

ІГОР ПЯСКОВСЬКИЙ

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІ ІДЕЇ МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО

Дослідження музично-теоретичних ідей М. Вериківського знаходимо у ряді публікацій. Серед них назвемо: статтю В. Самохвалова «Михайло Іванович Вериківський як продовжувач теорії ладового ритму Б. Яворського та автор самостійної концепції ладових уявлень»¹, в якій широко розглянута музично-теоретична концепція М. Вериківського за його рукописами; статтю В. Клима «Музично-теоретичні студії М. Вериківського»², в якій увага сконцентрована не тільки на реалізованих, але й нереалізованих циклах фортепіанних мініатюр; статтю Д. Гаркавенка «Про діатоніко-хроматичні тенденції в фортепіанних мініатюрах М. І. Вериківського»³; статтю Т. Романишиної «Фортепіанні прелюдії М. Вериківського в гармонічній системі Б. Яворського»⁴, в якій подається більш конкретизований на тематичному матеріалі розгляд творчого втілення логіко-конструктивних ідей Б. Яворського; статтю І. Полібіної «Музично-теоретичні ідеї та композиторська творчість М. Вериківського та М. Скорика»⁵, в якій розкриті ме-

¹ Самохвалов В. Я. Михайло Іванович Вериківський як продовжувач теорії ладового ритму Б. Яворського та автор самостійної концепції ладових уявлень // Михайло Іванович Вериківський. – К.: Міністерство культури України, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики, 1997. – С. 40–46.

² Клима В. Музично-теоретичні студії М. Вериківського // Там само – С. 36–40.

³ Гаркавенко Д. Про діатоніко-хроматичні тенденції в формуванні фортепіанної мініатюри М. І. Вериківського // Там само. – С. 46–52.

⁴ Романишина Т. Фортепіанні прелюдії М. Вериківського в гармонічній системі Б. Яворського // Там само. – С. 51–54.

⁵ Полібіна І. Музично-теоретичні ідеї та композиторська творчість М. Вериківського та М. Скорика // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1991. – Вип. 26. – С. 198–215.

ханізми взаємодії теоретичних ідей та їх конкретно-тема-тичне втілення в музичній тканині творів. Важливим доповненням до названих досліджень є стаття Ю. Холопова «Симетричні лади у теоретичних системах Яворського та Мессіана»¹.

Музично-теоретичні ідеї М. Вериківського формувалися під безпосереднім впливом його вчителя – Б. Яворського, лекції якого композитор детально конспектував і в майбутньому відобразив їх теоретичний зміст у своєрідних музичних ілюстраціях (вони частково надруковані, решта зберігається в архіві композитора). У той же час зміст музично-теоретичних ідей М. Вериківського виходить далеко за межі концепцій Б. Яворського, на що вказує і В. Самохвалов у вищеназваній статті². В. Клин визначає три стадії у творчості композитора, в яких відбилися його власні теоретичні концепції: перша стадія охоплює 20–30 роки, що розпочалися Прелюдією, написаною у 1920 році і пов'язаною з теоретичними ідеями Б. Яворського, і завершилися задумом 1939 року написати цикл «7 прелюдій у старогрецьких ладах» (з них створено дві прелюдії); друга стадія пов'язана із задумом 1943 року написання «15 маленьких п'єс для фортепіано у 49-ступеневому діатонічному До мажорі» (з цього циклу ним були завершені три п'єси – Ноктюрн, Етюд, Вальс); третя стадія позначена 1957–1958 роками, коли були створені одинадцять фортепіанних прелюдій, до яких були долучені три раніше написані у 20-х роках, що разом склали

¹ Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессаиана // Музыка и современность. – М.: Музыка, 1971. – Вып. 7. – С. 247–293.

² Самохвалов В. Я. Михайло Іванович Вериківський як продовжувач теорії ладового ритму Б. Яворського та автор самостійної концепції ладових уявлень // Михайло Іванович Вериківський. – К. : Міністерство культури України, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики, 1997. – С. 40–46.

цикл з 14 прелюдій, виданих у 1969 році. До назви циклу додано уточнення – «у гармонічній системі ладового ритму»¹.

Таким чином, започаткування теоретичних ідей М. Вериківського припадає на початок 20-х років, що збігається і з початком формування творчої особистості композитора. Крім того слід зазначити, що центральне положення концепцій Б. Яворського у формуванні музично-теоретичних ідей М. Вериківського не може відобразити у повному обсязі зміст цих ідей, і тому їх слід доповнити тогочасними провідними концепціями оновлення музичної мови. Тому головним завданням даної статті є осмислення музично-теоретичних ідей М. Вериківського у більш широкому контексті пошуків нової музичної мови, що активізувались у 20-х роках минулого століття.

