

ДЕРЕВ'ЯНЧЕНКО О. О.

Дерев'янченко Олена Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9498-5004>

ederevyanchenko2015@gmail.com

© Дерев'янченко О. О., 2022

«П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» Михайла Вериківського: ПРИНЦИПИ ОПРАЦЮВАННЯ ФОЛЬКЛОРУ

Використано джерелознавчий, жанрово-стильовий, структурний та інтонаційно-конструктивний методи дослідження циклу «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» М. Вериківського, рукопис якого зберігається в архіві ЦДАМЛМ України і ще не був об'єктом наукового вивчення. Висвітлено принципи і прийоми роботи з народнопісенними зразками на етапах відбору та організації тематичного матеріалу. Встановлено фольклорні джерела тематизму першої і другої частин циклу та співвідношення тем усіх частин з народнопісенними оригіналами. Розкрито впливи естетичних поглядів та теоретико-дидактичних настанов Б. Яворського, вчителя М. Вериківського, на принципи опрацювання фольклору, формування ладогармонічних, метроритмічних, фактурних та структурних особливостей твору у зв'язку з логікою інтонаційно-динамічних процесів у формі. Виявлено риси цілісності сюїтного циклу, в якому діють принципи концентричності та інтонаційно-конструктивної єдності. Прокоментовано нотатки на полях чернетки твору, які розкривають деталі пошуку автором жанрового визначення твору, його поглядів на значення варіаційної форми в роботі композитора-початківця та правила міжособистісної комунікації. Висловлено гіпотезу, що деякі з цих коментарів могли бути записані зі слів Б. Яворського. Зроблено висновки щодо значення твору в еволюції творчості М. Вериківського, в контексті жанрових і стильових процесів в українській музиці ХХ століття. Доведено, що у його творчості цей твір готує появу більш масштабних неофольклорних композицій у жанрах оркестрової сюїти, ораторії, балету, опери, вперше апробовує п'ятичастинну сюїтну модель циклу, побудовану за принципами контрасту, симетрії й концентричності. У контексті історії української квартетної музики ХХ століття твір знаходиться біля витоків формування жанру фольклорної композиції (мініатюри) та її циклізації; започатковує лінію фольк-квартету, фольк-сюїти, що пов'язано з показовою для українського музичного неофольклоризму тенденцією фольклоризації жанрів академічної музики.

Ключові слова: творчість Михайла Вериківського, композиторська школа Болеслава Яворського, композитор і фольклор, українська квартетна музика, інструментальна фольклорна композиція, фольк-сюїта, фольк-квартет.

Актуальність дослідження та аналіз публікацій. Висвітлення маловідомих сторінок історії української музики доби національно-визвольних змагань ХХ століття нині є одним з провідних наукових трендів. Чимало таких творів українських композиторів зберігається в архівах і залишається поза увагою дослідників. Повернення забутих артефактів музичної спадщини до наукового й виконавського обігу має сприяти встановленню більш повної та об'єктивної картини розвитку жанрів, стильових напрямків, індивідуально-авторських стильових систем тощо.

Незнані твори є і в творчості визначного українського композитора першої половини ХХ століття Михайла Вериківського (1896–1962). Знайомство з ними стало можливим завдяки передачі у 2012 році особистого архіву митця до Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України (далі скорочено ЦДАМЛМ України — *О. Д.*). З-поміж інших рукописів нас зацікавив цикл «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» (далі скорочено «П'ять п'єс» — *О. Д.*) [Вериківський]. Окрім написаного чорнилами білого рукопису для вивчення доступна накреслена олівцем чернетка, датована композитором 10 серпня — 2 вересня 1921 року. Чернетка викликає особливий інтерес, адже у ній зазначено відомості щодо місця і часу написання кожної частини твору¹, на полях є декілька словесних нотаток, які потребують коментарів. Партитура твору ще не надрукована і не актуалізована в сучасній музикознавчій та виконавській практиці. Це зумовлює **актуальність** поставленої теми та **новизну** матеріалу дослідження.

Назва композиції і дата її створення спричиняють низку питань, які інспірують наукову розвідку. Перше пов'язано з часом написання твору і зовнішніми контекстуальними чинниками (соціокультурні та естетико-стильові тенденції часу), що визначили його особливості. Друге питання: якою мірою на стиль твору вплинуло навчання в класі композиції видатного музиканта-мислителя, педагога, піаніста, композитора, громадського діяча Болеслава Яворського² (1877–1942), адже і сам видатний теоретик у своїх листах [Яворський, 1947], і музикознавці [Грінченко 1959; Жарков; Антропова] говорять про наявність таких впливів на творчість його учнів. Третє — яке значення має цей твір у спадщині митця і в жанрово-стильовій палітрі української квартетної музики? Четверте питання постало додатково у зв'язку з вивченням чернетки твору: які таємниці життєтворчості приховують нотатки на її полях?

Ці питання визначають **мету статті** — дослідити принципи опрацювання фольклору в циклі «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» М. Вериківського у жанрово-стильовому аспекті, з'ясувати міру впливу теоретичних поглядів і дидактичних настанов Б. Яворського на написання твору, окреслити значення композиції в еволюції творчості автора і в у контексті розвитку української квартетної музики ХХ століття.

Методологічним підґрунтям для написання статті стали джерелознавчий, жанрово-стильовий, структурний та інтонаційно-конструктивний методи.

Аналіз публікацій. Обраний об'єктом дослідження твір, як і інші камерно-ансамблеві твори Михайла Вериківського початку 1920-х років, є невисвітленою сторінкою його творчості. У музикознавчій літературі, присвяченій життєтворчості композитора (Н. Герасимова-Персидська, Н. Шурова, О. Вальчук, А. Кармазін та ін.), проблемам розвитку камерно-ансамблевого жанру в українській музиці (М. Боровик, А. Калениченко), питанням становлення творчої особистості композитора в ранній період, зокрема, під час навчання в класі Б. Яворського (Т. Антропова, О. Давидова) твір «П'ять п'єс» не аналізується. У четвертому томі «Історії української музики» згадується лише його назва у контексті тенденції «вироблення українського стилю у квартетній музиці» [Калениченко, с. 268]. Це може бути пояснено і малодоступністю нот, і першочерговою увагою дослідників до монументальних композицій автора зрілого періоду (музично-театральних, симфонічних, хорових, фортепіанних), і очевидною недостатністю уваги до творчості композитора в музикознавчих працях у цілому.

Питання впливу Б. Яворського на композиторську творчість його учнів у зв'язку з втіленням фольклору піднімалося в дисертаційному дослідженні Т. Антропової [Антропова], в якому з цього кута зору розглядається ранній цикл хорових обробок

¹ Зі спогадів С. Протопопова, Б. Яворський наполягав, щоб учні ставили у нотах день початку і день завершення роботи над твором [Протопопов, с. 41–42]. Рукописні чернетки М. Вериківського, що зберігаються у ЦДАМЛМ України, засвідчують це.

² М. Вериківський навчався в Київській консерваторії у класі Б. Яворського три роки (1918–1921) до від'їзду останнього до Москви наприкінці квітня 1921 року.

