил твору. Це енергії тяжіння, котрі виражають розгортання процесу. Працюючи над твором, виконавець повинен виявити ці енергії та визначити:

1. Їх організацію всередині кожного голосу, елемента музичної тканини; напрям тяжіння (зі зміною напрямку руху пов'язана зміна енергії);

2. Їх співвіднесення, тому що в будь-якому творі (крім одноголосного) рух енергії відбувається одночасно в різних голосах.

“Виконання (повинно бути) заснованим на 3-х властивостях: 1) ясно і чітко передати конструкцію (виконання на конструкції обов'язкове для всіх фазо-епох. Фразування відповідає окремим фазо-еподам), 2) вражуваність композиції, 3) виразність оформлення” [80]. По мірі поглиблення у вивчення твору у виконавця складається нове уявлення образу, уточнене і збагачене знанням “авторського тексту, конструкції, композиції, оформлення, темпу, сюжету, завдання (творчого), біографічно-історичних відомостей” (про автора і твір) і т. д. Якщо первісне уявлення можна порівняти з контурним, ескізним зображенням, то тепер це справжній малюнок, картина зі світло-тінью, чітко помітними подробицями. Останнє слово тепер залишається за технікою, за майстерністю виконавця.

2. Робота з оволодіння музично-виконавською технікою

Болеслав Леопольдович вважав, що музично-виконавська техніка – це сукупність усіх засобів виразності, потрібних для створення художнього образу. Сюди входять і дихання піаніста (основа техніки), туше, біглість, апарат піаніста, ігрові рухи, мистецтво педалізації. Словом,

техніка – це весь арсенал виконавських можливостей, а також здатність виражати свій задум, вміння говорити мовою свого мистецтва. Яворський писав: “Техніка – є розвиток здібностей взагалі і меж немає” [78]. Техніки як самоцілі Яворський не визнавав. Мова йде про так звану “експірацію” – особливу координацію дихання виконавця з розвитком (цезурністю) музики. Глибоке розуміння природи і мети художньої техніки, що притаманне лише справжнім художникам і музикантам передових поглядів, ставить Яворського в один ряд із ними. Значно частіше техніку зводили лише до моторики. Чимало представників шкіл анатоμο-фізіологічного напрямку давали готові рецепти для розвитку “сучасної” техніки. Яворський, як і інші прогресивні піаністи-педагоги, вважав, що техніка є суто інтелектуальною і що говорити про неї можна лише там, де є образне мислення, художній задум, смак, музична інтуїція, зв'язок цих моментів з піаністичним апаратом. Техніка підпорядкована художньому образу, який є для виконавця заповітною метою. Що багатший виконавський задум, то тонкіші засоби і різноманітніші прийоми, вище рівень техніки.

Джерело техніки – задум, художній образ, вона – засіб художнього відтворення, тому її поява пов'язана з активністю, волею. Виконавець повинен мати величезну нервову (мозкову) і фізичну витривалість, швидкість мислення. Техніка залежить від них.

У більш вузькому розумінні техніка означає рух. Писав Яворський. Якщо зробити на кіноекран проекцію беззвучного зображення людини, яка грає на роялі, то ми помітимо, що він рухається усім корпусом і усіма суглобами. Будь-які авторські (і редакторські) ремарки в нотному тексті так чи інакше говорять виконавцю про характер руху (“У нотах усе, крім нот і пауз, стосується руху” [98]).

Проте зводити оволодіння технікою до знайомства тільки з певними руховими прийомами (руховими штампами) – значить обмежувати технічний розвиток учня. Різні стилі, епохи, автори вимагають для передачі своїх творчих завдань інколи абсолютно протилежних прийомів. Уявлення про той чи інший вид техніки виникає у виконавців лише при глибокому проникненні у даний стиль. **Техніки взагалі немає.**

Це головний пункт, у якому Яворський принципово розходиться з “анатоμο-фізіологами”, хоча деякі їх положення, як видно зі сказаного, він вважав вірними (зокрема, про необхідність навчати певних типів доцільних рухів).

Фортепіанна техніка існує немовби у двох вимірах. Вона виникає в уявленні музиканта, викликана внутрішнім чуттям твору, що звучить. Саме якісне звукове уявлення породжує відчуття способу виконання: потрібного руху, його тону, ритму, напряму руху, енергії. Потім уявлення реалізується в апараті піаніста на клавіатурі рояля. Яворський говорив, що “техніка народжується у мозку, а не на клавішах”. Якщо піаніст не знає, що він хоче передати, то йому невідомо, як грати. Що менш чітко уявлення завдання, то гірша техніка виконання. Безглуздий перебір клавіш означає відсутність техніки. Технікою “психічна установка, техніка мозкових імпульсів” [49].

Таким чином, Яворський підкреслював керівну роль внутрішнього слуху. Підпорядкування йому рухової моторної області – це, за концепцією майстра, закон оволодіння виконавською майстерністю.

Яворський розрізняв два види техніки: органічну і механічну. Характерно, що Яворський починає не з класифікації видів техніки, а прагне проникнути у сутність справи, розглянути принцип.

Органічна техніка “ґрунтується на вольовому управлінні рухами, оскільки дихання – є прояв життя, то можна сказати, що органічна техніка є управлінням диханням, направлення діяльності дихання у потрібні органи, введення усіх окремих рухів у загальні основні вольові рухи дихання. Це вид техніки, який, власне, є єдиним природним. Найчастіше зустрічається: у творців, які самий звук утворюють диханням, і справжні індивідуальні виконання у творців – явища значно більш часті, ніж у інструменталістів” [49].

Саме поняття органічності говорить про зв'язок з дихальним циклом, зумовленим нормальним функціонуванням усіх систем організму. Така техніка не може бути самоціллю. Хіба можна сказати, що під органічною технікою Яворський розумів досконалу майстерність? Без сумніву, видатні піаністи володіють органічною технікою, а з іншого боку, поняття “органічне”, скоріше, говорить про особливу якість техніки, ніж про кількість майстерності. З характеристики цього типу техніки, даної самим Яворським, видно, що мова йде про злиття рухової та слухової областей, підпорядкуванні моторики – слуху, апарата – психіці, тіла – духу. В основі органічної техніки лежить “музикальність” в її першому сенсі. Кожний рух “наповнений” звучанням, проінтонований.

Таким чином, можна сказати, що поняття “органічна” і “механічна” техніки означають, з одного боку, техніку, що виражає, виразну, художню, а з іншого – техніку “саму по собі”, яка не передає змісту музики, “перебір пальцями”, – як говорив Яворський.

Принципи техніки історичні. Її історія – це “історія вироблення майстерності вираження, історія принципів різних шкіл виконання”. У різні часи люди по-різному ходили, рухались, грали. Гра пальцями-молоточками набула популярності в першій половині XIX ст. Чіткість, сила і незалежність пальців визначили характерну особливість цього стилю. І якщо кращі представники цього напряму досягали, завдяки своїй художній обдарованості, більших висот виконання, то в діяльності численних епігонів відбувся розклад стилю: потворне розросіння технічної рухової частини, котра підпорядкувала собі, а ширіше, відкинула як непотрібну змістову сторону музики. І протягом тривалого часу фортепіанна техніка (і, відповідно, педагогіка) знаходилася під гнітом механічного стилю: “гучно, чітко, високо піднімаючи пальці”.

