

ТЕТЯНА АНТРОПОВА

**КИЇВСЬКІ УЧНІ БОЛЕСЛАВА ЯВОРСЬКОГО:
СПЕЦИФІКА СТАНОВЛЕННЯ
КОМПОЗИТОРСЬКИХ ІНДИВІДУАЛЬНОСТЕЙ
ПИЛИПА КОЗИЦЬКОГО
ТА МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО
(НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ КАМЕРНИХ ТВОРІВ
10–20-Х РОКІВ ХХ СТ.)**

Дослідницька увага до постаті відомого науковця, музиканта і громадського діяча Болеслава Леопольдовича Яворського знаходиться у колі сучасних пріоритетів мистецтвознавчої практики. Цілком природно, що науково-теоретичні, художньо-практичні та освітньо-виховні настанови Б. Яворського актуалізуються саме сьогодні. Адже, творчі устремління вченого резонують із провідними тенденціями пошуку нового аналітичного механізму задля цілісного осягнення музичної культури ХХ ст.

Насичений, розмаїтий діапазон творчої активності Б. Яворського – музично-громадська, культурноосвітня, науково-теоретична, методико-педагогічна, виконавська, композиторська діяльність – найбільш плідно реалізується саме у київський період (1916–1921 рр.). В цей час вчений активно впроваджує у життя свої ідеї щодо створення осередків нової загальної освіти, доступної кожному, засновує Київську Народну консерваторію, продовжує науково-теоретичні розробки.

Діяльність Б. Яворського у галузі академічної музичної освіти є важливою сторінкою не лише особистої біографії вченого та історії Київської консерваторії, а й принциповим етапом осягнення процесів формування національної музичної культури. Саме у Києві (на відміну від російської столиці) Б. Яворський відчув «проростання» власних композиторських та науково-теоретичних настанов у практичних досягненнях своїх учнів. Мається на увазі, перш за все, концептуальне усвідомлення київськими учнями провідних ідей Б. Яворського у галузі творчого використання художнього

потенціалу фольклору та евристичності ладової природи народної пісні як потужного джерела, що живить композиторську думку. Але головною метою Б. Яворського завжди залишалося виховання не просто талановитих композиторів або виконавців, а перш за все – *музичних діячів*.

Вчений мав на меті (яку успішно втілював у життя) створення плеяди музикантів нового типу і висував до них досить високі професійні вимоги. А консерваторію вважав «единственным учреждением на всем земном шаре, в котором пока что приютилась колоссальная область проявления подсознательной жизни... в звуке, во времени»¹. Йдеться про величезну відповідальність вищого закладу музичної освіти як одного «из самых крупных по значению культурных учреждений», чия діяльність в розвитку «человечности» буде громадна по значенню»².

У класі композиції професора Б. Л. Яворського у 1916 році навчалися П. О. Козицький, М. І. Вериківський, Ф. Н. Надененко, Н. М. Гольденбер, А. К. Буцькой, М. М. Новікова, П. Р. Бойченко; у 1917 році – Л. І. Альперін, М. А. Гінзбург, І. С. Рабінович, І. Г. Руденко, Е. Скрипчинська, Р. Зарицький, Н. Грінберг; пізніше до класу приєдналися С. В. Протопопов (1918 р.) та Г. Г. Верьовка (1919 р.)³.

«Всі вони гуртуються на тлі теоретичних засад професора Яворського. Теорія ладового ритму, що розсуває перспективи музичної форми і музичного звучання (теорія конструювання ладів) до безмежних обріїв, так чи інакше впливає на їхні шукання»⁴. Це твердження є абсолютно справедливим, адже всі, хто безпосередньо спілкувався з Б. Явор-

¹ Яворский Б. Объяснительная записка о методах и системе преподавания в Киевской консерватории (1916–1920) [Машинопис]. – Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Ф.1 – № 57 – Арк. 1.

² Там само

³ Серед знаменитих учнів Б. Яворського по класу композиції у Київській консерваторії слід назвати музикознавця М. Пекеліса, який виїхав до Москви та фольклориста М. Берегівського, чию творчу біографію трагічно перекреслили партійні настанови 50-х рр.

⁴ Грінченко М. Вибране / упор. і ред. М. Гордійчука – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літ. УРСР, 1959. – С. 21.

ським, зазнали впливу його харизматичної особистості. І, якщо, навіть побіжно, прослідкувати деякі з багатьох напрямків діяльності лише двох «київських» учнів Б. Яворського – «найбільш примітних, талановитих постатей» (за визначенням М. Грінченка¹), української музичної культури – П. Козицького та М. Вериківського, стає очевидною спадкоємність великого Вчителя та гідних його послідовників.

Протягом 20-х років імена П. Козицького та М. Вериківського неодмінно з'являються поруч і у рецензіях на перші концерти української музики нової плеяди композиторів, і у музикознавчих дослідженнях. Особливо слід зазначити огляди музичної творчості видатного історика-музикознавця М. Грінченка. Окреслюючи широку панораму композиторської творчості України, він акцентує роль хорового жанру, що ґрунтовно пов'язаний із традиціями вітчизняної класики, проте критично застерігає проти пасивного, формального наслідування. На прикладі аналізу різножанрової творчості обох композиторів М. Грінченко виявляє як спільні, так й індивідуальні стильові риси митців. Саме М. Грінченко вперше відтворює «подвійний портрет» – порівняльну характеристику двох композиторів, чітко окреслюючи індивідуальні особливості творчого почерку кожного².

П. Козицький та М. Вериківський очолювали унікальне за багатогранністю організаторських та професійних форм роботи Всеукраїнське Музичне Товариство імені М. Леонтовича. Різноманітність проявів творчого потенціалу двох видатних митців мала широкий вихід у галузі наукової, педагогічної, виконавської та редакторської праці. Громадська позиція двох активних діячів культури періоду 20-х років зумовлює публіцистичну, методичну, пропагандистську спрямованість їх виступів у пресі. Проте, за всією різноманітністю напрямків

¹ Там само, с. 16

² Див. про це докладніше статтю О. Таранченко Художник із сучасним сприйняттям (М. Вериківський у музикознавчих працях М. Грінченка) // М. І. Вериківський: погляд з 90-х. – К., 1997. – С. 59–64.

чітко окреслюється музикознавча профілізація обох: П. Козицького – історика, М. Вериківського – теоретика.

На той час П. Козицький вже був автором ґрунтовного дослідження «Музика і співи в Київській Академії за 300 років існування» (1916 р.). У його статтях, рецензіях, оглядах української музики минулого і сучасності проступають контури монументальної праці – історії української музичної культури – дослідженні, якому композитор присвятив все своє життя. Лейттемою багатожанрової і наукової діяльності М. Вериківського, яка реалізувалась і в методичній, і у педагогічній роботі було створення власної системи поліладового мажору на основі теорії Б. Яворського.

Дійсно, для П. Козицького та М. Вериківського теоретичні настанови Б. Яворського стали творчим стимулом, поштовхом до ладового, інтонаційного оновлення музичної мови, допомогли запобігти банальності, стереотипності вислову, своєрідно дисциплінували авторську думку, афористично загострюючи її змістовну суть.

