

Юлія Бентя Iuliia Bentia

кандидат мистецтвознавства, старший науковий
співробітник відділу перформативних практик
і сценічного мистецтва, ІПСМ НАМ України

PhD in Art Studies, Senior Research Fellow in the Department
of Performing Practices and Stage Art, Modern Art Research
Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: yuliabentia@gmail.com | orcid.org/0000-0003-1514-3859

Буяння вічної весни: Михайло Вериківський і незавершена музична революція 1920-х років The Riot of Eternal Spring: Mykhailo Verykivsky and the Unfinished Musical Revolution of the 1920s

Анотація. Михайло Вериківський (1896–1962) належить до блискучої когорти українських музикантів універсального обдарування, чий творчий злет розпочався у 1920-х роках і чия мистецька спадщина є невідомою частиною українського модернізму. Найточнішою метафорою для творчості Михайла Вериківського 1920-х років видається буяння вічної весни. Цей троп характеризує його найважливіші та найреволюційніші композиції. Серед них — симфонічна сюїта «Веснянки» (1924) та балет «Весняна казка» (прем'єра 1931 року в Харкові під назвою «Пан Каньовський»). У 1929 році композитор оркестрував хор «А вже весна» з дитячої опери Миколи Лисенка «Зима і Весна». Назва «Веснянка» відсилає до п'єси для скрипки та фортепіано Вериківського, яку він написав у співтворстві зі скрипацем Давидом Бертє. У наступні десятиліття композитор працював над сценарієм опери «Весняний потік» та написав «Весняну сюїту» для мішаного хору а cappella на вірші Івана Франка. В «Українській сюїті» для скрипки та симфонічного оркестру друга частина має назву «Веснянка». Фортепіанний цикл «Волинські акварелі» завершується частиною «Весняні ігрища біля Дівочого озера». Мотив весни пронизує чимало його романсів, хорових творів та творів для дітей. Вериківський високо цінував п'єси 1920-ті роки і не хотів втратити зв'язок з їхнім духом попри ідеологічні чистки 1930-х і 1940-х років, після яких йому заборонили викладати композицію в Київській державній консерваторії, але дозволили очолити кафедру хорового диригування. Наприкінці життя, під час хрущовської відлиги, він працював над новими редакціями своїх ранніх творів і намагався завершити деякі чернетки. Архів Вериківського засвідчує, що у композитора було значно більше ідей і розпочатих проєктів, ніж тих, які він встигнув завершити. Це може здатися його особистою драмою, проте постійна ревізія ідей і задумів стала його способом бути продуктивним у творчій праці. Адекватне бачення творчої особистості Вериківського як видатного митця епохи модернізму з її ідеалом вічного оновлення можливе лише як результат скрупульозного дослідження його рукописів, зокрема й незавершених, і це вкотре нагадує про необхідність звернення до архівних і музейних першоджерел для оновлення застарілих уявлень про українських митців минулого і формування сучасного критичного бачення їхнього творчого доробку.

Ключові слова: музична і театральна творчість Михайла Вериківського, особовий фонд Михайла Вериківського, Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, український модернізм, культурне відродження 1920-х років в Україні, українська музична культура ХХ століття, метафора вічної весни.

Постановка проблеми. Доля видатного українського музиканта Михайла Вериківського (1896–1962) є яскравим втіленням драми української музичної культури ХХ століття.¹ Вериківський — «видатний невідомий» композитор, загальні уявлення про якого вельми розходяться з тим, ким він був насправді для української музики у першій половині ХХ століття. Вериківського

нечасто згадують, коли йдеться про найвидатніших майстрів першої половини цього століття — це місце традиційно посідають Борис Лятошинський і Левко Ревуцький. Твори Вериківського вкрай мало виконують (зараз їхньому виконанню додатково перешкоджає юридична колізія з авторськими правами), а суспільна пам'ять помістила митця у ряд композиторів-традиціоналістів, яких

¹ Статтю написано на основі доповіді, підготовленої для міжнародної конференції «Український музичний авангард: від 1910-х років до сучасності» («Les avant-gardes musicales ukrainiennes : des années 1910 jusqu'à la scène contemporaine»), що проходила 24–25 квітня 2024 року в Сорбонському університеті (співорганізатори: Український Інститут та Ukrainian Contemporary Music Festival). Авторка не змогла бути присутньою на конференції особисто, тож висловлює вдячність американській музикознавиці Лілі Бетстоун за її згоду виголосити текст доповіді.

варто шанувати, але не конче знати і любити (ймовірно, саме це врятувало йому життя під час ідеологічних чисток 1930-х і 1940-х років).

