

УДК 78.071.1(477) Вериківський
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213741>

Світлана БОРОВИК,
orcid.org/0000-0003-1170-4014
заслужена артистка України, доцент,
завідувач кафедри академічного співу та хорового диригування
Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра
(Київ, Україна) svborovik63@gmail.com

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ ОПЕРИ М. ВЕРИКІВСЬКОГО «СОТНИК»

У статті проаналізовано оперно-театральний доробок М. Вериківського. Систематизовано відомості щодо сценічної долі видатних оперних творів композитора. Розглянуто художньо-змістові аспекти різноманітних за жанрами оперних задумів М. Вериківського. Розкрито жанрово-стильові особливості камерної опери М. Вериківського та риси інтонаційної драматургії жіночої партії Настусі з опери «Сотник». Уперше розглянуто значення головного жіночого персонажа в галереї Архетипу Жінки шевченківської творчості, а також викрито ідейну особливість жіночої партії Настусі, яка виходить за рамки дискурсу архетипу Ославленої Мадонни. Уперше вивчено жанрово-стильові особливості сольних номерів Настусі: арії з першої картини та зі сцені-монологу з другої картини опери в контексті сюжетної колізії, фабули та цілісної драматургії твору. Комплексна гуманітарна методологія вітчизняних дослідників дає змогу розкрити зазначену проблематику досить різнобічно. Музикознавці 60-х років минулого століття, зокрема Н. Герасимова-Персидська, заклали підвалини для розуміння тих аспектів творчого мислення М. Вериківського, що співзвучні українському ментальному простору й особливо виявлені в його оперній шевченкіані. Питання жанрово-стильової унікальності вокальної музики композитора на матеріалі його камерних творів розв'язують Н. Шурова та М. Ржевська. Корисними видаються висновки В. Драганчук, яка вивчає Архетип Жінки у творчості Кобзаря в музичному дискурсі. Констатовано вплив народнопісенної стилістики на авторський мелос, а також ладових і метро-ритмічних структур на оперну музику композитора. Доведено символічність і драматургічну ємність як наскрізної вокальної сцени, так і замкнених номерних структур у камерній опері М. Вериківського. Аргументовано свідому національну спрямованість вокальної музичної мови композитора.

Ключові слова: українська камерна опера, вокальна музика, стиль, жанр, архетип, національна ідея.

Svitlana BOROVYK,
orcid.org/0000-0003-1170-4014
Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor,
Head of the Department of Academic Singing and Choral Conducting
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) svborovik63@gmail.com

GENRE AND STYLE FEATURES OF THE IMAGE OF MAIN HEROINE OF M. VERYKIVSKY'S OPERA "SOTNYK"

The opera and theatrical work of M. Verykivsky is analyzed. Information on the stage fate of the composer's outstanding operas is systematized. The artistic and substantive aspects of M. Verykivsky's various operatic ideas of various genres are considered. Purpose: the article reveals the genre and style features of M. Verykivsky's chamber opera and the features of the intonation drama of the female part of Nastusya from the opera "Sotnyk". For the first time, the significance of the main female character in the gallery of the Archetype of Women of Shevchenko's Creativity is considered, as well as the ideological feature of the female part of Nastusya, which goes beyond the archetype of the Dishonored Madonna. For the first time, the genre and style features of Nastusi's solo numbers were studied: arias from the first picture and a monologue scene from the second picture of the opera in the context of the plot collision, plot and integral drama of the work. The complex humanitarian methodology of domestic researchers allows to reveal the specified problems in various ways. Musicologists of the 1960s, in particular, N. Gerasimova-Persidska, laid the foundations for understanding those aspects of M. Verykivsky's creative thinking that are in tune with the Ukrainian mental space and are especially evident in his opera Shevchenko. N. Shurova and M. Rzhavska solve the question of genre-style uniqueness of the composer's vocal music on the material of his chamber works. The conclusions of V. Draganchuk, who studies the Archetype of Woman in Kobzar's Works in Musical Discourse, seem useful. The influence of folk-song stylistics on the author's melody, as well as frets and metro-rhythmic structures on the opera music of the composer is stated. The symbolism and dramatic capacity of both the through vocal scene and the closed number structures in M. Verykivsky's chamber opera are proved. The conscious national orientation of the composer's vocal musical language is argued.