М. Вериківського. В умовах браку матеріалів, які б прямо висвітлювали стосунки М. Вериківського з вчителем, основними джерелами інформації щодо поглядів Б. Яворського на народну пісню та її опрацювання в професійній академічній музиці є: листи Б. Яворського до І. Крижановського від 16.01.1910 [Яворський, 1972] та до Г. Верьовки від 02.01.1938 [Яворський, 1947], останній, по суті, є бесідою про принципи обробки народних пісень із деякими коментарями щодо хорових фольклорних мініатюр М. Леонтовича; спогади С. Протопопова про заняття Б. Яворського з М. Леонтовичем [Протопопов]. Останній документ залучається до дослідження тому, що у ньому конкретизуються педагогічні вимоги Б. Яворського до автора «Щедрика» у хронологічно близький до появи композицій М. Вериківського період, хоч, фактично, ці спогади написані й оприлюднені значно пізніше. Брак документів, які безпосередньо стосуються контактів М. Вериківського і Б. Яворського може бути пояснений і тим, що «в часи нищівної критики системи Яворського було досить небезпечно викривати своє будь-яке відношення до колишнього вчителя» [Антропова, с. 148].

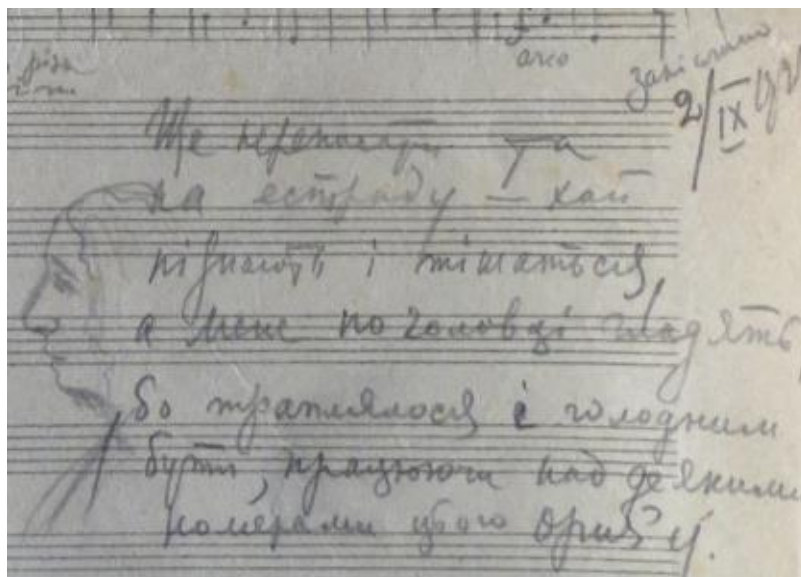
Результати дослідження.

Час створення композиції (серпень–вересень 1921 року) припадає на період національно-визвольних змагань (1917–1922) в українській історії. Військово-політична нестабільність на початку 1920-х років, ідеологічні чистки, в наслідок яких діячі мистецтва переховувались у провінційних містечках і селах (за інформацією з чернетки твору «П'ять п'єс» М. Вериківського написані у Переяславі), штучний масовий голод 1921–1923 років¹, епідемія тифу² 1919–1922 років мали непоправні наслідки для історії української музики: політичне вбивство М. Леонтовича (січень 1921), смерть від тифу Я. Степового (листопад 1921) та К. Стеценка (квітень 1922).

Відбиток цього буремного й голодного часу містить допис-постскриптум у чернетці «П'яти п'єс» М. Вериківського: *«Ще переписати, та на естраду — хай пізнають і тішаться, а мене по головиці гладять, бо траплялося і голодним бути, працюючи над деякими номерами цього opus'у»*³ (приклад 1).

Приклад 1.

Допис М. Вериківського на останній сторінці чернетки твору «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» (1921)



¹ Див. про це детальніше [Штучний масовий голод].

² Щодо епідеміологічної ситуації 1919–1921 років в Україні І. Ткаченко зазначає: «Загрозливий підйом інфекційних хвороб, що розпочався з 1919 р., вилився в 1921–1922 р. в небачену пандемію паразитарних тифів, катастрофічні епідемії кишкових інфекцій і віспи» [Ткаченко, с. 352].

³ Тут та далі нотатки цитуються за архівним документом [Вериківський, с. 8].

Контурне зображення жінки в профіль, ймовірно, відтворює образ дружини композитора О. С. Вериківської (у дівочтві — Канер), адже на час написання твору М. Вериківський вже був одружений і мав кількамісячну доньку Ірину (згодом відому мистецтвознавицю). Ще один допис на полях чернетки твору характеризує молодого композитора як людину: «Що хочеш сказати — кажи відразу, вибіраючи недалекі шляхи для вияснення своєї думки» [Вериківський]. Важко передбачити з якого приводу він міг зазначити це, але, занотовуючи правило міжособистісної комунікації, М. Вериківський тим самим підкреслив значення цієї сентенції для себе в конкретний часовий період. Цей нотаток допомагає доповнити психологічний портрет 25-річного композитора.

У роки національно-визвольних змагань активізуються процеси державо- й культуротворення, зростає увага до вираження національного начала в мистецтві, що сформувало художню атмосферу Українського відродження 1920-х років у цілому. Композитори полисенкової генерації усвідомлюють необхідність вироблення нових підходів до вирішення **проблеми національного стилетворення** в музиці, пошуку нових засад втілення фольклорних джерел у різних жанрах (не тільки вокально-хорових, які тоді домінували, але й інструментальних) відповідно до актуальних художньо-естетичних поглядів і потреб часу. Їхні устремління були суголосні неофольклорним пошукам у світовій музиці (Б. Барток, Е. Вілла-Лобос, З. Кодай, Д. Мійо, І. Стравінський, К. Шимановський, Л. Яначек та ін.). В Україні у другому та третьому десятиліттях ХХ століття неофольклорні вектори об'єднали естетико-стильові пошуки М. Леонтовича (до 1921 року) та композиторів молодшої генерації М. Вериківського, П. Козицького, Л. Ревуцького, пізніше Б. Лятошинського та ін.

М. Вериківський був активно причетний до цих тенденцій, зокрема, він разом з іншими національно зорієнтованими композиторами увійшов до складу заснованого 1 лютого 1921 року Комітету пам'яті М. Д. Леонтовича (з 25.04.1921 — Всеукраїнського комітету пам'яті Миколи Леонтовича). Дослідник Микола Грінченко так визначив його роль у цьому процесі: «Скрізь, де йде рух за українську музику, ми чуємо ім'я Вериківського, бо він найбільш активний із сучасних українських композиторів» [Грінченко, 1925, с. 83].

У 1910-ті — на початку 1920-х років українські композитори звертались до фольклору переважно у цитатному вигляді у жанрі хорової обробки, що відповідало тенденціям і потребам музично-освітньої й концертно-виконавської практики. Станом на початок 1920-х років сфера камерно-ансамблевої творчості залишалась мало розвиненою. Її становлення, за М. Боровиком, відбувалось у 1917–1929 роки і пов'язано, не в останню чергу, з вектором національного стилетворення у музиці М. Вериківського, П. Козицького, В. Костенка, О. Чишка та ін. [Боровик]. Розвиток галузі стимулювався створенням Першого державного квартету (1919), Квартету Вільйома (1920), а також просвітницькою діяльністю цих колективів серед широких мас населення [Калениченко, с. 265–266].