Насправді ж Вериківський належить до музикантів-експериментаторів універсального обдарування. Питання у тому, чому так сталося, що суспільна рефлексія настільки слабо і викривлено відображає його значення? Саме на це питання хотілося би відповісти, спираючись на особистий досвід роботи з великим особовим фондом композитора у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Перше видання про життя і творчість М. Вериківського авторства Ніни Герасимової-Персидської було опубліковано ще за життя композитора [5]. Воно підсумовувало численні публікації самого митця, а також його найближчих колег, що з'являлися на сторінках української мистецької періодики від 1920-х років [4; 6]. У наступні десятиліття поставали як синтетичні дослідження творчості митця, які намагалися охопити різні сторони його широкої діяльності [7; 8; 19; 21; 23], так і дослідження окремих аспектів його особистості та мистецьких принципів, а саме: джерел до вивчення творчості композитора [1; 3; 9]; публікацій про його балетну спадщину [10; 11; 13]; його музично-теоретичні розробки [12; 17; 18]; типологію творчої особистості Вериківського [14]; музично-громадську діяльність [16]; стильові аспекти творчості [20]; особливості опрацювання фольклору [22] тощо.

Величезний архів Михайла Вериківського і його надзвичайно цінна фахова бібліотека зберігалися після смерті музиканта у родині — в київських помешканнях доньок Ірини і Олени, в дачному будинку в Ірпені і навіть в підсобних дачних приміщеннях. Це тривало майже пів століття — від 1962 року до 2008 року, коли родина вирішила почати передавання цих матеріалів на державне зберігання. Обидві доньки Вериківського, яких вже немає в живих (молодша Олена померла 22 вересня 2004 року, а Ірина відійшла у вічність 4 червня 2011 року), були музикантками, тож самотужки намагалися зробити те, що за нормальних умов мали би робити декілька державних інституцій: опікувалися упорядкуванням повного зібрання творів Михайла Вериківського (цей проєкт не вдалося зреалізувати в повному обсязі), виданням листів, організацією концертів, спектаклів за камерними операми, допомогою в облаштуванні музею композитора на його батьківщині в Кременці тощо.

Після смерті молодшої доньки Олени її чоловік, визначний театральний режисер Едуард Митницький, усвідомив, що рукописна спадщина Вериківського має бути передана на постійне державне зберігання. Друга дружина Митницького, піаністка Лариса Аблова, всіляко підтримувала роботу архівістів і присвятила справі збереження спадщини Вериківського чимало часу і сил.

Чи добрим рішенням було понад пів століття тримати архів удома? Чи взяло би на себе українське

суспільство ті завдання, які вдалося зреалізувати родині за цей час? На ці запитання не може бути правильною відповіді. Саме тому видається надзвичайно цінним досвід піаністки Тетяни Гомон, спадкоємиці композитора Бориса Лятошинського: залишаючи більшу частину архіву на зберігання в родині, Тетяна інституційно оформила свою і своїх колег діяльність у форму громадської організації «Фундація Бориса Лятошинського».

Крім двох описів документів особового фонду Михайла Вериківського, які було завершено відповідно у 2012 і 2016 роках, Ілона Таміліна і я уклали 2016 року «Зведений каталог нотних рукописів і друкованих видань творів М. І. Вериківського з фондів ЦДАМЛМ України» [2], який синтезував дані з двох описів та їхніх додатків — переліків друкованих видань, а також деталізував інформацію про кожен твір композитора: завершені й незавершені автографи (чернетки та білові копії), рукописи і друковані примірники у різних варіантах та редакціях. Оснащений передмовою від авторок-упорядниць, цей каталог було опубліковано на сайті Архіву-музею як електронне видання на правах рукопису. Відтоді триває праця над уточненням і доповненням змісту каталогу за документами ЦДАМЛМ України та інших архівних, музейних і бібліотечних зібрань. Значна частина рукописів і друкованих видань Вериківського зберігається в Київському музеї театрального, музичного і кіномистецтва України (з картковим каталогом Музею та окремими рукописами та виданнями з його колекції мені вдалося коротко попрацювати на початку 2022 року). Рукописи та рідкісні видання творів Вериківського є у зібраннях Національної музичної академії України, Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (Інститут рукопису і Відділ музичних фондів). Як наукова редакторка до роботи над каталогом долучилася Лариса Івченко — фахівчиня з музичного джерелознавства, багаторічна очільниця Відділу музичних фондів НБУВ. Директорка Архіву-музею Олена Чижова та спадкоємці Е. Митницького Лариса і Олексій Аблови написали передмови до майбутнього видання. Праця над виданням триває, і це вкрай нагадує ситуацію з багатьма творами самого Вериківського, робота над якими могла тривати з перервами протягом десятиліть.

Виклад основного матеріалу. Матеріали особового фонду Вериківського свідчать про те, що композитор мав величезний азарт першопроходьця. Йому цікаво було братися за нові теми і сюжети, але з різних причин важко доводити їх до остаточної реалізації. Саме тому бачимо величезну різницю між повним списком творів, який зафіксовано в архівних описах, і списком творів завершених, яких у декілька разів менше. Чи є незавершений твір, що зберігається у сховищі архіву, музею чи бібліотеки, фактом культури? Гадаю, що так. Незавершені твори — це творчий щоденник, який фіксує робоче повсякдення композитора, його творчу кухню, мистецькі

пошуки. Незавершений твір може стати фундаментом для інших творів того ж автора. До незавершеного твору можна повернутися через десять чи двадцять років і спробувати вже на новому етапі перетворити його на завершений опус, формально — другу редакцію раннього твору. Або цей твір можуть допрацювати композитори наступних поколінь.

