

of the International Scientific and Practical Conference. Penza: «Sociosfera» (pp. 102–108) [in Russian].

19. Juzhak K. I. (1990). Theoretical foundations of polyphony in the light of the evolution of the musical system. Extended abstract of Doctor's thesis. Kyiv: Kyiv State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.04.2017



УДК 78.03«18/19»:008:301

Ліва Наталя Валеріївна

кандидат мистецтвознавства,

докторант кафедри світової музики

Національної музичної академії

України імені П. І. Чайковського

natalevaya197145@gmail.com

ДВА ФРАГМЕНТИ ДОСЛІДНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ Б. ЯВОРСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ ЕПОХИ

Мета роботи — розглянути два аспекти музикознавчої діяльності Б. Яворського, що віддзеркалюють передбачені ним масштабні трансформаційні процеси європейської культури ХХ століття: переосмислення основ буття, зміна культурної парадигми. **Методологія.** Означена проблематика потребує застосування герменевтичного методу (у зв'язку з необхідністю тлумачення історичних документів та музичних текстів) та методу історичного аналізу (розкриття зв'язку музикознавчої та педагогічно-просвітницької діяльності Б. Яворського з ключовими історико-культурними процесами ХХ століття). **Наукова новизна.** В процесі аналізу двох векторів дослідницької діяльності Б. Яворського виявлено і обґрунтовано сутнісний взаємозв'язок між ними попри їхню ілюзорну зовнішню різнонаправленість. **Висновки.** ХХ століття репрезентує дві фундаментальні тенденції у європейській культурі: посилення і кульмінацію атеїстичного нігілізму і подальше повернення до сакральних цінностей з необхідністю їхнього переосмислення. Дані напрями знаходять відображення в характері розвитку музичної інтонації: перший, що домінував протягом першої половини ХХ століття, характеризується розхитуванням підвалин мажоро-мінорної ладотональної системи і зростанням естетичної цінності дисонансу; другий (друга половина століття) являє собою зворотний процес відродження консонансу. Вказані еволюційні лі-

нії розвитку західноєвропейського музичного мовлення, зумовлені зміною уявлень людини про основи світобудови та Божественне начало, відображені в аналізованих напрямках музикознавчої діяльності Б. Яворського. Отже, зовнішні протиріччя у позиціях вченого на глибокому сутнісному рівні є елементами цілісного світогляду й свідчать про високу цінність його дослідницької спадщини.

Ключові слова: Болеслав Яворський, мажоро-мінорна ладова система, Йоганн Себастьян Бах, ХХ століття, музична мова, консонанс, дисонанс, європейська культура.

Natalya Liva, PhD in Arts, doctoral student of Tchaikovsky National Music Academy of Department of World Music

Two fragments of B. Javorskii's research activity in the context of music thinking of the epoch

The purpose of the article is to consider two aspects of B. Javorskii's musicological activity that reflect great transforming processes in the 20th century European culture. Those processes — new understanding of being, and changing of the cultural paradigm — had been foreseen by the (to interpret historical-documents and musical texts); the method of historical analysis (to reveal the connection between B. Javorskii's musicological, pedagogical, enlightening activities, and the 20th century key cultural processes). **Scientific novelty.** On analysing the two vectors of B. Javorskii's research activity, the essential connection between them, contrary to their illusive external difference, has been revealed and proved. **Conclusions.** The 20th century represents two fundamental tendencies in European culture. They are: strengthening and culmination of atheistic nihilism and following return to sacral values with the necessity of their re-understanding. The lines in question reflect in the way of development of musical intonation. The first one, which dominated in the first half of the 20th century, is characteristic by shaking of major-minor mode system and by growing of esthetic values of the dissonance; the second one, dominating in the next half of the century, is peculiar by the renaissance of the consonance. Both development lines in West Europe musical language, determined by evolution of human's conceptions of the Universe, and that of the Divine principle, have been reflected in the two kinds of B. Javorskii's musicological activity, analysed in the article. So, external contradictions in Javorskii's musicological attitudes are in essential the elements of the integral outlook. They witness of high value of the scientist's research heritage.

Key words: Boleslav Javorskii, major-minor mode system, Johann Sebastian Bach, the 20th century, musical language, consonance, dissonance, European culture.