Серед ознак якісно іншого ставлення композиторів до народної творчості варто назвати такі естетико-художні акценти: опрацювання фольклорної архаїки (народних примітивів), відтворення особливостей народного багатоголосся й ансамблевого інструменталізму, надання обробці рис індивідуально продуманої концепції цілого, своєрідність гармонізації, динамічність форми тощо. В результаті «посилення індивідуального, власне композиторського виразу <...> обробки народної пісні стали трактуватися на одному рівні з оригінальними творами» [Якуб'як, с. 34]. У художній оцінці композицій з цитатним методом стало вважатися, що «значення має не так тема, яку використовує композитор, як те, що (виділено нами. — О. Д.) він з неї вмів зробити» [там само].

На осучаснення підходів до фольклору вплинула також загальномузична **тенденція інтелектуалізації** творчості, прогресивність якої щодо музичної

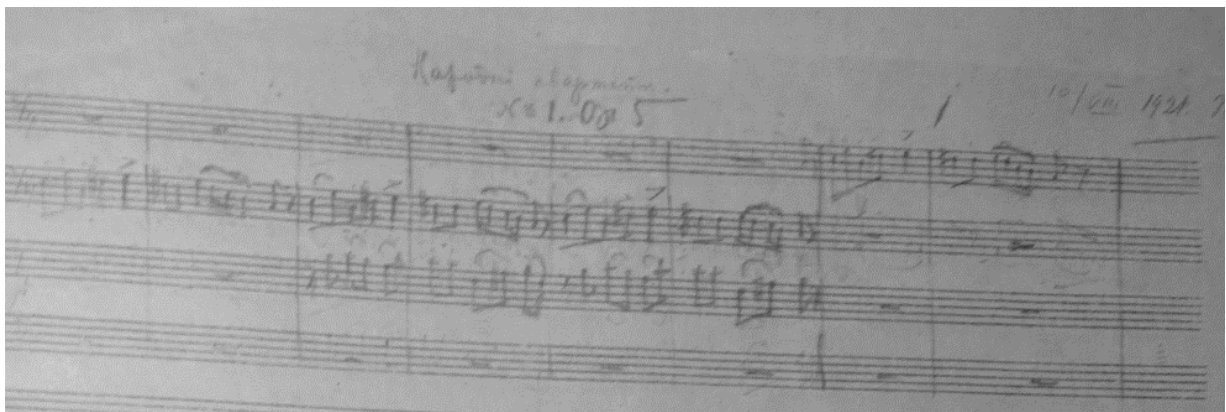
композиції відзначає М. Грінченко: «Очевидно для української музики сьогоднішній день є тим поворотним пунктом, коли вона, пориваючи з базою естетико-емоціональною, приходить до виявлення і зафіксування за музичним твором певних моментів інтелектуального порядку, що одні творять еволюцію мистецтва» [Грінченко, 1925, с. 82].

На формування цієї тенденції в українській музиці вплинув Б. Яворський, який у 1916–1921 роках викладав у київських музично-освітніх закладах і справив величезний вплив на становлення особистості таких відомих митців як А. Буцької, Г. Верьовка, П. Козицький, М. Леонтович, С. Протопопов. У цей час Б. Яворський уже був автором опублікованих робіт: «Будова музичного мовлення» («Строение музыкальной речи», 1908), «Вправи у голосоведенні» («Упражнения в голосоведении», перше видання — 1913, друге — 1928), «Вправи з утворення схем ладового ритму» («Упражнения в образовании схем ладового ритма», ч. 1, 1915). Вчений вважав, що «музичне мистецтво і в процесах творчості, і в процесах сприйняття, є логічно оформленим явищем, яке базується на закономірних внутрішніх зв'язках» [Афанасьєв, с. 38]. На думку американського теоретика Філіпа Івела, «Яворський задумував власну систему як універсальну теорію для розуміння музики, яка відкриє “нову вищу красу”» [Ewell]. Значну роль у педагогіці Б. Яворського, представника школи С. Танєєва, займає студювання поліфонічної техніки, інтерес до проблем архітектоніки (конструкції) та ін., що виявляє паралелі з естетикою неокласицизму, наприклад, поетикою творчості Б. Бартока.

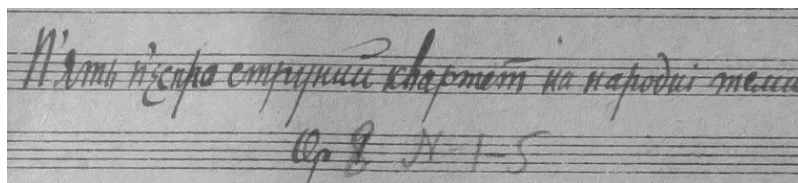
Прикладом утілення вищезазначених тенденцій в українській музиці є «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» М. Вериківського. Назва твору має свою історію, яка зафіксована в рукописному автографі. Зокрема, можна помітити, що у чернетці на початку першої частини вказано — «народні квартети», а в біловому рукописі — відома нам назва «П'ять п'єс» (приклад 2). Залишається відкритим питання, чим зумовлена ця зміна назви — власними творчими міркуваннями, порадами вчителя чи суспільно-політичною ситуацією.

Приклад 2.

Перший варіант назви — «Народні квартети» (чернетка, ч. 1).



Остаточна назва твору в біловому рукописі



На початку третьої частини на полях зазначені (але потім закреслені) п'ять варіантів початкового **жанрового визначення** твору: 5 народних квартетів, 5 струнних

квартетів на народні теми, 5 народних пісень для струнного квартету, 5 народних пісень в розкладці на струнний квартет, народні мотиви в розкладці на струнний квартет. Багатоваріантність назви свідчить про усвідомлення композитором важливості точного визначення жанру та поступовість індивідуально-пошукової роботи у цьому напрямі. Ймовірно, що з остаточним варіантом назви композитору допоміг визначитися вчитель, чия думка для нього була авторитетною¹. Перша назва «народний квартет» є прикметною з історичної точки зору. У другій половині ХХ століття вона відродилась в осучасненій термінологічній номінації «фольк-квартет». Цей факт, на наш погляд, прояснює витoki фольклоризації жанрів в українській квартетній музиці ХХ століття.

Вибір жанрового позначення «п'єса» говорить на користь розуміння митцем відмінності сутнісних ознак свого твору від поширених на той час обробок, розкладок чи аранжувань народних пісень. Композитор вже мав досвід написання хорових обробок народних пісень, навіть було здійснено видання двох таких циклів: «2 українські народні пісні» (1919) та «10 українських народних пісень для хору» (1920) [Герасимова-Персидська, с. 83]. «П'ять п'єс для струнного квартету» є першим циклом інструментальних фольклорних композицій (мініатюр) у доробку М. Вериківського.

Джерела запозичення тем частково вказані самим композитором у чернетці. Зокрема, у четвертій та п'ятій частинах теми взяті зі збірки «Народні мелодії. З голосу Лесі Українки» Климента Квітки [Народні мелодії]. Нами встановлено походження тем перших двох частин. Повна картина фольклорного тематизму твору виглядає таким чином:

- № 1 — щедрівка «Ой, в чистім полі, на оболоні»², записана М. Лисенком [Колядки і щедрівки] (приклад 3);
- № 2 — жнивварська «Ой, літає соколонько», записана К. Квіткою [Народні мелодії, №36, с. 47] (приклад 4);
- № 3 — невідомого походження, але за терцієвим діапазоном, інтервально-мелодичним контуром мелодія схожа з «Дудариком» М. Леонтовича, народно-інструментальними награваннями тощо (приклад 5);
- № 4 — лірико-побутова «Чи я собі в лузі не калина», записана К. Квіткою [Народні мелодії, №136, с. 144] (приклад 6);
- № 5 — жартівлива «Ходили, блудили парубки», записана К. Квіткою [Народні мелодії, №177, с. 186] (приклад 7).

