

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 785+782.9:792.82+784]398.8.036:78.071.1Вериківський(477)(045)
DOI: 10.31318/2414-052X.1(62).2024.304968

ОЛЕНА ДЕРЕВ'ЯНЧЕНКО

ORCID iD: 0000-0001-9498-5004

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
ederevyanchenko2015@gmail.com

НЕОФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО ТА ПЕРСПЕКТИВИ ЇХ ВТІЛЕННЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Розглянуто творчість Михайла Вериківського в контексті розвитку неофольклоризму в українській музиці. Використано комплексний підхід до вивчення творчості означеного митця, в якому поєднуються загальнонаукові методи аналізу, синтезу, узагальнення та спеціально-наукові — джерелознавчий, історичний, жанровий, стильовий. З'ясовано передумови неофольклористичних пошуків Михайла Вериківського: музичні традиції родини та рідного міста Кременець, творче засвоєння педагогічних настанов Болеслава Яворського під час навчання в Київській консерваторії, соціокультурний контекст 1920-х років. Виявлено у творах композитора такі ознаки творчого методу й риси стилю неофольклоризму, як: звернення до обрядової архайки, жанрових і структурних архетипів українського пісенного й інструментального фольклору, поєднання глибинних засад фольклорного мислення з техніко-композиційними й стилістичними засобами доби модернізму (емансипація дисонансу, новоладові пошуки, динамізація метро-ритмічного й фактурного чинників, поліфонізація музичної тканини, інтеграція горизонталі й вертикалі за принципом інтонаційної спільності, багаторівневе відтворення ладового й логіко-конструктивного потенціалу теми тощо). Узагальнено неофольклористичні тенденції, які в українській музиці започаткував Михайло Вериківський: перша — звернення до автентичних народно-поетичних текстів (ораторія «Дума про дівку-бранку», 1923); друга — створення оригінальних творів на народну тему (неофольклористичних композицій) у камерній інструментальній музиці («П'ять п'єс на народні теми для струнного квартету», 1921) та симфонічній музиці («Веснянки», 1924); третя — формування нових різновидів жанрів професійно-академічної творчості на основі глибокого проникнення композиторів у фольклорну систему художнього мислення (фольк-ораторія, фольк-балет, фольк-сюїта, фольк-квартет тощо). Зроблено висновок, що Михайло Вериківський є одним із фундаторів неофольклоризму в українській камерно-інструментальній, симфонічній, вокально-симфонічній та балетній музиці, який розвинув на новому рівні інтенції Миколи Лисенка та Миколи Леонтовича і сприяв формуванню епіко-драматичного та обрядово-міфологічного образно-жанрових векторів українського музичного неофольклоризму.

Ключові слова: творчість Михайла Вериківського, неофольклоризм, композитор, фольклор, українська музика першої половини XX століття, жанр в музиці, стиль в музиці, композиторська школа Болеслава Яворського.

Постановка проблеми... Тема «Михайло Вериківський і фольклор» не є новою. Цей аспект є наскрізним у музикознавчих дослідженнях творчості композитора різних часів і визначає глибинний зв'язок із національним фольклором як одну з характерних рис стилю митця (Т. Антропова, О. Вальчук, Н. Герасимова-Персидська, М. Грінченко, А. Кармазін, Н. Шурова та ін.). Разом з тим, представлені в наукових студіях спостереження щодо жанрово-стилістичних ознак фольклорного походження у творах композитора на сучасному етапі вимагають, з одного боку, розширення і доповнення, з іншого — узагальнення на якісно новому рівні. З цього погляду закономірною є спроба розглянути творчість М. Вериківського в контексті стильового напрямку неофольклоризму, що є важливим для розуміння специфіки виявлення і формування національно-стильового вектору в українській музиці ХХ століття.

Не зважаючи на активізацію зацікавленості музикознавчої спільноти у питаннях втілення національного начала в музиці, проблематику неофольклоризму в українській академічній музиці першої половини ХХ століття в цілому і у творчості окремих митців все ще вивчено недостатньо. Дослідниками (Стельмащук, 2003; Дерев'янченко, 2005; Гончаров, 2010; Скрипник, Калениченко, Сікорська, 2016; Сидоренко, 2020 та ін.) визначено ряд майстрів першої половини ХХ століття, окремі твори яких дотичні до неофольклоризму (І. Белза, М. Колесса, М. Коляда, З. Лисько, Б. Лятошинський, Н. Нижанківський, Л. Ревуцький). М. Вериківський у цьому переліку не називається, хоч на думку сучасника композитора, музикознавця Миколи Грінченка: «Скрізь, де йде рух за українську музику, ми чуємо ім'я Вериківського, бо він найбільш активний із сучасних українських композиторів» (1925, с. 83).

Невисвітленість творчості М. Вериківського в контексті проблематики неофольклоризму, недостатність опрацювання матеріалів архіву і ранньої творчості композитора зокрема, зумовлюють необхідність проведення дослідження у цьому ракурсі.

Мета цієї статті — окреслити ознаки творчого методу й стилю неофольклоризму та перспективні для української музики XX століття неофольклористичні тенденції у творчості Михайла Вериківського.

Завдання дослідження:

- 1) з'ясувати роль фольклору в життєтворчості М. Вериківського;
- 2) виявити у творах композитора ознаки творчого методу й стилю неофольклоризму;
- 3) окреслити неофольклористичні тенденції, які в українській музиці започаткував М. Вериківський.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Зв'язки композиторської творчості М. Вериківського з фольклором розглядаються у низці праць. Н. Герасимова-Персидська (1959) відзначає фольклорну основу багатьох творів композитора і робить висновок про їх жанрову еволюцію як показник творчого зростання автора: від обробок народних пісень до створення оригінальної музики. О. Вальчук (2003) простежує риси народномузичної стилістики в основних жанрах творчості митця (хорові обробки народних пісень, церковні піснеспіви, масова пісня, ораторія, симфонічна музика, опера, балет, музика до кіно тощо), робить висновок про стилістичну функцію фольклору (думний епос, інструментальні награвання), визначає характерні прийоми (жанрова цитатність, імітування народномузичних тембрів) та стилістичні засоби (народна підголоскова поліфонія, куплетна варіаційність у формотворенні тощо). Т. Антропова (2010) підкреслює вплив педагогічних настанов Болеслава Яворського на композиторську творчість М. Вериківського у зв'язку з втіленням фольклору в його ранньому циклі хорових обробок. Цінні спостереження над опрацюванням фольклору в конкретних творах композитора містяться в працях з історії розвитку певних жанрів в українській музиці (Гордійчук, 1969; Загайкевич, 1969; Клиш, 1980; Терещенко, 1978; Фільц, 1997 та ін.).