Яворський писав: “Це техніка плоского переміщення, паралельна підлозі. Техніка мускульних скорочень, тобто гра напруженням м'язів, техніка гри групами звуків, що їх переставляють у різні місця клавіатури, а не безперервно-зв'язане слідування, техніка рухів по прямій, топтання землі (тобто клавіатури). Плоска гра – перебір пальцями при переставленні (а не русі) положення руки перед клавіатурою” [78]. Далі Яворський називав представників цього стилю: “Клементі, Крамер, Гуммель, Фільд, Черні – чисто, точно, бігло, розчленування функцій рук (а не їх специфічний синтез, як у Ліста)” [76]. Відлуння цього стилю можна знайти ще сьогодні у любителів “добротного” старого “професіоналізму”. Яворський називав XIX століття (до Ліста і Шопена) спохою “удосконалювання механізму і знання будови механізму” [49], а не розвитку техніки.

Шопен і Ліст надали виконавству безпосередність живої мови, інтонування. Вони відмовилися від жорстких, прямолінійних, протинних природі будови людської руки рухів, ввели рухи по колу, спіралі, як більш природні, пов'язані з дихальним циклом. Це відкривало нові можливості для розвитку техніки. З'явився новий вид туше – дотичне, дотикове, повернулися забуті прийоми гри *leggiero*. У старовинній музиці (до Й. С. Баха) часто викорисовували перекладування пальців, було розповсюджено стиль гри *leggiero* (легко, зв'язно, напіввагою руки).

Чому ж деякі педагоги і сьогодні вирішують проблему звуку і ваги руки однозначно: “занурюй руку до дна і переступай пальцями” і вчать так грати усе: мелодії, пасажи усіх видів, типів, авторів, стилів і т. д.?

Тому виникає питання: а чи не потрібно і сьогодні нагадувати деяким педагогам, що те розмаїття і багатство звуку фортепіано, про

як пишуть найвидатніші педагоги-піаністи, включає в себе також звук легкий і найлегкіший, прозорий, шелестячий, (який при цьому теж може бути співучим) і т. д.

Тому й протиставляв Яворський механічній техніці всіх гатунки у тому числі і “ваговій”, гру летючу, зв’язну, зворушливу, таку, розвивається як жива розповідь. Вага, тиск рук постійно при грі міняються. Яворський уявляв собі це як подолання сил вертикальних, косних силами горизонтальними, тяжіючими. Він назвав таку техніку *leggiero*.

“При *leggiero* вага завжди вище клавіші (над клавішами – вітрило вага “ширяє” і зливається вниз, у клавішу, з’єднуючись з обертальними рухами передпліччя і плеча – розкривається згин між корпусом і ногами – писав Яворський [50].

Але як бути тоді з початковим періодом навчання, з його тривалим *non legato* і перебільшеною звільненістю, розслабленістю м’язів рук. Передові педагоги шукають сьогодні такі способи навчання, які готували б юного піаніста до майбутнього, а не базувалися на завідомо не потрібних звичках. Усе голосніше лунають голоси на користь якомога більш раннього навчання гри *legato*, виразному фразуванню, інтонаванню і диханню. Щоправда, Яворський вважав, що “курс навчання фортепіанного виконавства проходить постійно для кожного учня через усі шість принципів конструкції дії апарату, як мускульно-нервового в руках, так і нервово-вольового – у мозку:

1. Цокання;
2. Переваження стійкості – перенесення руки (а не руху), дія пальців стійка – відкидні молоточки;
3. Рівновага – з’єднання руху, паралельного клавіатурі і вага руки;
4. Переважання нестійкості (кидальність);
5. Нестійкість (політність)” [50].

У різні історичні епохи складався певний виконавський стиль панував той чи інший вид техніки. Кінець ХУІІІ – початок ХІХ ст. – розповсюдження пальцевої класичної моторної техніки. Романтики розвивали техніку передпліччя, нарешті, Ліст організував весь апарат. Його техніку Яворський називав польотною, проводив аналогію з дією крил у птахів: “принцип крил, сполучених на спині, у спинного хребта, на висоті верхнього краю лопатки і на грудях вище серця” [50].

Сьогодні піаністу доводиться зіштовхуватися з багатьма стилями, і, отже, видами техніки. Що значніше митець, то більше стилів він охоплює, але ми знаємо чимало прикладів, коли найвидатніші артисти зосереджувалися, здебільшого, на улюбленому стилі (або декількох,

більш споріднених) досить обмеженої кількості авторів: С. С. Фейнберг – Бах, Бетховен, М. В. Юдіна – Бах, Брамс, композитори ХХ століття; Г. Г. Нейгауз – романтика і т. д. У сучасному піанізмі у виконавців спостерігається тенденція до охоплення найрізноманітніших стилів. Яворський вважав обов’язком музиканта-педагога озброювати майбутніх музикантів-виконавців усім стилістичним арсеналом виконавської техніки.

Яворський багато говорив про значення психологічного фактора у розвитку техніки. Зокрема, він зазначав, що виконавець виражає свої наміри через рухи, моторно, і тому техніка означає безпомилковий вибір потрібного доцільного руху, який породив би потрібне, очікуване звучання. Справжня техніка, вважав Яворський, це така, коли цей рух знаходиться інтуїтивно, немовби з’являється сам собою. Якщо ж піаніст грає прийомом (тобто при втручанні свідомості), отже, у нього ще не вироблена техніка. Техніка дуже тісно пов’язана зі слухом виконавця, вона залежить від його активності й якості. У свою чергу, техніка здійснює зворотний вплив на слух, наприклад, механічна техніка дуже послаблює і притуплює слух, незграбні рухи дуже послаблюють роботу слуху. Робота над технікою – це розвиток рухової області в особливому зв’язку зі слухом.

Систематична робота над технікою велася Яворським за виробленим планом на матеріалі гам та етюдів. Відбиттям цього плану виступають фортепіанні заліки технікуму, що проводилися для студентів 1-го та 2-го ступеня просунутості (тобто перших і останніх курсів) і включали виконання етюдів Черні (№№ 1-10) з ор.299, а також восьми октавних етюдів (7-ми Куллака і одного – Черні: №41, ор.299) і, відповідно, десяти етюдів Черні з ор.740 і його ж октавних [59]. Програмою вимог і спеціального фортепіано передбачувалося виконання усіх сорока етюдів Черні не більше, ніж у два прийоми (!) й октавних етюдів “не менш чотирьох поспіль” (!) – з тим, “щоб продемонструвати витривалість технічного апарату” [59]. Потім на етюдах з числа виконаних перевірялося засвоєння учнями окремих технічних прийомів (*leggiero*, *tenuto*, *martellato*, рикошет, бокові рухи). (Боковими рухами Яворський називає рухи приведення та відведення зап’ястя), оволодіння основними артикуляційними штрихами (*staccato*, *legato*, *non legato*), уміння проводити завдання “активно”, “пасивно” і т.д. [59].