Приклад 3.

М. Вериківський «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми», ч. 1



Щедрівка «Ой, в чистім полі на оболоні»



¹ Ця гіпотеза потребує додаткового дослідження, адже на момент закінчення твору Б. Яворський вже був у Москві і достеменно не відомо, чи спілкувався М. Вериківський з ним з цього приводу. Але ймовірність залишається, бо Г. Верьовка писав, що і після від'їзду Б. Яворський «не втрачав зв'язку з нами» [Верьовка, с. 113], вказував на «постійну увагу до своїх учнів, постійну готовність допомогти їм у розв'язанні творчих та методологічних питань, що їх цікавлять» [там само, с. 114].

² 1919 року М. Вериківський використав цю мелодію в обробці народної пісні для мішаного хору а саррелла (видано Губсоюзом, типографією Дніпросоюзу 1920 року). У першій з «П'яти п'єс» частково збережено матеріал хорового твору на цю народну тему (тт. 1–6, 11–14).

Приклад 4.

М. Вериківський «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми», ч. 2



Жниварська пісня «Ой літає соколенько»

Moderato



Ой, лі - та - є со - ко - лонь - ко по по - лю та зби - ра - є че - ля - донь - ку до до - му.

Приклад 5.

М. Вериківський «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми», ч. 3



Приклад 6.

М. Вериківський «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми», ч. 4



Лірико-побутова пісня «Чи я собі в лузі не калина»

Adagio



Чи я со - бі в лу - зі не ка - ли - на, чи я в сво - го ба - тька не ди - ти - на?

Приклад 7.

М. Вериківський «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми», ч. 5



Жартівлива пісня «Ходили, блудили парубки»

Allegretto



Хо - ди - ли, блу - ди - ли па - ру - бки, хо - ди - ли, блу - ди - ли па - ру - бки сім



літ та по при - пі - чку, а чо - ти - ри та по за - пі - чку.

М. Вериківський добирає мелодії різного обсягу (від 1 до 12 тактів), метричної пульсації ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{7}{8}$) та ладової організації (трихорд, пентахорд діатонічний та з хроматичним підвищенням четвертого щабля, гексахорд). Жанрова приналежність пісень перших трьох частин, їх вузький діапазон (від терції у №3 до квінти у №№ 1, 2) засвідчують цікавість композитора до опрацювання **фольклорної архаїки**, що є одним із маркерів неофольклоризму.

Прикметно, що на етапі відбору народнопісенних джерел композитор не обов'язково точно цитує варіант пісні, зафіксований у збірці. Співставлення

музичних тем, взятих М. Вериківським за основу п'єс і наспівів зі збірок, виявляє внесення композитором тональних (приклади 4, 6) або мелодико-ритмічних видозмін в оригінал (приклади 3, 4, 7).

Вільне поводження з фольклорним матеріалом (неточне цитування) на етапі відбору матеріалу можна пов'язати з настановою Б. Яворського «дивитися на народний наспів не як на щось закінчене, яке не підлягає зміні» [Яворський, 1947, с. 47], що, в свою чергу, віддзеркалює нові естетичні тенденції епохи, коли «зростає вага індивідуального чинника і входить у свої права критичне відношення до всього, в тому числі до народної творчості (при всьому шанобливому відношенні до неї)» [Якуб'як, с. 32]. Саме тому М. Вериківський на початковому етапі творчого процесу вносить зміни у фольклорний наспів, керуючись власним задумом щодо кожної п'єси і концепції циклу в цілому, до чого заохочував учнів Б. Яворський. Наприклад, зміни тональності (№№ 2, 4) зумовлені тональною логікою побудови циклу (ля мінор — ре мінор — Ре мажор — мі мінор — Соль мажор), зміна розміру ($4/4$ замість $2/4$ у № 2) — метричним переосмисленням у зв'язку з прагненням більш широкого фразування, мелодико-ритмічні зміни у зворотах (№№ 2, 5) — авторським баченням інтонаційно-динамічних процесів (чергування спокою — руху, стійкості — нестійкості). У темі п'ятої частини змінено завершальний мелодичний зворот (тт. 11–12) з метою надання темі рис інтонаційної розімкненості, що сприяло би згладжуванню цезур між варіаціями, мелодичній безперервності викладу.

У **фактурно-гармонічному оформленні** фольклорного матеріалу також спостерігаються впливи поглядів Б. Яворського, який критикував обробки народних пісень М. Лисенка з гомофонним складом, хоральною фактурою, вертикально-гармонічним мисленням за правилами консерваторського курсу гармонії тому, що вони не відповідали специфіці народно-музичного мислення [Яворський 1947, с. 46–47]. Він писав: «Минули вже ті часи, коли публіка (міська) впивалася “акордом”» [там само, с. 46]. Як музикант прогресивних поглядів, чуйний до новаційних віянь у мистецтві, більш доцільним він вважав лінійно-мелодичний принцип організації музичної тканини, що виявляє рівноправ'я¹, самостійність і мелодичну виразність голосів. Зокрема, перша п'єса циклу М. Вериківського має деякі спільні риси з його власними хоровими обробками².

У «П'яти п'єсах» поєднуються ознаки народного хорового багатоголосся (сольне проведення теми на початку мов би пісенний «заспів», змінне багатоголосся, мелодично-індивідуалізовані підголоски у № 1), фольклорного інструментального музикування (квінтови органи пункти, остинатно-формульні награвання у № 3) й техніко-композиційні засоби поліфонічного письма (імітаційно-поліфонічна форма фуґи у № 4, підголоски типу протискладення, горизонтально-вертикальні перестановки, принцип інтонаційної єдності теми і контрапунктуючих голосів).

Інтонаційні складники основної теми використовуються у контрапунктах і підголосках, виконують ладо-конструктивну функцію, забезпечуючи інтонаційну спорідненість партій. Суть останнього названого прийому суголосна думці Б. Яворського щодо необхідності використання композиторами наспіву народної пісні як «вихідного творчого завдання», у схемі якого «в зародку» міститься «і

¹ Б. Яворський вважав «консерваторський виклад», який походить від Лютерова хорала породженням абсолютизму, а рівноправ'я голосів у народно-пісенному багатоголоссі пов'язував із виявом колективності в музиці [Яворський, 1947, с. 47]. Соціологічний підхід, властивий духу того часу, пізніше піддався критиці.

² Спадкоємність з національними хоровими традиціями, на думку М. Гордійчука, характерна для симфонічної сюїти «Веснянки» М. Вериківського (близькість засобів художньої виразності й формотворення). Дослідник влучно порівняв частини оркестрової сюїти «Веснянки» з хоровими мініатюрами «тільки в оркестровому викладі» [Гордійчук, с. 24].

виразність, і зображальність, і напруження енергії» [Яворський, 1947, с. 47]. Аргументуючи важливість дидактичного опрацювання малих форм, у листі до І. Крижановського (1910), вчений написав, що «принципи малих форм <...> є принципами і найбільших форм, в одnogолосній народній пісні укладені всі принципи симфонії» [Яворський, 1972, с. 271].