Виклад основного матеріалу дослідження... Щоб зрозуміти системність зв'язків творчості М. Вериківського з фольклором на початку окреслимо

складові життєвого й мистецького бекграунду композитора, які інспірували багаторічну зацікавленість у опрацюванні народної музичної творчості.

По-перше, це родинне середовище, в якому щовечора практикувався спів пісень разом. За відомостями старшої доньки композитора Ірини, композитор записав від своєї матері Євдокії Якимівни багато пісень, «і ті, що їх співали її мати та батько-чумак, і ті, які вивчила колись від своїх подруг, здебільшого на весіллях» (Вериківська, 1978, с. 55). Він склав їх у збірку пісень Кременеччини, а у творчості представив обробки понад 20 давніх народних пісень з Волині (1934) та трьох революційних пісень західноукраїнського підпілля (1940). У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтв України (далі скорочено ЦДАМЛМ України — *О.Д.*) зберігається партитура «П'яти українських народних пісень» для сопрано й оркестру (1942), в якому № 4 «Колискова» заснована на записаній від матері мелодії¹. У рукописному автографі цю інформацію зазначає сам автор (Вериківський, 1742–1959).

По-друге, джерелом синтезу народного та професійного мистецтва у свідомості митця є «полікультурність історико-мистецьких традицій» рідного для нього міста Кременець (тоді Волинської губернії), що «сформувалася на основі постійного діалогу та взаємовпливу української, польської, єврейської, австрійської, російської, румунської, угорської культур» (Кармазін, 2021, с. 7). Це зумовлює особливий інтерес до волинсько-кременецької та закарпатської тематики протягом життєтворчості композитора, його глибоку обізнаність в історичних традиціях і народно-пісенній спадщині рідного краю. Тим не менш, у його творчості представлена і народно-пісенна спадщина інших регіонів України та інонаціональний фольклор (обробки польських, угорських, словацьких, індійських пісень; «Татарська сюїта» для симфонічного оркестру тощо).

По-третє, це навчання в київській консерваторії в класі визначного музиканта-мислителя, педагога, піаніста, композитора, громадського діяча

¹ У рукописах, які зберігаються у ЦДАМЛМ України наочно видно, що у творах із фольклорним тематизмом композитор, як правило (але не завжди), на окремому аркуші виписує народні теми і вказує джерело запозичення.

Болеслава Яворського, який «звернув увагу свого учня на народні пісні» (Шурова, 1972а, с. 8) та прищепив йому й іншим своїм учням (М. Леонтович, П. Козицький, Г. Верьовка та ін.) настанову вільного, «творчого використання художнього потенціалу фольклору та евристичної ладової природи народної пісні» (Антропова, 2010, с. 121).

По-четверте, це формуючий особистість митця контекст епохи національно-визвольних змагань, Українського відродження 1920-х років, вирування модерністичних інтенцій в усіх сферах художньої творчості. Його диригентська, композиторська й педагогічна діяльність, членство у Музичному товаристві імені Леонтовича сформували уявлення про необхідність вироблення нових підходів до вирішення проблеми національного стилетворення в музиці та подолання нерівномірності розвитку жанрів професійно-академічної творчості. З приводу останнього Д. Антонович зазначає: «Засвоїти українській музиці побіч вокальних досягнень також інструменталізм, а разом із тим засвоїти побіч малих і великі форми, всі роди симфонічної та камерної музики — фортепіанові та оркестрові, — одним словом, вивести українську музику на широку дорогу творчості у всіх галузях української музичної продукції, стало головним завданням сучасності» (1993).

У добу модернізму пошук нових естетичних й технологічних принципів опрацювання фольклору став базою формування неофольклоризму в світовій музиці (Б. Барток, З. Кодая, ранні І. Стравінський¹ і С. Прокоф'єв, К. Шимановський, Е. Вілла-Лобос, М. де Фалья, Дж. Енеску, Л. Яначек та багато інших). В Україні цей напрям окреслив нові, модерні вектори стилетворення, пов'язані з виявом національної ідеї в музиці. Фундамент для формування цього напрямку заклав своєю потужною фольклористичною й композиторською діяльністю М. Лисенко, який мав об'ємний народнопісенний інтонаційний тезаурус і «створив багатий і різноманітний музичний тематизм фольклорного типу (ліричний, лірико-драматичний, епічний, героїчний,

¹ За А. Калениченком, «одним зі світових центрів неофольклоризму» (2016, с. 228) є волинське містечко Устилуг, в якому І. Стравінський написав знакові для цього неостилію балети «Петрушка» і «Весна священна».

танцювальний)» (Корній, 2012, с. 14). Гідним продовженням його напрацювань на новому етапі стала творчість М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, а пізніше — М. Вериківського, П. Козицького, М. Колесси, М. Коляди, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та ін.

У творах музичного неофольклоризму, за А. Калениченком, «із рідною композитору народною культурою поєднується новітня, а не традиційна стилістика, <...> розроблюються малодосліджені шари народної творчості. Рідко вживається цитування, натомість створюється музика у фольклорному дусі», відтворюються «з максимальною психологічною та історичною достовірністю народно-музичні жанри» (2016, с. 227). Творчий метод неофольклоризму пов'язаний з осягненням і втіленням на різних рівнях структури художнього цілого глибинних основ і закономірностей фольклорного мислення, осучасненням інтонаційно-жанрових елементів фольклору за допомогою техніко-композиційних засобів музики ХХ століття, пошуком власного, індивідуального шляху сполучення з фольклорним світом (Дерев'янченко, 2005).

Поглянемо на творчість М. Вериківського з точки зору втілення цих ознак.

Одним із важливих естетико-художніх акцентів українського музичного неофольклоризму є звернення до давнього пласту селянського фольклору (обрядової архаїки), а також до особливостей народного багатоголосся й ансамблевого інструменталізму. Ці шари у М. Лисенка посідали незначне місце. На новому етапі саме вони стали актуальними інтонаційними першоджерелами творчості.

У доробку М. Вериківського знаходимо чимало прикладів звернення до вузькооб'ємних обрядових наспівів. Наведемо декілька в різних жанрах. На мотивах в обсязі трихорду в кварті — ладового репрезентанту фольклорної архаїки — базуються гаївка «Ой, дзвони дзвонять» з циклу «Десять українських народних пісень» для хору (1920) та п'ята частина «Весняні ігрища біля Дівочого озера перед облогою Батиєм Кременецької фортеці» з фортепіанного циклу «Волинські акварелі» (1943). Істотно, що в останньому з названих творів

трихорд у кварті, є інтонаційно-конструктивною основою тематизму циклу. Він використовується як у мелодичній горизонталі (у частинах 1, 2, 4, 5 у вигляді зчеплення двох трихордів), так і в гармонічній вертикалі (приклад 1), у тому числі у вигляді паралелізму акордів кварто-квінтової будови (приклад 2).