Вже у вимогах до фортепіанному заліку, які побіжно відбивають погляди Яворського на принципи технічного розвитку, проявляється суперечливість його позицій, що поєднують новаторські установки з деяким догматизмом у методах (зокрема, у методі виховання витривалості).

Разом з тим, слід зазначити, що, як і більшість прогресивних методистів (наприклад, Шопен в етюді №10 оп.10, сучасні автори – [21; 111; 71], Яворський був прибічником варіативного використання технічного матеріалу для виховання різних видів артикуляційної техніки різного туше для організації різних виконавських прийомів: він широко практикує артикуляційні, динамічні перетворення одного матеріалу – метод, який повністю зберігає своє значення і в наші дні (“Одне і те саме відбувається по-різному. Ніколи не заучувати рухи, відтінків” [103]).

Характерно, що у вимогах Яворського до технічного заліку постійно акцентується якість майстерності: точність втілення артикуляційних завдань, динамічних штрихів, цезур при стабільності метричного і темпового стрижня. (“Потрібно усі динамічні відтінки і цезури вміти бездоганно точно, наочно і виразно вражаючи зробити в одному метрі і темпі” – [103]. Називаючи усе це “дисциплінуванням техніки”, Яворський доповнює свої вимоги до заліку (і фактично висловлюється про сутність технічної майстерності): він пише про “розвиток спокою”, “розвиток уваги у часі” [103]. Аналогічний запис Яворського під час фортепіанних заліків: “...Звернути значно більше уваги на техніку (точність виконання технічних завдань – О.Д.), метр, фразування, дихання, спокійне сидіння...” [103, 3].

Технічна робота над етюдами мислилася Яворським як спрямована на координацію “динамічного плану” етюду (“ладового ритму, цезурності, динаміки”), дихання і руху. Учні виконували ладоритмічний і тональний розбори етюдів, аналізували етюди з точки зору розміру, метронома, технічного завдання.

Уявлення про організацію технічної роботи над етюдами істотно доповнює концепція дихання, що отримала розвиток у ряді робіт Яворського [85; 55; 79; 80]. Наукові пошуки Яворського у цій галузі стимулювала анатомо-фізіологічна концепція Брейтгаупта, що привернула спеціальну увагу до питання дихання у виконавському процесі.

У 20-ті–30-ті роки інтерес до проблеми дихання у виконавстві підштовхує окремих дослідників до спеціальних експериментів та спостережень. Зокрема, у 1930 р. у фонетичному кабінеті Московської консерваторії професором Є. Н. Малютіним і доцентом Д. Л. Аспелундом проводилися спостереження за скрипачами; наприкінці 20-х років ученицями Яворського Р. І. Зарицькою і А. М. Невінською було виконано та опубліковано дослідження про вплив музики на процеси дихання у дітей (Про це – [178, 218-219]).

Дихання – це основа і ритм живої людської істоти. Дихання людини у спокійному стані відрізняється від короткого уриваного дихання гніву, шлювання, від уповільненого дихання сну, від затриманого дихання при великому напруженні, тривозі і т. д.

Ту ж картину ми спостерігаємо в музиці. Так само живо і природно змінюється дихання – ритм у творі.

Проте емоції у художньому творі проявляються зовсім інакше, ніж у звичайному житті, мають свій ритм. Тому в музичному творі можливі абсолютно особливі, своєрідні ритмічні побудови, до котрих необхідно пристосувати дихання виконавця. Інакше кажучи, дихання фізіологічне не ідентичне “диханню” музики. Дихання, пов’язане з ритмом художнього образу і моторикою, котра цей образ передає, Яворський назвав експірацією.

Яворський, як це притаманно його методу, підходить до питання широким культурно-історичним (але не тільки анатомо-фізіологічним) контекстом. Яворський писав стосовно історії застосування (фізіології) дихання до виконавських рухів: “При виробленні трудового мускульного руху виникає організуюча енергія його початкової артикуляції. Вона співпадає зі вдихом і початковою атакою дихання. Енергія його просторової протяжності у часі співпадає з видиханням, як протяжністю. Енергія його кінцевої протяжності співпадає з моментом припинення видоху... спільний прояв окремого трудового мускульного руху і окремого вдоху-видоху у диханні при співпадінні цезур між сусідніми мускульними рухами і сусідніми вдох-видохами має своїм результатом організовану участь дихання у трудовому мускульному русі... [85]. Аналогічним чином участь дихання повинна бути організованою у процесі гри на музичному інструменті.

Отже, недооцінювати у процесі навчання такий важливий фактор – дихання – неприпустимо. Адже уміння організовувати дихання приходить не одразу. Це довгий процес, і педагог повинен терпляче, наполегливо працювати. З перших кроків необхідно привчати учня починати фразу “з повітря”, як говорив Борис Леопольдович, з дихання, набравши у легені повітря. Інакше усі початки фраз стають важкими, порушується ритмічна та інтонаційна логіка, весь запас енергії виходить одразу, зникає виразність гри.

Важливо навчити учня правильно дихати у моторних п’есах, де дихання повинно по’єднуватися з конструктивними елементами і постійно бути вільним.

Вміння вести фразу (або смичок) на рівному звуці на видоку ним гало сильного збільшення часу (моменту) видоку. У видатних виконавців цей момент тривав до однієї хвилини. Яворський наводить приклади Патті, Дейши-Сконицької, Сари Бернар. У виконавців, мають органічну техніку, цезури у рухах співпадають з цезурами диханні, власне звук вони утворюють “диханням”, будь-який рух спрямований на рояль, засновується на диханні. Дихання Яворський називав основою техніки, активність дихання “веде” на собі всю техніку.

Від “невміння” дихати (під час гри) з виконавцями відбувається чимало неприємностей: зупинки (від того, що затримують дихання у черевній порожнині, а не пускають у голову”) [49], незв’язність гри, неточність початків і вступів. “Коротке дихання є причиною зривів, підскакувань, зупинок. Переповнення легенів повітрям, яке не витрачається, викликає громіздку, в’язку гру, паралізує волю, скоує рухи” [79]. Яворський застерігав від затримання дихання у процесі гри, вважав, що воно повинно бути з’єднане з рухом.

Найважливішою з рушійних пружин виконавства він вважає імпульс висловлювання – те, що сучасний теоретик фортепіанного мистецтва називає “розмовністю гри”, культурою гри як “повідомлення” [36, 72-73]. За такого погляду на виконавство проблема дихання стає проблемою збереженості природних начал ігрового процесу. Що стосується технічного аспекту цієї проблеми, – тут Яворський залишається в руслі загальних рекомендацій Брейтгаупта, його анатомо-фізіологічного підходу. При цьому слід зазначити, що він ішов досить самостійним шляхом: принципи вокального дихання він вивчив, працюючи у студентські роки у Харківському музичному училищі як концертмейстер у класі К. Свєрарді.