Щодо композиторського опрацювання фольклору вчений зазначає наступне: «Мистецтво, черпаючи конструкцію і елементи її оформлення з наспіву та умов (місця, часу застосування) повинно виявляти творчу енергію даного народу, як вона проявляє себе в опануванні природи, в створюванні свого буття» [Яворський, 1947, с. 47]. Подібної думки дотримувався і учень Б. Яворського М. Леонтович, який 22.03.1919 у щоденнику написав: «... досліди у народній музиці викликають до життя нові форми гармонії та контрапункта, що органічно зв'язані з народною піснею, бо пісня, як художній удосконалений твір дає не тільки одну мелодію, але таїть у собі всі музичні можливості (гармонію, контрапункт і т. і.)» [Леонтович, с. 49]. Це свідчить про те, що поліфонічні принципи й прийоми, які Б. Яворський опрацьовував на уроках зі своїми учнями, сформували систему їхніх поглядів щодо роботи з фольклором та викликали їх творче використання у власних опусах.

Наведемо один з прикладів інтонаційного зв'язку народнопісенної мелодії в партії альту та контрапунктів у другій скрипки та віолончелі на початку другої частини твору (приклад 8).

Приклад 8.

Інтонаційний зв'язок мелодії і контрапунктів, ч. 2. (тт. 1–4).

The image shows a musical score for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Violino I part is mostly silent, indicated by a whole rest. The Violino II part begins with a melodic line starting on a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The Viola part provides a counterpoint with a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part has a lower melodic line with some rests and a long note at the end of the fourth measure.

Властиве народній і професійній поліфонії лінарне мислення визначає плавний характер голосоведення, важливість секундових тонових тяжінь у логіці зміни акордів (у тому числі дисонуючих — так званий «зв'язний дисонас» за термінологією Б. Яворського) та при розв'язанні дисонансу в консонанс, що виховувалося завдяки завданням з посібника «Вправи у голосоведенні» [Яворський 1913], переконливо демонструється у середніх (гармонічно нестійких) розділах першої та третьої частин циклу.

У теорії Б. Яворського, як відомо, основою системи ладових тяжінь є **третон**. У «П'яти п'єсах» спостерігаємо вплив цього інтервалу на ладовому, гармонічному, інтонаційно-конструктивному рівнях. Багатофункціональна роль третону виявляється у першій частині: він закладений в ладовій основі теми — мінорному пентахорді з хроматично підвищеним четвертим щаблем; він є основою мелодичної горизонталі (використовується як мелодичний хід, його тони окреслюють контур мотиву чи фрази під час ладового варіювання у середньому розділі) та входить у структуру гармонічної вертикалі (тт. 30–37). Як засіб виявлення ладового тяжіння третон використовується у першому розділі третьої частини тт. 7–11 (приклад 9).

Тритон та його розв'язання, ч. 3.

The image shows a musical score for a piece titled "Тритон та його розв'язання, ч. 3." (Tritone and its resolution, part 3). The score is written for two staves (treble and bass clefs) and includes dynamic markings such as *pizz.* and *sf arco*. The music is in 7/8 time and features a sequence of chords and melodic lines across measures 6 to 11. The key signature has one sharp (F#).

У цьому ж прикладі у тт. 6-9 знаходимо зразок застосування гармонічної послідовності з вправи XV з посібника «Вправи з утворення схем ладового ритму», на «стійку симетрію ладових моментів» за участю «субдомінанти другої групи» (термінологія Б. Яворського)¹, реалізованої тут на тактовому рівні [Яворський 1928, с. 27]. Ось схема цієї послідовності акордів: тонічний тризвук (т. 6) — збільшений тризвук шостого низького ступеня (тт. 7–8) — тонічний тризвук (т. 9) (див. приклад 9).

Тематичний розвиток більшості частин (окрім другої²) тією або іншою мірою базується на принципах остинато та варіаційності. Обидва принципи походять з традиційної народної музичної культури, є характерними ознаками фольклорного мислення. Їхнє поєднання реалізується у таких музичних формах: варіаціях на тему остинато у поєднанні з простою тричастинною репрізною формою (№№ 1, 3), фузі (№ 4), строгих орнаментальних варіаціях (№ 5).

Ймовірно, що цикл написаний як навчальне завдання на опрацювання різних видів варіювання (на утриману мелодію, строгого орнаментального, поліфонічного). Додатковим підтвердженням цього є авторський коментар на полях чернетки п'ятої частини: «Гадаю, що вар'яції та форма, над якою і потрібно особливо працювати композиторам на перших кроках своєї нелегкої роботи» [Вериківський]. Достеменно не можна сказати, кому саме належить ця думка, самому М. Вериківському або його вчителю. Можна припустити, що все ж таки педагогу-наставнику, чия авторитетну думку учень хотів зафіксувати і зберегти як дороговказ³.

Запорукою вдалої композиції Б. Яворський вважав утворення конструктивно-ладового безперервного викладу, що забезпечує накопичення напруги (засобами гармонії, метроритму) і очікування її розв'язання (реалізація слухового тяжіння) у стійку структуру. Гарним прикладом ладової динамізації форми є третя частина, в якій поєднуються остинатність і репрізна тричастинність, наявна симетрія і пропорційність

¹ Ладовий момент — це вертикальне співзвуччя, акорд. Сійка симетрія — це гармонічний зворот, який починається і закінчується стійким моментом, тобто акордом тонічної функції. «Субдомінанта другої групи» у цьому випадку — це збільшений тризвук на шостому щаблі гармонічного мажору.

² У другій частині циклу проста тричастинна форма має середину, засновану на мотивному розвитку основної теми «Ой літає соколонько» і низхідного гамоподібного контрапункту з першого такту.

³ Як і у випадку з нотаткою щодо визначення жанру твору, про що йшлося вище, ця гіпотеза потребує додаткового дослідження. Привабливість думки, що М. Вериківський дбайливо занотував поради Б. Яворського, на наш погляд, буде зберігатися, поки не отримає переконливого факту-заперечення.

розділів форми (16–24–16 тактів), крайні частини є зоною стійкості (Ре мажор), у середній частині спочатку відбувається зміна висотного положення теми остинато за терцієвою логікою (Сі бемоль мажор — Соль мажор, Мі мажор, Ля бемоль мажор — Фа мажор), потім мотивний розвиток в умовах нерегулярної акцентності (чергування розмірів $\frac{7}{8}$ і $\frac{6}{8}$). Кульмінаційна зона у цій 56-тактовій п'єсі припадає на середній розділ, точку золотого перетину тт. 35–39. Композитор дотримується логіки єдиної хвилі висотно-динамічного наростання і спаду звучності.

Цілісність п'ятичастинного циклу організована за принципами концентричності, темпового й жанрового контрасту частин, інтонаційної єдності тематизму. У центрі циклу — яскрава, динамічна третя частина, що відтворює дух святкового народно-інструментального награвання. За принципом кіл, що симетрично розширюються, друга і четверта частини є повільно-ліричними. Крайні частини мають жвавий темп, скерцозно-танцювальний характер.

Принцип інтонаційної спорідненості простежується на рівні основних тем кожної частини: ходи на терцію або заповнення терцієвого ходу зустрічаються в темах усіх частин; квінтовий стрибок або поступеневий хід в межах квінти — у №№ 1, 2; трихорд у кварті в висхідному та низхідному варіантах — у темах №№ 1, 2, 4, 5 (див. приклади 3, 4, 6, 7). Існують й інші повторювані інтонаційні елементи: квінтовий бурдон у фактурі третьої та п'ятої частин, що імітує звучання народного інструментального ансамблю; гамоподібні діатонічні або хроматизовані контрапункти або мелодичні ходи (в усіх частинах)¹.