Спільним у обох композиторів є потяг до оновлення хорової драматургії, її жанрового синтезу: хорові прелюди П. Козицького («Ріємо, ріємо...», «На зелені килими» на вірші В. Чумака, пізніше – диптихи «Дивний флот» на вірші П. Тичини, «Червоним шляхом» на тексти М. Йогансена та В. Сосюри), хорова поема М. Вериківського «Сонячні кларнети» на вірші П. Тичини, ораторія «Думка про дівку-бранку Марусю Богуславку». Індивідуальною є специфіка композиційно-структурних вирішень, тяжіння П. Козицького до образно узагальнених, характеристичних висловів, у М. Вериківського – до лірико-епічної монологічності¹.

У множинності ознак, що зближують постаті П. Козицького та М. Вериківського є спільний знаменник – не-

¹ Не можна оминати й глибинного інтересу обох композиторів до жанру духовної музики. П. Козицький – випускник Київської духовної академії, знавець духовної музики, помічник О. Кошиця у роботі з хором. Педагогічна, диригентська, редакторська праця – це також вагомі сторінки не лише особистих біографій, але й музичної культури України загалом.

стримний потяг до творення, пошуку нової ідеї та форми її вислову. Для обох композиторів найбільш природнім шляхом оновлення музичного мислення, серед багатьох новітніх технологічних шкіл, стало творче переосмислення теорії ладового мислення Б. Яворського. Процес засвоєння цієї концепції відбувався надзвичайно швидко. Ще у стінах консерваторії, під безпосереднім керівництвом вчителя П. Козицький та М. Вериківський створюють оригінальні композиції, в яких вже відчувається художня самостійність.

У архівах обох композиторів зберігаються приклади копіткої, прискіпливої роботи – прагнення поєднати конструктивну специфіку ладової організації (за Б. Яворським) і, водночас, не втратити живої інтонаційної виразності. Невдвозі, у концертному репертуарі обох митців з'являються твори, що вражають новизною, експресією вислову. Критичні відгуки акцентують ідею їх «авангардного» звучання. У багатьох виступах у пресі П. Козицький наголошує на тому, що теорія Б. Яворського «розширює обрії творчого пошуку, розсуває перспективи музичної форми і музичного звучання»¹.

Інші учні Б. Яворського, окрім П. Козицького та М. Вериківського, теж активно освоювали нову музично-теоретичну систему вчителя. Так, у 1925 році Держвидавництвом України був виданий перший випуск основних положень теорії Б. Яворського у викладі його учня Федіра Надененка – «Будова музичної мови». А інший учень Яворського – С. Кондра (псевдонім С. К.) написав ґрунтовну рецензію – статтю у газеті «Пролетарська правда» від 12. 02. 1926 року, де, зокрема, зазначав: «теорія Яворського має бути покладена, як підвалина теоретичного виховання в музичних школах»².

Л. Кулаковський досліджує ритмічну гімнастику Жака Далькроза з позицій теорії ладового ритму (1924). А. Буцької опубліковує власну концепцію «Походження музичної матерії»

¹ Козицький Ф. Украинская музыкальная культура и Киевская консерватория // Молодой музыкант. – 1920. – № 1, листопад. – С. 16

² Кондра С. Рецензия на книгу Б. Яворского «Упражнения в образовании ладового ритма» Ч. 2 // Пролетарская правда. – 1926. – 12 февраля. – С. 5.

(1923), яка ґрунтується на підвалинах системи Б. Яворського і продовжує її, зокрема в плані психофізіологічного та соціального ракурсу розгляду музики, семантичної завантаженості звуку як символу певного темпераменту людини. Н. Вольтер викладає основи започаткованого Б. Яворським предмету «слухання музики» в однойменній статті (1924) й обстоює концепційні підвалини ладової теорії вчителя («Ладовий ритм», 1924), дискурсна формація провідної концепції Б. Яворського зберігається й у дослідженні А. Альшванга «Ритм і метр» (1923).

Осягнення нових можливостей ладо-гармонічного простору стало для учнів Б. Яворського своєрідним творчим імпульсом, відкрило необмежені перспективи для відтворення власних індивідуальних мовно-стилістичних вирішень на жанрово-драматургічному та композиційно-технічному рівні.

Прикладом своєрідної програмності – присвячення Б. Яворському і, водночас – представникам мистецького авангарду – є фортепіанні цикли П. Козицького («7 прелюдій-портретів», 1923 р.) та М. Вериківського «14 прелюдій в гармонічній системі Яворського», 1920, 1957 рр.).

Звернення молодих українських композиторів до малих циклічних форм є яскравою ілюстрацією однієї із загальних тенденцій, що панувала у камерному жанрі того часу – як у вокальній, так й інструментальній музиці України. Окрім П. Козицького і М. Вериківського – це Я. Степовий, К. Стеценко, В. Косенко, Б. Лятошинський та багато інших. Таке тяжіння пояснюється прагненням композиторів акцентувати і загострити, саме психологічні моменти в образно-драматургічному осягненні художньої цілості, поглибленні індивідуальних рис загальних уособлень¹. Тяжіння до циклічності було викликано потребою створення адекватного інструментарію задля вирішення нових художньо-естетичних задач, зокрема,

¹ Циклічність як драматургічний засіб активно використовується не тільки у музиці, а й у поезії (М. Семенко, П. Тичина, В. Поліщук, М. Йогансен та ін.) та живопису (диптихи, триптих Є. Михайліва «Місячна соната», тощо). Всі ці різноманітні цикли об'єднує принциповість нової драматургічної якості у розгортанні логічної послідовності номерів, на відміну від сюїтної експозиції окремих замкнених частин.

відображення психологічної загостреності почуттів героя нового типу – сучасної складної особистості, величезного діапазону переживань і нових естетичних горизонтів.

Таким чином, фортепіанні цикли П. Козицького та М. Вериківського є не тільки творчим осягненням теоретичних позицій наукової системи Б. Яворського, а й яскравим віддзеркаленням тих загальних новаторських зрушень, що відбувались в українському мистецтві 10–20-х рр. ХХ ст.. Адже обидва композитори орієнтуються як на широку панораму різноманітного розгалуження конструктивних понять теорії Б. Яворського, так і на традиції попередників й сучасні музичні тенденції.

Обидва цикли відмінні за конкретно-образним навантаженням, проте, їх спільною рисою є прагнення відтворити складний, багатозначний і протирічливий світ, осяяний очікуванням грандіозних історичних змін. Тому вияв саме індивідуального спрямування у багатоскладовому стилевому спектрі своєрідно висвітлюється у музичній лексиці прелюдій на тлі різноманітних процесів композиторського мислення.

«7 прелюдій-портретів» для фортепіано П. Козицького – це своєрідна галерея портретів-присвячень знаковим постатям новочасної української художньої культури – П. Тичині, Л. Курбасу, Г. Нарбуту, Ю. Михайліву, А. Альшвангу, О. Чапківському, М. Семенку. Присвячення окреслюють так зване «мале братство» – угруповання, створене на початку 20-х років як своєрідна творча лабораторія провідних митців нового художнього світогляду. Крім А. Альшванга, який не входив до складу «гуртківців» – усі інші були, разом із М. Зеровим – активними учасниками принципово важливого періоду розбудови української художньої культури та ствердження її національної самобутності¹.