Key words: Ukrainian chamber opera, vocal music, style, genre, archetype, national idea.

Постановка проблеми. У когорті видатних творців національної музичної культури першої половини ХХ століття яскраво сяяло ім'я Михайла Вериківського. Донька композитора вказує: «У тогочасній пресі зазначалося: «Скрізь, де йде рух за українську музику, ми чуємо ім'я Вериківського, бо він найактивніший із сучасних композиторів» (Вериківська, 2008: б.с.). Творча спадщина митця охоплює майже всі жанри (окрім симфоній), але головний серед них – музично-театральний. Сюжети опер відбивають зацікавленість М. Вериківського українською історією, літературною творчістю вітчизняних геніїв Т. Шевченка, М. Гоголя. У наш час його музика виконується в концертах і впевнено торує дорогу до сердець аматорів і професіоналів: затребуваними є платівки та диски; у фортепіанних, диригентських і вокальних класах музичних академій звучать опуси М. Вериківського. Раритетні записи оперних сцен композитора у виконанні Зої Христинич, Марії Литвиненко-Вольгемут, Зої Гайдай, Лариси Руденко є справжньою перлиною українського жіночого вокалу. Оперні шедеври М. Вериківського мають сталу виконавську традицію, і цей шар вітчизняної культури потребує нагального наукового осмислення.

Аналіз досліджень. Доробок композитора довгий час для українських музикознавців другої половини ХХ століття залишався «призабутим» (Ржевська, 2009). Цей факт спричинений офіційною забороною на ім'я та творчість «композитора-націоналіста, формаліста» радянських цензорів від культури. Відмітимо декілька аналітичних робіт 60-х років минулого століття, які вдало розкривають спорідненість мислення композитора українському ментальному простору, особливо в його оперній шевченкіані (Герасимова-Персидська, 1966; Шольп, 1968). Наприкінці ХХ століття розпочинається системне дослідження творчості М. Вериківського. Ім'я композитора з'являється в академічних енциклопедичних виданнях, проводяться наукові конференції на його пошану. Оприлюднені наукові й архівні матеріали свідчать про незвичайну зацікавленість М. Вериківського новими стильовими течіями, розкривають особливості ладових експериментів його творчості, привертають увагу до оперної спадщини (Бентя, 2012). Але сьогодні наявні лише дві праці, які порушують питання жанрово-стильової унікальності вокальної музики М. Вериківського, що розв'язуються лише на матеріалі його камерних творів (Шурова, 1969; Ржевська, 2000). Отже, у відомій автору науковій літературі відсутні аналітичні розвідки

щодо музичних особливостей оперних партій жіночих персонажів.

Мета статті – викрити жанрово-стильові риси партії Насті – головного жіночого персонажа опери М. Вериківського «Сотник».