В ескізно наміченій роботі “Техніка дихання” Яворський пише про необхідність розвитку дихання у піаністів, використовуючи терміни, прийняті у практиці викладання вокалу: “від куполодібної препопи (грудне дихання)”, “від лобної пазухи”, тощо. І хоча усе це дещо наївно спирається на анатомо-фізіологічні залежності і виглядає надто науково, важливий і вірний практичний бік нотаток – установка Яворського вважати природне дихання найважливішим фактором рухової організації. Значення відстоюванню тезису не применшує відсутність більш розгорнутої аргументації, ніж та, яку наводить Яворський. А він спирається на міркування досить загальні (наприклад, пише, що “будь-яка моторність людини має своїм джерелом дихання”, що від дихання похідні тонусність, характер піаністичних рухів, дихання ви-

ршує проблему “координації волі піаністів з моторністю його руху” [49]. Але залежності, введені ним, при всій їхній позірній банальності, практично дуже важливі. Вони проростають у Яворського у вправах, у наказах до оволодіння різними видами дихання. Основою вправ виступають вміння “регулярно звільнювати мускулатуру у зв’язку з процесом дихання: після видихання, перед видиханням” [79].

Рекомендації Яворського елементарні. Їх сутність полягає у тому, що будь-який трудовий рух пов’язується з функцією видоку. Відповідно, на вдих Яворський рекомендує “зісковзування” з клавіатури, на видох – “усковзування” [81, 8]. Проекції його рекомендацій на конкретні твори уточнюються і виступають як обумовлені смислові музичні моменти. Характерною в цьому відношенні є його ремарка, яка конкретизує його тезу про ладовий ритм як схему дихального процесу виконання. Імпіс стосується відтворення початкового мотиву головної партії І-ї частини сонати Бетховена олр.ІІІ: “При виконанні слідкувати, щоб дихання трималося протягом предикта” [76, 18].

Технічні установки Яворського – включаючи організацію техніки на диханні, її розвиток через артикуляційні варіанти – реалізовувались у продуктивній технічній роботі учнів. За письмовими свідоцтвами [151; 220] – в роботі з просунутими учнями Яворський досягав значних успіхів, причому саме у піаністичному відношенні. (Зокрема, В. А. Цукерман пише про те, що Яворський володів секретом навчання легкості, ширтюзності, передачі тембрових багатств, відзначає величезний вплив, здійснений фортепіанно-технічними ідеями Яворського на гру І. С. Рабінювича – [226; 213].

Основна вага роботи над технікою припадала на самостійні заняття учнів. Домашнім щоденним спеціальним технічним вправам Яворський підводив 3 (!) години [76]. Причому всупереч планованій ним роботі над усім розмаїттям артикуляційних, динамічних, тембрових і інших можливостей варіативного осмислення технічного матеріалу, фактичний зміст технічних занять виявлявся підпорядкованим іншій самостійній ідеї – мобілізації усіх рухових ресурсів руки, ідеї рухової свободи.

Ця ідея, що неодноразово піднімалася прогресивною педагогікою, визначає направленість не тільки вихідних установок системи Яворського, але й численних конкретних рекомендацій.

Технічні передумови Яворського не були оригінальними. Істотне значення для Яворського мала концепція Штейнхаузена. В його порадах відчуваються й загальні помилки анатомо-фізіологічного напрямку.

Всупереч теоретичним судженням про різноманітність технічних прийомів і їх залежність від художніх завдань, всупереч практиці роботи над твором, в ряді методичних, суто рухових рекомендацій Яворського проступає абсолютизація одного разу знайденого прийому, яка критикується ним у анатомо-фізіологічних системах. Повністю в дусі анатомо-фізіологічних рекомендацій, що закріплюють окремі моменти як порушні, виступає порада піаністам, яка стосується посадки. Яворський рекомендує не надто глибоку, високу посадку. Інша – міцна і глибока посадка, на його думку, “паралізує свободу руху м’язів стегна”, “позбавляє тіло виконавця (...) активності” [69]. (Сучасна теорія піанізму знає і протилежні рішення, не менш переконливо аргументовані. Наприклад, І. Гат стверджує, що “дійсно високої посадки” ні в кого з піаністів теперішнього і найближчого минулого ми не спостерігаємо [36, 50], що доцільна висота посадки не залежить від виду техніки [36, 46].

Аналіз вправ Яворського, які можна вважати найбільш типовими, дозволяє виявити основні лінії його технічних рекомендацій. Вони полягають у вихованні відчуття цілісної руки, у звільненні і розвитку рухомості верхніх і середніх відділів руки, у розвитку “обернення”, яке розуміється як органічне використання супінації та пронації, у використанні природніх розмахових рухів крупних і малих “важелів”, у розвитку уваги доресурсів долонних м’язів. Не прагнучи створити оригінальну систему вправ, керуючись загальною для багатьох методистів установкою на виховання піанізму, з іншого боку, природного, з фізіологічної точки зору, з іншого, що задовольняє вимогам концертного виконавства, Яворський виробляє вправи, що мають аналоги у зводах вправ інших авторів, які ставлять схожу мету. Однією з плідних паралелей можна вважати систему А. А. Шмідт-Шкловської, чия рекомендація багато у чому теж спираються на ідеї Штейнхаузена [226].

Характерною особливістю технічних вправ Яворського (яка дозволяє суттєво насторожувати музикантів, які знають про його роботу над технікою лише приблизно), був їх “випереджаючий характер”. Яворський вводить рухові завдання, що виконуються поза музичного матеріалу, активізуючі групи м’язів, що, як правило, ігнорувалися практикою суто пальцевого піанізму. Вправи, не будучи ігровими у повному значенні слова навіть при виконанні їх (наказаному Яворським) зі взяттям окремих звуків, мислилися, тим не менш, як необхідний етап у роботі над етюдами. (Робота над етюдами базувалася на володінні “повітряними” рухами).

В ідеї поступового наближення до художніх завдань техніки виконавства постульоване Яворським розмежування технічної роботи над рухом, відчленованим від виконавства” і безпосередньо пов’язаним з виконавством. І хоча він прагнув побудувати систему послідовного переходу від вправ “у повітрі” до вправ на музичному матеріалі, в його практичних рекомендаціях міститься протиріччя, аналогічне протиріччю концепції Штейнхаузена. Відстоюючи ідею художніх передумов технічної роботи, Яворський, як і Штейнхаузен, у той же час заглиблюється в аналіз можливостей різних груп м’язів і приходять фактично до системи гімнастичних вправ, як додатковий засіб до навчання фортепіанної гри, наскільки нам відомо, вперше пропонує Джексон, який опублікував у 1864 році книгу “Гімнастика пальців і кисті”. Пізніше відбулася аналогічна робота Р. Прентіса, що містила низку укріплювальних вправ. У 1914 році була надрукована книга Е. Піччірілі “Гімнастика і масаж руки”, в якій пропонувалися 14 вправ, головним чином – згинання і обертання [36, 218]. Саме так Яворський і визначає уявлення Штейнхаузена про роль обертання передпліччя і пов’язаних з ним розмахових рухів як основних піаністичних прийомів [227, 85]. Разом з тим, всупереч негативному заключенню Штейнхаузена про розвиток окремих пальців (Штейнхаузен: “Що стосується вправи кожного пальця окремо, (...) вона є слідством неправильного розуміння техніки як гімнастики, що вимагає таких м’язів для вправи, котрі функціонують тільки як згиначі та розгиначі” [227, 64].