Насамперед треба відзначити ідею **раціоналізованої системності** у пошуках нової мови в музиці композиторів початку ХХ століття. Тут можна назвати А. Шенберга, О. Скрыбіна, М. Рославця, Б. Лятошинського, М. Вериківського та ін. Матеріалізація нових конструктивних ідей безпосередньо відбувалася у творчості, проте її практичні результати базуються на композиційно-усвідомлених засадах.

У А. Шенберга практична реалізація додекафонної системи передувала її вербальній фіксації у пізніше написаних статтях.

У О. Скрыбіна теоретичні раціоналізовані концепції виявляються насамперед при аналізі його пізніх творів, але опосередковано вони знайшли вираження і у знайдених Л. Сабанєєвим паралелях між теоретичними концепціями Б. Яворського та пізньою гармонічною мовою О. Скрыбіна (теоретичні ідеї пізньої гармонії О. Скрыбіна розглядав і М. Заливадний у першому варіанті своєї кандидатської дисертації).

¹ Клин В. Музично-теоретичні студії М. Вериківського // Михайло Іванович Вериківський. – К. : Міністерство культури України, НМАУ-ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики, 1997. – С. 36–40.

У Б. Яворського зроблені акценти саме на теоретичній концепції, викладеній в ряді його праць; проте власна творчість Б. Яворського менш виразна і показова в цьому плані.

У М. Рославця теоретично окреслена ідея синтетакорду – багатозвучної симультанної структури як центрального елементу системи, що за принципом централізації близький «постпрометеївському комплексу» О. Скрябіна.

У Б. Лятошинського раннього періоду творчості також чітко виражена системність, яка наслідуює конструктивні ідеї гармонії пізнього О. Скрябіна і яку можна віднести до «постпрометеївського періоду»; особливо тут виділяється звуко-рядний комплекс з чергуванням малих секунд і малих терцій, досить типовий і для нововіденських композиторів.

У М. Вериківського самі назви його фортепіанних циклів спрямовують увагу на певні конструктивні засади: «7 прелюдій у старогрецьких ладах»; «15 маленьких п'єс для фортепіано у 49-ступеневому діатонічному До мажорі»; «14 маленьких прелюдій для фортепіано у гармонічній системі ладового ритму» (останній цикл прелюдій ілюстрував його лекції про лади Б. Яворського).

Цікаво прослідкувати паралелі теоретичних концепцій:

Б. Яворський – М. Вериківський (тут звертає на себе увагу як генетична пов'язаність системи М. Вериківського з системою Б. Яворського, так і її суттєві відмінності)¹;

Б. Яворський – О. Мессіан (тут слід назвати статтю Ю. М. Холопова про симетричні лади в теоретичних системах Яворського і Мессіана)²;

¹ Самохвалов В. Я. Михайло Іванович Вериківський як продовжувач теорії ладового ритму Б. Яворського та автор самостійної концепції ладових уявлень // Михайло Іванович Вериківський. – К. : Міністерство культури України, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики, 1997. – С. 40–46.

² Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиа́на // Музыка и современность. – М. : Музыка, 1971. – Вып. 7. – С. 247–293.

М. Вериківський – О. Мессіан (ці паралелі наводить В. Клин у своїй статті «Музично-теоретичні студії М. Вериківського»¹);

Б. Яворський – О. Скрибін (на зв'язок пізньої гармонії Скрибіна і теорії ладового ритму звертає увагу Л. Сабанєєв у монографії, присвяченій музиці О. Скрибіна²);

М. Вериківський – Б. Барток (про цю паралель йдеться у статті Д. Гаркавенка³);

М. Вериківський – О. Скрибін (ця паралель спеціально не розглядалася);

М. Рославець – О. Скрибін (на цю паралель звертає увагу Ю. М. Холопов у своїх передмовах до видання фортепіанних творів М. Рославця)⁴;

М. Вериківський – М. Рославець (ця паралель також не розглядалася).

Для унаочнення музично-теоретичних ідей М. Вериківського розгляд вищезазначених паралелей дозволяє гранично конкретизувати ці ідеї безпосередньо на розгляді тематичного матеріалу.

Розглянемо паралель «М. Вериківський – О. Скрибін», додаючи до неї розроблену М. Рославцем ідею синтетакорду.

У прелюдії О. Скрибіна ор. 74 № 3 використаний тонпівтоновий звукоряд, у межах якого виникає ціла низка во-

¹ Клин В. Музично-теоретичні студії М. Вериківського // Михайло Іванович Вериківський. – К. : Міністерство культури України, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики, 1997. – С. 36–40.