Весняний настрій модерністських 1920-х сприяв багатьом починанням й експериментам у різних жанрах. У цьому сенсі варто уважно поглянути на опери Вериківського. У цьому жанрі композитор починає активно працювати 1925 року. Перший твір «Лісова пісня» за драмою Лесі Українки на власне лібрето — не завершено; клавир його першої редакції датовано 1925–1927 роками, начерки до другої редакції — 1943–1945 роками. Опублікований 2006 року перший том «Української музичної енциклопедії» навіть не згадує про цей твір, який на момент приготування тексту енциклопедичної статті зберігався в родинному архіві. Далі — ще одна незавершена опера, «Хвесько Андигер» на лібрето згодом репресованої української письменниці Людмили Старицької-Черняхівської з використанням однойменної думи-п'єси Олександра Олесь, драми «Байда, князь Вишневецький» Пантелеймона Куліша, думи про Хвеська Ганджу Андигера й етнографічних матеріалів Порфирія Демущького; два варіанти лібрето у формі рукописів Вериківського датовані 1924 і 1925 роками, а фрагмент клавіру на 23 аркуші — 1926 роком. Варто зауважити, що обидва твори, «Лісова пісня» і «Хвесько Андигер», мають українську літературну основу, в обох операх композитор використав музичний етнографічний матеріал, присвятивши чимало часу пошукам автентичних мелодій.

У наступні роки в оперному жанрі композитор зберігає вірність українським темам і сюжетам (за одним винятком — опера «Слава» на власне лібрето за однойменною п'єсою російського драматурга Віктора Гусева, початок роботи над клавиром першої редакції датовано липнем 1954 року, партитуру другої редакції завершено незадовго до смерті, у січні 1962 року). У 1931 році Вериківський пише невеличкий твір «Діли небесні» — «гумористичну оперу (оперу-гумореску) на одну відміну» на лібрето Остапа Вишні. Композиторове лібрето музичної комедії (фантастично-комічної опери) «Вій» ґрунтується на інсценуванні М. Кропивницького однойменної повісті М. Гоголя (матеріали першої редакції датовано 1936–1937 роками, другої редакції — 1945–1946 роками). На власне лібрето спирається й оперний етюд «Сотник» за однойменною поемою Т. Шевченка (автограф вокальних партій створено влітку 1938 року, тоді як недатований клавир у формі рукопису з правкою автора, ймовірно, завершено 1939 року). На основі поеми Т. Шевченка М. Вериківський написав найвідомішу свою оперу — «Наймичку»

(лібрето Костя Герасименка і М. Вериківського, перша редакція — 1939–1943, друга редакція — 1956–1959; видавництво «Музична Україна» двічі публікувало клавир опери, у 1967 і 1975 роках). Над оперою «Оргія» за однойменною драмою Лесі Українки композитор почав працювати 1944 року, про що свідчать датовані чернетки вокальних партій. Вдруге до цього рукопису він повернувся 1955 року, зосередившись лише на одному номері — монолозі Нериси «Чого ж ти ждеш, Антею? ...». Наприкінці 1948 року Вериківський завершив два оперних етюди, які збереглися лише в клавірах, — «Байка про Будяка й Троянду» на текст Л. Глібова і «Втікачі» за оповіданням М. Коцюбинського «Дорогою ціною». На початку 1949 року композитор працював над оперою «Ярослав Мудрий» за драмою І. Кочерги, проте не завершив її. У травні 1949 року Вериківський починає багаторічну працю над оперою «Карнавал у Сент-Іштвані» за новелою О. Гончара «Ілонка» (інші назви — «Дочка коваля Штефана», «Гарнізон Сент-Іштвана»). Збереглося п'ять варіантів сценарію цієї опери і декілька лібрето, до створення яких композитор залучав Т. Масенка, О. Марунич і Л. Внучкову. Крім сценаріїв і лібрето, збереглися лише автографи уривків клавіру 1950–1951 років. А в завершеному вигляді лише один номер — Пісня Ілонки «Вже зі'яли ті квітки», яку композитор допрацював 1958 року (1986 року цей номер увійшов до тому вокальних творів М. Вериківського, який вийшов накладом 240 примірників).

Аналіз оперної творчості М. Вериківського показав, що композитор, розпочавши працювати у цьому жанрі у 1920-х роках, й надалі продовжував шукати для своїх творів українські літературні першоджерела (Лесь Українка, О. Олесь, П. Куліш, М. Кропивницький, М. Гоголь, Т. Шевченко, Л. Глібов, М. Коцюбинський, І. Кочерга, О. Гончар) та залучати до написання лібрето відомих сучасників (Л. Старицька-Черняхівська, Остап Вишня, К. Герасименко, Т. Масенко, О. Марунич, Л. Внучкова). Значна частина з цих творів не була завершена і відома лише за окремими номерами. Проте навіть завершені опуси композитор нерідко допрацьовував і публікував у формі окремих сцен або номерів.