Левая Наталья Валерьевна, кандидат искусствоведения, докторант кафедры мировой музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского

Два фрагмента исследовательской деятельности Б. Яворского в контексте музыкального мышления эпохи

Цель работы — рассмотреть два аспекта музыковедческой деятельности Б. Яворского, отображающие предвиденные им масштабные трансформационные процессы европейской культуры XX столетия: переосмысление основ бытия, смена культурной парадигмы. **Методология.** Очерченная проблематика предполагает использование герменевтического метода (в связи с необходимостью толкования исторических документов и музыкальных текстов) и метода исторического анализа (раскрытие связи музыковедческой, педагогической и просветительской деятельности Б. Яворского с ключевыми историко-культурными процессами XX века). **Научная новизна.** В процессе анализа двух векторов исследовательской деятельности Б. Яворского выявлена и обоснована сущностная взаимосвязь между ними в противовес иллюзорной внешней разнонаправленности. **Выводы.** XX век репрезентирует две фундаментальные тенденции в европейской культуре: усиление и кульминацию атеистического нигилизма и дальнейшее возвращение к сакральным ценностям с необходимостью их переосмысления. Данные направления находят отображение в характере развития музыкальной интонации: первое, доминировавшее на протяжении первой половины XX столетия, характеризуется расшатыванием основ мажоро-минорной ладовой системы и возрастанием эстетической ценности диссонанса; второе (вторая половина столетия) представляет собой обратный процесс возрождения консонанса. Указанные эволюционные линии развития западноевропейского музыкального языка, обусловленные изменением представлений человека об основах мироздания и Божественном начале, отражены в анализируемых направлениях музыковедческой деятельности Б. Яворского. Таким образом, внешние противоречия в позициях ученого на глубинном сущностном уровне являются элементами целостного мировоззрения и свидетельствуют о высокой ценности его исследовательского наследия.

Ключевые слова: Болеслав Яворский, мажоро-минорная ладовая система, Иоганн Себастьян Бах, XX век, музыкальный язык, консонанс, диссонанс, европейская культура.

Актуальність теми дослідження. Майже століття відділяє нас від часу життя й діяльності Болеслава Леопольдовича Яворського (1877–1942), педагога і вченого, чиї вагомі наукові здобутки були асимільовані Б. В. Асаф'євим, Т. С. Бершадською, Є. В. Назайкінським, Ю. М. Тюліним, Ю. М. Холоповим.

Перед дослідником наукової спадщини Б. Яворського постає чимало труднощів. Великою мірою вони зумовлені особистісними рисами цієї неординарної людини. Завзятий дослідник-новатор, Яворський рухався вузькими, непротореними шляхами, знаходячись у стані постійного творчого пошуку. Часто цей шлях не збігався з широкою, «второваною» дорогою хрестоматійних традицій. У певному розумінні доля його спадщини збігається з долею полотен Леонардо да Вінчі, що з часом неминуче почали псуватися, оскільки художник постійно проводив досліди з фарбами, якими писав, більше захоплюючись процесом експериментаторства, аніж дбаючи про збереження своїх творінь у вічності. Подібну долю має й спадщина Б. Яворського, зокрема його теорія ладового ритму, про яку нелегко скласти цілісне уявлення на основі небагатьох опублікованих праць, побіжних нотаток, зауважень у листуванні, фрагментарних коментарів учнів та колег, а також конспектів його численних лекцій. Захоплений пошуковим процесом, вчений практично не встигав подбати про завершеність своїх праць, про стилістичну ясність (з цієї причини його нотатки є нелегкими для прочитання). Не меншу складність являє собою й використувувана Б. Яворським термінологія: характерна риса дослідницького стилю вченого — яскраво виражена потреба до перевищення загальноновстановлених термінів і понять. Так, формулюючи основні положення теорії ладового ритму, плеканої і вдосконалюваної протягом усього життя, Яворський користується звичними поняттями тоніки, домінанти й субдомінанти у значенні, дещо відмінному від загальноновживаного. Воднораз, крізь усі згадані «рецептивні» незручності проступають риси масштабної особистості вченого, який на світанку ХХ століття став провісником багатьох явищ, що їх ми спостерігаємо сьогодні зі значно зручнішої часової позиції. Спадщина Болеслава Яворського має епохальне значення не лише для теорії й історії музичного мистецтва, а й у значно ширшому — культурологічному розумінні.