¹ Невипадково, у цей же час видатний поет і літературознавець М. Зеров – один з послідовників новаторської філологічної школи В. Перетца – створює оригінальний цикл «Сонетоїди» (1922 рік). Це – своєрідна поетична сюїта, кожна з частин якої – теж портрет, галерея самобутніх майстрів слова, цвіт поетичного авангарду – П. Тичина, М. Вороний, О. Олесь та інші.

Безумовно, ілюстративний контекст присвячень П. Козицького ніяк не означає втілення лише зовнішніх портретних прикмет кожного з митців. Знак присвяти – своєрідна стилістична коректива єдиної художньої атмосфери в її різнобарвних нюансах, що відкриває перспективу нових засобів виразності та їх технічного відтворення. Головний орієнтир стилістичної палітри циклу, його беззаперечна домінанта – це витончена лірична експресія скрябінського «звукоспоглядання».

Тонке ажурне плетиво образних асоціацій проникливої лірики першої прелюдії – ніби акварельний портрет молодого поета Павла Тичини. Мало того, тичинівська поетична атмосфера є образно-стильовою тональністю всієї творчості П. Козицького. Співучість, соковитість мови поета органічно зливається зі звуковим простором хорових, камерно-вокальних та інструментальних творів композитора. Близькість художнього світосприйняття обох митців виявляється не лише на образному, а й на конструктивному рівні: у логіці побудови композиції, драматургії, навіть у техніці найдрібніших елементів структури. Очевидною є й ідея щодо певної вибірковості музичних засобів виразності, які композитор використовує у «тичинівських» творах. І фортепіанний прелюд № 1 є своєрідною хрестоматією цих прийомів.

Надзвичайно прозора фактура твору, яка, на перший погляд, не спроможна відтворити всієї глибини філософської поетики змісту, у своїй удаваній простоті приховує високу «інформативну» насиченість. Декламаційність щирого монологу в інтонаційному малюнку прелюдії викликає асоціації з вокальними творами композитора на слова поета, де гострота вислову, підсилена словом, підкреслює, водночас, і прозорість тексту, і поетику фортепіанної партії.

Одним з улюблених прийомів обох митців – П. Козицького і П. Тичини є ефект розкриття фонічної семантики слова. Так, у романсі «**А я у гай ходила**» (1921 р.) на слова П. Тичини це виявляється, в першу чергу, на інтонаційно-жанровому рівні. Звукообразальні елементи, ніби відтворюють гармонічну «стереофонію» поетичного слова, додаючи ілюстративної реалістичності. П. Козицький навіть зазначає тип виконання –

«квітчасто, пахуче» або «колисково», «сльози» – намагаючись максимально точно відтворити настрій поетичної мініатюри.

Композитор свідомо застосовує й специфічні ладові звороти як у вокальній, так і у фортепіанній партіях. Міноромажорний змінний лад (за Б. Яворським), у якому написаний романс своєрідно відтворює гармонічні нюанси тональностей *cis*, *E*, *gis*. А опора на тритон *fisis-c* (*his*), який (за Б. Яворським) є домінантою до *gis-h*, надає загостреної графічності інтонаційному малюнку твору.

У романсі **«Укрийте мене, укрийте»** з циклу «Пастелі» (сл. Тичини, 1921 рік) на кульмінаційній фразі «мій чорний шлях» образно-емоційна семантика проступає саме у фортепіанній партії, а не в інтонаційній лінії вокального малюнку. Ніби «вирываючись» із пут остинатності, фортепіанна партія набуває рис схвильованого монологу, розкриваючи зміст слова.

Використання композитором двічі-збільшеного ладу F (за Яворським) теж має семантичне забарвлення. Адже зона двічі-ладів, на думку вченого, відповідає шостому принципу музичної конструкції – абсолютній нестійкості, граничній розбалансованості, що у даному романсі відповідає настрою безвихіддя, розпачу і скорботного заціпеніння. Підсилення ладової семантики тритоновими «вигуками» у вокальній та інструментальній партіях агогічними ремарками «з рухом безнадійності», «задихаючись», «через силу, ледве чутно» ущільнює емоційне напруження твору.

У фортепіанній прелюдії, присвяченій П. Тичині засіб підсилення фонічної виразності відбивається у витонченій графіці мелодичного малюнку двох емоційно-індивідуалізованих ліній, що у сукупності відтворюють неординарність, метафоричність поетичного слова П. Тичини. Подібні прийоми фонічних пошуків у поезії окреслюються у словотворчості та сонористичі «Балетної студії» (1920–1922 рр.):

*Танцюють цвітно, цілунять тонно
В туніках білих, неначе балъ*

Метрична нестійкість прелюду у коливаннях парних та непарних розмірів перегукується з ритмічним пульсом багатьох поезій П. Тичини, зокрема з віршем «Царства», 1917 рік:

*Ходять по квітах, по росі
Очима чесними,
Хрестовоскресними
Поєми тчуть.
А сонця, сонця в їх красі –
не чуть.
Царства*

Спільність художнього мислення обох митців проступає і в композиційному оформленні твору, зокрема – у репризності побудови творів П. Тичини і П. Козицького (прелюдії з циклу написані у простій тричастинній формі). Як відомо, поет часто використовував структурні прикмети музичних жанрів – варіації, рондо, тощо:

*Ви знаєте, як липа шелестить
у місячні весняні ночі?
«Кохана спить, кохана спить,
піді збуди, цілуй їй очі,
Кохана спить...»
Ви чули ж бо: так липа шелестить*

Взаємовідносини поетичного слова П. Тичини та їх музичної інтерпретації, відтвореної П. Козицьким – цікава і багатоскладна проблема у питанні використання спільних технічних засобів, індивідуалізації та вибірковості композиційно-технічних рішень.

Друга прелюдія контрастує першій вольовою активністю та енергійністю. Присвячення твору вирішено досить оригінально. Портрет видатного теоретика, учня Б. Яворського – **Арнольда Альшванга** – це своєрідний дружній шарж, у якому, не без певного доброзичливого іронічного перебільшення, гостро окреслені характерні риси персонажу. Рішучий, патетичний монолог, сповнений пристрасного ораторського пафосу імітує романтичну традицію жанру «*appas-*

tionato». Дещо навмисна схематична спрямованість у використанні окремих технічних прийомів у цьому прелюді, як-то: поліритмія, штучність збільшеного ладу, нерівномірність метричної пульсації, імітаційність, вертикально-рухомий контрапункт – пояснюється як технічним завданням, так і, можливо, ілюстративністю програмного задуму: характеристика А. Альшванга – молодого, натхненного музикознавця.

Третя та четверта прелюдії становлять своєрідний мініцикл, що умовно нагадує функціонально-образне співвідношення прелюдії та фути. Це – яскрава ілюстрація «расчленення єдиного творчого задання» (термін Б. Яворського) на дві можливі протиставлені частини. У даному випадку, перша частина, тобто, прелюдія № 3 устанавлює окремі елементи творчого завдання прелюдії № 4 – другої частини «розчленованої дії». Контраст між двома прелюдіями здійснюється, в першу чергу, на рівні образних асоціацій, зумовлених присвяченнями. Два видатних митця – художник **Юхим Михайлів** та поет **Михайль Семенко** – творчі особистості різних стилевих спрямувань, об'єднані спільною ідеєю розбудови нової культури.