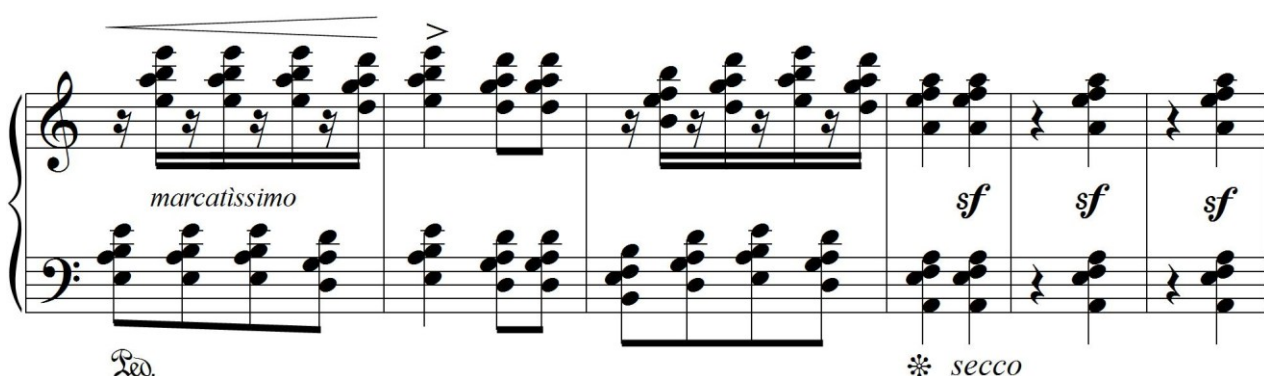
Приклад 1.

М. Вериківський. «Волинські акварелі», частина 5, тт. 19–22.



Приклад 2.

М. Вериківський. «Волинські акварелі», частина 5, тт. 75–80.



У перших двох частинах циклу «П'ять п'єс на народні теми для струнного квартету» (1921) використовуються щедрівка та жнивна пісня, що базуються на пентахорді (діатонічному та з хроматичним підвищенням четвертого щабля) (Дерев'янченко, 2022). У симфонічній сюїті «Веснянки» (1924) використані пісні в обсязі пентахорду (веснянка «Ой весна-весниця», дитяча пісня-гра «Зелений шум»), гексахорду («Царівно, ми твої гості»). В основу фінального хору «Кроковеє колесо» (1926) з однойменного циклу покладено мелодію весняної пісні-гри в обсязі гексахорду.

Не менш важливим для композитора є осягнення специфіки народного хорового багатоголосся й ансамблевого інструменталізму. Особливості народного багатоголосся впливають на стиль хорових обробок 1919–1921 років

(«Ой піду я лугом», «Ой, в чистім полі», «10 українських народних пісень для хору»), в яких музикознавці вбачають риси варіантно-підголоскового складу, ритмічної індивідуальності контрастних контрапунктуючих голосів (Герасимова-Персидська, 1959; Фільц, 1997). Мелодико-ритмічні й фактурні риси фольклорного інструментального музикування (квінтові органні пункти, остинатно-формульні награвання) відчутні у «П'яти п'єсах для струнного квартету на народні теми» тощо (Дерев'янченко, 2022).

У творчості М. Вериківського знаходимо і приклади втілення характерних стильових ознак неофольклоризму, інспірованих знаннями глибинних засад фольклорного мислення (усність, нетемперований стрій, ладова специфічність тощо). Це і способи тематичного розвитку на основі повторності і варіантності (мотивне *ostinato* у третій частині «П'яти п'єс для струнного квартету»), метрична нерегулярність («П'ять п'єс для струнного квартету», третя частина, тт. 34–39; «Українська сюїта» для скрипки і оркестру, № 1 «Пісня»), ладогармонічне ускладнення тематизму (ефект висотної змінності ступенів по горизонталі, тризвуки з розщепленими тонами — «Українська сюїта» № 1 т. 8, № 3 тт. 1, 3¹), інтеграція горизонталі й вертикалі за принципом інтонаційної спільності («Волинські акварелі»), дисонуючі співзвуччя кластерного типу (Веснянки з балету «Весняна казка» для фортепіано, № 1 «Коло» тт. 17, 23) тощо.

Фольклорний генезис нерідко має жанрова основа творів М. Вериківського. Прагнучи до глибинного розуміння специфіки народно-музичного мислення, композитор трактує фольклорні жанри як певні семантичні архетипи, що належать до шару національно-суспільного підсвідомого і зберігаються у ньому протягом багатьох століть. Перетворення їх у художній творчості виконує функцію історичної ретрансляції психоментальних першообразів і смислів, закарбованих у звукових патернах. Поширені у музиці композитора приклади втілення фольклорно-жанрових

¹ За нашим спостереженням тематизм «Української сюїти» запозичений з ранніх п'єс М. Вериківського: у № 1 використана тема другої частини з «Двох п'єс для струнного тріо на народні теми», у № 3 — тематизм першого номера з «Двох п'єс для скрипки і фортепіано на народні теми».

первнів веснянки (симфонічна сюїта «Веснянки», веснянки для фортепіано з балету «Весняна казка», «Крокове колесо» для хору, частина 2 з «Української сюїти», частина 5 з «Волинських акварелей» тощо), колискової («Дві п'єси для струнного тріо на народні теми» № 1, Колискова Ганни з опери «Наймичка»), думи (ораторія «Дума про дівку-бранку», романс «Дума про матір Україну»), коломийки («Гуцульський танець» для фортепіано з балету «Весняна казка», фінал «Української сюїти») та інші стали важливим стимулом формування жанрово-семантичної палітри модерної української музики в цілому (хорової, симфонічної, вокально-симфонічної, фортепіанної тощо). Структурні архетипи фольклору, зокрема, рондальність, куплетна варіаційність та варіантність стали прообразами тематичного розгортання в одночастинних та циклічних творах композитора. Отже, за допомогою жанрових і структурних архетипів фольклорного походження М. Вериківський та багато інших українських митців в подальшому втілюють композиційно-драматургічні концепції своїх творів.

Працюючи з фольклорно-жанровими архетипами М. Вериківський переважно користується методом перенесення особливостей первинних жанрів у вторинне середовище (традиції М. Лисенка). Цей метод застосовується в усіх вищеназваних інструментальних творах. Зокрема, В. Клинь вбачає специфічну характерність фортепіанних веснянок і коломийок у тому, що вони наслідують подвійну жанрову природу фольклорного прототипу і «зумовленого нею тлумачення їх як танців-пісень чи пісень-танців» (1980, с. 28). Те саме стосується і відтворення композиційно-семантичних особливостей фольклорного обряду в кантатних чи музично-театральних композиціях. Прикладами цієї тенденції є кантата за мотивами народного обряду «Українське весілля» (1941), сцена весілля з опери «Наймичка» та нереалізований, але драматургічно спланований задум «Вертепу»¹ тощо.