Мета дослідження. У статті ставиться за мету детально розглянути два аспекти музикознавчої діяльності Б. Яворського, що особливо рельєфно відображають передбачені дослідником масштабні культурні процеси ХХ століття — переосмислення основ буття, зміну культурної парадигми.

Виклад основного матеріалу. Означені фрагменти дослідницького космосу вченого є до такої міри непокєднуваними й взаємовиключними, що на перший погляд важко сприймаються як явища спільної

генези. Проте вони являють собою взаємодоповнюючі компоненти цілісної наукової концепції.

Перший пов'язаний з інтерпретацією мажоро-мінорної ладової системи, до якої на початку ХХ століття видатний музикознавець виразив гостро негативне ставлення: «Вся історія музики, починаючи з ХVІІ століття до нашого часу, являє собою зусилля музикантів притягнути всі явища до великого тризвуку <...>. Внутрішній слух заявив, що він не може рахуватися з великим тризвуком як з явищем, що визначає все» [5]. До нищівної критики подекуди долучається навіть гостра іронія. У листах до свого учня й найближчого друга С. В. Протопопова дослідник їдко зауважує: «У багатьох музикантів ХІХ–ХХ ст. слух у полоні умовних рефлексів... перший ступінь для них — те ж саме, що дзвінок для риб у проф. Павлова» [12, 455]; «Яка буде користь з льотчика, котрий спроможний «бачити», знаходячись лише у перпендикулярному положенні до центру Землі? Як він орієнтуватиметься у польоті, як буде розуміти показники своїх приладів? І чому музикант може «чути», знаходячись лише у положенні «натурального мажору?»» [12, 415]. На противагу загальній ладотональній «зашореності» Яворський розгортає широку пошукову діяльність, ретельно вивчаючи усе, що не знаходиться «у полоні» мажоро-мінорної ладотональної системи: музику західноєвропейського Середньовіччя, давньоруський знаменний розспів, народну ладовість тощо.

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

шлях розвитку музики ХХ століття. Ще безроздільно панувала віра у вічність та непорушність класичної гармонії» [12, 70].

Більше того: ще за кілька десятиліть перед тим, як Т. Адорно дав критичне резюме масової музики (поп-культури) як такої, що базується на тиражуванні [1], Б. Яворський зробив близьке за змістом передбачення, вбачаючи, проте, корінь зла у пануванні «консервативної» ладотональної системи: «...вся музична література, що базуватиметься на великому тризвуку, вірніше, на його принципі, буде не музичним мистецтвом, а музичною промисловістю. Механічний принцип тризвучковості віджив своє» [5].

Сьогодні можна з упевненістю стверджувати, що Б. Яворський став виразником провідних музичних тенденцій епохи, сутність яких врешті-решт звелася до «зміни полярності» у традиційних естетичних засадах: дисонанс став виразником позитивного начала, на відміну від консонансу — уособлення банальності. Дана естетична установка згодом знайшла вичерпну характеристику у працях Т. Адорно [1], [2], а також — у яскравій літературно-філософській формі — в романі Т. Манна «Доктор Фаустус» [9].

Підкреслимо: передбачення Яворським ще на світанку ХХ століття подальшого ходу розвитку європейського музичного мистецтва має безперечний зв'язок з трансформаційними процесами в області космогонічних уявлень носія європейської культури. З часової дистанції сучасності факт аксіологічної зміни акцентів у сфері ладотональності виглядає прямим віддзеркаленням у музичному мистецтві феномену світоглядного та релігійного плюралізму, характерного для культурної палітри Європи.

В контексті «позитивної програмності» дисонансу цікавий контрапункт являє собою *другий* вектор дослідницької педагогічно-просвітницької діяльності Б. Яворського. Все своє життя вчений присвятив вивченню творчості Й. С. Баха, що знайшло вираження у ґрунтовному аналізі прелюдій та фуг «Добре темперованого клавiру», виконанні творів німецького генія, проведенні бахівських семінарів. Означений напрямок діяльності виглядає начебто різко протилежним за значенням описаній позиції вченого щодо мажоро-мінору: адже уся творчість Баха по суті являє собою справжню «оду» цій основоположній музичній «системі координат», що на той час цілком утвердилася в європейській музичній ментальності; у творах Баха, особливо в «Добре темперованому клавiрі» (чільному об'єкті дослідницької уваги Яворського), мажоро-мінорна ладовість постає як справжнє диво

музичної архітектоники, як стрункий, вражаючий досконалістю своїх пропорцій античний храм.