“Нам (...) немає необхідності триматися тренування окремого пальця, оскільки завдяки обертанню ми від природи наділені достатньою швидкістю” [227, 98]), Яворський – вочевидь, керуючись досвідом, – вводить у практику техніку низку вправ, що стимулюють пальцеву активність. Ця раціональна ініціатива, яка суттєво “доповнює” систему Штейнхаузена, не отримує, проте, повноцінного розвитку. Як відправна теоретична ідея Яворському слугує думка Штейнхаузена про літний рух усього пальця, починаючи з п’ястково-фалангового суглоба. Ідея літного руху пальця інтерпретується Яворським як ідея диференційованого розвитку фалангових “згинів” (1-го – п’ястково-фалангового, 2-го і 3-го).

Основу вправ Яворського складають:

1) вправи, що використовують модифікації розмахових рухів (“закривання і розкривання”) в одному “згині”, в двох “згинах” одночасно;

2) вправи на “обертання”. (Ця диференціація розповсюджується і на вправи поза музичним матеріалом, і на вправи “на етюдах”. Деякі з “повітряних” вправ за описом надзвичайно близькі вправам, рекомендованим Й. Гатом. За визнанням Й. Гата, при складанні гімнастичних вправ ним були використані вправи Джексона і Прентіса. Можна припустити, що Яворський у складенні вправ користувався тими ж джерелами).

Одна з рекомендацій Яворського на розкривання і закривання пальця, зап’ястя [81, 12], що часто практикувалися, являє собою “повітряну” вправу для моментальної мобілізації зап’ястя і пальцевих розгиначів, яка дає відчуття легкості і розчленованості пальців.* (Один з варіантів запису вправи:

а) палець розкритий, кисть закрита...

б) палець закритий, кисть відкрита” [81].

Вправа, подібна за своїми завданнями і за описом, є в брошурі А. А. Шмідт-Шкловської: “Зберіть, – пише вона, пальці у щіпку і потім миттєво і дуже легко, без будь-яких зусиль, “відкрийте” їх (ніби хтось на них подув, і вони “розлетілися” як пушинки кульбаби (...)) Після “взлету пальці вільно “опадають” (...) [226, 23].

У А. А. Шмідт-Шкловської є застереження: “... беруть участь тільки пальці, кисть не згинати і не розгинати” (там само). Але це не вносить радикальної відмінності у вправи, що порівнюються). Проекція цієї вправи на музичний матеріал виступає як підготовча вправа до виконання скачків, наприклад, – коди 2-ї частини фантазії Шумана).

Інша рекомендація Яворського, пов’язана з ідеєю активізації пальців, втілюється у вправі на “розкриття і закріплення” окремих суглобів пальця”, рекомендованій до виконання “у повітрі” [81], і “на етюдах”*(Ці вправи Яворського повторюють вправи зі зводу Гімнастики для рук Й. Гата [36, 227-228].) Сумнівна у своїй буквальній розшифровці, (згинання, наприклад, 3-го суглоба пальця неможливо без згинання 2-го і навіть основного – п’ястно-фалангового суглоба – [36, 228], ймовірно, практично ця вправа виконувалася не ізольованим рухом кожного окремого фалангового згину, але з додатковими “співчувачими” рухами пальців.

Узагальнюючи фізіологічні дослідження, Й. Гат стверджує, що робота пальця виявляється найбільш економною, найбільш доцільною, якщо змахування походить від 1-го (долонного – Авт.) суглоба, а 2-й і 3-й пристосовують палець до клавіш, згинаючи та розгинаючи його” [36, 165].

В описах вправ [81; 76; 77; 101] збереглися, тим не менш, вказівки на необхідність тренування окремих згинів, аж до 3-го; за свідцтвами учнів (Т. Л. Логовинського, Т. Г. Шаборкіної) Яворський дійсно приділяв увагу цим вправам (У рукопису Яворського мається “цикл вправ для 2-х фаланг – нігтьової та другої” [76].

Фактично він пропонує вправу з витриманими на клавішах пальцями, яка може розглядатися як традиційне тренування незалежності пальців, ускладнене двома вимогами: наказом виконувати його розмахово-дотиковим прийомом звуковидобування і зберігати при цьому фіксацію 2-го “згину” пальця, затриманого на клавіші. Як пише Яворський, слід “опустити дотиково клавішу другим згином і 3 рази зробити розмах “вперед-назад” сумочкою між нігтьовою фалангою і другою, попередній палець витримувати на зігнутому другому згині” [76, 43].) Таким чином, диференціація у вправах другого і третього згинів не просто слугувала полегчальною метою: загостренню уваги до практичної недооцінки музикантами, що працюють в руслі анатомо-фізіологічної концепції, можливостей пальців. Диференціація виражала дійсне уявлення Яворського про шляхи виховання пальцевої активності і означала небезпечне захоплення Яворського можливостями тренування окремих фаланг пальця. Це проявляється у відповідних технічних рекомендаціях. Зокрема, Яворський радить виконувати вправи на “згин пальця у 2-й фаланзі”, “на згин долонної фаланги” і потім на одночасний “згин” обох фаланг:

а) без клавіатури,

б) на клавіатурі одним пальцем і по гамі,

в) на клавіатурі по гаммі на кожну клавішу усі 5 пальців підряд в усі сторони,

г) на етюдах Черні” (363:1).

Методична нерозробленість пропонованої Яворським ідеї підштовхувала його наполягати на численних “проробках і тренуваннях”. (Він рекомендував, наприклад, тренувати розкривання і закривання пальця протягом години (!) [101]).

У низці вправ, що прочитуються і як суто “повітряні” рухи, і як рухи, що підготовлюють ігрові прийоми, стоять рекомендації Яворського на “розкривання і закривання ліктя з вільним падінням на октаву”, що є вправою на включення кругового руху, тобто використовуючою інерцію вільного руху, його центробіжної сили (Подібною є октавна вправа А. А. Шмідт-Шкловської. Вона теж буде завданням на використання кругових рухів руки (“дуговими рухами” названий у неї відпо-

відний розділ брошури). Подібні навіть образні порівняння рекомендації Яворського і А. А. Шмідт-Шкловської відчуття руки як крила та ін. Опис А. А. Шмідт-Шкловської такий: “Круговий рух октавами. Кисть і пальці не фіксовані (рухом від себе пальці і долонь відкриваються і “хапають” верхню октаву...” [226, 37].), рекомендації тренувати “розкривання і закривання плечового суглоба” (там же). Остання вправа, що ґрунтується на застосуванні кругових рухів рук, лежить в основі усіх вправ на переноси.

Цікавими є вправи Яворського на обертання. Вони спрямовані на відчуття “цілісної руки”, “подовженого” пальця.

Завдання на “обертання” охоплювало “обертання у зап’ясті, в лікті, в надплечовому згині, у плечовому поясі” [76]. Яворський дає докладний опис одного з варіантів останньої вправи (на обертання “у плечовому поясі”). Незважаючи на складність словесної передачі, у ньому чітко виступає думка про використання розмаху та інерції духового руху.