² Сабанєєв Л. Скрибин. – М. : Госиздат, 1923. – 203 с.

³ Гаркавенко Д. Про діатонічно-хроматичні тенденції в формуванні фортепіанної мініатюри М. І. Вериківського // Михайло Іванович Вериківський. – К. : Міністерство культури України, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики, 1997. – С. 46–52.

⁴ Холопов Ю. Николай Рославец: волнующая страница русской музыки // Н. Рославец. Сочинения для фортепиано. – М. : Музыка, 1989. – С. 5–12; Холопов Ю. О музыке Рославца // Н. Рославец. Первая соната, Вторая соната для фортепиано. – М. : Музыка, 1990. – С. 3–7.

сьмизвучних «прометейських структур» (умовно визначимо їх як малий домінантовий нонакорд з великою секстою і тритоном з мажоро-мінорною мінливістю терцового тону). Дані структури знаходяться у малотерцовому співвідношенні (див. приклад 1):

1. **Allegro drammatico** О. Скрябін. Прелюдія ор. 74 № 3.

The musical score for the first example consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/8. The piece is marked 'Allegro drammatico'. The score begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*), and ends with a forte (*f*) dynamic. The melody in the treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Оскільки дані структури восьмизвучні, тобто охоплюють всі компоненти тон-півтонового звукоряду, і оскільки їх співвідношення малотерцове (а ми знаємо, що транспозиція тон-півтонового звукоряду на малу терцію приводить до повного його ототожнення), то всі структури даної прелюдії є комбінаторним переміщенням одних і тих же звукових компонентів, об'єднаних тон-півтовою звукорядною структурою (див. приклад 2):

2. 1-2 тт. 3-4 тт.

The musical score for the second example shows a sequence of chords across two staves. The chords are labeled '1-2 тт.' and '3-4 тт.'. The notes are numbered 1 through 8, and dashed lines connect corresponding notes between the chords, illustrating the combinatorial relationships between them. The chords are in the key of D major (F# and C#).

Дм.9. $\flat\flat 5 \flat\flat 3$ B.6. від "fis" = | від "a", "c", "es"|

Таким чином, вся прелюдія – це єдиний симультанний комплекс, що розпадається на складові субструктури «прометейського» типу.

Композитори і музикознавці Київської консерваторії...

Аналогічний приклад малотерцової транспозиції «прометейського комплексу» у тон-півтоновій ладовій організації знаходимо у прелюді № 1 М. Вериківського з циклу «14 маленьких прелюдів» (див. приклади 3 а, 3 б, 3 в):

3 а) *Andante*

4 5 6 4 3 2 7 8 4 3 6 5

p

con moto espressione

5 6 7 7 6 5 4 1 2 6 5 8 7

3 б)

3 в)

Д м.9. в.6, 5 (♯4) від "с"

Д м.9 в.6, 5 (♯4) від "fis"

Повне збереження інтервальних співвідношень у транспонуєчій секвенції одночасно є виявом «діатонічного» типу секвенції в межах тон-півтонової організації з повним перемі-

щенням елементів. У вищенаведених прикладах із використанням тон-півтонової звукорядної організації діє «макрофонізм» даної інтервальної структури, що зумовлює симультанну об'єднуючу функцію. Симетричність тон-півтонового звукоряду дозволяє зберегти структурну симетричність і тотожність складових субструктур, що і зумовлює їх фонічну однорідність.

При використанні умовно-діатонічних і хроматичних багатозвучних структур, фонізм яких меншою мірою характеризує акустичну симультанність, комбінаторне переміщення елементів є єдиною можливою формою розмежування структур (бо в умовах багатозвучності зовсім виключається звукова комплементарність – доповненість, і максимально зростає перетин – повторність звукових елементів).

Розглянемо ще один приклад – етюд № 2 М. Рославця з циклу «Три етюди» (див. приклад 4):

4. М. Рославець. Етюд № 2.

У цьому прикладі симультанність досягається конфігуративним об'єднанням багатозвучних структур, їх комбінаторною повторністю. У межах кожного такту відбувається вертикальне переміщення конфігурацій семизвучного умовно-діатонічного комплексу. Враховуючи регістрові зміни,

Композитори і музикознавці Київської консерваторії...

загалом в межах такту експонується 14 різновисотних звукових елементів. Звуковисотна структура має два профілі:

а) у вертикальному розрізі утворюються комбінаторні переміщення тих самих звукових комплексів (див. приклад 5):

5.