¹ Як відомо, раніше ідею сценічного втілення «Різдвяного Вертепу» (1919) реалізував у своєму театрі Лесь Курбас. У ньому актори рухались подібно до ляльок. У подальших виставах режисер розвивав типові для такого типу вистав персонажі.

Унікальним у творчості композитора є випадок, який демонструє активну перетворюючу дію композиторського мислення в аспекті втілення жанрово-архетипової ідеї на більш масштабному рівні¹. Мається на увазі написання крупного твору за моделлю фольклорного жанру-прототипу. Ораторія «Дума про дівку-бранку»² (1-ша ред. у клавiрі — 1923, 2-га ред. оркестрова — 1954) є прикладом перетворення ознак дум і плачів невольників на багатьох рівнях структури художнього цілого: від використання оригінальних народно-пісенних текстів, мовно-стилістичних засобів (типів мелодики, характерних мелодичних зворотів, закономірностей ладової й метроритмічної будови, способів тематичного розвитку, фактурно-гармонічних засобів, манери інтонування) до проєціювання композиційно-драматургічних аспектів побудови дум на цілісність ораторіальної форми (Терещенко, 1978).

Свідомством того, що митець ретельно вивчав фольклор є багатосторінковий документ із архіву М. Вериківського в ЦДАМЛМ України (Записи і списки). Це робочі матеріали до написання різних творів 1920–1950-х років, в яких на нотних (інколи і від руки розліняних) аркушах дуже дрібним почерком, переважно олівцем виписані народні мелодії (або їх елементи) із зазначенням джерела запозичення (збірки або від кого записано мелодію). Привертає увагу фрагмент цього документу, на якому композитор виписав думний звукоряд («скаля дум» за М. Вериківським), стрій Кравченкової бандури, звукоряд та фактурні формули гри на лірі, по 4–7 мелодичних варіантів початку та закінчення дум та лірницьких фраз, бандурних програшів тощо (Записи і списки). Цілком ймовірно, ці нотатки відносяться до часу написання ораторії «Дума про дівку-бранку» адже у них фіксуються етапи

¹ Схожі жанрові процеси відбувалися в українській літературі. Зокрема, за сюжетними мотивами відомої народної пісні-балади «Ой не ходи, Грицю та й на вечорниці» створено такі масштабні твори, як однойменна драма М. Старицького (1890), драматична поема «Чураївна» В. Самійленка (1894), повість «У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської (1908), історичний роман у віршах «Маруся Чурай» Л. Костенко (1979) та ін.

² Прикметно, що у літературі зустрічаються різні варіанти назви твору: «Дума про дівку-бранку Марусю попівну Богуславку» (Герасимова-Персидська, 1959, с. 8), «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» (Шурова, 1972б, с. 33). У рукописному автографі твору, що зберігається у ЦДАМЛМ, титульну сторінку якого подає у своїй статті А. Терещенко (1978), зазначається авторська назва «Дума про дівку-бранку».

аналітичного осягнення специфіки мелізматичної та структури думного епосу. Огляд цього документу переконує в детальності і скрупульозності вивчення композитором ладо-мелодичних, ритмічних, структурних особливостей фольклору, вірогідно, з метою перейти від цитатного методу до творення власної мелодії в народному дусі.

Ще один архівний документ засвідчує прагнення композитора звернутися до давньої української міфології, репрезентанта поганського світогляду (Вериківський, 1957–1959). Це робочі матеріали до ненаписаного програмного симфонічного твору «Із української народної фантастики», в яких є начерки літературної програми до деяких частин, списки фольклорних мелодій, а також інформація про основних героїв (Лісниця, Тристенний дідько, Літавець, Біс-Осик). У щоденнику композитор зазначає, що вирішив звернутися до втілення образів української народної демонології «аби якнайширше використати гармонії зі своїх численних гармонічних систем» (Вериківська, 1997, с. 73).

Цікавим прикладом опосередкованого втілення фольклору, відтворення первісно-стихійного духу архаїчного обрядодійства за допомогою модерних ладо-гармонічних засобів є «Танець» для фортепіано (1923). У ньому дисонансні сполуки виникають по горизонталі й вертикалі в результаті поєднання хроматично ускладнених трихордів (приклад 3) та співзвуч терцієвої будови з розщепленими тонами (приклад 4). Використання тритону як інтонаційно-конструктивної опори ладу (тт. 1–8, 25–28), синтетичність ладозвукорядної основи твору є ознаками впливу на композиторське мислення теорії Б. Яворського.

Отже, у цьому творі поєднуються неофольклористичні й ладово-конструктивні пошуки, характерні для новаторської лінії творчості композитора.

М. Вериківський вважається в українській музиці першопрохідником у жанрах симфонічної сюїти, ораторії, балету, інструментальної фольклорної композиції (Дерев'янченко, 2022). Він започаткував декілька перспективних для

розвитку української музики тенденцій, що сформувались в контексті неофольклоризму. Назвемо їх і розглянемо детальніше.

Приклад 3.

М. Вериківський. Танець, тт. 1–2.



Приклад 4.

М. Вериківський. Танець, тт. 7–9.



Перша тенденція — звернення до автентичних народно-поетичних текстів. Цей вектор є історично важливим для розвитку неофольклоризму в світовій музичній культурі. Як відомо, він представлений у творах І. Стравінського 1914 — початку 1920-х років на тексти народних пісень чи казок¹, К. Шимановського («Пісня хлопців», 1924), Б. Бартока («*Cantata profana*», 1930) тощо.

В українській музиці цю тенденцію започатковує М. Вериківський в ораторії «Дума про дівку-бранку» (1923). У рукописному автографі твору зазначається: «драматургічна композиція, лібрето і музика М. Вериківського».

¹ Твори І. Стравінського на народні тексти: «Прибаутки», жартівливі пісні для голосу та інструментального ансамблю (1914), «Підблюдні», чотири селянські пісні для жіночого вокального ансамблю (1914–1917), «Весіллячко», хореографічні сцени зі співом та музикою (1914–1923), «Котячі колискові пісні», вокальна сюїта для контральто і трьох кларнетів (1915–1916), «Байка» (1916, прем'єра 1922), «Три історії для дітей» для голосу та фортепіано (1917) тощо.

Текст народний» (Терещенко, 1978, с. 39). У поетичному лібрето опусу монтажно поєднуються тексти народних дум («Про Марусю Богуславку», «Про Самійла кішку») та плачів невольників («Не ясний сокіл квилить-проквіляє», «Ой, та у святую неділеньку»).