Звертає на себе увагу, що використання органних пунктів та гамоподібних протискладень у межах октави, за спогадами С. Протопопова, входило у завдання, яке отримав від Б. Яворського М. Леонтович, працюючи над «Щедриком» [Протопопов, с. 40]. Цікаво, що й інші умови, які фігурували у завданні Б. Яворського, також певною мірою виконані у «П'яти п'єсах» М. Вериківського. Це, зокрема, «остинатність народної мелодії» і «проведення цього орнаменту по всіх голосах» (у № 3), «тривалі протискладання» (№№ 1, 4); «запровадження в третій чверті (точці золотого перетину, кульмінації — О.Д.) звуків, які є в натуральному звукоряді» (№ 3); «мелодичні видозміни мотиву» (№ 2); «надання вигляду неподільного цілого, а не куплетної форми» (№№ 1–5) [там само, с. 40]. Сказане, з одного боку, виявляє риси спадкоємності з творами М. Леонтовича, на той час вже визнаного майстра обробок народних пісень, з іншого — може свідчити про приналежність до композиторської школи Б. Яворського.

Висновки і перспективи дослідження.

1. У досліджуваному рукописі виявляються прямі зв'язки з епохою створення, її буремними подіями (допис-постскрипtum у чернетці), провідними соціокультурними (пошук національного стилю як державо- і культуруотворюючий чинник) та естетико-стильовими тенденціями часу (інтелектуалізація творчості, неофольклоризм). Стильові ознаки неофольклоризму проявляються в опрацюванні фольклорної архаїки, апелюванні до принципів і ознак фольклорного мислення (на рівні гармонії, метроритму, фактури, принципів розвитку), сполученні фольклорних елементів з техніко-композиційними засобами доби модернізму (конструктивно-ладові прийоми, інтонаційно-конструктивна єдність тематизму), прагненні підкорити фольклорні джерела індивідуальному художньому задуму тощо.

2. Співставлення аналітичних спостережень над особливостями музичного тексту циклу «П'ять п'єс» М. Вериківського та поглядів Б. Яворського щодо народної пісні та використання її у композиторській творчості дало можливість дійти висновку, що працюючи з народнопісенним матеріалом, композитор знав і користувався цими

¹ Зауважимо, що Б. Фільц вважає «гамоподібний рух голосів <...> у різноманітних ритмічних комбінаціях» однією з особливостей стилю хорових обробок народних пісень М. Вериківського [Фільц, с. 89].

творчими настановами. Отримав він їх безпосередньо в класі Б. Яворського, очевидно, працюючи над хоровими обробками 1919–1920-х років, але пізніше деякі з них переніс у власну інструментальну творчість на фольклорній основі. Впливи теоретичних й дидактичних настанов Б. Яворського спостерігаються як на рівні загально-естетичних поглядів щодо основ композиції та опрацювання фольклору в композиторській творчості, так і конкретних техніко-композиційних і стилістичних прийомів у площині ладо-гармонічних процесів (роль тритону, конструктивно-ладовий безперервний виклад), динамізації метроритму, фактури, формотворення.

3. Розглянутий твір має важливе значення як в індивідуально-стильовій еволюції автора, так і в контексті жанрово-стильових процесів в українській музиці ХХ століття. Проведене дослідження дозволяє спростувати уявлення про те, що у період навчання в консерваторії «основний напрямок творчих пошуків композитора спрямовано на хорову музику» [Давидова, с. 69] і висунути перший аргумент на користь лабораторно-пошукового значення камерно-ансамблевих композицій М. Вериківського на народні теми в контексті спадщини композитора.

Апробація у «П'яти п'єсах» нових принципів роботи з фольклором, прищеплених своїм учням Б. Яворським, стала необхідним етапом на шляху до появи в творчості М. Вериківського масштабних неофольклорних композицій у жанрах ораторії («Дума про Дівку бранку», 1 ред. 1923), оркестрової сюїти («Веснянки», 1924; Татарська сюїта, 1928; Українська сюїта для скрипки з оркестром, 1946), балету («Пан Каньовський», 1930; номери з незакінченого балету «Весняна казка»), опери («Наймичка», 1939–1943). У ньому вперше представлено п'ятичастинну структурну модель сюїти, побудовану за принципами контрасту, симетрії й концентричності (далі – у сюїті «Веснянки» для симфонічного оркестру, циклі «Волинські акварелі» для фортепіано тощо).

Цей твір можна вважати одним із тих, що започаткував в українській квартетній музиці тенденцію написання інструментальних фольклорних композицій (в протизв'язку до обробок-гармонізацій), яка до цього часу була представлена в хоровій творчості учнів Б. Яворського і пов'язана з проблемою вироблення національного стилю у творах українського музичного неофольклоризму 1910–1920-х років.

З позицій історичної перспективи цикл «П'ять п'єс» М. Вериківського започаткував фольклорну лінію у розвитку квартетних жанрів в українській камерно-ансамблевій музиці, яка представлена в творчості 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), О. Зноско-Боровського («Український квартет», 1938), Б. Лятошинського (Квартет № 4, 1943), Ю. Іщенка (П'ять українських народних пісень для струнного квартету, 1986), З. Алмаші (Квартет № 3 «Колядки», 2013) та інших.

Отримані висновки можуть стати основою подальших узагальнень щодо розгортання певних процесів жанрового і стильового характеру в українській музиці ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Антропова Т. А. Постать Б. Яворського у контексті культуротворчих процесів в Україні 10–20-х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 279 с.
2. Афанасьєв Ю. Л., Джура О. Ф. Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського. Київ : ДАКККіМ, 2009. 127 с.
3. Боровик М. К. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль. Київ : Муз. Україна, 1968. 207 с.

