



Kulturní vědy

УДК 785.6:786.2+78.071.1(477)

ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ М. И. ВЕРИКОВСКОГО: ВЗГЛЯД ЧЕРЕЗ 60 ЛЕТ

А. А. Кармазин, преподаватель

Национальная музыкальная академия Украины
им. П. И. Чайковского, г. Киев, Украина

PIANO CONCERT BY M. I. VERIKOVSKIY: LOOK AFTER 60 YEARS

A. A. Karmazin, teacher

National Musical Academy of Ukraine name of P. I. Chaykovskiy, t. Kiev, Ukraine

Summary. The article dedicated to examination of un known musical composition M. I. Verikivsky – to a concert for piano with orchestra. The role and the concert place in a instrumental heritage of composer, the structure and peculiarity of the themes is analyzed.

Keywords: concert for piano with orchestra; musical form; historical themes.

В данной статье речь пойдёт о ранее неизвестном произведении украинского композитора Михаила Ивановича Вериковского (1896–1962) – его концерте для фортепиано с оркестром. Сочинявшийся более 60 лет назад, концерт до 2011 года оставался вне поля зрения исследователей и исполнителей.

М. И. Вериковский – автор первых в украинской музыке оратории «Дума о девушке-пленнице Марусе Богуславке» (1923), симфонической сюиты «Веснянки» (1924), балета «Пан Канёвский» (1930). Эти сочинения, как и многие другие произведения композитора, посвящены в первую очередь главной теме, ставшей основной сферой его творчества, – национально-исторической тематике: «Значительное место в творчестве Вериковского занимают произведения на исторические сюжеты» [9, с. 754]. Связан с этой сферой и фортепианный концерт. Его написание тесно переплетается со сложными обстоятельствами творческого пути композитора, о которых, в частности, также пойдёт речь в данной статье.

Как отмечает Г. А. Орлов, «инструментальный и, в первую очередь, фортепианный концерт вызывает к себе всё больший интерес со стороны советских композиторов, завоёвывая одно из центральных мест в сфере их творческих интересов» [10, с. 96]. Согласно воспоминаниям Е. М. Вериковской, работу над фортепианным концертом М. И. Вериковский начал в 1950 году. Его рукопись – писавшийся карандашом черновик клавира – сохранилась в домашнем архиве. Почему работа осталась неоконченной – неизвестно [2, с. 6].

В. Л. Клиш, занимаясь фортепианными прелюдиями композитора второй половины 50-х годов, в которых тот разрабатывает вопросы своей ладовой теории, отмечает, что в отличие от них незавершённый концерт для фортепиано с оркестром принадлежит к иной группе произведений – начала 50-х годов [8, с. 281].

В ходе нашего исследования творчества композитора мы получили возможность ознакомиться с рукописями его личного архива. Завершение



и оркестровка концерта стали нашим приоритетом. В ходе работы с автографом произведения был осуществлён компьютерный набор текста клавира с его необходимой редакцией, а несколько позднее концерт был оркестрован для большого симфонического оркестра.

30 марта 2011 года в музее Киевской школы искусств № 2 имени М. И. Вериковского состоялась премьера концерта в клавиру. Этим исполнением завершился долгий путь произведения к своему слушателю. Партию соло исполнила студентка КИМ имени Р. М. Глиэра Анна Усова, партию оркестра – преподавательница КИМ имени Р. М. Глиэра, дипломантка международных конкурсов и фестивалей Людмила Гудович.

После завершения работы непосредственно с текстом рукописи произведения – компьютерного набора – и его премьерного исполнения концерт стал объектом для дальнейшего разностороннего исследования в рамках работы над диссертацией. Здесь существует два основных направления для дальнейших исследований – непосредственный анализ композиции концерта, а также его рассмотрение в контексте творчества М. И. Вериковского в целом.