Як далеке відлуння натхнення 1920-х, тема весни в оперній творчості Вериківського виринає ще раз в першій половині 1950 року, коли композитор працює над сценарієм опери «Весняний потік» (інші робочі назви «Ольга Смаль», «Буковинська весна», «Євка Савелюк», «Ольга Хмелик»). В архіві Вериківського збереглася п'єса З. Прокопенка з помітками композитора, два автографи його сценарію і декілька варіантів лібрето В. Бичка. На жаль, свідчень створення музики «Весняного потоку» в архіві композитора не збереглося.

Звернення М. Вериківського до автентичного українського фольклору сприяло докорінному оновленню жанру балету на українському ґрунті. Композитор

розпочав працювати над балетом 1925 року і досить довго був зайнятий розробленням його сценарію. Клавир першої редакції він розпочав у травні 1926 року, а у грудні 1929 року було завершено партитуру першої редакції. Публікуючи листування Вериківського з Пилипом Козицьким, Ірина Вериківська називає три нібито окремі балети Михайла Вериківського 1920-х років, де кожен наступний виростає з попереднього [3, с. 265–266]. Роботу над першим із них під назвою «Весняна казка» вона датує 1926–1927 роками, додаючи, що окремі фрагменти з цього балету у перекладеннях для фортепіано наприкінці 1920-х років опублікувало Державне видавництво України у Харкові (йдеться про три «Весняні танки», а також «Гуцульський танець», «Два танці» і «Шість варіацій»). Згодом музика «Весняної казки» стала основою для балету «Ягелла».

В осінньому номері за 1927 рік журнал «Музика» сповіщав, що Вериківський вже почав оркеструвати балет «Ягелла», а завершив — у червні 1928 року. 1928 року цей балет запланували до постановки Київська і Харківська опери, проте прем'єра так і не відбулася. Ірина Вериківська вбачала причину цього у радикально новаторському характері твору, якому бракувало класичного театрального конфлікту. З цим можна цілком погодитися, якщо прочитати коротку анотацію до «Ягелли» з журналу «Музика — масам» за 1928 рік: «Побудовано його [балет] на народному українському музичному й хореографічному матеріалі. В основі першої дії лежать веснянкові ігрища. Для другої дії використано елементи весільного обряду. Третя дія — весільне свято Ягелли й Коструби (центральні особи балету) — побудовано на українських танках Наддніпрянської та Західної України» [3, с. 266]. Роботу над третьою ітерацією того самого балету Вериківський розпочав восени 1929 року, тепер він мав назву «Пан Каньовський» і його доля була значно щасливіша: балет було дуже швидко поставлено у Харкові і в Києві, що для композитора стало своєрідним підсумком піднесених 1920-х років, бурхливий поступ яких вже в першій половині 1930-х перервали сумновідомі постанови про соціалістичний реалізм і фактичне згортання політики коренізації / українізації.

Тож найточнішою метафорою для Михайла Вериківського 1920-х років видається буяння вічної весни. Цей троп характеризує його найважливіші та найреволюційніші твори. Серед них — симфонічна сюїта «Веснянки» (1924) та вже згаданий балет «Весняна казка». У 1929 році композитор оркестрував хор «А вже весна» з дитячої опери Миколи Лисенка «Зима і Весна». Назва «Веснянка» відсилає до п'єси для скрипки та фортепіано, яку Вериківський написав разом з Давидом Бертьє. У наступні десятиліття композитор працював над вже згаданим сценарієм опери «Весняний потік» та написав «Весняну сюїту» для мішаного хору а cappella на вірші Івана

Франка. В «Українській сюїті» для скрипки та симфонічного оркестру друга частина має назву «Веснянка». Фортепіанний цикл «Волинські акварелі» завершується частиною «Весняні ігрища біля Дівочого озера». Мотив весни пронизує чимало романсів, хорових творів та творів для дітей Вериківського. Зокрема, про репертуарно-методичний збірник «Весняночка» Вериківського згадує у своїй статті І. Дубровіна у контексті відродження «традицій народно-пісенного і танцювального мистецтва, ігрового й обрядового фольклору» [9, с. 161].

Весна повертається до Вериківського ще двічі: наприкінці Другої світової війни і в останні роки його життя, які припали на пік хрущовської відлиги. Позбавлений можливості викладати композицію в Київській консерваторії, він повертається до своїх ранніх начерків і розпочинає надзвичайно амбітний проект — намагається завершити все незавершене і переписати те, що раніше вже дістало завершену форму, створити партитури до тих творів, які існували лише в клавірах. І це стає ще однією драмою його життя.

Щоб підбити підсумок розмови про весняний дух 1920-х, варто згадати і про інші мистецькі території, на яких Михайло Вериківський не просто почувався впевнено — він по суті творив їх так само, як творив нові жанрові гібриди, нові творчі об'єднання та нові мистецькі стратегії для молодої України, яка спочатку коротко дістала державність, а потім намагалася утримати хоч якусь автономію в межах УСРР. Він був одним із перших композиторів, хто працював над написанням репертуару для щойно створеної Української автокефальної православної церкви. Невеликий зошит, всього 9 аркушів, з його літургійними творами датовано 1921–1922 роками, і його родині вдалося зберегти аж до того часу, як Україна здобула незалежність. Видається цікавим, що навіть в радянський час у приватному листуванні Михайло Вериківський і його численні родичі у рідному місті Кременець вітали одне одного з церковними святами, зберігаючи поміж собою цю релігійну традицію. Ба більше, в зовсім молодому віці композитор одружився з Шейндлею Канер (у заміжжі — Олександра Вериківська) — землячкою з його рідного Кременця, яка походила з великої єврейської родини власників готельного бізнесу і після заміжжя взяла на себе повний комплект побутових родинних обов'язків. Тож в родині композитора цілком гармонійно поєдналися українська і єврейська культурні традиції.