4. Вальчук О. Народномузична стилістика в композиторській творчості Михайла Вериківського. *Наукові записки Тернопільського держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка*. 2003. № 2 (11). С. 78–81.
5. Веревка Г. Г. Яворский-педагог. *Б. Яворский. Статьи, воспоминания, переписка* / ред.-сост. И. С. Рабинович. Москва : Сов. композитор, 1972. Т. 1. С. 110–114.
6. Вериківський М. П'ять п'єс про струнний квартет на народні теми : рукопис. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. 1250. Оп. 1. Спр. 374. 13 арк.
7. Герасимова-Персидська Н. О. М. І. Вериківський : нарис про життя і творчість. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 96 с.
8. Гордійчук М. М. Українська радянська симфонічна музика. Київ : Муз. Україна, 1969. 304 с.
9. Грінченко М. О. М. Д. Леонтович. *М. О. Грінченко. Вибране* / упор. та ред. М. Гордійчука. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. С. 466–489.
10. Грінченко М. О. Музичні силуети. М. І. Вериківський. *Музика*. 1925. Ч. 2. С. 82–87.
11. Давидова О. М. Михайло Вериківський: пошук шляху. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 112 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1913–1922 роки). Київ, 2014. С. 66–72.
12. Жарков А. Н. Цикл «Четыре романса» Ф. Козицкого в контексте теоретических воззрений Б. Яворского. *Вопросы анализа вокальной музыки*. Киев, 1991. С. 139–153.
13. Калениченко А. П. Камерно-інструментальні ансамблі. *Історія української музики у 6 тт.* Т. 4: 1917–1941 / відп. ред. Л. О. Пархоменко. Київ, 1992. С. 265–286.
14. Кармазін А. О. Національна історія в мистецьких образах як сутність композиторської творчості Михайла Вериківського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 20 с.
15. Колядки і щедрівки. Зимова обрядова поезія трудового року / упор. О. І. Дей, А. І. Гуменюк. Київ : Наук. думка, 1965. 804 с. URL: <https://cutt.ly/UZVx817> (дата звернення 30.04.2022).
16. Леонтович М. Д. Нотатки з щоденника від 22.03.1919. *М. Д. Леонтович* : зб. ст. і матеріалів / упор. і ред. В. Д. Довженко / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнології. Київ, 1947. С. 49.
17. Народні мелодії. З голосу Лесі Українки / зап. і упор. К. Квітка. Київ : [б.в.], 1917. 229 с.
18. Протопопов С. В. Спогади про М. Д. Леонтовича. *М. Д. Леонтович* : зб. ст. і матеріалів / упор. і ред. В. Д. Довженко / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнології. Київ, 1947. С. 38–45.
19. Ткаченко І. Санітарний стан та боротьба з епідеміями в радянській Україні. 1920-ті рр. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/12584/21-Tkachenko.pdf>. (дата звернення: 15.04.2022)
20. Фільц Б. М. Обробки народних пісень для хору. *Історія української музики у 6 тт.* Т. 4 : 1917–1941. Київ : Наук. думка, 1992. С. 78–104.
21. Штучний масовий голод. URL: <https://holodomorinstitute.org.ua/1921-1923/> (дата звернення: 15.04.2022)
22. Шурова Н. С. Михайло Вериківський. Київ : Муз. Україна, 1972. 52 с.
23. Яворский Б. Л. Письмо И. И. Крыжановскому от 16.01.1910. *Б. Яворский Статьи, воспоминания, переписка* / ред.-сост. И. С. Рабинович. Москва : Сов. композитор, 1972. Т. 1. С. 270–271.
24. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. Ч. 1–3. Москва : Юргенсон, 1908. 24 с.
25. Яворский Б. Л. Упражнения в голосоведении. Москва : Юргенсон, 1913. 26 с.

26. Яворский Б. Л. Упражнения в образовании схем ладового ритма. Ч. 1. 2-е изд. Москва : Гос. изд-во Муз. сектор, 1928. 57 с.
27. Яворський Б. Л. Лист до Г. Г. Верьовки від 2 січня 1938 року. *М. Д. Леонтович* : зб. ст. і матеріалів / упор. і ред. В. Д. Довженко / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнології. Київ, 1947. С. 46–48.
28. Якуб'як Я. В. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. Львів : ДВЦ НТШ, 2003. 264 с.
29. Ewell Ph. On the Russian concept of *Lād*, 1830–1945. *Music Theory Online*. 2019. Vol. 25. № 4. URL: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.19.25.4/mto.19.25.4.ewell.html> (дата звернення 15.04.2022). DOI: 10.30535/MTO.25.4.4

REFERENCES

1. Antropova, T. O. (2010). *Postat B. Yavorskoho u konteksti kulturotvorchykh protsesiv v Ukrainy 10–20-kh rokiv XX stolittia [The figure of B. Yavorsky in the context of cultural development processes in Ukraine in the 10–20th years of the twentieth century]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 279 p. [in Ukrainian].
2. Afanasiev, Yu. L., Dzhura, O. F. (2009). *Profesiina pidhotovka muzykanta: uroky Boleslava Yavorskoho [Professional training of a musician: the lessons of Boleslav Yavorsky]*. Kyiv: DAKKKiM, 127 p. [in Ukrainian].
3. Borovyk, M. K. (1968). *Ukrainskyi radianskyi kamerno-instrumentalni ansambl [Ukrainian Soviet chamber and instrumental ensemble]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 207 p. [in Ukrainian].
4. Valchuk, O. (2003). Narodnomuzychna stylistyka v kompozytorskii tvorchosti Mykhaila Verykivskoho [Folk music stylistics in the Mykhailo Verikyvskyi's composition work]. In: *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzh. ped. un-tu im. V. Hnatiuka [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University]*. Issue 2 (11). pp. 78–81. [in Ukrainian].
5. Verevka, H. H. (1972). Yavorskyi-pedahoh [Yavorsky as the teacher]. In: B. Javorskij. *Stat'i, vospominanija, perepiska [B. Yavorsky. Articles, memoirs, correspondence]*. ed. by I. S. Rabinovich. Moskva: Sovetskii kompozitor, Vol. 1. pp. 110–114. [in Russian].
6. Verykivskyi, M. (1921). Piat pies pro strunnyi kvartet na narodni temy [Five pieces for string quartet on folk themes]: manuscript. In: *Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy [Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine]*. F. 1250. Op. 1. C. 374. 13 p. [in Ukrainian].
7. Herasymova-Persydska, N. O. (1959). *M. I. Verykivskyi: narys pro zhyttia i tvorchist [M. I. Verikyvskyi: an essay on life and creativity]*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, 96 p. [in Ukrainian].
8. Hordiichuk, M. M. (1969). *Ukrainska radianska symfonichna muzyka [Ukrainian Soviet symphonic music]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 304 p. [in Ukrainian].
9. Hrinchenko, M. O. (1959). M. D. Leontovych [M. D. Leontovych]. In: M. O. Hrinchenko. *Vybrane [M. O. Grinchenko. Selected]*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, pp. 466–489. [in Ukrainian].
10. Hrinchenko, M. O. (1925). Muzychni syluety. M. I. Verykivskyi [Musical silhouettes. M. I. Verikyvskyi]. In: *Music [Muzyka]*. Part 2. pp. 82–87. [in Ukrainian].
11. Davydova, O. M. (2014). Mykhailo Verykivskyi: poshuk shliakhu [Mykhailo Verykivskyi: searching for a way]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Issue. 112: Kompozytory i muzykoznavtsi Kyivskoi konservatorii (1913–1922 roku) [Scientific Herald of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Vol. 112: Composers and musicologists of the Kyiv Conservatory (1913–1922)]*. Kyiv, pp. 66–72. [in Ukrainian].
12. Zharkov, A. N. (1991). Cikl «Chetyre romansa» F. Kozickogo v kontekste teoreticheskikh vozzrenij B. Javorskogo [The cycle "Four Romances" by F. Kozitsky in the context of the theoretical

views of B. Yavorsky]. In: *Voprosy analiza vokal'noj muzyki [Questions of analysis of vocal music]*. Kyiv, pp. 139–153. [in Russian].

13. Kalenychenko, A. P. (1992). Chamber and instrumental ensembles [Kamerno-instrumentalni ansambli]. In: *Istoriia ukrainskoi muzyky u 6 t. [History of Ukrainian music in 6 vol.]*. Vol. 4: 1917–1941, ed. by L. O. Parkhomenko. Kyiv, pp. 265–286. [in Ukrainian].

14. Karmazin, A. O. (2021). *Natsionalna istoriia v mystetskykh obrazakh yak sutnist kompozytorskoi tvorchosti Mykhaila Verykivskoho [National history in artistic images as the essence of the Mykhailo Verikyvskyi's composer's creativity]*: the author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art / Sumy state pedagogical universitet after A. S. Makarenko. Sumy, 20 p [in Ukrainian].