“1. Сісти на такій відстані від клавіатури, щоб “від плечового поясу до клавіш” рука була в и т я г н у т а без найменших згинів (у локті, у зап’ясті).

2. Обертанням у с і є ї руки у плечовому суглобі від першого пальця до п’ятого опускається акорд (1-2-3-5) і у цей момент, коли обертання доходить до останнього пальця, усі пальці крім 1-го, крім 2-го, крім 3-го, 4-го, 5-го по чергово кожний раз на нове обертання

3. спускаються під долонь і

4. обертання продовжується до повного вивертання усієї руки долонню вверх.

5. Палець на клавіші стає на н і г о т ь п л и с к о м .

6. Особливо слідкувати за тим, щоб лікоть протягом усього часу обертання не згинався.

Потім другий раз зробити те ж саме – тільки рука у плечовому суглобі повинна обертатися від 5-го пальця до першого. У результаті виходить рух пальця від плечового суглоба (подовжений палець)” [80, 3].

Тієї ж меті – вихованню відчуття “довгого пальця” – слугує інша, зовсім елементарна вправа Яворського: нахил вперед – вниз до дотикання пальцями підлоги – “щоб пальці рук стукотіли по підлозі” [50] (Аналогічна вправа, описана Й. Гатом, – 22:220).

Поряд зі вправами на обертання, які включають в ігровий процес найбільш верхні відділи рук аж до плечового поясу, Яворський вводить вправу на обертання передпліччя. Він рекомендує “обертання

в лікті при закритому долонному згині і одночасний розмах передпліччя по півкожності на *leggiere* [101]. Ця вправа підготовлює один з типових у фортепіанній грі прийомів “улітаючих” кінцівок, наприклад, “обрив” у останньому пасажі Шопена *b-moll*, 5-ї сонати Скрябіна.

Гімнастичні вправи Яворського, продуктивні низкою рекомендацій, зокрема, – щодо включення до ігрового процесу верхніх відділів руки, щодо використання прийому обертання, в цілому виражають собою спробу механічного вирішення проблеми піаністичної свободи скрізь призму 2-х рухових цілей: розмаховості і обертання. Двоїстість позиції Яворського у відношенні проблем технічного розвитку, яка поєднує прагнення до їх систематизації на рівні біомеханіки з баченням справжніх – слухових, художніх – стимулів технічного розвитку (про них – у 2-му розділі), справжніх технічних завдань, проявляється і в інших матеріалах.

Характерні в цьому відношенні вправи на етюдах, що містять поряд з доцільними прийомами рекомендації, механічно перенесені з гімнастичних вправ. До останніх відноситься рекомендація послідовного включення в ігровий процес “згинів” руки [101]. Його проведення на етюдному репертуарі ставило не тільки важких для виконання, але й штучне завдання, хоча й частково відбивало реальні принципи гри. (Виконання цього завдання передбачало виконання усієї фігурації дрібних нот спочатку прийомом “опускання клавіш ізольованим 2-м згином”, потім – “долонним згином, потім – одночасним “виконанням обох згинів”, і, нарешті, – зі включенням зап’ястя [101]. Останні рекомендації наближаються до реальних ігрових прийомів).

Володіння пронацією-супінацією (“обертанням передпліччя”), що входило в обсяг вимог до фортепіанного заліку, тренувалося відповідною “повітряною” і потім озвученою вправою на “обертання променевої (лучевої)” (до 5-го пальця, до 1-го). Звуковий образ цієї вправи – легке тремоло (“легке зачіплення клавіш”), яке поступово заповнювалося лінійним рухом дрібних нот.

Прийом *leggiere* вимагав володіння дотиковим видом звуковидобування – “дотиковим ковзанням по колу” [101] (“*leggiere* є тільки дотик до себе без тиску” – [52]). У рекомендаціях Яворського міститься вправа для кожного пальця на “розкривання і закривання”. Звук при цьому береться на рух “розкривання”, а потім – на рух “закривання” [52]. (Аналогічна вправа “щіточка” описана у А. А. Шмідт-Шкловської [226, 23]. Правильно виконана, вона наближає до тієї легкості, яку, наприклад, наказував Шуман у 8-му номері Крейслеріани).

Оволодіння прийомом tenuto вимагало “упору” в клавіатуру і передбачало розробленість долонних зв’язок. Яворський рекомендує вправу на розтягнення “кожної пальцевої п’ястної фаланги”, яке виконується: “а) без клавіатури, б) на клавіатурі кожним пальцем окремо, в) на етюдах Черні”. При вправі “палець зверху висувається вперед у клавішу” [101] (у дещо більш розгорнутому вигляді воно представлено й у Шмідт-Шкловської. “Повільно розширюйте долонь, – пише вона, – з розведенням пальців (...). Пальці розовуються і повертаються у вихідне положення без зусиль, без напруження і зайвих “вовтузяхихся” рухів (...). Долонь дещо розширена у зап’ястя і при розсуненні пальців – дещо “вкладається” у клавіатуру. [226, 53]).

Вправа, що веде до володіння *martellato*, аналогічно до попередніх, проводиться через 2 завдання (“без клавіатури”, “на клавіатурі кожним пальцем”), які підготовлюють до роботи над етюдами. *Martellato* мислиться Яворським як прийом, що включає усі “згини” руки. Відповідно, він рекомендує вправу на послідовне включення “згинів” кисті, руки, включаючи “надплечевий і ліктьовий згини” [101].

Ці ж завдання визначали зміст вправ, рекомендованих тим учням, котрі працювали над ор. 740 (і, відповідно, виносили на залік 10 етюдів Черні ор. 740).

Погляди Яворського на організацію музично-виконавського розвитку учня характерно відображені в його методиці початкового навчання.

Незважаючи на закладене у теорію розмежування суто рухового розвитку і розвитку загальномузичного [238], практично на заняттях з музично обдарованими дітьми застосовувалися інші принципи. Інтенсивний музичний розвиток дітей через різні види творчості, про який пишуть автори спогадів [42; 1], передбачався й Школою І. Рабіновича [192]. (Школа гри на фортепіано, яка вийшла у 1935 році під редакцією Яворського, в основному відобразила його ідеї).

І. С. Рабінович вводить інструментальні завдання на підбір, транспонування, на гру нескладних ладоритмічних схем, що виконують роль, аналогічну тій, що практикується у технікумі дисципліною Ладовий ритм за фортепіано. (Про ці ініціативи автора Школи, про прогресивний рух у радянській дитячій педагогіці 30-х років пише Л. А. Барейнбойм [15, 74]).

Інструментальний розвиток маленьких піаністів починався з не тривалого дофортепіанного періоду. Зміст цих занять включав рух під музику, різні нескладні гімнастичні вправи “у повітрі”: змахи “від плеча”, розмахові рухи у долонній частині руки, вправи “на обертання променевої”, що дають відчуття легкості пронації та супінації [76].