Начнём со второго. Обращение к концертному жанру не было типичным для творчества М. И. Вериковского. Рассматриваемый нами концерт является единственным примером такого обращения. В связи с этим заслуживают более подробного рассмотрения два взаимосвязанных момента – связь концерта с ведущей для композитора исторической тематикой в целом, а также вопрос о значении программности в его творчестве.

Биограф композитора Н. С. Шурова в одной из статей о М. И. Вериковском справедливо подчёркивала: «Через всю жизнь Михаила Ивановича прошло горячее увлечение историей Родины. Сюжеты бытовые, («Наймичка») или героические (симфоническая поэма «Петро Конашевич-Сагайдачный», монолог

«Чернец» для баса с оркестром на слова Шевченко, балет «Пан Канёвский»), образы родной природы («Волынские акварели») привлекали его во все периоды творчества. В картинах прошлого, созданных М. И. Вериковским, ярко отразилась его гражданственность... Широта мысли, живое восприятие искусства разных народов делают наследие М. И. Вериковского близким современности, обеспечивают ему одно из почётнейших мест в истории украинской и всей советской культуры» [14, с. 74].

Однако это была значительно более поздняя оценка, данная творчеству композитора в 1970–1980-х годах. А при его жизни, в особенности на рубеже 1940–1950-х годов такая творческая позиция неминуемо вступала в противоречие с теми рамками, которые определяла в музыкальном творчестве тогдашняя официальная идеология. Приоритетное обращение украинских композиторов к исторической тематике, в частности пристальное творческое внимание М. И. Вериковского к исторической народной песне, уже в 20-е годы начало встречать жёсткое давление со стороны АПМУ – украинского аналога РАПМ: «апмовцы обрушились на украинскую народно-песенную культуру, объявив огромное количество песен (кроме трудовых) «классово враждебными», «кулацкими», «националистическими» (под последними обычно подразумевались исторические песни)» [4, с. 34].

Композиторы – наряду с другими крупными деятелями культуры того времени – находились под постоянным контролем, резко усилившимся в послевоенные годы. В особенности это отразилось в известном постановлении ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» от 10 февраля 1948 года. В то время было принято, чтобы постановлениям, принятым в центре, соответствовали подобные мероприятия и в национальных республиках. В связи с этим было принято и постановле-



ние ЦК КП(б)У «О ситуации и мерах по улучшению музыкального искусства на Украине в связи с постановлением ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» от 23 мая 1948 года.

Наряду с другими ведущими композиторами Украины – Л. Н. Ревуцким, Б. Н. Лятошинским, Ф. Е. Козицким – М. И. Вериковский оказался одним из главных фигурантов этого постановления. Подчёркивалось, что основная линия творческих интересов композитора находится в тематике прошлого, что свидетельствует о его отрыве от тех интересов, которыми живёт весь советский народ [6, с. 300]. Вывод делался следующий – для произведений Вериковского «характерен уход от современности и созерцательное любование прошлым» [1, с. 496].

Чтобы представить себе зловещую атмосферу того времени, приведём здесь материал обзора печати из журнала «Советская музыка» (1948, № 5): «Совершенно не удовлетворило собрание ошибочное выступление Михаила Вериковского, показавшее, что композитор до сих пор не осознал свои ошибки, не понял глубокого смысла той критики, которой подвергается его творчество. Недоумение у участников собрания вызвало заявление тов. Вериковского, о том, что он «навсегда отказывается от исторической тематики». Тов. Вериковский обнаружил своё непонимание того, что смысл его крупнейших ошибок заключается в том, что, занимаясь преимущественно и главным образом исторической тематикой, уходя от советской действительности в старину, он под видом сохранения национального искусства культивировал отжившие, реакционные стороны прошлого. Партия же учит, чтобы композиторы отражали героическую самоотверженную борьбу советского народа за коммунизм, и чтобы работа композиторов над историческими темами содействовала борьбе за дальнейший подъём

нашей многонациональной советской Родины, содействовала становлению нового и передового, отбрасывая отжившего и старого» [11, с. 81].