15. Kvitka K. (ed.) (1917). *Narodni melodii. Z holosu Lesi Ukrainky [Folk melodies. From the Lesya Ukrainka's voice]*. Kyiv: [b.v.], 229 p. [in Ukrainian].

16. Dei, O. I. and Humeniuk, A. I. (eds.) (1965). *Koliadky i shchedrivky. Zymova obriadova poeziia trudovoho roku [Carols. Winter ritual poetry of the working year]*. Kyiv : Naukova dumka, 804 p. Available at: <https://cutt.ly/UZVx817> (accessing: 30.04.2022). [in Ukrainian].

17. Leontovych M. D. (1947). Notatky z shchodennyka vid 22.03.1919 [Notes from the diary of March 22, 1919]. In: *M. D. Leontovych : zb. st. i materialiv [M. D. Leontovych: coll. of art. and materials]* / ed. by V. D. Dovzhenko / Institute of Art History, Folklore and Ethnology. Kyiv, p. 49. [in Ukrainian].

18. Protopopov, S. V. (1947). Spohady pro M. D. Leontovycha [Memories of M. D. Leontovich]. In: *M. D. Leontovych : zb. st. i materialiv [M. D. Leontovych: coll. of art. and materials]* / ed. by V. D. Dovzhenko / AN URSS, In-t mystetstvoznavstva, folkloru ta etnologii. Kyiv, pp. 38–45. [in Ukrainian].

19. Tkachenko, I. *Sanitarnyi stan ta borotba z epidemiiamy v radianskii Ukraini. 1920-ti rr. [Sanitary conditions and the fight against epidemics in Soviet Ukraine. 1920s]*. Available at: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/12584/21-Tkachenko.pdf>. (accessing: 15.04.2022) [in Ukrainian].

20. Filts, B. M. (1992). Obrobky narodnykh pisen dlia khoru [Arrangements of folk songs for the choir]. In: *Istoriia ukrainskoi muzyky u 6 t. [History of Ukrainian music in 6 vol.]*. Vol. 4: 1917–1941, ed. by L. O. Parkhomenko. Kyiv, pp. 78–104. [in Ukrainian].

21. Shurova, N. S. (1972). *Mykhailo Verykivskyi [Mykhailo Verikyvskyi]*. Kyiv : Muzychna Ukraina, 52 p. [in Ukrainian].

22. *Shtuchnyi masovyi holod [Artificial mass starvation]*. Available at: <https://holodomorinstitute.org.ua/1921-1923/> (accessing: 15.04.2022) [in Ukrainian].

23. Iavorskyi, B. L. (1947). Lyst do G. G. Veryovky vid 2 sichnia 1938 roku [Letter to G. G. Veryovka dated January 2, 1938]. In: *M. D. Leontovych : zb. st. i materialiv [M. D. Leontovych: coll. of art. and materials]* / ed. by V. D. Dovzhenko / Institute of Art History, Folklore and Ethnology. Kyiv, pp. 46–48. [in Ukrainian].

24. Javorskij, B. L. (1972). Pis'mo I. I. Kryzhanovskomu ot 16.01.1910 [Letter to I. I. Kryzhanovsky dated 01.16. 1910]. In: *B. Javorskij. Stat'i, vospominanija, perepiska [B. Yavorsky. Articles, memoirs, correspondence]*. ed. by I. S. Rabinovich. Moskva: Sovetskii kompozitor, Vol. 1. pp. 270–271. [in Russian].

25. Javorskij, B. L. (1908). *Stroenie muzykal'noj rechi. Materialy i zametki [The structure of musical speech. Materials and notes]*. Part 1–3. Moskva: Jurgenson, 24 p. [in Russian].

26. Javorskij, B. L. (1913). *Uprazhnenija v golosovedenii [Voice-leading exercises]*. Moskva: Jurgenson, 26 p. [in Russian].

27. Javorskij, B. L. (1928). *Uprazhnenija v obrazovanii shem ladovogo ritma. [Exercises in the formation of modal rhythm schemes.]* Part 1. 2nd ed. Moskva: Gos. izd-vo Muz. sektor, 57 p. [in Russian].

28. Iakubiak, Ya. V. (2003). *Mykola Lysenko i Stanislav Liudkevych [Mykola Lysenko and Stanislav Lyudkevych]*. Lviv: DVTs NTSh, 264 p. [in Ukrainian].

29. Ewell, Ph. (2019). On the Russian concept of Lād, 1830–1945. In: *Music Theory Online*. Vol. 25. № 4. Available at: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.19.25.4/mto.19.25.4.ewell.html> (accessing: 15.04.2022). DOI: 10.30535/MTO.25.4.4 [in English].

OLENA DEREVIANCHENKO

Derevianchenko, Olena — Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor at the Department of Ukrainian Musical History and Musical Folklore at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9498-5004>
ederevyanchenko2015@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269612

MYKHAILO VERIKIVSKYI'S «FIVE PIECES FOR STRING QUARTET ON FOLK THEMES»: PRINCIPLES OF FOLKLORE PROCESSING

Relevance of research. The introduction to the musicological using of the manuscript of M. Verikyvskiy's early work, which was previously only briefly mentioned in the literature, is connected with the current scientific trend of studying little-known pages of the history of Ukrainian music of the era of national liberation struggles of the 20th century. The return of the forgotten artefact of the composer's heritage is intended to contribute to the establishment of more complete and objective picture of the development of genres, stylistic trends, individual authorial style, etc.

The purpose of the study. The purpose of the article is to explore the principles of processing folklore in the M. Verikyvskiy's cycle "Five pieces for a string quartet on folk themes" in the genre-stylistic aspect, to find out the extent of the influence of theoretical views and didactic instructions of B. Yavorskyi on the writing of the work, to outline the meaning of the composition in the context of the evolution of the author's creativity and directions development of Ukrainian quartet music of the 20th century.

Methods. The article uses source, genre and style studies, structural and intonational-constructive methods of analysis of musical work.

The results and conclusions. The composer's notes in the margins of the manuscript are commented in the context of the artist's creative life (1921), social-political and aesthetic-artistic trends of the era, communication with the teacher of composition. The stylistic features of neo-folklorism were revealed in the work: appeal to folk archaic and principles of folklore thinking, combination of folk elements with technical and compositional means of the modernist era, subjugation of the folklore theme to an individual artistic idea. The influence of the theoretical and didactic instructions of B. Yavorskyi, M. Verikyvskiy's teacher at the Kyiv Conservatory, can be observed on two levels: 1) general aesthetic views on the use of folklore in the composer's work, 2) specific compositional and stylistic techniques in the plane of ludo-harmonic processes (the role of the tritone, constructive and modal continuous exposition), dynamization of the metrorhythm, texture, formation. In the composer's creativity, this work initiates the genre of instrumental folklore composition, prepares the appearance of large-scale neo-folkloric compositions (oratorio, symphonic suite, ballet, opera), tests for the first time the model of the five-part suite cycle, built on the principles of contrast, symmetry and concentricity. In Ukrainian quartet music, this opus is located near the origins of the folklore line of development of the genres of piece (folk miniature) and suite.

Keywords: Mykhailo Verikyvskiy's creativity, Boleslav Yavorskyi's composer school, composer and folklore, Ukrainian quartet music, instrumental folk composition, folk suite, folk quartet.