14=6
13=5
12=3
11=3
10=2
9=4
7=1
6=14
5=13
3=9
3=11
2=10
1=7

2=10
13
12
11=3
14
10=2
9=4
7=1
6
5
8
3=11
4=9
1=7

2=10
13
12
11=3
14
10=2
9=4
7=1
6
5
8
3=11
4=9
1=7

б) у горизонтальній проекції відповідно утворюються комбінаторні варіанти інтервалів вступу звукових елементів (див. приклад 6):

6. 1 такт

2	1	7	3	6	4	5
---	---	---	---	---	---	---

2	1	12	3	9	5	6	10	7	8	11	13	4	14
---	---	----	---	---	---	---	----	---	---	----	----	---	----

2 такт

2	1	7	3	6	4	5
---	---	---	---	---	---	---

3	2	4	5	6	1	7
---	---	---	---	---	---	---

2	1	14	3	10	4	5
---	---	----	---	----	---	---

8	7	9	11	12	6	13
---	---	---	----	----	---	----

Симультанність субструктур тут досягається збереженістю конфігуративних елементів в межах такту. Але звукові переміщення за межами такту сприймаються як фонічне

оновлення, зміна структури при збереженні фактурної конфігурації, хоча вона є комбінаторикою тих самих звукових елементів. Відчуття зміни підсилюється наявністю «прихованих» у голосоведенні зв'язків між відповідними конфігуративними структурами (див. приклад 7):

The image shows a musical score for piano, labeled '7.'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff shows a chord with notes G#4, B4, and D5. The bass staff shows a chord with notes G#2, B2, and D3. A horizontal line connects the G# notes in both staves, and another line connects the B notes. Ellipses (...) are placed between the two measures, indicating a transformation or relationship between the two chords. The bass staff has a sharp sign (#) above the first measure and a flat sign (b) above the second measure, indicating a change in the bass line's structure.

В умовах дванадцятитонової техніки комбінаторика є єдиною можливою формою структурного оновлення. По суті, техніка обернення, ракоходу, обернення ракоходу і транспозиція серії є проявом комбінаторної техніки, бо кожний вид трансформації може бути розглянутий і як перmutація однієї й тієї ж серії. Розмежованість структур у серійній техніці визначається самою серією, але це розмежування не фіксується слухом. При чіткій конфігуративно повторюваній організації музичної тканини (як, наприклад, у Варіаціях ор. 27 для фортепіано А. Веберна) можливість для порівняння структур наявна.

Що нового вносить в розуміння гармонічних явищ поняття **симультанного комплексу**? Крім традиційного доповнення терцових структур нетерцовими, малозвучних (3–5-звучних) – багатозвучними (6–12-звучними), в обіг включаються, крім акордово-гармонічних, також ладово-мелодичні й змішані форми. На відміну від акордів, симультанні комплекси вимагають подвійного розгляду, де: а) визначається інтервальна структура вертикалі; б) фіксуються інтервальні співвідношення у різночасовій атаці звуків. З поняттям симультанних комплексів в обіг гармонічних явищ включається і дванадцятитонова серійна система в її різноманітних (синхронних, діахронних і змішаних) фактурних проявах, а також кластерна і пуантилістична техніки.

Розглянуті зразки з музики О. Скрябіна, М. Вериківського та М. Рославця вказують на їх значну типологічну подібність, яка виражена в об'єднуючій багатозвучну симультанну структуру конфігурації, в комбінаториці звукових послідовностей.

Пізніше написані прелюди М. Вериківського опановують нові конструктивні ідеї в межах збереженої системності симетричного ладоутворення.

У прикладі з прелюди № 11 М. Вериківського з циклу «14 маленьких прелюдів» зустрічаємося з явищем як дифузної, недискретної, так і дискретної взаємодії ладогармонічних структур. Звукорядна будова кожного двотактну – пентахордова (збігається із звукорядом великого домінантового нонакорду). Висотне співвідношення пентахордів – велико-терцове («фа – ре-бемоль – ля»). Різна фактурна організація кожного двотакту змінює порядок розташування звукових компонентів одного й того ж звукоряду. У першому двотакті утворюється дискретний ряд гармонічних структур – акордова послідовність з включенням прохідного звороту з домінантовим квартсекстакордом. У другому двотакті (3 – 4 тт.) перший такт будується на «прохідному» русі між тризвуком та секстакордом тоніки, а потім починається дифузне (недискретне) комбінування звуків домінантсептакордової та домінантнонакордової гармонії, що продовжується від кінця 3-го такту до кінця 4-го. 5 і 6 такти майже точно повторюють гармонічну будову 1–2 тактів. 7–8 такти відновлюють дифузну структуру 3–4 тактів. Даний приклад цікавий тим, що він ілюструє залежність ступеню дискретності ладогармонічних структур в межах одного й того ж звукоряду від певного порядку розташування звукових компонентів у фактурному комплексі (див. приклад 8):

8 а). М.Вериківський. Прелюд №14

8 б).