Художнє письмо Ю. Михайліва з глибинним відчуттям іконописних канонів відтворює своєрідну музичну пластику композиційного ритму його полотен. Слід згадати картини «Червоний кінь», «Плач Ярославни», триптих «Місячна соната» (1927–1934 рр.). Ця атмосфера величного спокою та мудрої простоти розгортається у проникливій сповіді прелюду, прозорості його фактури, кришталевій чистоті інтонаційного малюнку, ледь помітному коливанню динамічних світлотіней.

Суцільна протилежність – художній темперамент футуриста М. Семенка – революціонера слова, палкого співця авангарду, майстра карбованої форми:

Прив'язаний до стовпа волею Леся Курбаса

*Натхненням напруженням таємничих зусиль,
Зойкають в вітрах божевільні сурми на нас
В змаганнях зростаючої сили»*

Фрагмент віршу «Леся Курбас», 1920 р.

Рішучість ораторського пафосу відтворена у прелюдії №4 завдяки канонічності викладання, що зумовлює ефект відлуння – «слова, підхопленого мільйонами».

На прикладі співставлення двох прелюдій можливо прослідкувати природу похідного контрасту, яка виростає з типологічної єдності творів. Обидві прелюдії демонструють два різних типи розгортання зменшеного ладу.

П'ята прелюдія відкриває заключний розділ циклу і є його драматургічною кульмінацією. Водночас мініатюра завершує центральний розділ, підкреслюючи динаміку темпового наростання від *andantino* третьої прелюдії, *con moto* четвертої прелюдії до *allegretto* п'ятої.

Останні три прелюдії об'єднані більшою жанровою конкретизацією тематичного матеріалу – танцювальності (п'ята прелюдія), маршовості (шоста), гімнічності (сьома) – як традиційної ознаки фінального завершення.

Якщо всі попередні прелюдії, скоріше, нагадували мініатюрні замальовки – екслібриси, то прелюдія №5 у своїй об'єктивізованій образності та звуковій насиченості, подібній до справжньої оркестрової партитури, було б точніше порівняти зі скульптурною величчю барельєфу. Така асоціативна спрямованість зумовлена самим присвяченням. **Олександр Чапківський** – історик, багатогранна творча особистість, активний діяч Товариства ім. М. Леонтовича. Романтична піднесеність, укрупненість художнього штриха, динаміка фактурно-фонічного забарвлення у стилістичній манері наближають цю прелюдію до скрябінської палітри.

Прелюдія №6 присвячена видатному театральному діячу, режисеру-реформатору **Лесю Курбасу**: «Краса є там, де є яскравий ритм<...>, де є близькість до органічної цілості в пов'язанні – груповому тіл (ритмів у ритмі), ліній (у ритмі), де є контрасти у взаємній залежності (тони в картині). Нехай говорять, що мистецтво – це фізіологія. Ми є мі-кро-космос»¹. Цей своєрідний маніфест Л. Курбаса відбито у худож-

¹ Курбас Л. Філософія театру / упорядник М. Лабінський. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 36.

ньому «мікрокосмі» твору як обережний дотик, легкий штрих до портрета генія.

Складність траєкторії інтонаційного малюнку, одночасовий рух двох голосів, ладовий ритм яких не співпадає, загострена різнометричність (тричі змінюється розмір – $5/4$, $9/8$, $8/8$, $5/8$), відокремленість розділів форми (за Б. Яворським – наявність «разделительных цезур» у конструкції цілого), ніби окреслюють витончений абрис сценічного прозового слова.

Таким чином, знову виникає арка з прелюдією № 2, присвяченою А. Альшвангу. Але, у протилежність орієнтиру на конструктивні ознаки п'ятого принципу у прелюдії № 6 виявляються інші параметри характеристики: гранична ладова загостреність, метрична нестійкість, завуальована однотипним ритмічним рухом, відсутністю реєстрових контрастів та звуковою динамікою. Це – вираз не зовнішньої, а внутрішньої енергії стану, стимул до дії, а не сама дія. Спільний тип розгортання енергії ладового ритму обох прелюдій надає (за Б. Яворським) можливість вільного конструювання музичної матерії.

Остання прелюдія велично завершує весь цикл. Монументальність літопису відчувається у гімнічній урочистості твору. Присвята **Георгію Нарбуту** – видатному живописцю – відкриває глибинність та широкомасштабність зрізу рівнів взаємодії митців. Йдеться про теорію музичного мислення вченого, яка відштовхувалась від ладових структур фольклору в напрямі розробки системи мікроелементів ладової функціональності кожного звуку в загальноладовому контексті і звернення Г. Нарбута до емблематики барокової української традиції.

Багатоаспектність цього зрізу естетики відродження національних загальнославянських праджерел гостро відчуває й П. Козицький. Саме він був ініціатором співпраці Г. Нарбута із Товариством ім. М. Леонтовича у ілюстративному оформленні перших трьох випусків збірників музичних творів молодих українських композиторів «Червоного заспіву».

Величність візантійського монументалізму та поетика героїчного епосу відбивається у крупномасштабних штрихах музичної графіки прелюдії. Акордова виражена велична хода з витриманою ритмічною формулою асоціюється з відомою

шопенівською прелюдією *c-moll*, але на відміну від останньої, має стримано-урочисте забарвлення. Емоційна патетика хоральної врівноваженості визначає загальний тонус насиченості «даного виду темпераменту» (за Яворським).

Як бачимо, цикл П. Козицького демонструє на конструктивно-композиційному рівні концепцію 6 принципів музичної конструкції Б. Яворського за спіральною моделлю. Безумовно, технічна задача втілення теорії вченого є першокритерієм оцінки спрямованості твору, але не несе в собі будь-яких стилістичних обмежень. Адже «7 прелюдій-портретів» для фортепіано П. Козицького – це своєрідна хрестоматія нової системи музичного мислення, що органічно вписується у панораму стильових тенденцій свого часу.

На відміну від П. Козицького, М. Вериківський загострює увагу на конструктивних ознаках системи. Така цілеспрямованість, безумовно, не є нівелюванням всеохватної ідеї теорії. Композитора захоплювала перспектива опанування системи в плані створення своєрідного посібника з теорії ладового ритму. М. Вериківський не тільки докладно розробляє напрямки системи Б. Яворського, але пропонує свій композиційно-індивідуальний варіант її втілення.

Неопубліковані архівні документи композитора, що зберігаються у сімейному архіві Вериківських свідчать про те, що М. Вериківський з 20-х років працював над своєю власною системою новоладового мислення. До 1997 року вона була, майже невідомою для широкого кола фахівців. Після своєрідного відродження імені М. Вериківського стали з'являтися різноманітні розвідки творчості композитора, які складають досить строкату аксіологічну площину¹.