К вопросу о приоритетности исторической тематики в творчестве композитора тесно примыкает также и вопрос о программности. Её наличие – неотъемлемый атрибут большинства инструментальных произведений композитора. Как подчёркивает Н. С. Шурова, для оркестра М. И. Вериковский не писал крупных симфоний, ограничившись в основном небольшими программными произведениями [13, с. 28].

В первую очередь программность для него была мостиком, который помогал связать замысел произведения с исторической личностью или событием. Самые яркие примеры творчества М. И. Вериковского 40-х годов – фортепианный цикл «Волынские акварели» (1943) и симфоническая поэма «Петро Конашевич-Сагайдачный» (1944). Последнее произведение по замыслу композитора должно было стать составной частью большого оркестрового цикла «Симфонические портреты государственных деятелей Украины», однако в силу дальнейших неблагоприятных обстоятельств цикл так и не был продолжен.

Именно эти произведения – наряду с оперой «Наймичка», вокально-симфонической поэмой «Чернец», балетом «Пан Каневской» – были упомянуты в партийном постановлении. Итог упомянутых событий сводился к невеселому выводу – дальнейшее сочинение произведений национально-исторической программности для композитора оказывалось крайне нежелательным: ЦК КП(б)У «предостерег» его от «чрезмерного» обращения к ней [3, с. 17].

В силу таких обстоятельств М. И. Вериковский был вынужден написать ряд произведений, которые принадлежали не исторической, а советско-современной тематике. Не реагировать совершенно на выдвинутые обвинения



в отходе от современности М. И. Вериковский, как и другие композиторы, не мог. Это констатировала «Большая советская энциклопедия» издания начала 50-х годов: «сочинения Вериковского последнего времени свидетельствуют о стремлении композитора к идейно-творческой перестройке. Вериковским были написаны «Колхозные дуэты», песни («Моя Батьківщина» и др.), романсы и кантата «К 10-летию воссоединения Украины» [1, с. 496].

К сочинению фортепианного концерта М. И. Вериковский обратился спустя два года после этого разгрома. Непрограммное безтекстовое произведение – в отличие от программного – предполагает множественность интерпретаций. Поэтому для композитора обращение к нетипичному для него концертному жанру давало возможность избежать дальнейших обвинений, не отступая при этом от собственных творческих убеждений. Тем более, что это можно считать общей тенденцией для конца 40-х – начала 50-х годов – отметим, что интерес к жанру инструментального концерта в украинской музыке в целом в рассматриваемый период значительно возрастал: только за 6 лет (с 1950 по 1956) было создано концертов почти столько же, сколько за все предшествующие годы [12, с. 154].

Даже А. А. Жданов в своём знаменитом выступлении раздражённо констатировал: «Совершенно очевидно, что программной музыки стало меньше или её почти совсем нет. Дело дошло до того, что содержание выпущенного в

свет музыкального произведения приходится объяснять уже после появления его на свет» [5, с. 20].

Резюмируя изложенное, подчеркнём: сочинять фортепианный концерт М. И. Вериковский начал, решив обратиться к жанру непрограммной музыки. Это давало композитору возможность сохранить нужное содержание произведения без той декларативности, которую придавало ему программное уточнение исторической направленности. Необходимость избегать подобной декларативности являлась прямым следствием грубого административного вмешательства властей в творческий процесс. Однако при этом она своеобразным образом способствовала появлению в наследии М. И. Вериковского нового для него жанра, с которым связаны определённые творческие достижения.

На автографе концерта автором была проставлена ремарка «часть I», что может свидетельствовать о первоначальном замысле концерта как произведения циклического, по-видимому, трёхчастного. Однако весь нотный материал фактически принадлежит одной части, которая осталась единственной. Поэтому будем рассматривать концерт как завершённое одночастное произведение, в таком виде исполненное.