Звернення до оригінальних фольклорно-поетичних текстів як маркерів національної ідентичності у тогочасних соціокультурних реаліях було вкрай важливим. Воно пов'язано з прагненням ретранслювати через твір етностильовий мовний код, мовну картину світу історично віддалених періодів. Це відкриває в музичній творчості нові естетичні обрії, адже фонічна, метроритмічна й ритмо-синтаксична специфіка народних текстів відбивається у тематизмі, твору.

Згодом ця тенденція більш повно і масштабно проявилася у творчості композиторів «нової фольклорної хвилі». Згадаймо кантати Л. Дичко («Червона калина», 1968; «Чотири пори року», 1973; «Карпатська кантата», 1974; «У Києві зорі», 1982), В. Бібіка («Дума про Довбуша», 1972), В. Рунчака («Чумацькі пісні», 1988); фольк-симфонію В. Зубицького «Чумацькі пісні» (1982) та його хорові концерти «Гори мої» (1986) і «Ярмарок» (1987), триптих «Співаночки» (1985); фольк-концерти В. Рунчака (№ 1 «Голосіння і співаночки», 1989, 2 ред. 2000; № 2 «Як козаки Султану листа писали», 1991); вокальні цикли В. Загорцева («Приказки», 1963), І. Карабиця («Три пісні на народні тексти», 1969), Ю. Іщенко («Календарні пісні», 1973) тощо.

Друга тенденція — створення оригінальних творів на народну тему в камерно-інструментальній і симфонічній музиці. У жанровій класифікації творчості композитора у цьому випадку можна вживати узагальнений термін «неофольклористична композиція», який, на наш погляд, маркує відмінність за техніко-композиційним параметром обробок народних пісень (гармонізацій, розкладок, аранжувань) і оригінальних композицій на народні теми. Це той шлях, який М. Леонтович¹ та його послідовники торують у хоровій творчості, а

¹ Обробки народних пісень М. Леонтовича нерідко набувають ознак оригінальної творчості (Щедрик, Дударик та ін.).

М. Вериківський¹ — у камерно-інструментальній й оркестровій. Обидва названі композитори — під проводом Б. Яворського.

М. Вериківський та його колеги по мистецькому цеху добре розуміють відмінність обробки і оригінальної композиції на народну тему, тому нерідко надають останнім певні жанрові визначення: п'єса (М. Вериківський «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми», «Дві п'єси для струнного тріо на народні теми»), мініатюра (З. Лисько «Мініатюри на українські народні теми»), прелюд (М. Вериківський «Два прелюди на народні теми для скрипки і фортепіано»; П. Козицький «Вісім прелюдів-пісень» для хору) тощо. Усі названі номінації по суті є жанровими різновидами оригінальних творів (композицій).

Сутнісними ознаками неофольклористичної композиції на народну тему можна вважати наявність у творі індивідуального композиційного задуму (концепції), своєрідність гармонічного рішення, розкриття ладового, логіко-конструктивного потенціалу теми, динамічність і цілісність форми (продуманість динаміки формотворчих процесів на рівні мелодики, гармонії, фактури, метроритму, гучності, тембру тощо), нерідко вторинна семантизація (термін Ю. Лотмана) образно-жанрового змісту пісні.

Першим прикладом втілення цих ознак у творчості М. Вериківського є «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми». У номерах циклу апробуються нові принципи роботи з фольклором, які прищеплював своїм учням Б. Яворський: «дивитися на народний наспів не як на щось закінчене, яке не підлягає зміні», сприймати народний наспів як «вихідне творче завдання», у схемі якого у «зародку» міститься «і образність, і виразність, і напруження енергії» (1947, с. 47); досягання безперервності викладення (динамізація всіх параметрів музичної тканини), вибудова інтонаційно-конструктивної і структурної цілісності, а часом і конкретні поради-побажання щодо вибору стилістики (*ostinato*, імітації, мелодичні видозміни мотиву, гамоподібні

¹ Список імен може і повинен бути продовжений у подальших дослідженнях творчості українських композиторів першої третини XX століття.

контрапункти, органні пункти та ін.) (там само)¹. Продовженням цих напрацювань у творчості композитора є такі його твори: «Веснянки» для симфонічного оркестру (1924), в яких він обрав форму «своєрідних "хорових" мініатюр в оркестровому викладі» (Гордійчук, 1969, с. 24); «Українська сюїта» для скрипки і оркестру (клавір — 1943, партитура — 1946); Квартет для дерев'яних духових інструментів (1959); Рондо для віолончелі і фортепіано (1960) тощо.

Ця тенденція в українській квартетній музиці надалі проявляється у творах С. Дрімцова (Сюїта на українські теми, 1923), В. Костенка (Квартет № 1, 1924), П. Козицького (Варіації на купальську тему для струнного квартету, 1925), Д. Клебанова (Квартет №4 «Пам'яті Леонтовича», 1933), Б. Лятошинського (Квартет № 4, 1943), Ю. Іщенка (П'ять українських народних пісень для струнного квартету, 1986), З. Алмаші (Квартет №3 «Колядки», 2013) тощо (Дерев'янченко, 2022), а у симфонічній творчості — в опусах П. Козицького (сюїта «Козак Голота», 1925), М. Колесси («Українська сюїта», 1928) та інших.

Третя тенденція — формування нових різновидів жанрів професійно-академічної творчості на основі глибокого проникнення композиторів у фольклорну систему художнього мислення, органічного поєднання народної й академічної складової, що у творах останньої третини ХХ століття підкреслюється у жанрових номінаціях з термінологічною часткою «фольк-» (наприклад, фольк-опера, фольк-балет і т.п.).

Згідно з названою термінотворчою стратегією жанрово-новаційні твори М. Вериківського цілком могли би отримати такі назви: фольк-ораторія «Дума про дівку-бранку» (1923), оркестрова фольк-сюїта «Веснянки» (1924), фольк-балет «Пан Каньовський» (1929), фольк-квартет² («П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми», 1921). Натомість у 1920-ті ще не було прийнято

¹ Детальніше про вплив теоретичних й педагогічних настанов Б. Яворського на цикл «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» див. у статті О. Дерев'янченко (2022).

² У чернетці твору «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми», що зберігається в архіві, як перший варіант назви твору вказується жанрове визначення «народні квартети» (Дерев'янченко, 2022, с. 73).

фіксувати етногенетичну, жанрово-стильову орієнтацію твору за допомогою частки «фольк-». Це почали робити з кінця 1970-х та у 1980-ті на гребені «нової фольклорної хвилі» композитори Є. Станкович (фольк-опера «Цвіт папороті»), В. Зубицький (фольк-симфонія «Чумацькі пісні») та інші.