¹ Приміром, музикознавець М. Ржевська вважає камерні твори М. Вериківського цього часу «стильовим екстремізмом» та «експериментаторством молодості» (Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. у соціокультурному контексті епохи : монографія. – К. : Автограф, 2005. – С. 209], від якого композитор відмовився «подорослішавши». Подібні твердження не є коректними. По-перше – камерні твори М. Вериківського зазначеного періоду складають загальновизнану художню цінність, перевірену часом; по-друге – відтворюють і, вод-

Дійсно, принцип широкомасштабного досягнення ладу, започаткований Б. Яворським, стає основою концепції поліладового мажору у теоретичних дослідженнях М. Вериківського. Його наукові розробки спрямовані на важливу естетичну позицію – розширення засобів виразності сучасної музики через природню логіку збагачення гармонії. Так, М. Вериківський писав: «Для оновлення гармонії нема потреби використовувати нові лади, досить на старі лади подивитись по-новому, знайти іншу їх трактовку і свіжі гармонії виникнуть самі по собі, без особливих труднощів і будуть природними, органічними, і не загублять ладової основи тональності»¹.

Аналогічною є й «всепланетна» ідея відомої фольклористики, учениці К. Квітки Анни Рудневої – дослідниці старовинних ладів російської музики, авторки «обиходного лада». Слід зазначити спільний для М. Вериківського і А. Рудневої потяг до виокремлення мікроладових структур народної пісні як основи для побудови самостійної ладо-гармонічної системи.

М. Вериківський у перспективі досліджень ставив також далекосяжні завдання, серед яких, приміром таке: «Порівняти лади народів всього світу й зробити висновки»². У цьому прагненні М. Вериківського до всеохоплюючого проникнення у суттєві ознаки музичних явищ проступає вплив універсалізму наукового мислення його вчителя та наставника Б. Яворського. І, саме в цей період активного засвоєння наукових концепцій Б. Яворського й народжується фортепіанний цикл прелюдій М. Вериківського³.

ночас, складають систему мовно-стильових процесів у національній музиці. Слід заперечити й необгрунтованій думці дослідниці щодо відсутності продовження «цієї лінії творчості» (там само). Як свідчать архіви М. Вериківського – композитор все своє життя працював над власною теоретичною системою мікроладів, основи якою було закладено Б. Яворським.

¹ Сімейний архів Вериківських.

² Там само

³ Див. про це докладніше статтю Романішиної Т. (Антропової). Фортепіанні прелюдії М. Вериківського в гармонічній системі Б. Яворського // М. І. Вериківський: погляд з 90-тих (до 100-річного ювілею). – К., 1997. – С. 51–54.

Як відомо, повний **цикл «14 прелюдій»** складається з фортепіанних мініатюр, написаних у різні роки. Перші три прелюдії було створено у 20-ті роки і видано як окремий твір. У рукописах цих мініатюр композитор виписує схеми ладового руху гармонічної системи, що свідчать про ретельну продуманість та цілеспрямованість розкриття певної ладової структури не тільки як технічного завдання, а й композиційної та образно-емоційної моделі. Останні 11 прелюдій, що органічно продовжують цикл 20-х років написані у 50-ті роки. У рукопису цикл має назву «Маленькі однотональні п'єси для фортепіано в тональності «До» простих і подвійних ладів»¹.

Можна стверджувати ідею щодо експериментальності циклу у сенсі художнього доказу власної теоретичної концепції М. Вериківського, започаткованій у 20-х роках. Адже на час написання циклу «11 прелюдій» система композитора була, майже досконало розроблена і випробувана. Про це свідчать неопубліковані твори того періоду – «15 маленьких прелюдій у 49-щаблевому діатонічному мажорі» (1943 р.), «Маленька фортепіанна сюїта на білих клавішах» (1944 р.), окремі фортепіанні мініатюри. У рукописах цих композицій автор подає ладові орієнтири, що відрізняються від термінологічних визначень Б. Яворського, оскільки спрямовані на широку панораму європейської практики, зокрема штучних ладів.

Теорія новоладового мислення, над якою працював М. Вериківський усе своє життя, на жаль, залишилась остаточно нерозробленою. Але, серед майже 30-ти варіантів назв теоретичних досліджень композитора від «Хроматичного мажору» (запис від 27. 08. 1956) до «поліладового і політонального розвитку мікроладів, неповних та повних ладів» (запис від 13. 06. 1962) можливо прослідкувати основні напрями наукової думки М. Вериківського.

Пояснення самого композитора до конструктивних схем власної системи не виявляють принципових відзнак від системи Б. Яворського. Так, порівняльний аналіз звукорядів

¹ У виданні 1969 року цю назву не було використано з відомих причин – критики теорії Б. Яворського у ті роки.

C-dur за Б. Яворським та М. Вериківським, здійснений самим композитором наочно демонструє їх генетичну спорідненість.

Якщо теорія Б. Яворського базується на розв'язанні тритону (одинична система), то теорія М. Вериківського спирається на принцип віднотоновості і надає автономії кожному з трьох тонічних звуків, що разом із висхідними та нисхідними прилягаючими звуками створюють мікролад. Звідси виникають певні розбіжності у термінологічних визначеннях назв ладів та їх структурної наповненості. Це створює підстави для аналізу циклу з позицій мікроладових структур, які власне є центром теоретичних розробок М. Вериківського. Так, у неопублікованих архівах композитора знаходимо: «Якщо гармонія в класичній трактовці є вчення про акорди та їх з'єднання, то в моїй системі гармонія є вчення про мікролади та їх горизонтальне та вертикальне сполучення». Подібне твердження збігається з принципами побудови ладів обмеженої транспозиції О. Месіана і ладовою системою Б. Бартока.

Часова відстань, що відокремлює два своєрідних розділи циклу «14 прелюдій» не несе у собі стильової відмінності, а лише підкреслює динаміку засвоєння теоретичних засад вчення Б. Яворського у конструктивному напрямку. Інтонаційна, ладова, фактурна організація твору виявляє виходи на широку панораму стильових орієнтирів – неоромантизм, постімпресіонізм, деякі риси впливу нововіденської школи, індивідуальне переосмислення цього багатоскладового спектру крізь призму теорії Б. Яворського.

Драматургічна побудова твору не містить відкритого конфліктного зіткнення образів чи їх програмного навантаження, яке б розкривало боротьбу двох традиційно об'єктивізованих начал. Образна панорама розкривається в єдиній сфері внутрішнього психологічного світу витончених градацій почуттів. Єдність композиції утворює надзвичайно продумана система різнорівневих зв'язків та арок.

Сфера ліричного споглядання, меланхолійний роздум твору перегукується із образною палітрою вокального циклу **М. Вериківського «Образ коханої»** на вірші П. Грабовського, написаний пізніше (у 40-х рр.). На відстані часу наяв-

но проступає динаміка конструктивного осмислення ладу та логіка функціональних акцентів¹.

Вже у прелюдіях 20-х років, доволі чітко окреслюється тенденція композитора до мікроструктурної техніки композиції. Приміром, у прелюдії №3 цілеспрямовано витримується модель збільшеного тризвуку протягом всього твору. Таким чином, перші три прелюдії, написані безпосередньо під впливом Б. Яворського демонструють авторське переосмислення системи і виявляють індивідуальний композиторський почерк М. Вериківського, який у наступних «11-ти прелюдіях» уже остаточно сформовано.

У рукопису **циклу «11 прелюдій»** зазначено повний перелік ладів, що мали бути використані у кожній з прелюдій, але композитор відступає від початкового задуму і не демонструє всієї панорами ладів. Фортепіанний цикл трактує ідею ладової різноманітності музичного мислення. У послідовності афористичних мініатюр виникає чергування ладових варіантів тональності До, що створює образно-колеристичну ефектну пульсацію.