Концерт написан в сонатной форме. Основная его тональность – до-минор, со сменой в конце на одноимённый мажор. Объём клавира насчитывает 706 тактов. В виде схемы сонатное *allegro* концерта выглядит следующим образом:

Вступление	Экспозиция				Разработка	Реприза			Каденция	Кода
15 т.	293 т.				157 т.	96 т.			77 т.	68 т.
	Г. п.	Св. п.	П. п.	З. п.		Г. п.	П. п.	З. п.		
	94	49	117	33		36	24	36		

Музыка концерта органически сочетает листовско-рахманиновские традиции с украинской песенной тематикой,

которой принадлежат темы главной и побочной партий – основные темы произведения. Остро конфликтного



столкновения между темами нет, хотя в ходе развития они приобретают напряжённый и динамичный характер. Кульминация совпадает с началом репризы, которая значительно сокращена по сравнению с экспозицией. Далее следуют развёрнутая каденция на основе темы среднего раздела побочной партии

и кода, в которой минорная тональность сменяется одноимённым мажором.

Основным назначением краткого вступления является интонационная подготовка темы главной партии. Их объединяет попевка, которую можно назвать одной из лейтмотиваций концерта (1-й такт примера):



Главная партия в целом имеет трёхчастную структуру с развивающейся серединой. После относительно небольшой связующей партии наступает тема побочной партии, вносящая значительный образный и темповый контраст.

Как и тема главной партии, она имеет народно-песенный характер. Для обеих тем при их немалой контрастности присуще нисходящее постепенное движение, типичное в украинской народной мелодике [7, с. 20]:



Побочная партия в целом также трёхчастна. Важное значение в дальнейшем приобретает тема её среднего

раздела. Не вводя эту тему в разработку, М. И. Вериковский прибегает её для эффектной сольной каденции:



Завершает экспозиционный раздел концерта небольшая заключительная партия, окончательно за-

крепляющая с помощью повторного кадансирования тональность параллельного мажора.



Разработка имеет три волны развития, являющиеся как бы ступенями к кульминации в начале репризы. Главную роль в разработке играют постоянно развивающиеся темы главной – особенно лейтинтонационной попевки и связующей партий. Последние такты раздела являются предыктом перед наступлением репризы, где драматический потенциал развития достигает своего максимума.

Протяжённость репризы значительно сокращена, связующая партия отсутствует вовсе. Тема побочной партии традиционно звучит в тональности, однопольной с главной.

За репризой идёт каденция, в начале которой использованы интонации связующей партии, а затем – уже упоминавшаяся тема среднего раздела побочной партии. Для усиления драматизма композитор использует приём её последовательного проведения дважды подряд с повышением на полутон.

Заключительный раздел формы – коду – также открывает лейтинтонационная попевка. В целом кода имеет две фазы, связанные с окончательным утверждением основной тональности – сначала до-минора, затем – до-мажора.

Отдельной страницей нашей работы над концертом стала его оркестровка. Не останавливаясь на ней подробно, приведём состав инструментов, который был использован в ходе её осуществления:

Группа Di legno:

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in B
Clarinetto basso
2 Fagotti

Группа Di ottone:

2 Corni in F
2 Trombe in B
2 Tromboni
Tuba

Группа A percussione:

Timpani
Triangolo
Vibrafono
Tamburo militare
Gran cassa

Группа Archi:

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

Хотелось бы выразить надежду, что фортепианный концерт М. И. Вериковского, пребывавший вне поля зрения исполнителей, будет исполнен в виде, задуманном автором, – для фортепиано с оркестром – и найдёт своего слушателя.

Библиографический список

1. Вериковский М. И. Большая советская энциклопедия / гл. ред. С. И. Вавилов. – 2-е изд. – М. : Большая советская энциклопедия, 1951. – Т. 7. – С. 496.
2. Вериківська О. М. Митець, свідомий свого покликання // Михайло Іванович Вериківський : погляд з 90-х : зб. ст. / ред.-упорядник О. Торба. – К., 1997. – С. 4–7.
3. Герасимова-Персидська Н. О. М. І. Вериківський. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 96 с.
4. Гордейчук Н. М. Украинская советская музыка. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. – 101 с.
5. Жданов А. А. Выступление на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) // Советская музыка. – М. : Гос. муз. изд-во, 1948. – № 1. – С. 14–26.
6. Зінкевич О. С. 50 років тому // Mundus musicae. Тексти и контексти. – К. : ТОВ За друга, 2007. – С. 299–309.
7. Золочевський В. Н. Ладно-гармонічні основи української радянської музики. – К. : Наукова думка, 1964. – 164 с.
8. Клиш В. Л. М. Вериковский и новоладное мышление // О музыке. – К. : Музична Україна, 1985. – С. 278–283.