Вектор поглиблення зв'язку композиторського мислення з фольклорним підхопили композитори другої половини ХХ століття, які представили приклади фольк-сюїти (Л. Дичко «Веснянки» для симфонічного оркестру, 1969), фольк-кантати чи ораторії (вище згадані твори Л. Дичко, а також її опера-ораторія «Різдвяне дійство» («Вертеп»), 1992–1999; Г. Сасько фольк-ораторія «Батьківська нива», 1986; Г. Гаврилець «Барбівська коляда», 2011, «Віють вітри», 2017), фольк-концерти (В. Зубицький «Гори мої», 1986, «Ярмарок», 1987; Г. Гаврилець «Кроковеє колесо», 2004) тощо.

У період формування національного балету саме М. Вериківський¹ «пішов шляхом широкого використання специфіки українського фольклору» (Загайкевич 1969, с. 80) і започаткував фольклорну тенденцію в українському балетному театрі². У його творчості ця лінія накреслюється від ескізів незавершеного балету «Ягелло» (1924–1926) на стародавню історичну тематику, через другий, майже завершений балет «Весняна казка» (1926), в якому використаний музичний матеріал попереднього балету (танці русалок на мотивах народних ігор і хороводів), третій незавершений балет «Лісова пісня» (1925–1927) до балету «Пан Каньовський» (1929). Останній створений за мотивами української історичної пісні «У містечку Богуславу». До його народно-побутових сцен, за інформацією М. Загайкевич, увійшли веснянково-хороводні епізоди «Весняної казки».

¹ Інші фундатори балетного жанру в українській музиці — В. Фемеліди та Б. Яновський — розробляли героїко-революційну тематику.

² За новою інформацією, фольклорна лінія в українському балетному театрі представлена також у творчості Леоніда Лісовського. Рукописний клавир непоставленого балету композитора «Казка Майської ночі» за мотивами повісті М. Гоголя (1927) нещодавно віднайдений А. Дробіш (2022) в архіві і досліджений в її дисертації. Цей новий факт засвідчує паралелізм устремлінь композиторів, що, свої черги, пояснюється впливом контексту епохи національного відродження, відкриттям в Україні державних оперних театрів та необхідністю створення оригінального балетного репертуару.

Суттєво, що балетмейстер-постановник «Пана Каньовського» В. Литвиненко, використовуючи ідеї В. Верховинця, розпочав «введення і всебічну обробку в балетних п'єсах українського народного танцю», став на шлях «посиленої театралізації народної хореографії» (Загайкевич, 1969, с. 87), поєднання її з класичною лексикою, що визначило в майбутньому одну з магістральних ліній розвитку українського балетного мистецтва).

Від балету «Пан Каньовський» М. Вериківського пролягають шляхи через балети М. Скорульського («Лісова пісня», 1936), К. Данькевича («Лілея», 1939) до фольк-балетів у творчості композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ ст. Є. Станковича («Майська ніч», 1986; «Ніч перед Різдвом», 1990), В. Губаренка («Майська ніч», 1988; симфонія-балет «Зелені святки», 1992), О. Шимка («Обранець сонця», 2006), А. Комлікової («Бондарівна», 2017) тощо.

З позиції історичної перспективи твори Михайла Вериківського є внеском у розвиток двох провідних образно-жанрових ліній неофольклоризму в українській музиці ХХ століття: неархаїчної (обрядово-міфологічної) та неопічної (епіко-драматичної, яка зародилась у творчості М. Лисенка). Особистий внесок композитора у розвиток обрядово-міфологічної лінії полягає у її втіленні у фортепіанній (Танець, фінальна частина циклу «Волинські акварелі», що являє собою своєрідні «дикі танці» в дусі первісної діонісійської енергетики *Allegro barbaro* Б. Бартока, Веснянки для фортепіано) та симфонічній творчості («Веснянки»). Надалі вектор втілення фольклорної архаїки широко і різноманітно представлений в українській музиці ХХ століття (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, Л. Дичко, М. Скорик, Є. Станкович, Я. Верещагін, Ю. Іщенко та багато інших).

Репрезентантами епіко-драматичної лінії у творчості митця є ораторія «Дума про дівку-бранку», вокальний твір «Дума про матір Україну» для баса й фортепіано на слова М. Рильського (1942). Пізніше епіко-драматичний (думний, за І. Ляшенком) код відтворюється у симфоніях № 2, 3 Б. Лятошинського (1936, 1951), Симфонії-думі № 2 Л. Колодуба (1972), камерній кантаті № 2 «Чигирине,

Чигирине» В. Камінського для кобзаря і камерного оркестру (сл. Т. Шевченка, 1988) тощо.

Висновки

1. У життєтворчості Михайла Вериківського фольклор відіграє особливу й вагомую роль. Зацікавлення ним, яке почалося ще у рідному Кременці в родинному колі, стимулювалося його педагогом з класу композиції Б. Яворським, диригентською роботою й діяльністю у Музичному товаристві імені М. Леонтовича. Згодом воно переросло у справжнє захоплення фольклором, яке живило бажання записувати, вивчати найретельнішим чином, постійно розширювати знання, багатоманітно й індивідуально перетворювати у композиторській творчості.

2. М. Вериківському, як представнику композиторської школи Б. Яворського, продовжувачу творчих інтенцій М. Лисенка й М. Леонтовича, вдалося більш вільно, оригінально і сучасно опрацювати у своєму доробку як фольклорну архаїку, так і жанри більш пізнього походження, апробувати новітні композиторські засоби для створення фольклорних композицій і циклів різного масштабу, в яких глибоко, багаторівнево й динамізовано перетворюються особливості фольклорного мислення.

3. Творчі пошуки М. Вериківського знаходяться на перетині актуальних для свого часу векторів жанрового новаторства й модерного стильового оновлення. Вони виявляють свою перспективність з точки зору формування в українській музиці ХХ століття таких неофольклористичних тенденцій, як: 1) звернення до автентичних народно-поетичних текстів; 2) створення оригінальних творів на народну тему (неофольклористичних композицій) в камерній інструментальній та симфонічній музиці; 3) формування нових різновидів жанрів професійно-академічної творчості на основі глибокого проникнення композиторів у фольклорну систему художнього мислення (фольк-ораторія, фольк-балет, фольк-сюїта, фольк-квартет тощо). Окрім зазначеного, заслуга композитора пов'язана також із розвитком провідних образно-жанрових

векторів українського музичного неофольклоризму — обрядово-міфологічного та епіко-драматичного.

Перспективи подальших розвідок... Окресленими позиціями не обмежується розмаїття проявів неофольклорного мислення в творчості М. Вериківського. Заторкнута тема залишається відкритою для продовження наукових розвідок, оскільки багато його творів і архівних матеріалів залишаються недостатньо опрацьованими. Подальшого дослідження потребують еволюційні процеси в інспірований фольклором творчості митця, зокрема, таке дискусійне питання, як перерваність або безперервність розвитку неофольклористичних тенденцій в музиці композитора.