Співставлення творів П. Козицького та М. Вериківського демонструє як індивідуальність творчого осмислення теорії Б. Яворського кожним із композиторів, так і наявність типологічних сходжень та спільних образно-стильових орієнтирів. І навіть, на підставі висновків конструктивно-технічного аналізу обох творів можливо прослідкувати формування композиторського почерку П. Козицького та М. Вериківського й еволюцію подальшого прояву тих чи інших специфічних ознак стилю двох композиторів. Теорія Б. Яворського у даному випадку виявляє себе не тільки як засіб композиційно-технічного мислення, вона стає ключем для розкриття потенційних можливостей художньо-творчої енергії композитора.

¹ Так, романс «Ти» з циклу є яскравим прикладом розгортання мажоро-мінору шляхом «переінтонування» спільних ладо-функціональних ознак. У порівнянні з прелюдією, слід відзначити, навіть спільні інтонаційно-ритмічні моделі, використані в обох творах. Окремі елементи, ніби-то спрощеної конструкції набувають семантичного значення і використовуються як певні символи, що потребують особливої розшифровки.

Яскравою ілюстрацією настанов Б. Яворського є й камерно-вокальна творчість П. Козицького, М. Вериківського 20-х років ХХ ст. Жанрово-стильове оновлення відбувається на різних рівнях. Це – монологічність з новим узагальненням інтонаційної основи, нова мовна стихія революційної декламаційності, ораторської лапідарності, масштабного укрупнення та своєрідної психологічної загостреності образів; орієнтир на осягнення образно-стильових тенденцій європейської культури – естетики колористичності імпресіонізму, загостреної психологічності експресіонізму (творчість К. Дебюссі, М. Равеля, О. Скрябіна), інструментальному і вокальному оновленні, орієнтації на європейську поезію або переклади.

Відмінною позицією П. Козицького та М. Вериківського є принципове звернення до зразків українського поетичного модерну і авангарду – П. Тичини, М. Семенка, В. Чумака, М. Йогансена. Адже у літературі, синхронно із суміжними видами мистецтва, відбувались бурхливі процеси мовного оновлення на всіх рівнях прояву. З іншого боку, саме національна спрямованість у виборі поетичного джерела була закладена й у системі Б. Яворського, зверненні до фольклорної природи мистецтва, національного як потужного енергетичного художнього імпульсу.

Яскравим прикладом практичного, навіть хрестоматійного втілення настанов вченого є **чотири романси** (1919–1920 рр.) **П. Козицького** на вірші різних поетів – Р. Тагора, П. Филиповича і П. Тичини¹.

¹ Цей твір проаналізований музикознавцем О. Жарковим (Жарков А. Цикл «Четыре романса» Ф. Козицкого в контексте теоретических воззрений Б. Яворского // Вопросы анализа вокальной музыки. – К., 1991. – С. 139–153). Слід зазначити, що автор припускається деякої неточності – 4 романси П. Козицького не є циклом у традиційному драматургічному значенні цього поняття. Їх об'єднує лише редакторська ідея видання разом, у одній збірці, і приналежність до спільного опусу. Одним з перших, музикознавець О. Жарков застосовує у аналізі вокальних творів П. Козицького настанови теорії ладового ритму Б. Яворського, і відтворює спробу застосування фрагментів теорії шести принципів музичної конструкції вченого у аналізі образної сфери всього циклу.

У цих романсах П. Козицький звертається до всіх груп ладів, кожна з яких має своє семантичне забарвлення. Так, прості лади для композитора пов'язуються з лірико-пейзажною сферою (другий та третій роман); двічі-лади використовуються у драматичних кульмінаціях, психологічно загострених моментах (перший та останній романси – двічі-мажор, двічі-збільшений лади). Ці своєрідні ладові характеристики збережуть власні якості і, надалі будуть використовуватись композитором у подібному форматі.

Слід підкреслити, що П. Козицький приділяє особливу увагу риторичності вислову, декламаційності, акцентуючи вагомість вимови кожного слова, окремої інтонації. Тяжіння до речитації вокальної лінії шляхом її зближення з промовою було загальною тенденцією часу, перш за все, у новітній поезії і музиці зі словом.

Ще однією з характерних композиційних прийомів автора, як зазначалося, є її репризність різних рівнів – драматургічного, ладового, інтонаційного, яка сприяє цілісності конструкції і функціональності форми.

Приміром, у **романсах оп. 19**, написаних пізніше, у 1928 році, можна побачити свідоме і цілеспрямоване застосування ладового «формату» Б. Яворського, графічно відображене, безпосередньо на титульній обкладинці. Мається на увазі визначення конструктивного технічного завдання твору, яке окремо виписується над нотним станом твору¹. Подібні позначки – своєрідні екслібриси школи Б. Яворського – можна побачити у багатьох його учнів, принаймні до 30-х років, але у більшості випадків – тільки у рукописах. Як зазначалося, в часи нищівної критики системи вченого було досить небезпечно викривати своє будь-яке відношення до колишнього вчителя.

¹ Слід зазначити, що ця традиція попереднього виписування ладового завдання була обов'язковою формулою, запровадженою Б. Яворським. Така конкретизація ладового ракурсу мала певний організуючий, дисциплінуючий музичну думку сенс, допомагала композитору «вжитися» у ладовий образ тієї чи іншої системи.

Так, у рукопису романсу «Руки» (для басу) на вірші М. Терещенка Козицький зазначає ладову схему двічі-мінору «е», яка відсутня у друкованому варіанті. У даному творі композитор використовує модель накладення двох тонік, що відстоять на тритон і відтворюють своєрідний стереоладовий ефект у крайніх розділах форми. Середній розділ – імпровізація на задану ладову схему, в якій П. Козицький обирає різні пари тональностей, що відстоять на тритон і, несподівано, у кодї трансформують тональний центр у далекий змінний мажоро-мінор *F*. Аналогічна модель застосовується композитором і у романсі «Баляда про ката» (теж, на вірші М. Терещенка, 1928 рік).

Яскравим прикладом втілення теоретичних засад теорії Б. Яворського і власних розробок М. Вериківського у галузі ладової організації музичного матеріалу є романси композитора на слова М. Семенка «Гімни Святій Терезі» (1923 р.).

Семенкова лірика у дослідженнях останніх років набула нового переосмисленого звучання. Цикл «Гімни Св. Терезі»¹, поряд із «Селянськими сатурналіями» та трилогією – втіленням дельартівської маски – «Аріями трьох П'єро» – яскравий зразок футуристичної еротичної лірики М. Семенка 1914–1918 років. Якщо образ П'єро еволюціонує від «делікатного трубадура» до «брутального блазня»² у межах маньєристичної традиції у футуристичній «обкладинці», то аван-

¹ А. Біла розглядає даний цикл на тлі дискурсу «витіснених садомазохістських бажань» (представленого, зокрема в творчості О. Кобилянської, В. Розанова, М. Арцибашева, М. Кузміна), проте зазначає несистематичність цього явища у М. Семенка на відміну від В. Поліщука, який «наважився зробити фізіологічний “спід” основою своєї творчості» (Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрями : монографія. – Вид. 2-ге, доп. і перероб. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 226).