9. Вериковский М. И. Музыкальная энциклопедия. Т. 1. – М.: Советская энциклопедия, 1973.
10. Орлов Г. А. Советский фортепианный концерт. – Л.: Гос. муз. изд-во, 1954. – 210 с.
11. Советская музыка. По страницам печати. – М.: Музгиз, 1948. – № 5. – С. 80–87.
12. Тимофеев В. Украинский фортепьянный концерт // Украинская советская музыка. – К.: Советский композитор, 1960. – С. 149–163.
13. Шурова Н. С. М. И. Вериківський. – К.: Музична Україна, 1972. – 51 с.
14. Шурова Н. С. Талантливый запевала // Советская музыка. – М.: 1983. – № 1. – С. 73–74.
- образотворчого мистецтва I музичноyi literaturi URSS, 1960. – 101 p.
5. Zhdanov A. A. Vyistuplenie na soveschaniy deyateley sovetskoy muzyki v TsK VKP(b) // Sovetskaya muzyka. – М.: Gos. muz. izd-vo, 1948. – № 1. – P. 14–26.
6. Zinkevich O. S. 50 rokov tomu // Mundus musicae. Teksty i konteksty. – K.: TOV Zadruga, 2007. – P. 299–309.
7. Zolocheskiy V. N. Lado-garmonichni osnovi ukraiyinskoyi radyanskoyi muziki. – K.: Naukova dumka, 1964. – 164 p.
8. Klin V. L. M. Verikovskiy i novoladovoe myishlenie // O muzyke. – K.: Muzichna Ukrayina, 1985. – P. 278–283.
9. Verikovskiy M. I. Muzyikalnaya entsiklopediya. T. 1. – М.: Sovetskaya entsiklopediya, 1973.
10. Orlov G. A. Sovetskiy fortepiannyiy kontsert. – L.: Gos. muz. izd-vo, 1954. – 210 p.
11. Sovetskaya muzyka. Po stranitsam pechati. – М.: Muzgiz, 1948. – № 5. – P. 80–87.
12. Timofeev V. Ukrainskiy fortepyannyiy kontsert // Ukrainskaya sovetskaya muzyka. – K.: Sovetskiy kompozitor, 1960. – P. 149–163.
13. Shurova N. S. M. I. Verikivskiy. – K.: Muzichna Ukrayina, 1972. – 51 p.
14. Shurova N. S. Talantlivyy zapevala // Sovetskaya muzyka. – М.: 1983. – № 1. – P. 73–74.

Bibliography

1. Verikovskiy M. I. Bolshaya sovetskaya entsiklopediya / gl. red. S. I. Vavilov. – 2-e izd. – М.: Bolshaya sovetskaya entsiklopediya, 1951. – Т. 7. – P. 496.
2. Verikivska O. M. Mitets, svIdomiy svogo poklikannya // Mihaylo Ivanovich Verikivskiy: poglyad z 90-h : zb. st. / red.-uporyadnik O. Torba. – K., 1997. – P. 4–7.
3. Gerasimova-Persidska N. O. M. I. Verikivskiy. – K.: Derzhavne vidavnitstvo obrazotvorchogo mistetstva I muzichnoyi literaturi URSS, 1959. – 96 p.
4. Gordeychuk N. M. Ukrainskaya sovetskaya muzyka. – K.: Derzhavne vidavnitstvo

© Кармазин А. А., 2014