Згідно з матеріалами Яворського, перше інструментальне завдання полягало в “опусканні клавіші” – легкому русі без фіксації удару, “по дотичній” до клавіші [48]. При цьому у центр уваги ставилися завдання звукові: виключити “упорність туше, гру кісткою” [76]. М’язова свобода, контакт з інструментом розглядалися ним як первинні фактори в роботі з початківцями. Виходячи з цієї установки, він рекомендував “прищеплювати (...) рефлекс ковзання по клавіші пальцем, а не опускання по прямій вниз” [76]. (“Ковзання” неможливо поза контактом руки з інструментом).

Наступне завдання початківцям – “переніс руки вздовж клавіатури” [76] – було спрямовано на оволодіння клавіатурним простором. (Яворський вважав, що “сміливість при переносах повинна прищеплюватися з перших же уроків” – 267; 381). Поряд з Б. Ф. Гнесіною, яка практикувала з початківцями вправи на переноси, він вводив різноманітні змахи всією рукою (без рояля) і переноси рук на різні відстані зі взяттям одного або декількох звуків у різних октавах.

Яворський не пише про зв’язку, легатну гру на найпершому етапі знайомства з роялем. Послідовність введення артикуляційних прийомів відповідає установці будувати процес навчання, виходячи з навичку цілісних форм руху: “спочатку *detache* з розмахом, потім *non legato* і, нарешті, *legato* з натиском до себе...” [76]. При цьому введенню *legato* передувало проходження попередніх вправ на “обертання променевої” (тобто ґрунтованих на оволодінні пронацією-супінацією).

Рухові ідеї контакту з інструментом, освоєння з перших кроків клавіатурного простору, що складають позитивну частину поглядів Яворського, в його методичних роботах подальшого розвитку не отримали. У той же час з’явилися матеріали, що дали привід писати про розроблену Яворським систему фортепіанно-технічних навичок, як “багато в чому відмінну від загальноприйнятої” [15, 74]. Це стосується шести “віддиференційованих” рухів, рекомендованих музикантам-початківцям до “проробки” Школою І. С. Рабіновича. Рухи вишикувалися у Школі в такий ряд:

- “1) відведення і приведення у плечовому суглобі,
 - 2) згинання і розгинання кисті у кистьовому суглобі,
 - 3) обертання передпліччя у ліктьовому суглобі,
 - 4) приведення і відведення передпліччя,
 - 5) згинання і розгинання у п’ястно-фаланговому суглобі,
 - 6) згинання і розгинання у 1-му фаланговому суглобі”
- (вступ до 2-го відділу).

Ця схема, що механістично розчленовує багатомірне піаністичне дійство, яка є абстрактним анатомо-фізіологічним аналізом піаністичних рухів, розкривалася її автором, тим не менш, не тільки в суто практичному плані, але навіть традиційному для прогресивної дитячої фортепіанної методики. Зокрема, розшифровка перших трьох пунктів розкриває реальний технічний прийом, який поєднує одночасне оволодіння клавіатурним простором і виховання почуття позиційності: “Тренування перших трьох рухів починається з того, що на один рух залучається лише один звук, потім нанизуються два, три, і більша кількість звуків... У результаті виходять швидкі політні звукові послідовності, об’єднані одним актом уваги, що істотно для розвитку швидкості мислення” (2 відділ).

Аналіз технічних рекомендацій Яворського не може бути достатнім поза згадуванням його порад суто психотехнічної орієнтації.

До таких рекомендацій відноситься побажання “грати на кришці росяля”. Порада сама по собі не нова (німа, наприклад, клавіатура – символ цілої піаністичної епохи) – цікава його мотивація. Яворський вважає, що така гра дає можливість: “1) чітко показати оформлення енергії у музичний твір (тобто вивірити у мисленню відтворенні – а воно, звичайно, стимулюється наігруванням без озвучення – весь план твору) і 2) перевірити точність тексту, пальців, злігованості, цезурності і педалі” [51] (тобто, вивірити, проконтролювати окремі елементи виконавства). Завдання мислиться таким, що може бути виконане при повній мобілізації слуху, і це, вочевидь, і переслідується у першу чергу програванням на кришці.

Даючи таку рекомендацію, Яворський бере до уваги здатність мисленню заповнення випадального елемента в цілому, вже пережитому у своїй невідомості.

У контексті фортепіанно-технічних рекомендацій є цікавою рекомендація Яворського транспонувати (Транспонування етюдів рекомендував А. Б. Гольденвейзер [2, 29; 183, 74]. Транспонування в інші тональності практикували Л. Годовський, С. І. Танєєв [12, 113]. На повільній тихій грі в різних тональностях ґрунтувався метод занять В. Буюклі [165, 78].

Взяте у загальному плані, транспонування являє собою суттєву частину навчання клавіратура XVIII століття, частину педагогіки Ліста, А. Рубінштейна). За своїм значенням транспонування – найсерйозніший педагогічний прийом, який здійснює вплив на багато елементів здібностей, у тому числі на ті, які звично залишаються у тіні, котрі

виявлені Яворським. Він, наприклад, стверджує: “Для того, щоб у фортепіанних п’єсах завчити рух, а не клавіші, тобто вчити виконавчо, а не теоретично, треба багато тренуватися на рух у трьох сусідніх тональностях” [76, 6].

Аналогічна за значенням рекомендація грати з закритими очима, “перевіряти на фортепіано речі, вивчені напам’ять, (...) з абсолютно закритими очима, щоб діяли тільки моторні центри (і слухові), але зовсім не зорові – найненадійніші” [81; 9]. (Гра з закритими очима складала один з методів роботи І. К. Метнера [29].)

І гра на кришці росяля, і транспонування, і гра з закритими очима – технічні прийоми широкого спектра, у тому числі – розвиваючі і чисто рухові здібності. В одному випадку – звільнюючи від клавіатурного стереотипу, в іншому – мобілізуючи тактильну пам’ять, слух, ці заняття спираються на слухову активність і тим самим сприяють природній пристосовуваності до інструмента і природної “впроваженості” виконавських намірів.

Проблема виховання піаніста-виконавця, яка традиційно розглядається у двоєдності завдань розкриття образу і його технічного втілення, у Яворського – відповідно до розвитку естетико-соціологічної проблематики виконавства – виглядає як завдання виховання “виконавця-організатора”. Під цим він розумів направленість на слухача. Незважаючи на те, що окремі висловлювання і рекомендації Яворського намічають лише ескізні рішення проблеми, педагогічна її постановка цікава, оскільки вона випереджає спеціальні дослідження подальших років.

Як і численні видатні музиканти-педагоги, Яворський розглядає увагу, зосередженість як необхідну передумову творчої праці. Його афоризм “Займатися – значить тренувати свою волю” [226, 215], його протиставлення понять “ігра” і “заняття”, “ігра” і “виконання” [78, 1-2] перегукуються з тим, що висловлювали з цього приводу і М. Г. Рубінштейн, і В. І. Сафонов та інші майстри фортепіанної гри [17, 223-224; 192; 180].