З одного боку, ми стикаємося з нищівною критикою «велико-го тризвуку», логічним продовженням якої мислиться апологетика авангардизму, з іншого — спостерігаємо повну толерантність до нього в контексті бахівської творчості. Зауважимо, що вивченню творчості Й. С. Баха Б. Яворський надавав настільки вагомого значення, що розцінював даний напрямок своєї діяльності як місію. Так, Р. Берченко наводить спогади С. Протопопова про останній цикл лекцій, що мав назву «Семінар з вивчення творчого мислення Баха» і був прочитаний у Саратові протягом 1941–1942 років в умовах евакуації. За обсягом семінар був найбільший з усіх, будь-коли проведених Яворським за життя й охоплював обидва томи «ДТК». На останній лекції учений, на той час вже тяжко хворий, промовив: «Уперше в житті мені вдалося здійснити у повному обсязі бахівський семінар. Тепер я можу спокійно померти» [6, 19].

Про Й. С. Баха написано надзвичайно багато. Додати щось нове до сучасної безмежної бахіани навряд чи можливо. Проте новітні розвідки, присвячені музиці Баха, не втрачають актуальності: вони є цінними не стільки в інформативному, скільки в рецептивному відношенні, на що й вказував свого часу Б. Яворський: «...спадщина Баха, в силу її унікальної естетичної та етичної значимості, є своєрідним дзеркалом, у якому послідовно і кожного разу заново відображаються мало не всі особливості музичного мислення наступних епох» [6, 22–23].

Велику спокусу для сучасного дослідника становить у музиці Баха містика чисел, знаків, риторичних фігур (*figure musicae*). Значущою для нас у даному контексті є вступна стаття до книги Я. Друскіна «Про риторичні прийоми у музиці Баха» [8], автор якої звертає увагу на наступну важливу особливість: зміст книги водночас є і вужчим, і ширшим від її назви. Вужчим — через те, що власне питання музично-риторичних фігур автор торкається лише побіжно й натомість в процесі розгляду бахівських творів захоплюється іншими аспектами музикознавчого аналізу, як-то: будова, кульмінаційні зони, мотиви тощо. Створюється цікаве враження, що в процесі дослідження Я. Друскін доходить спонтанного висновку, що таїна творчості Баха не лежить у площині музичної риторики. Якщо це так, інтуїції дослідника цілком підтверджуються: риторичні фігури відійшли в історичну тінь, сучасний реципієнт знайомий з ними лише поверхово, проте

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

Аналізуючи твори Й. С. Баха, А. Швейцер застосовує влучний епітет — «живописність», що в контексті книги може мати також синонімічний варіант — «зображальність». Проте й цей важливий аспект бахівської музики не є, на нашу думку, вирішальним, тобто таким, що ось уже два століття поспіль спонукає вести мову про її долученість до Вічності. Поміж іншим, А. Швейцер наступним чином характеризує «Добре темперований клавір»: «Жодний інший твір не дає можливості так заглибитися в сутність мистецтва Баха. Він зображає не душевні переживання, як Бетховен у своїх сонатах, не боротьбу й прагнення до мети, а ту реальність, що стоїть над життям...» [11, 247–248]. Наведена думка перегукується з висловлюваннями про Баха сучасного композитора-мінімаліста А. Батагова: «Є величезна кількість чудових музичних творів і в XVIII столітті, і в XIX, і в XX. Проте в основному вся ця музика живе у горизонтальній системі координат... «Вертикальної» музики після Баха дуже мало» [4]. Наведені вислови дають можливість, відкинувши усе, що несе в творчості Баха «зовнішнє» навантаження, поступово наблизитися до найважливішого у його творчості, того, що є актуальним саме для XX століття.