Вериківський бував на всіх територіях, які тепер увійшли до канону українського модернізму. Як композитор він співпрацював із театром «Березиль» видатного українського реформатора Леся Курбаса, Театром-студією ім. Г. Михайличенка, Харківським театром Революції, Харківським Червонозаводським театром. Він був автором музики до ранніх українських кінострічок: зокрема, 1924–1925 роками датовано його музику до фільму «Тарас Шевченко» Одеської

кінофабрики. Особливо впевнено Вериківський почувався у жанрах вокально-інструментальних, у яких написав, можливо, найвідоміші нині свої твори. Це, зокрема, «Реквієм світлій пам'яті М. В. Лисенка» (1922), «Дума про дівку-бранку» (1923, друга редакція 1954), поема «Чернець» (1943). У контексті музичного модернізму особливий інтерес становлять його ранні інструментальні твори, рукописи яких датовано від 1920 року. Це композиції в традиційних жанрах прелюдії, вальсу, етюдів тощо, у які митець умовтовував українські народні мелодії. У жанрі романсу починав композитор 1914 року з російськомовного переспіву Алексея Плещеева поезії Гайнриха Гейне, але романси 1920-х років мають в основі виключно українську поезію. Вериківський у цей час працює з поезією Олекси Слісаренка, Григорія Чупринки, Павла Тичини, Олександра Олеся, Михайля Семенка, Остапа Вишні, Володимира Сосюри, Майка Йогансена. Досить сказати, що поетична основа романсів 1930-х буде вже зовсім іншою: Григорій Чупринка буде страчений 1921 року, а Олекса Слісаренко, Михайль Семенко та Майк Йогансен — протягом кривавого 1937 року.

Можливо, усвідомивши поразку музичної революції 1920-х, Вериківський багато сил починає віддавати збереженню і поверненню до концертної практики творів українських композиторів — митців з минулого і деяких сучасників, які рано пішли з життя. Ця праця передбачала докладне дослідження творів, вивчення рукописів. Іноді упорядкування нових видань вимагало уважного редагування, часом — оркестрування. Маючи великий диригентський досвід, Вериківський ще під час виступів з пересувними оперними трупами навчився швидко допасовувати партитури до конкретної ситуації. В його особовому фонді збереглися навіть студентські вправи з інструментування творів західноєвропейських класиків, наприклад — перекладення п'єси «Aufschwung» Роберта Шумана для симфонічного оркестру (партитура датована червнем 1923 року, часом закінчення Київської консерваторії, яку Вериківський з великою перервою на військову службу під час Першої світової війни закінчив аж через дев'ять років). Проте основну частину редакторської та оркеструвальної спадщини Вериківського становить саме українська музика, якій він дарував друге життя. Він оркестрував окремі номери з оперети «Сватання на Гончарівці» Кирила Стеценка (1926), опери «Катерина» Миколи Аркаса (1934), «Облога Дубна» Петра Сокальського, «Пан Сотник» Георгія Козаченка (обидві 1955). Збереглися його

начерки до редакцій і оркестровок таких опер Миколи Лисенка, як «Наталка Полтавка» (1934, 1936, 1951), «Чорноморці» (1949, 1958–1959), «Утоплена» (1948–1950), «Зима і Весна» (1953–1954). Вериківському належать начерки редакцій і оркестровки опери Миколи Леонтовича «Русалчин великдень» (1954, 1958) та багато інших важливих праць, у яких він відходить на другий план і надає підтримку тим, хто на неї заслуговує.

Михайло Вериківський не боявся повертатися до вже написаного, робити ревізію пройденого шляху. Це був його спосіб працювати чесно і творчо, в дусі модернізму, адже в такому мистецтві не буває нічого, що визначене і встановлене раз і назавжди.

Висновки. У своїй праці про засади музичного модернізму Олена Корчова вказує, що «подвійною естетичною метою діяльності митців — представників епохи модернізму — стає наполегливе оновлення старого (власне, його модернізація) та пошук нового (у вигляді модусу, скерованого в бік майбутнього, новітнього). <...> Дійсно, якщо для мистецтва класичної доби головним мірилом художньої досконалості виступала категорія прекрасного, у добу модернізму це місце вочевидь посідає *категорія нового*» [15, с. 35]. Саме через категорію нового можна пояснити наполегливе плекання весняної тематики у творчості М. Вериківського. Весняний троп стає втіленням мистецького оновлення, яке, в свою чергу, відбувається через системне звернення до українського фольклору (зокрема, веснянок), моделювання власної ладо-гармонійної системи, що розвиває ідеї Болеслава Яворського, концентрування на українських темах і сюжетах (вплив доби українізації/коренізації). Інші чинники мистецького оновлення — це поєднання різних видів професійної діяльності, а також постійне намагання продукувати нові твори, побудовані на нових жанрових моделях.