У цьому плані слід особливо підкреслити гостре відчуття М. Семенком тієї хиткої межі, за якою відвертість пристрасті перетворюється на брудну брутальність. Естетичний смак поета дозволяє порушити канони допустимого у мистецтві відтворення сакральних почуттів, залишаючись на високому художньому рівні.

² Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрями : монографія. – Вид. 2-ге, доп. і перероб. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 194.

гардизм вирішення містичної теми кохання до святої у «Гімнах...» спрямований в площину еротизації сакрального як вивільнення «натуралістичного» потенціалу барокової лірики у зображенні еротики та смерті»¹.

Експресіоністична загостреність образно-стильового малюнку поезій М. Семенка знайшла адекватне музичне втілення в музичній версії М. Вериківського. А засоби нових ладових ракурсів композиторського мислення створили сприятливі умови для найбільш повного розкриття емоційного потенціалу поетичного змісту. Можливо, саме така незвична для слухачького вуха початку століття, підкреслено дисонантна палітра циклу М. Вериківського спонукала М. Грінченка до відчуття «нарочитої модернізації музичного матеріалу, за чим губиться щирість і безпосередність настрою, його емоціональний тон»².

Деякі мовно-стильові «незрозумілості» і перебільшення у циклі, на які часто нарікають дослідники пояснюються за допомогою аналітичного «ключа» Б. Яворського. Як вже зазначалося, головним орієнтиром аналізу (за Б. Яворським) є визначення «творчого завдання» – образно-стильового вектору твору у формації соціально-історичного, філософсько-естетичного та індивідуально-стильового дискурсу. У цьому плані «Гімни...» є своєрідним віддзеркаленням психо-ментального образу художньої особистості початку ХХ ст. – екзальтованої, з оголеним нервом творчої інтуїції, розгубленого у мерехтінні хворобливих жестикуляцій передчуття майбутніх катастроф – світових війн, атомних вибухів, технічної експансії, тотального відчуження.

На тлі цього дискурсу розгортається тема спокутування гріху ліричним героєм. Відбувається подвійна трансформація: молитва-перевертень – адже у сакральному домінують еротичні мотиви – і «штучне» покаяння (милування самим процесом

¹ Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрями : монографія. – Вид. 2-ге, доп. і перероб. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 130.

² Тавро «модерністичного експерименту» досить тривалий час було накладено на цей твір М. Вериківського. За радянських часів подібна версія була єдиною можливою. «Гімни» вважалися художньою помилкою, яка «не має нічого спільного з іншими творами композитора» (Герасимова-Персидська Н. М. І. Вериківський. – К., 1959. – С. 10–11).

каяття) з внутрішньою соліпсичною «ілюмінацією». Прагнення відтворити таку багатоскладову емоцію у камерному жанрі, звичайно, потребує підсилення і загострення засобів виразності – слова, інтонації, ладової напруги, динаміки та фактури.

Цикл складається з трьох романсів – відмінних за образно-емоційним та фактурним навантаженням, але пов'язаних поліладовим експонуванням тональності Е (за Вериківським). Драматургія циклу побудована за принципом крещендування всіх її елементів від психологічної загостреності темпераменту вислову до найдрібніших композиційно-технічних елементів.

Цикл романсів «Гімни Св. Терезі» можна назвати своєрідним поліладовим триптихом із тональним центром «е». Для М. Вериківського є характерною рисою експонування потенційних можливостей однієї тональної сфери у своєрідному стереофонічному ракурсі, завдяки якому і досягається, власне, поліладовий ефект, принциповий для композитора. У даному циклі свідомо обираються складні ладові структури – двічі-системи – для найбільш адекватного виразу екзальтованого художньо-емоційного ряду поетичного джерела М. Семенка.

Цикл об'єднується й засобами фонічно-колеристичної та метро-ритмічної драматургії, продиктованою, перш за все, поетичним словом. М. Семенко використовує у першій частині циклу змінний непарний п'яти-та-семидольник, який накладається на триольний рух музичної фактури, створюючи нестійку ритмічну хиткість. Інтонаційно акцентується шиплячі та глухі приголосні – «ч», «с», «ц» на тлі хроматизованої «пульсуючої» фактури, підсилюючи атмосферу таємничості, «темряви почуттів». Лише наприкінці романсу виникає контрастний образ – «У білих вазах чорно-червоні рози», який дістане розвитку у наступних частинах циклу.

Другий романс витримано у світлих, прозорих тонах, продовжується «біла» лінія – «сльози», «білі колони», «бліді руки». Ритм поетичного слова постійно змінюється нерівномірним чергуванням парних та непарних метрів – 6, 9, 4, 6, 4, 1, які, у свою чергу, не співпадають із змінними метроритмічними показниками фортепіанної партії, рясно «оздобленої» синкопами на першій долі. Збентеження і хаос у душі головного

герою зміщується із мольбою. Підсилені ламентозними інтонаціями, образи жалю і туги за нездійсненим, ніби «вириваються» з пут у останній патетичній фразі-виклику, побудованій теж на контрастному співставленні «пристрасті» та «холоду».

Останній романс витримано у єдиному фактурному форматі одночасового руху квінтолями та триолями, який задає темпоритм вірша М. Семенка. Розвивається колористична лінія білого – «зима», «білий наш храм», але додається ще й золота «фарба», знаменуючи урочистість моменту довгоочікуваного побачення і здійснення потаємної мрії.

Таким чином, вимальовується драматургічна лінія руху від «чорно-червоного» до «біло-золотого», від метроритмічної нестійкості і неспівпадіння поетичного і музичного ряду до їх синхронного і однотипового руху. Виникає певна тотожність між використанням вишуканого технічного знаряддя у мистецтві віршування і його музичного втілення. Адже нестандартність обраної поетом теми, її віртуозне творче осмислення вимагає й відповідної музичної мови – сучасної, розкутої, звільненої будь-яких «упереджень».

Лінія ускладнення ладо-гармонічної мови М. Вериківського продовжується й у його камерно-вокальних мініатюрах 1924 року. Так, у романсі **«Ви знаєте, як липа шелестить»** на вірші П. Тичини композитор являє ще один зразок проникливої любовної лірики засобами «нової» музичної мови. На відміну від П. Козицького, який у «тичинівських» романсах намагається відтворити найдрібніші нюанси кожного слова поета у поступовості ладового драматургічного розгортання, М. Вериківський акцентує, перш за все, загальну образну атмосферу із виокремленням її провідної колористичної лінії. Так, оригінальне застосування х-ладу для відтворення світлого ліричного образу романсу має особливе значення. Цей твір, як і цикл «Гімни...» побудовано за принципом кресцендування усіх композиційно-технічних засобів із кульмінацією у коді.

Другий романс М. Вериківського **«Дитина порізала пальчик»** (1924 р.) на вірші В. Сосюри створює пронизливий образ безпритульної самотності сирітства, оголеної незахищеності кинутої напризволяще дитини. Зворушлива не-

примхлива мелодія вокальної партії бринить на тлі вальсуючого механістичного руху фортепіанного супроводу з ламааних інтонацій в межах октави, що ніби відображає байдуже кружляння сніжинок – німих свідків дитячої трагедії.

Даний твір є яскравим прикладом вдалого поєднання традиційних гармонічних засобів із новаціями теорії Б. Яворського, своєрідно «примирюючи» два різних ракурси осягнення ладової сфери.