Підведемо підсумки. Музично-теоретичні ідеї М. Вериківського, сформовані під безпосереднім впливом теорії ладового ритму Б. Яворського, зосереджені насамперед на техніці використання багатозвучних (5–12-звучних) структур. Утворені у зв'язку з цим симультанні комплекси, що відрізняються поєднанням вертикальних і горизонтальних звукових сполучень (тобто у визначенні цих комплексів важливими є їх звуковисотна вертикальна будова і часовий вектор послідовності звукових атак), об'єднуються (цементуються) певною фактурною конфігурацією, повторення якої закріплює тематично індивідуалізовану структуру. Крім названої конфігурації важливу роль у цементуванні симультанної структури відіграє і певна звукорядна структура, яка має симетричну інтервальну будову і зберігається як лейтструктура протягом всього твору. Важливою також є ідея комбінаторики, яка, з одного боку, є вимушеною, бо пов'язана з використанням багатозвучних структур, обмежених можливостями співставлення контрастних неповторюваних звуко-

вих елементів, а з іншого боку – виступає джерелом невпинного варіантного оновлення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаркавенко Д. Про діатонічно-хроматичні тенденції в формуванні фортепіанної мініатюри М. І. Вериківського // Михайло Іванович Вериківський. – К. : Міністерство культури України, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики, 1997. – С. 46–52.

2. Клин В. Музично-теоретичні студії М. Вериківського // Михайло Іванович Вериківський. – К. : Міністерство культури України, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики, 1997. – С. 36–40.

3. Полібіна І. Музично-теоретичні ідеї та композиторська творчість М. Вериківського та М. Скорика // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1991. – Вип. 26. – С. 198–215.

4. Романишина Т. Фортепіанні прелюдії М. Вериківського в гармонічній системі Б. Яворського // Михайло Іванович Вериківський. – К. : Міністерство культури України, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики, 1997. – С. 51–54.

5. Сабанеев Л. Скрыбин. – М. : Госиздат, 1923. – 203 с.

6. Самохвалов В. Я. Михайло Іванович Вериківський як продовжувач теорії ладового ритму Б. Яворського та автор самостійної концепції ладових уявлень // Михайло Іванович Вериківський. – К. : Міністерство культури України, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики, 1997. – С. 40–46.

7. Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиаана // Музыка и современность. – М. : Музыка, 1971. – Вип. 7. – С. 247–293.

8. Холопов Ю. Николай Рославец: волнующая страница русской музыки // Н. Рославец. Сочинения для фортепиано. – М. : Музыка, 1989. – С. 5–12.

9. Холопов Ю. О музыке Рославца // Н. Рославец. Первая соната, Вторая соната для фортепиано. – М. : Музыка, 1990. – С. 3–7.

Ігор Пясковський. Музично-теоретичні ідеї Михайла Вериківського. У запропонованій статті на прикладі порівняльного аналізу фортепіанних прелюдій М. Вериківського, О. Скрябіна та етюд М. Рославця показана специфічна для цих творів системність в організації музичного матеріалу, яка знайшла відображення і в теорії ладового ритму Б. Яворського, учнем якого був М. Вериківський.

Ключові слова: музично-теоретичні ідеї, теорія ладового ритму, системність організації музичного матеріалу.

Игорь Пясковский. Музыкально-теоретические идеи Михаила Вериковского. В предложенной статье на примере сравнительного анализа фортепианных прелюдий М. Вериковского, А. Скрябина и этюда Н. Рославца показана специфическая для этих произведений системность в организации музыкального материала, нашедшая отражение и в теории ладового ритма Б. Яворского, учеником которого был М. Вериковский.

Ключевые слова: музыкально-теоретические идеи, теория ладового ритма, системность организации музыкального материала.

Igor Pyaskovsky. Mykhailo Verykivsky's Musical Theoretical Ideas. Using comparative analysis of piano preludes by M. Verykivsky, A. Scriabin and Etude by N. Roslavets, the author demonstrates systemic character of organization of musical material in these works, which is also reflected in modal rhythm theory of B. Yavorsky, who was the teacher of M. Verykivsky.

Key words: musical theoretical ideas; modal rhythm theory; systemic character of organization of musical material.