Список використаної літератури і джерел

2. Антонович, Д. В., 1993. Українська музика. У кн.: С. В. Ульяновська, І. М. Дзюба, М. Антонович, ред. *Українська культура: лекції за редакцією Дмитра Антоновича* [ebook] Київ: Либідь. Режим доступу: <<http://litopys.org.ua/cultur/cult22.htm>> [дата звернення: 19.08.2023].
3. Антропова, Т. А., 2010. *Постать Б. Яворського у контексті культуротворчих процесів в Україні 10–20-х років XX століття*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
4. Вальчук, О., 2003. Народномузична стилістика в композиторській творчості Михайла Вериківського. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*, 2(11), сс.78–81.
5. Вериківська, І. М., 1978. Пісні в записах М. І. Вериківського. *Народна творчість та етнографія*, 5, сс.55–60.
6. Вериківська, І. М., 1997. Архів Михайла Вериківського. У кн.: О. Торба, ред. *Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х*. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, сс.72–76.
7. Вериківський, М. І., 1742–1959. *П'ять українських народних пісень для сопрано й оркестру*. [Мелодії з текстом; партитура (бракує 5-ї ч.). Автограф. Зброшурований примірник, аркуші] Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 1250. Оп. 1. Спр. 514. 17 арк.
8. Вериківський, М. І., 1920–1950. *Записи і списки народних пісень* [Автограф, рукопис, маш. з правкою. Розрізнені аркуші]. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 1250. Оп. 1. Спр. 542. 77 арк.
9. Вериківський, М. І., 1957–1959. *Із української народної фантастики* [Робочий матеріал: списки фольклорних мелодій, літературна програма. Варіанти. Автограф, рукопис Євсєєвої В. Д.]. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 1250. Оп. 1. Од. зб. 348. 8 арк.
10. Герасимова-Персидська, Н. О., 1959. *М. І. Вериківський: нарис про життя і творчість*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
11. Гончаров, А. О., 2010. Неофольклористичні тенденції у творчості українських композиторів: перша половина XX ст. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, сс.114–118.

12. Гордійчук, М. М., 1969. *Українська радянська симфонічна музика*. Київ: Музична Україна.
13. Грінченко, М. О., 1925. Музичні силуети. М. І. Вериківський. *Музика*, 2, сс.82–87.
14. Дерев'янченко, О. О., 2005. *Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
15. Дерев'янченко, О. О., 2022. «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» Михайла Вериківського: принципи опрацювання фольклору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 134, сс.69–84. <http://dx.doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269612>
16. Дробіш, А. А., 2022. *Леонід Лісовський: джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти творчості*. Дис. доктора філософії. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
17. Загайкевич, М. П., 1969. *Українська балетна музика*. Київ: Наукова думка.
18. Кармазін, А. О., 2021. *Національна історія в мистецьких образах як сутність композиторської творчості Михайла Вериківського*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка.
19. Клин, В. Л., 1980. *Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977)*. Київ: Наукова думка.
20. Корній, Л. П., 2012. Микола Лисенко як творець української національної моделі романтичного стилю. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2(15), сс.11–18.
21. Сидоренко, Л. В., 2020. Неоромантизм та неофольклоризм як провідні стильові вектори постмодерної парадигми. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 46, сс.105–122.
22. Скрипник, Г., Калениченко, А. та Сікорська, І., ред., 2016. *Українська музична енциклопедія*. Т. 4. Київ: видавництво ІМФЕ.
23. Стельмашук, Р. С., 2003. *Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20–30-х років ХХ століття: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної Академії наук України.
24. Терещенко, А. Л., 1978. Народноепичні джерела ораторії М. Вериківського «Дума про дівку-бранку». *Народна творчість та етнографія*, 5, сс.36–46.
25. Фільц, Б. М., 1997. Особливості обробок народних пісень М. Вериківського. У кн.: О. Торба, ред. *Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х*. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, сс.32–36.
26. Шурова, Н. С., 1972а. *Михайло Вериківський*. Київ: Музична Україна.
27. Шурова, Н. С., 1972б. Ораторія-дума М. Вериківського. *Народна творчість та етнографія*, 3, сс.51–58.
28. Яворський, Б. Л., 1947. Лист до Г. Г. Верьовки від 2 січня 1938 року. У кн.: В. Д. Довженко, ред. *М. Д. Леонтович*. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнології АН УРСР, сс.46–48.

References

1. Antonovych, D. V., 1993. *Ukrainska muzyka*. In: S. V. Ulianovska, I. M. Dziuba, M. Antonovych, eds. *Ukrainska kultura: leksii za redaktsiieiu Dmytra Antonovycha* [Ukrainian culture: lectures edited by Dmytro Antonovych]. Kyiv: Lybid. Available at: <<http://litopys.org.ua/cultur/cult22.htm>> [accessed: 19 August 2023].
2. Antropova, T. A., 2010. *The figure of B. Yavorskyi in the context of cultural development processes in Ukraine in the 10-20s of the 20th century*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