А. Швейцер наводить уривок з нотаток, зроблених учнями Баха під час занять з основ акомпанементу: «Генерал-бас — досконалий фундамент музики і виконується обома руками так, що ліва грає написані ноти, а права бере до нього консонанси та дисонанси, для того щоб ця благозвучна гармонія служила славі божій та достойній втісі почуття; отже кінцева й остаточна мета генерал-баса, як і всієї музики, — служіння славі божій та насназі духу. Там, де це не береться до уваги, там немає справжньої музики, а є диявольська балаканина й гамір (Збереглося в рукопису від 1738 року. Шпітта II, с. 915)» [11, 121]. Вартою пильної уваги є пріоритетність етичного обґрунтування теоретичної й технічної інформації, що його Бах вважає чи не важливішим за суто професійні деталі лекції. З метою свідомого зіставлення наведемо наступний коментар Р. Берченко щодо педагогічного методу Б. Яворського: «Тези доповідей та лекцій Яворського, його листи, конспекти та спогади його учнів свідчать про створення ним цілком оригінальної та сміливої, цілісної й водночас деталізованої наукової концепції, котра не лише значно збагачує, а й спонукає багато в чому переглянути звичне для нас розуміння клавірних циклів Баха. Сутність концепції полягає в наступному: *«Добре тем-*

перованій клавір» є художнє тлумачення образів і сюжетів Святого Письма» [6, 9].

Повертаючись до наукової спадщини Б. Л. Яворського, зазначимо, що у своїх нотатках дослідник часто користується виразом «природна семантика ладу». На нашу думку, таке означення напрочуд органічно пасує саме до «великого» тризвуку, механістичність якого дослідник аргументує його обертоновим походженням: «Музичне мислення зумовлене організацією внутрішнього слуху, що відповідає цій схемі (за аналогією з організацією поля зору у зоровій культурі). Звуковим принципом цієї організації не можуть бути мертві обертони лінійно-прямого тіла, що існували як фізичне явище й до появи людини на землі», — зауважує вчений [12, 390]. У якості контраргументу зазначимо, що дана «негативна» характеристика парадоксальним чином може перетворитися на позитивну відносно описуваного феномену.

Мажорний лад як специфічна звукова організація має власну природну семантику, що сприймається реципієнтом без будь-якої музичної підготовки і «зчитується» безпосередньо — на архетиповому рівні. Означена семантика дійсно має природне фізичне походження, а отже набагато старша за людину. Водночас вона стає доступною для прочитання не на первісних етапах розвитку людського суспільства, а значно пізніше — за умови наявності розвиненого інтелекту, здатного до аналізу. Саме тому дана ладова семантика має певне не виголошене право на домінуючий статус, порівняно з безліччю інших ладів, що, незважаючи на порівняно більшу історичну давність, є лише фрагментами, схопленими на «дитячій» стадії розвитку свідомості. Своєрідне підтвердження щойно висловленої думки «прозирає» з наступного висловлювання А. Волконського: «Джерело *основних як європейських, так і не європейських* звукорядів — спіраль Піфагора, складена з ланцюжка чистих квінт, що рухаються у нескінченність» (курсив наш. — *Н. Л.*) [7, 3].

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

Перший ступінь мажорної гами — найстійкіший її звук (він же — основний тон обертонового ряду, з якого походять усі інші звуки) — асоціюється з Центром, Основою, Першоосновою, що дає початок усьому іншому: від тоніки «народжуються» й до неї тяжіють всі інші

звуки гами. (У даному сенсі доречним буде навіть порівняння ладової системи мажору з планетарною системою. Зауважимо: мінор і його тоніка не мають подібної аналогії — бракує достатньої «гравітації»!)

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

Взаємодія з четвертим наступного, п'ятого ступеня ладу уособлює сакральну таїну перемоги Гармонії над Хаосом. Тимчасовий бунт несподівано долається, поява домінанти викриває тимчасовість і *несправжність* самозваної «тоніки». Рух до верхнього першого ступеня знаменує остаточну перемогу: підтверджується істинна тоніка, Основа, Центр, Абсолют. Замикається своєрідне коло — стверджується досконалість і непорушність Всесвіту. Даний аналіз навряд чи є результатом суб'єктивних вражень, оскільки «прочитання» символіки, закладеної у фізичному явищі обертонового ряду, в різні історичні епохи спонукало вчених і мислителів до проведення аналогій космічного масштабу і побудови на даній основі космогонічних теорій. Так, у семантичну систему мажорного ладу органічно вкладаються християнська космогонічна система, східний духовний символ «Інь-Янь» та діалектичний закон єдності та боротьби протилежностей. Не дивно, що дослідження природних властивостей музичного звуку викликало до життя ідею Гармонії сфер Піфагора, концепцію Всесвітньої Гармонії М. Мерсенна («*Traite de l'harmonie universelle*», 1627) та подібні до неї уявлення Дж. Царліно («*Le institutioni harmoniche...*», 1558).