Окрім загальних вірних зауважень, що стосуються психології виконавця, виконавського процесу, зокрема, тверджень того, що “виконавства можна навчити лише на естраді перед публікою, постійною перевіркою виконання завдання і результатів впливу, який організує публіку” [82, 35], що процес виконавства і підготовки до нього “потребує самовладання і виховання свідомості” [84], Яворський залишив декілька записів, що дозволяють побачити його уявлення про практичне виховання виконавця-організатора.

Однією з важливих ідей є ідея практичного репертуару. (“По всіх класах учні повинні мати репертуар” [115, 16], “Усіх примусити грати усе напам’ять і кожні два місяці перевіряти весь репертуар з початку школи...” [239, 530].) За проектами Яворського, репертуар мав складатися з “цільовим врахуванням” [115]: з оцінкою можливості його застосування у виступах на святах, у дитячих домах, на виробничих підприємствах тощо. Крім того, у технікумі практикувалося проведення “кругообороту” – циклу концертів, складених з найпоказовіших творів різних епох, розташованих у послідовності еволюції музичної мови і музичних форм [1; 135-136]. Оволодіння репертуаром кругообороту не тільки давало практичне знайомство зі зразками стилів, але й допомагало у просвітницькій роботі.

Серйозного значення Яворський надавав орієнтації (у деяких випадках – переорієнтації) психологічних установок студентів-виконавців. Він наполягав на публічному повторенні одних і тих самих речей протягом 2-х – 3-х років поспіль з тим, “щоб тренуватися на певних виконавських завданнях, ... навчитися впливати на публіку” [92, 36]. Думка про необхідність багаторазового повернення до твору, його повторення на естраді виражає новий погляд на виступ учня з вивченою п’єсою, означає нові критерії, які пред’явлюються учням-виконавцям. Відповідно, поодинокий концерт бачиться Яворському лише етапом в роботі піаніста. Акцентуючи момент артистичного впливу у виконавській практиці студента, він писав, що виступ на учнівських вечорах – це: “1) набуття вміння вражати й організувати слухача, 2) перевірка наявності виконавських даних, а не тільки набуття звички виступати публічно” [92, 36-37].

Фактично думкою про вироблення психологічної установки виконавця-організатора продиктована ідея своєрідного випробування виконавців: майбутнім концертантам Яворський пропонував протягом певного терміну (до року) проводити заняття за дисципліною Слухання музики. (Він писав про необхідність “здійснення виконавцями курсу інтуїтивного слухання музики” (“[76, 40]; на думку Яворського, цей курс давав можливість перевірки на практиці:

- “1) вражаємості його виконання;
- 2) можливого звільнення його від зовнішньої рисовки своєю особистістю і ремісничим боком (...),
- 3) виділення художнього музичного твору, його трактування і його вражаємості, а не засобів передачі” [76].

Установка на слухача була не тільки методичним принципом, але й практичним принципом педагогіки Яворського. Ця установка, яку побіжно підтверджують його вимоги до піаністів-виконавців, установка на слухача була відчутна в атмосфері його занять, у характері його зауважень і рекомендацій, спрямованих на виховання здібності моделювати умови концертного виконання в різних умовах, у різних приміщеннях, у різних слухацьких аудиторіях і загалом на формування професійних якостей музиканта-виконавця, на розвиток виконавської майстерності у всьому спектрі її необхідних проявів.

Пісумовуючи сказане, варто, на наш погляд, зазначити таке.

Літературні та архівні джерела незаперечно свідчать, що в особі Яворського історія вітчизняної науки, культури і, зокрема, музичної педагогіки має непересічну постать, з якою пов’язані неабиякі досягнення в галузі теорії музики і музичної педагогіки. Б. Яворський не завершив розробку своєї музично-теоретичної концепції, текстуально не оформив, недостатньо оприлюднив її основні положення. Вона існує у численних фрагментах, що ускладнює її теоретичну реконструкцію. У той же час, у тій мірі, в якій вона доступна досліднику, її потенціал виявляється значним і методологічно перспективним, що вже доведено використанням ідей Яворського іншими авторами. Найбільшою цінністю теоретичних ідей Яворського, в контексті мети і завдань нашого дослідження є те, що вони містять в собі значний педагогічний потенціал, і виступають як підґрунтя власне педагогічної теорії і практики Б. Яворського.

Центральним моментом музично-теоретичного та музично – педагогічного доробку Б. Яворського є його концепція розвитку музичного мислення як фундаментальної складової професійної культури музиканта. Як показано в нашій роботі, концепція розвитку музичного мислення є логічним продовженням ладової теорії вченого-педагога і початком, вихідною позицією власне фахової підготовки професійного музиканта. Розглянутий у роботі комплекс педагогічних засобів (форм, методів, прийомів) розвитку музичного мислення, документальні свідчення досягнутих з їх допомогою результатів дозволяють побачити в них непересічну парадигму і перспективну модель системи музичної освіти, особливо актуальну в умовах, коли музична професійна освіта часто-густо схиляється до ремісничих підходів у підготовці професійних музикантів.

Орієнтацією на формування особистості музиканта-митця (а не музиканта-ремісника) визначається характер навчання мистецтва музичного виконавства – націленість на втілення образу, на проникнення у

художній, культурний зміст музичних творів, на засвоєння стилістичних особливостей композиторської лексики різних культурно-історичних “фазоєпох”. Проаналізований комплекс педагогічних засобів адекватно слугує основній, (домінантній) педагогічній настанові.

Довершує педагогічну систему Б. Яворського у галузі підготовки професійних музикантів комплекс форм, методів і прийомів (вирин) розвитку музично-виконавської техніки.

Особливу увагу привертають рекомендації щодо техніки дихання (“експірації”), настанови Яворського щодо стильового характеру техніки, його міркування щодо техніки “органічної” та “механічної”, вимога підпорядкування моторики – слуху, апарата – психіці, тіла – духу.

В цілому, теоретично реконструйована музично-педагогічна концепція Яворського демонструє системний підхід, за якого вузько-спеціальні проблеми розглядаються у контексті загальних проблем музичної освіти. Основною установкою педагогіки Яворського виступає ідея розвитку музичного мислення, науковою базою – теорія ладового ритму.

Концепцію Яворського вирізняє широкий погляд на цілі музичної освіти, який сприяє конкретизації більш вузьких цілей фортепіанної педагогіки.

Завдання розвитку музичного мислення, яке висувалося Яворським як основний орієнтир професійної освіти музиканта будь-якої спеціалізації, виявилось далекоглядним і перспективним.

Музично-теоретичні та педагогічні ідеї Болеслава Яворського, репрезентовані у цій книзі, на наш погляд, і сьогодні відповідають нагальним завданням музичної педагогіки, сучасному розумінню процесу професійної музичної освіти та музичної культури взагалі.

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

АКМУЗО – Академія музичної освіти.
ГАИС – Державна академія мистецтв.
Главпрофобр – Головне управління професійної освіти.
ГЦММК – Державний центральний музей музичної культури ім. М.І. Глінки.
Наркомпрос – Народний комісаріат освіти.
НКП – Народний комісаріат освіти.
РАПМ – Російська асоціація пролетарських музикантів.
ССК – Спілка радянських композиторів