Очевидно, що дослідження лише завершених творів М. Вериківського не може дати повноцінного уявлення про масштаб його композиторського обдарування та про модерністську природу його творчих інтенцій. Адекватне бачення творчої особистості цього митця можливе лише як результат скрупульозного дослідження рукописних джерел з різних зібрань, і це вкотре нагадує про необхідність звернення до архівних і музейних першоджерел для оновлення застарілих уявлень про українських митців минулого і формування сучасного критичного бачення їхнього творчого доробку.

Література

1. Бентя Ю. Особовий фонд композитора Михайла Вериківського (з нових надходжень ЦДАМЛМ України) // Архіви України. 2012. Вип. 4. С. 76–87.
2. Бентя Ю., Таміліна І. Зведений каталог нотних рукописів і друкованих видань творів М. І. Вериківського з фондів ЦДАМЛМ

України. Київ: ЦДАМЛМ України, 2016. 142 арк. URL: https://csamm.archives.gov.ua/wp-content/uploads/2020/02/Zvedenyi_kataloh.pdf (дата звернення 24.02.2025).

3. Вериківська І. З епістолярії Михайла Вериківського (Листи до Пилипа Козицького 1925–1928 років) // Український

- музичний архів: документи і матеріали з історії української музичної культури. Київ: Центрмузінформ, 1999. Вип. 2. С. 200–266.
4. Вериківський М. Музична творчість периферії // *Музика*. 1925. Ч. 4. С. 185–188.
 5. Герасимова-Персидська Н. М. І. Вериківський. Нарис про життя і творчість. Київ: Мистецтво, 1959. 96 с.
 6. Грінченко Мик. Музичні силуети. 1. М. І. Вериківський // *Музика*. 1925. Ч. 2. С. 82–87.
 7. Давидова О. Михайло Вериківський: пошук шляху // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 112. С. 66–72.
 8. Давидова О. Михайло Вериківський: становлення творчої особистості (1923–1941 роки) // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 113. С. 100–108.
 9. Дубровіна І. Василь Верховинець — видатний митець та громадський діяч Київщини (з фондів НБУВ) // *Київщина: історія рідного краю*. Матеріали обласної науково-практичної конференції «Краєзнавчі читання імені Лаврентія Похилевича». Біла Церква, КНЗ КОР «КОПОП», 2020. С. 159–165.
 10. Загайкевич М. Автор першого українського балету // *Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х / ред.-упор. О. Торба*. Київ: Центр музичної україністики НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 8–12.
 11. Кармазін А. Перший національний балет у контексті становлення жанру в українській музичній культурі // *Наукові записки [Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II]. Серія: Педагогічні науки*. 2023. Вип. 3. С. 100–103. DOI: 10.59694/ped_sciences.2023.03.100
 12. Клин В. М. Вериківський та новела мислення // *Музика*. 1976. № 6. С. 9–10.
 13. Коломієць В. А. Академізм, модернізм та соцреалізм у балетному театрі Радянської України 1920-х — 1930-х років // *Танцювальні студії*. 2024. Вип. 7 (1). С. 19–25. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.7.1.2024.307001>
 14. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... докт. мистецтвозн., спеціальність 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 519 арк.
 15. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ: Музична Україна, 2020. 490 с.
 16. Кузик В. З історії утворення Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича // *Український музичний архів: документи і матеріали з історії української музичної культури*. Київ: Центрмузінформ, 1999. Вип. 2. С. 6–39.
 17. Полібіна-Малишкіна І. В. Нові музично-теоретичні ідеї та композиторська творчість М. Вериківського і М. Скорика // *Українське музикознавство*. 1991. Вип. 26. С. 198–215.
 18. Пясковський І. Музично-теоретичні ідеї Михайла Вериківського // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 112. С. 52–65.
 19. Ржевська М. Михайло Вериківський: призабута спадщина // *Музична україністика: сучасний вимір*. 2009. Вип. 4. С. 109–115.
 20. Ржевська М. Модерністські тенденції у музиці Наддніпрянської України першої третини ХХ століття // *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство*. 2001. Вип. 2 (7). С. 3–8.
 21. Таранченко О. Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття: Федір Якименко, Віктор Косенко, Михайло Вериківський // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. № 4 (33). С. 137–141.
 22. Фільц Б. Особливості обробок народних пісень М. Вериківського // *Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х / ред.-упор. О. Торба*. Київ: Центр музичної україністики НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 32–36.
 23. Шурова Н. Михайло Вериківський. Київ: Музична Україна, 1972. 52 с.