Зроблені аналітичні висновки щодо індивідуальності композиторського почерку М. Вериківського дають підстави говорити про наявність семантичних формул художньо-образного мислення автора. Це стає очевидним, навіть якщо звернутись до одного з кульмінаційних і показових творів композиторського доробку М. Вериківського – **опери «Наймичка»**, написаної набагато пізніше (у 40-х роках)¹.

У співставленні різножанрових творів чітко окреслюється абрис композиторського мислення М. Вериківського, його чутливість саме до багатоладової природи фольклору, асиміляції новітніх технічних засобів на національному ґрунті. Таким чином, доказово проступає самотність творчого мислення М. Вериківського в усвідомленому перетворенні ладової теорії на всіх рівнях – естетичному, образно-стильовому, технологічному.

¹ Так, у архівах композитора існує два варіанти фортепіанної прелюдії №7. Один з них має примітки щодо оркестровки мініатюри. У завершеному оркестровому вигляді цей матеріал введений композитором у першу картину опери (драматичний монолог Ганни). На словах «Дитя моє, мій синочку...» у співставленні вокальної та оркестрової партії розкривається психологічна характеристика героїні – її внутрішній розлад та душевне збентеження. Особливості фактурного, ладо-гармонічного та мелодико-ритмічного викладення цього епізоду базуються на інтонаціях голосін та плачів, що підкреслює драматичну експресію цього епізоду. Саме слово допомагає визначити семантичну спрямованість зменшеного ладу як носія образності, пов'язаної із трагічною сферою почуттів.

Специфічно виявляє себе збільшений лад у сцені зустрічі Катрі з Марком, відтворюючи атмосферу напруженого передчуття та в кульмінаційному фрагменті зізнання Ганни, окреслюючи найвищий ступінь трагічної афектації збудженості та збентеження.

Кожний із композиторів обрав власний індивідуальний шлях засвоєння настанов Б. Яворського. П. Козицький акцентує процесуальні аспекти музично-теоретичної системи вченого у різноманітних її проявах, зокрема у кристалізації специфічних засобів художньо-семантичного наповнення певних ладо-тональних утворень на образному та драматургічному рівнях; М. Вериківський загострює увагу на конструктивних ознаках теорії і пропонує власний композиційно-індивідуальний варіант її втілення відтворює зразки загостреної, «екзальтованої» музичної мови, поєднуючи настанови Б. Яворського та власні теоретичні розробки у галузі розширення ладової перспективи на драматургічному рівні.

Загальновідомо, що подальший розвиток музичного мистецтва був спрямований у русло жорстких канонів соцреалізму. І композитори, які у 20-х роках сміливо експериментували, шукаючи нових форм і засобів (зокрема у освоєнні народної пісні) змушені були підкоритися ідеологічному монстру. Тим не менш, досягнення перших десятиліть ХХ ст. у жанрі камерної та хорової творчості в Україні зазначеного періоду вражають високим рівнем творчої потужності та художньої результативності в плані асиміляції загальноєвропейських тенденцій і, головне – у створенні власних національних зразків світового рівня. І одним з важливих чинників активізації процесу оновлення музичного мислення стала широкомасштабна діяльність Б. Яворського у київський період. Адже численні інновації вченого, увібрані його учнями та послідовниками дали ясні паростки і склали справжню скарбницю національної музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки : монографія. – Вид. 2-ге, доповнене і перероблене. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
2. Вериківський М. 14 маленьких прелюдій для фортепіано. – К. : Муз. Україна, 1969. – 32 с.

3. Вериківський М. Гімни св. Терезі (для голосу і фортепіано). – К. : Муз. Товариство ім. М. Леонтовича, 1924. – 6 с.

4. Герасимова-Персидська Н. М. І. Вериківський. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 96 с.

5. Грінченко М. Вибране / упор. і ред. М. Гордійчука. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 530 с.

6. Жарков А. Цикл «Четыре романса» Ф. Козицкого в контексте теоретических воззрений Б. Яворского // Вопросы анализа вокальной музыки. – К., 1991. – С. 139–153.

7. Козицкий Ф. Украинская музыкальная культура и Киевская консерватория // Молодой музыкант. – 1920. – №1, листопад.

8. Козицький П. Сім прелюдій для фортепіано. – К. : Музична Україна, 1972. – 10 с.

9. Козицький П. 4 романси – К. : ДВУ, 1925. – 10 с.

10. Кондра С. Рецензия на книгу Б. Яворского «Упражнения в образовании ладового ритма» Ч. 2. // Пролетарская правда. – 1926. – 12 февраля. – С. 5.

11. Курбас Л. Філософія театру / упорядник М. Лабінський. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 768 с.

12. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. у соціокультурному контексті епохи : монографія. – К. : Автограф, 2005. – 352 с.

13. Романішина Т. (Антропова). Фортепіанні прелюдії М. Вериківського в гармонічній системі Б. Яворського // М. І. Вериківський: погляд з 90-тих (до 100-річного ювілею). – К., 1997. – С. 51–54.

14. Таранченко О. Художник із сучасним сприйняттям (М. Вериківський у музикознавчих працях М. Грінченка) // М. І. Вериківський: погляд з 90-х. – К., 1997. – С. 59–64.

15. Яворский Б. Объяснительная записка о методах и системе преподавания в Киевской консерватории (1916–1920) [Машинопис]. – Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Ф.1 – № 57 – 12 арк.

Тетяна Антропова. Київські учні Болеслава Яворського: специфіка становлення композиторських індивідуальностей Пилипа Козицького та Михайла Вериківського (на прикладі аналізу камерних творів 10–20-х років ХХ ст.). Стаття присвячена питанням творчого втілення науково-теоретичних настанов Б. Яворського його київськими учнями М. Вериківським та П. Козицьким у камерному жанрі 10–20-х рр. ХХ ст. в аспекті образно-інтонаційного оновлення музичної мови.

Ключові слова: теорія ладового ритму Б. Яворського, поліладова природа українського фольклору, ладо-гармонічне оновлення музичної мови.

Татьяна Антропова. Киевские ученики Болеслава Яворского: специфика становления композиторских индивидуальностей Филиппа Козицкого и Михаила Вериковского (на примере анализа камерных произведений 10–20-х годов ХХ века). Статья посвящена вопросам творческого переосмысления научно-теоретических разработок Б. Яворского его киевскими учениками Ф. Козицким и М. Вериковским в камерном жанре 10–20-х годов ХХ века в аспекте образно-интонационного обновления музыкального языка.

Ключевые слова: теория ладового ритма Б. Яворского, полиладовая природа украинского фольклора, ладо-гармоническое обновление музыкального языка.

Tetyana Antropova. Kyivan Disciples of Boleslav Yavorsky: Particularity of Individual Formation of Composers Pylyp Kozytsky and Mykhailo Verykivsky (on the example of Chamber Works of 10–20s of the ХХth century). The article is devoted to the problem of implementation of B. Yavorsky's creative ideas by his disciples P. Kozytsky and M. Verykivsky in chamber music of 1910–20s in the aspect of musical intonational, genre and stylistic renovation.

Key words: B. Yavorsky's theory of modal rhythm, multi-fret nature of Ukrainian folklore, reform of musical thinking.