Виклад основного матеріалу. Український митець Михайло Вериківський – універсальна творча особистість вітчизняної музичної культури першої половини ХХ століття. Композитор отримав різнобічну освіту й реалізував себе як хормейстер, викладач, науковець (етномузиколог і теоретик музики), виконавець-інструменталіст (контрабасист). Михайло Вериківський майже в усіх музичних жанрах власної творчості демонстрував сміливі стилістичні новації, які не збігалися з тогочасним офіційним дискурсом простоти, народності й партійності мистецтва. Саме тому в радянські часи його доля склалася вкрай непросто, жорна партійної критики скалічили його творче життя: композиторові ставилися в провину націоналізм, захоплення сюжетами української історії, контрреволюційність ідей, навіть ліризм і краса його музики! Донька композитора згадує: «Особливо сатанів критик В. Костенко. Він, зокрема, звинувачував Вериківського «у захопленні абсолютною красою музики», а також у тому, що «занадто м'які риси його ліризму в хорових творах не відповідають революційному змістові та мало нагадують залізний характер нашого віку» (Вериківська, 2008: б.с.). Окрім того, музичний шар творів М. Вериківського 20-х років минулого століття особливо в камерно-вокальній ліриці, у хорових меморіальних реквіємах «Пам'яті Леонтовича» на вірші П. Тичини й «Пам'яті Лисенка» на вірші М. Вороного тяжіє до незвичних ладових фарб, до сучасної, часом радикальної музичної мови. Не випадково теоретики вважають М. Вериківського «українським Олів'є Месіаном» (Пясковський, 2014: 56). Тому значна частина його творчого доробку тоді не виконувалася. У цьому сенсі «постраждалою» виявилася саме вокально-хорова й оперна музика, які за правом вважаються в наш час перлинами творчості композитора.

Рациональність творчого процесу відображала цікавий напрям ладових пошуків композитора раннього періоду творчості. Ці експерименти були наслідком впливу «теорії ладового ритму» консерваторського теоретика Б. Яворського – викладача М. Вериківського. «В М. Вериківського самі назви його фортепіанних циклів спрямовують увагу на певні конструктивні засади: «Сім прелюдій у старогрецьких ладах»; «П'ятнадцять маленьких п'єс для фортепіано у 49-ступеневому діатонічному

До мажорі»; «Чотирнадцять маленьких прелюдій для фортепіано у гармонічній системі ладового ритму» (Пясковський, 2014: 55). Тож і у двадцять роки особлива музична мова його камерно-вокальних творів була наслідком зазначених пошуків. Відповідно, тематика й образний складник його ранніх романсів були віддалені від вимог часу та тематики суспільних катаклізмів: у творах відсутні ідеї суспільної боротьби, плакатність висловлювання. Стилїстика тогочасних творів М. Вериківського використовує вкрай індивідуалізовані нетипові гармонійні побудови, відображає ускладнені ладові та інтонаційні комплекси: саме такі висновки можна зробити за підсумками цілісного аналізу М. Ржевської, що розглядала музичні особливості деяких романсів кінця 10-х – початку 20-х років (Ржевська, 2000: 7).

На відміну від камерно-вокальних опусів – своєрідної творчої лабораторії композитора, оперна спадщина постає менш радикальною за стилістикою, але, без сумніву, оригінальною та самостійною особливо в контексті жанрових пошуків інших сучасників. Загалом музично-театральний жанр був улюбленим в М. Вериківського. Поява багатьох творів зумовлена особливою сферою творчої діяльності митця: як диригент М. Вериківський працював у видатних музичних і драматичних театрах того часу, назвемо «Березиль» під орудою Леся Курбаса, Харківський Театр революції, Червонозаводський театр м. Харкова, Театр-студію імені Г. Михайличенка.

М. Вериківський написав п'ять ліричних опер на сюжети українських письменників та одну сатиричну – гумористичний скетч «Діли небесні» за О. Вишнею, а також музику до театральних вистав «Жакерія», «Жандарм», «Сорочинський ярмарок», «Прокламація сезону», «Таланти без прихильників», «Пісня партизан», «Трест Д. Е.», «Ой не ходи, Грицю», «Чорні хлопці», «Універсальний некрополь» тощо. Усі видатні українські художні фільми з хрестоматійними сюжетами, а саме: «Тарас Шевченко», «Назар Стодоля», «Устим Кармелюк», «Київ» – озвучені кіномузику М. Вериківського, а до екранізації опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» композитор створив вставні номери.