References

- Bentia, I. (2012). Osobovy fond kompozytora Mykhaila Verykivskoho (z novykh nadkhodzen TsDAML Ukrainy) [The Personal Collection of Composer Mykhailo Verykivsky (From New Acquisitions of the Central State Archives and Museum of Literature and Arts of Ukraine)]. *Arhivi Ukraini*, 4, 76–87 [in Ukrainian].
- Bentia, I. & Tamulina, I. (2016). *Zvedenyi katalog notnykh rukopysiv i drukovanykh vydan tvoriv M. I. Verykivskoho z fondiv TsDAML Ukrainy* [The Consolidated Catalog of Music Manuscripts and Print Editions of Mykhailo Verykivsky's Works at the Central State Archives and Museum of Literature and Arts of Ukraine]. Retrieved from https://csamm.archives.gov.ua/wp-content/uploads/2020/02/Zvedenyi_katalog.pdf [in Ukrainian].
- Davydova, O. (2014). Mykhailo Verykivsky: poshuk shliakhu [Mykhailo Verykivsky: Searching for a Way]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 112, 66–72 [in Ukrainian].
- Davydova, O. (2015). Mykhailo Verykivsky: stanovlennia tvorchoi osobystosti (1923–1941 roky) [Mykhailo Verykivsky: The Development of a Creative Personality (1923–1941)]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 113, 100–108 [in Ukrainian].
- Dubrovina, I. (2020). Vasyl Verkhovynets—vydatnyi mytets ta hromadskyi diiach Kyivshchyny (z fondiv NBUV) [Vasyl Verkhovynets—A Prominent Artist and Public Figure of the Kyiv Region (From the Collection of the Vernadsky

- National Library of Ukraine)]. *Kyivshchyna: istoriia ridnoho kraiu. Materialy oblasnoi naukovo-praktychnoi konferentsii "Kraieznavchi chytannia imeni Lavrentiia Pokhylevycha"* (pp. 159–165). Bila Tserkva: (n. p.) [in Ukrainian].
- Filts, B. (1997). Osoblyvosti obrobok narodnykh pisen M. Verykivskoho [Features of M. Verykivsky's Arrangements of Folk Songs]. *Mykhailo Ivanovych Verykivsky: pohliad z 90-kh* (pp. 32–36). O. Torba, ed. Kyiv: Center for Music Ukrainian Studies at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
- Herasymova-Persydska, N. (1959). *M. I. Verykivsky. Narys pro zhyttia i tvorchist* [Mykhailo Verykivsky. An Essay on Life and Work]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Hrinchenko, Myk. (1925). Muzychni syluety. 1. M. I. Verykivsky [Musical Silhouettes. 1. M. I. Verykivsky]. *Muzyka*, 2, 82–87 [in Ukrainian].
- Karmazin, A. (2023). Pershyi natsionalnyi balet u konteksti stanovlennia zhanru v ukrainskii muzychnii kulturi [The First National Ballet in the Context of the Development of the Genre in Ukrainian Musical Culture]. *Naukovi zapysky [Zakarpatskoho uhorskoho instytutu imeni Ferentsa Rakotsi II]. Serii: Pedahohichni nauky*, 3, 100–103. DOI: 10.59694/ped_sciences.2023.03.100 [in Ukrainian].
- Klyn, V. (1976). M. Verykivsky ta novoladove myslennia [M. Verykivsky and A New Mode of Thinking]. *Muzyka*, 6, 9–10 [in Ukrainian].
- Kolomiets, V. Akademizm, modernizm ta sotsrealizm u baletnomu teatri Radianskoi Ukrainy 1920-kh—1930-kh rokiv [Academicism, Modernism and Socialism in the Ballet Theatre of Soviet Ukraine from the 1920s to the 1930s]. *Dance Studies*, 7 (1), 19–25. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.7.1.2024.307001>
- Komenda, O. (2020). *Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi* [A Universal Creative Personality in Ukrainian Music Culture]. [Doctoral thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Kyiv [in Ukrainian].
- Korchova, O. (2020). *Muzychnyi modernizm yak terra cognita* [Musical Modernism as Terra Cognita]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Kuzyk, V. (1999). Z istorii utvorennia Muzychnoho tovarystva imeni M. D. Leontovycha [From the History of the Mykola Leontovych Music Society]. *Ukrainskyi muzychnyi arkhiv: dokumenty i materialy z istorii ukrainskoi muzychnoi kultury*. Vol. 2 (pp. 6–39). Kyiv: Tsentr muzinform [in Ukrainian].
- Piaskovskiy, I. (2014). Muzychno-teoretychni idei Mykhaila Verykivskoho [The Music Theory Ideas of Mykhailo Verykivsky]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 112, 52–65 [in Ukrainian].
- Polibina-Malyshkina, I. (1991). Novi muzychno-teoretychni idei ta kompozytorska tvorchist M. Verykivskoho i M. Skoryka [New Musical and Theoretical Ideas and Compositional Work of Mykhailo Verykivsky and Myroslav Skoryk]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 26, 198–215 [in Ukrainian].
- Rzhevskaya, M. (2001). Modernistski tendentsii u muzytsi Naddniprianskoi Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia [Modernist Tendencies in the Music of Naddniprianshchyna in the First Third of the Twentieth Century]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: mystetstvoznavstvo*, 2 (7), 3–8 [in Ukrainian].
- Rzhevskaya, M. (2009). Mykhailo Verykivsky: pryabuta spadshchyna [Mykhailo Verykivsky: Forgotten Heritage]. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*, 4, 109–115 [in Ukrainian].
- Shurova, N. (1972). *Mykhailo Verykivsky*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Taranchenko, O. (2016). Dolia myttsia v realiakh kulturno-istorychnykh protsesiv pershoi polovyny XX stolittia: Fedir Yakymenko, Viktor Kosenko, Mykhailo Verykivsky [The Fate of the Artist in the Realities of Cultural and Historical Processes of the First Half of the Twentieth Century: Fedir Yakymenko, Viktor Kosenko, Mykhailo Verykivsky]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 4 (33), 137–141 [in Ukrainian].
- Verykivska, I. (1999). Z epistolarii Mykhaila Verykivskoho (Lysty do Pylypa Kozytskoho 1925–1928 rokiv) [From the Epistolary