Привертає увагу етичний зміст зазначених концепцій, де чільне значення надається *гармонії* Всесвіту. Природна семантика обертонового ряду мала безперечний пріоритет в епоху бароко, коли враження від неї були ще зовсім свіжими. Для Й. С. Баха дана звукова символіка є настільки природною й важливою, що «зчитується» в його творах позачергово, на рівні архетипів — поза будь-якою семантикою іншого порядку (музично-риторичні фігури, програмність, зображальність тощо), можливо, іноді — навіть поза намірами самого компози-

тора. На наш погляд, саме це й робить творчість Й. С. Баха музичним символом барокової доби.

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

З контексту даної ситуації видно, що ретельне вивчення й пропагування видатним дослідником музичної спадщини Й. С. Баха несе в собі потужне компенсаторне навантаження, відображаючи іншу важливу тенденцію часу: ні у ХVІІІ, ні в ХІХ століттях не було й — з упевненістю можна сказати сьогодні — не могло бути створено масштабнішого дискурсу навколо творчості й особистості геніального німецького композитора, ніж це спостерігається у ХХ столітті. Коментуючи мотиви діяльності Яворського у річищі пропагування бахівської музики, Р. Берченко зазначає: «Поza будь-якими сумнівами, Яворський сильніше за інших відчував етичне сяйво, що променіє від музики Баха. Можливо, у числі початкових імпульсів, що привели музиканта до ідеї бахівських семінарів, було бажання передати цю духовну енергію своїм учням, виховуючи в них не тільки професійні, а й моральні якості, як це робив сам Бах протягом свого життя» [6, 24]. І хоча у даному випадку йдеться суто про діяльність Яворського, наведена думка, на наш погляд, має побічну дію, дозволяючи побачити «підземні джерела», що живлять феномен бахіани ХХ століття.

Наукова новизна. Отже, попри зовнішню різнонаправленість розглянутих векторів діяльності Б. Яворського, між ними безумовно існує сутнісний взаємозв'язок, у виявленні та обґрунтуванні якого і полягає наукова новизна даної розвідки.

Висновки. У репрезентованих нами фрагментах дослідницької діяльності Б. Л. Яворського віддзеркалюються два основні еволюційні напрямки у сфері західноєвропейського музичного мовлення ХХ століття, що, своєю чергою, зумовлені ще більш масштабним культурним процесом — еволюцією уявлень людини про основи Світобудови та пов'язану з ними концепцію Божественного начала. В силу

багатьох історичних причин європейська культура пережила важкий період атеїстичного нігілізму, досягши на даному шляху певної критичної точки, після якої почався зворотній процес повернення до сакральних цінностей з потребою, втім, їхнього переосмислення.

У даному відношенні ХХ століття можна умовно поділити на два етапи, протягом яких домінують відповідні тенденції, відображаючись на рівні музичного мовлення. Так, перший період, приблизні часові межі якого — перша половина століття, характеризується неухильним розхитуванням підвалин мажоро-мінорної ладотональної системи й зростанням естетичної цінності дисонансу. Другий етап припадає більше на другу половину століття і відзначається зворотними процесами відродження консонансу. Посилення означеної тенденції у різних формах можна спостерігати й сьогодні. Зрозуміло, що до даної течії, що її ми визначаємо як «відродження консонансу», належать такі явища, як «фонова» музика чи поп-культура, де консонанс стає будівельним матеріалом для тієї тиражованої банальності, проти якої небезпідставно виступали лідери авангарду. Серед форм прояву даної тенденції — широкий рух зацікавленості старовинною музикою, що пронизує усе ХХ століття і реалізується не лише у виконанні творів минулих епох, а й у поширеному явищі стилізації та різного роду ностальгічних алюзій; рефлексія навколо творчості Й. С. Баха, що має відношення до того ж річища, хоч і з наведених вище причин стоїть дещо окремо; «нова фольклорна хвиля»; особлива впливова течія у західноєвропейській музиці останньої чверті ХХ століття, що умовно визначається як «нова простота» й представлена творчістю таких композиторів, як Х. Гурецький, Г. Канчелі, А. Пярт, Дж. Тавенер [3, 384].

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

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 445 с.
2. Адорно Т. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 352 с.
3. Акопян Л. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.