3. Valchuk, O., 2003. Narodnomuzychna stylistyka v kompozytorskii tvorchosti Mykhaila Verykivskoho [Folk music stylistics in the composition work of Mykhailo Verikyvskiy]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*, 2(11), pp.78–81.
4. Verykivska, I. M., 1978. Pisni v zapysakh M. I. Verykivskoho [Songs in the records of M. I. Verikyvskiy]. *Narodna tvorchist ta etnografia*, 5, pp.55–60.
5. Verykivska, I. M., 1997. Arkhiv Mykhaila Verykivskoho. In: O. Torba, ed. *Mykhailo Ivanovych Verykivskiy: pohliad z 90-kh* [Mykhailo Ivanovich Verikyvskiy: a view from the 90s]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, pp.72–76.
6. Verykivskiy, M. I., 1742–1959. *Five Ukrainian folk songs for soprano and orchestra*. [Melody with text; score (the 5th movement is missing). Autograph. Paperback copy, sheets] Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 1250. Op. 1. Ref. 514. 17 sheets.
7. Verykivskiy, M. I., 1920–1950. *Notes and lists of folk songs* [Autograph, manuscript, mash. with correction Different sheets]. Kyiv: Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 1250. Op. 1. Ref. 542. 77 sheets.
8. Verykivskiy, M. I., 1957–1959. *From Ukrainian folk fiction* [Working material: lists of folk melodies, literary program. Options. Autograph, manuscript of V.D. Yevseeva]. Kyiv: Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 1250. Op. 1. Unit coll. 348. 8 sheets.
9. Herasymova-Persydska, N. O., 1959. *M. I. Verykivskiy: narys pro zhyttia i tvorchist* [M. I. Verikyvskiy: an essay on life and creativity]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR.
10. Honcharov, A. O., 2010. Neofolklorystychni tendentsii u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv: persha polovyna XX st. [Neo-folkloristic trends in the works of Ukrainian composers: the first half of the 20th century]. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kulturyi mystetstv*, 3, pp.114–118.
11. Hordiichuk, M. M., 1969. *Ukrainska radianska symfonichna muzyka* [Ukrainian Soviet symphonic music]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
12. Hrinchenko, M. O., 1925. Muzychni syluety. M. I. Verykivskiy [Musical silhouettes. M. I. Verikyvskiy]. *Muzyka*, 2, pp.82–87.
13. Derevianchenko, O. O., 2005. *Neo-folklorism in the musical art: statics and dynamics of development in the first half of the 20th century*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
14. Derevianchenko, O. O., 2022. "P'iat p'ies dlia strunnoho kvartetu na narodni temy" Mykhaila Verykivskoho: pryntsypy opratsiuvannia folkloru ["Five pieces for string quartet on folk themes" by Mykhailo Verikyvskiy: principles of folklore processing]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 134, pp.69–84. <http://dx.doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269612>
15. Drobysh, A. A., 2022. *Leonid Lisovskiy: source studies and genre-stylistic aspects of creativity*. Doctor of Philosophy. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
16. Zahaikevych, M. P., 1969. *Ukrainska baletna muzyka* [Ukrainian ballet music]. Kyiv: Naukova dumka.
17. Karmazin, A. O., 2021. *National history in artistic images as the essence of the Mykhailo Verikyvskiy's composer's creativity*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko.
18. Klyn, V. L., 1980. *Ukrainska radianska fortepianna muzyka (1917–1977)* [Ukrainian Soviet piano music (1917–1977)]. Kyiv: Naukova dumka.
19. Kornii, L. P., 2012. Mykola Lysenko yak tvorets ukrainskoi natsionalnoi modeli romantychnoho styliu [Mykola Lysenko as the creator of the Ukrainian national model of romantic style]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 2(15), pp.11–18.

20. Sydorenko, L. V., 2020. Neoromantyzm ta neofolklorizm yak providni stylovi vektory postmodernoï paradyhmy [Neo-romanticism and neo-folklorism as leading stylistic vectors of the postmodern paradigm]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka*, 46, pp.105–122.
21. Skrypnyk, H., Kalenychenko, A. and Sikorska, I., eds., 2016. *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [The Ukrainian musical encyclopedia]. Vol. 4. Kyiv: vydavnytstvo IMFE.
22. Stelmashchuk, R. S., 2003. *Modernist trends in the work of Ukrainian composers of Lviv in the 20s and 30s of the 20th century: aesthetic and stylistic features in the context of the era*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology named after M. T. Rylsky of the National Academy of Sciences of Ukraine.
23. Tereshchenko, A. L., 1978. Narodnoepichni dzherela oratorii M. Verykivskoho "Duma pro divku-branku" [Folk-epic sources of M. Verikyvskyi's oratorio "Duma about the Maiden-Branka"]. *Narodna tvorchist ta etnografia*, 5, pp.36–46.
24. Filts, B. M., 1997. Osoblyvosti obrobok narodnykh pisen M. Verykivskoho. In: O. Torba, ed. *Mykhailo Ivanovych Verykivskyi: pohliad z 90-kh* [Mykhailo Ivanovich Verikyvskyi: a view from the 90s]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, pp.32–36.
25. Shurova, N. S., 1972a. *Mykhailo Verykivskyi* [Mykhailo Verikyvskyi]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
26. Shurova, N. S., 1972b. Oratorii-duma M. Verykivskoho [Oratorio-duma of M. Verikyvskyi]. *Narodna tvorchist ta etnografia*, 3, pp.51–58.
27. Yavorskyi, B. L., 1947. Lyst do H. H. Verovky vid 2 sichnia 1938 roku. In: V. D. Dovzhenko, ed. *M. D. Leontovych* [M. D. Leontovych]. Kyiv: Instytut mystetstvoznava, folkloru ta etnologii AN URSR, pp.46–48.

OLENA DEREVIANCHENKO

ORCID iD: 0000-0001-9498-5004

*Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor
at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
ederevyanchenko2015@gmail.com*

NEO-FOLKLORISTIC TENDENCIES IN MYKHAILO VERYKIVSKYI'S

LEGACY AND PROSPECTS OF THEIR IMPLEMENTATION

IN MODERN UKRAINIAN MUSIC

Mykhailo Verykivskyi's work is considered in the context of the development of neo-folklorism in Ukrainian music. The author used a complex approach to the study of the work of this artist, which combines general scientific methods of analysis, synthesis, generalization and special scientific ones — source studies, history, genre, style. The prerequisites of Mykhailo Verikyvskyi's neo-folkloristic searches became factors in the development of his creative personality: the musical traditions of his family and his native city of Kremenets, the creative assimilation of the pedagogical instructions of Boleslav Yavorskyi during his studies at the Kyiv Conservatory, the socio-cultural context of the 1920s. In the works of the composer, the following signs of the creative method and features of the style of neo-folklorism are revealed: an appeal to ritual archaism, genre and structural archetypes of Ukrainian song and instrumental folklore, a combination of the deep foundations of folklore thinking with technical-compositional and stylistic means of the modernist era (emancipation of dissonance, new-mode searches, dynamization metro-rhythmic and textural

factors, polyphonization of the musical fabric, integration of the horizontal and vertical according to the principle of intonation commonality, multi-level reproduction of the tonal and logical-constructive potential of the theme, etc.). The neo-folkloristic tendencies initiated by Mykhailo Verykivskyi in Ukrainian music were summarized according to the following scheme: the first is an appeal to authentic folk-poetic texts (the oratorio "Duma pro divk2-branka", 1923); the second — the creation of original works on folk themes (neo-folkloristic compositions) in chamber instrumental music ("Five Pieces on Folk Themes for String Quartet", 1921) and symphonic music ("Vesnyanka", 1924); the third is the formation of new types of genres of professional and academic creativity on the basis of composers' deep penetration into the folk system of artistic thinking (folk oratorio, folk ballet, folk suite, folk quartet, etc.). It is concluded that Mykhailo Verykivskyi is one of the founders of neo-folklorism in Ukrainian chamber-instrumental, symphonic, vocal-symphonic and ballet music, who developed the intentions of Mykola Lysenko and Mykola Leontovych to a new level and contributed to the formation of epic-dramatic and ritual-mythological image-genres vectors of Ukrainian musical neo-folklorism.

Keywords: the work of Mykhailo Verykivskyi, neo-folklorism, composer, folklore, Ukrainian music of the first half of the 20th century, genre in music, style in music, composer school of Boleslav Yavorskyi.

Стаття надійшла до редакції 20.11.2023 р.