- of Mykhailo Verykivsky (Letters to Pylyp Kozytskyi, 1925–1928)]. *Ukrainskyi muzychnyi arkhiv: dokumenty i materialy z istorii ukrainskoi muzychnoi kultury*. Vol. 2 (pp. 200–266). Kyiv: Tsentr muzinform [in Ukrainian].
- Verykivsky, M. (2025). Muzychna tvorchist periferii [Musical Creativity of the Periphery]. *Muzyka*, 4, 185–188 [in Ukrainian].
- Zahaikevych, M. (1997). Avtor pershoho ukrainskoho baletu [The Author of the First Ukrainian Ballet]. *Mykhailo Ivanovych Verykivsky: pohliad z 90-kh* (pp. 8–12). O. Torba, ed. Kyiv: Center for Music Ukrainian Studies at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].

Iuliia Bentia

The Riot of Eternal Spring: Mykhailo Verykivsky and the Unfinished Musical Revolution of the 1920s

Abstract. Mykhailo Verykivsky (1896–1962) belongs to the brilliant cohort of Ukrainian musicians of universal talent, whose creative rise began in the 1920s and whose artistic legacy is an integral part of Ukrainian modernism. In 2009–2016, the author worked with the composer's manuscripts and personal documents. In cooperation with music scholar Ilona Tampilina, we compiled two archival inventories and published *The Consolidated Catalog of Music Manuscripts and Print Editions of Mykhailo Verykivsky's Works at the Central State Archives and Museum of Literature and Arts of Ukraine* (2016). This research revealed a wide range of Verykivsky's artistic and social activities. It provided the most complete outline of his work and demonstrated how much the established ideas about Verykivsky as a conventional composer were wrong. The most accurate metaphor for Mykhailo Verykivsky in the 1920s seems to be *the riot of eternal spring*. This trope characterizes his most important and revolutionary compositions. Among them are the symphonic suite *Vesnianky* [Spring Songs] (1924) and the ballet *Spring Fairy Tale* (premiered in 1931 in Kharkiv under the title *Pan Kanyovsky*). In 1929, the composer orchestrated the chorus *And It's Already Spring* from Mykola Lysenko's opera for children *Winter and Spring*. The title *Vesnianka* refers to a piece for violin and piano that Verykivsky wrote together with David Bertier. In the following decades, the composer worked on an opera script called *Spring Stream* and wrote the *Spring Suite* for a mixed cappella choir based on the poems of Ivan Franko. In his *Ukrainian Suite* for violin and symphony orchestra, the second movement is entitled *Vesnianka*. The piano cycle *Volyn Watercolors* ends with a movement called *Spring Games at the Maiden Lake*. The spring trope permeates many of Verykivsky's romances, choral works, and works for children. Verykivsky was involved in many areas of musical life in the 1920s. He worked as a conductor at the opera houses of Kyiv and Kharkiv, collaborated with drama theatres and traveling opera companies. Verykivsky created the repertoire for the newly established Ukrainian Autocephalous Orthodox Church. In his music, the composer implemented the theoretical concept of the harmonic rhythm of Boleslav Yavorsky. He saw great potential in authentic Ukrainian folklore as a tool to renew the musical language. Verykivsky taught students and conducted choirs. He was one of the founders of the Leontovych Music Society and the Association of Contemporary Music at this Society, and later headed the Association of Revolutionary Composers of Ukraine. He wrote numerous articles and reviews, etc. Verykivsky appreciated the fruitful 1920s and did not want to lose touch with their spirit, despite the ideological purges of the late 1940s, after which he was banned from teaching composition at the Kyiv State Conservatory but allowed to chair the Department of Choral Conducting. Toward the end of his life, and especially during the Khrushchev Thaw, he was working on new editions of his early works and tried to complete his drafts. While working with his archives, one gets the impression that Verykivsky had many more drafts, ideas, and unfinished projects than he managed to finish. This might appear as his personal drama. However, constant revision is an effective approach to creative work. The same approach should be applied to write the history of Ukrainian musical modernism. Scholars should continue to document the facts, collect the works, develop new concepts, keeping in mind the beauty and the feeling of spring euphoria of that time.

Keywords: music and theater work by Mykhailo Verykivsky, Mykhailo Verykivsky's archival collection, Central State Archives and Museum of Literature and Art of Ukraine, Ukrainian modernism, cultural revival of the 1920s in Ukraine, Ukrainian musical culture of the 20th century, the metaphor of eternal spring.

Стаття надійшла до редакції 10.02.2025