4. Антон Батагов: «Другое измерение бытия». Композитор о И. С. Бахе. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/anton-batagov-drugoe-izmerenie-bytija/>
5. Баховский семинар. Курс лекций Б. Л. Яворского в 1-м Московском музыкальном техникуме, проведенный в 1924–1925 уч. году. Запись сделана С. Рязановым и Л. Авербухом, просмотрена Яворским и дополнена нотным материалом из черновиков. URL: https://issuu.com/eileen_stellar/docs/
6. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Издательский дом «Классика–XXI», 2005. 372 с.
7. Волконский А. Основы темперации. М.: Композитор, 1998. 92 с.
8. Друскин Я. О риторических приемах в музыке И. С. Баха. СПб.: Северный олень, 1995. 132 с.
9. Манн Т. Доктор Фаустус: Життя німецького композитора Адріана Леверкюна в розповіді його приятеля: роман. К.: Дніпро, 1990. 574 с.
10. Северінова М. Другий концерт для фортепіано з оркестром Мирослава Скорика у контексті архетипових образів сакрального. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 2012. № 4 (17). С. 93–104.
11. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965. 728 с.
12. Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка. Т. 1. М.: Сов. композитор, 1972. 712 с.

REFERENCES

1. Adorno T. (1998) Selected works: Sociology of music. M.; Spb.: Universitetskaya kniga [in Russian].
2. Adorno T. (2001) The philosophy of new music. M: Logos [in Russian].
3. Akopyan L. (2010) The 20th century music. Encyclopaedia. M.: Praktika [in Russian].
4. Anton Batagov: «The other dimension nonexistence». The composer talks about J. S. Bach. Retrieved from <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/anton-batagov-drugoe-izmerenie-bytija/> [in Russian].
5. Bach seminar. B. L. Javorsky's lectures, given during 1924–25th academic year in the 1st Moscow Musical College. The record has been made by S. Ryazanov and L. Averbuh, looked over by Javorsky and supplemented by music materials from the rough copies. Retrieved from https://issuu.com/eileen_stellar/docs/ [in Russian].
6. Berchenko R. (2005) Searching for the lost sense. Boleslav Javorsky's comments for «Well Tempered Clavier». M.: Izdatelskiydom «Klassika–XXI» [in Russian].
7. Volkonskiy A. (1998) Basics of temperation. M.: Kompozitor [in Russian].
8. Druskin Ja. (1995) About rhetoric methods in Bach's music. SPb.: Severniy Olen [in Russian].
9. Mann T. (1990) Doctor Faustus: a German composer Adrian Leverkühn's biography, narrated by a friend of his. K.: Dnipro [in Ukrainian].

10. Severynova M. (2012) Second Concerto for Piano and Orchestra by Miroslav Skoryk in the Context of Archetypal Images of the Sacred. Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyjiv, (№ 4 (17)), P. 93–104. [in Ukrainian].
11. Schweitzer A. (1965) Johann Sebastian Bach. M.: Muzyka [in Russian].
12. Javorskiy B. (1972) Articles, memories, letters. M.: Sov. kompozitor [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2017



УДК 78.03+782.1

Арутюнян Гаянэ Хачиковна
преподаватель кафедры сольного пения
Одесской национальной музыкальной
академии имени А. В. Неждановой
odta_n@ukr.net

ДИАЛОГ ТРАДИЦИЙ В ОПЕРЕ А. ТИГРАНЯНА «АНУШ»

Цель исследования — выявить синтез национального мышления и европейских принципов оперного формообразования в раннем армянском оперном творчестве. **Научная новизна** состоит в применении специфического ракурса анализа оперы А. Тиграняна «Ануш». **Методологическая основа** исследования заключается в диалогическом подходе и опирается на преломление концепции диалога М. Бахтина в научных исследованиях А. Самойленко и Бай Цюаня. **Выводы.** Художественный синтез, осуществленный А. Тиграняном в опере «Ануш», представляется как некоторое коммуницирующее явление двух противоположных традиций, двух типов музыкально-художественного мышления, которое можно охарактеризовать одновременно как диалог согласия, проявляющийся как отношение композитора к традиционному пониманию армянской культуры, и диалог разногласия, благодаря которому композитор смог привлечь ранее нетипичные для авторского мышления А. Тиграняна принципы оперной архитектоники и драматургической организации музыкального материала.

Ключевые слова: традиция, диалог, художественный синтез, национальное мышление, армянская профессиональная музыка, А. Тигранян, опера «Ануш».