Митцю вдалося довести до завершення далеко не всі свої оперні проекти. Вдамося до їх стислого огляду. Перша з опер М. Вериківського завершена у клавїрі за однойменною драмою Лесі Українки «Лісова пісня» в 1925 році, друга редакція – у воєнні часи (1943–1945). Протягом 30-х років завершено такі опери: «Діли небесні» на лібрето Остапа Вишні (1931); «Вій» на власне лібрето за інсценізацією однойменної повісті М. Гоголя,

зробленою М. Кропивницьким (I редакція – 1936–1937; II редакція – 1945–1946); опера «Сотник» на власне лібрето за поемою Т. Г. Шевченка з умовною назвою «У Оглаві...» (1938). Також у цей період М. Вериківський розпочав роботу над оперою «Наймичка». Робота продовжувалася значний період, що охопив 1939–1959 роки.

За матеріалами архівів композитора Ю. Бентя наводить безцінні відомості щодо задумів різножанрових опер: як монументальних, так й опер малої форми (Бентя, 2012: 78–79). Так, у 40-х роках М. Вериківський переважно зосереджений на камерних оперних моделях, він пише музичну драму «Оргія» за Лесею Українкою та два оперні етюди «Байка про Будяка й Троянду» (на текст Л. Глібова) і «Втікачі» (за оповіданням М. Коцюбинського «Дорогою ціною»). Особливий жанровий стиль притаманний так званим *оперним етюдам*, його особливості пояснює І. Вериківська: «[тут] немає жодної арії, усе побудоване на речитативі. Вериківський зробив це спеціально, бо для нього важливий був синтез музики й розмовного тексту, коли співане слово за інтонацією схоже на розмовне» (Вериківська, 2008).

У 50-х роках автор повертається до композицій великої форми і працює над трьохактною оперою «Карнавал у Сент-Іштвані» за новелою «Ілонка» О. Гончара та оперою «Слава» на чотири дії на власне лібрето за однойменною п'єсою В. Гусева. Залишилося декілька музичних фрагментів опер «Безіменна зірка» й «Тарас Бульба».

Особливе місце в оперній творчості М. Вериківського посідають сюжети Тараса Шевченка та Миколи Гоголя. Одноактна опера «Сотник» на лібрето композитора зосереджена навкруги лірико-побутового аспекту та своєрідного селянського «любовного трикутника»: старого сотника, його сина Петра й Насті. Згідно із сюжетом поеми Т. Шевченка «У Оглаві ...», старий сотник, удивець, виховує прийомну дівчину Настусю. Мріям сотника побратися з нею заважає його рідний син, який повертається з навчання з Києва. Молоді люди покохали одне одного й утекли з дому старика-сотника.

Родзинкою опери є незвичайно яскрава характеристика Настусі та загалом акцентуація музики головного жіночого персонажа. Чоловічі ролі дургорядні, їх музичні висловлювання переважно базуються на речитативах, тому провідною в опері є роль і вокальна партія Настусі. Вона має яскраву музичну характеристику, наближену до народно-пісенного мелосу. Музика оркестрового вступу до «Сотника» побудована на темі вокального номера Настусі з 1 картини. Так композитор вибудовує

лейтмотивну систему, цементуючи оперну драматургію, і розкриває поетику народної пісні, культивованої в опері, стверджує стихію вокального мелосу, що пов'язана з головним жіночим персонажем твору.

Аріозо Настусі «Якби мені крила» з першої картини виражає бажання героїні знайти своє кохання, особисте щастя. Воно сповнено внутрішньої сили, нерозкритого почуття любові. Аріозо – експозиція героїні, воно має тричастинну побудову. Повільний оркестровий вступ у дводольному метрі побудовано на яскравій гармонійній послідовності, у якій вільно зіставлені тризвуки та септакорди однойменно-паралельного міноро-мажору, які суттєво віддалені від основної тональності аріозо (*re minor*). Так відбито стилістику пізнього романтизму. Основний розділ тричастинної форми повторної структури викладає тему в дусі народної протяжної пісні, майже сольо, з інструментальним скромним підголоском. Тема тридольна, ладово-перемінна. Середній розділ «Полетіла б у діброву, у зелений гай» розвивального характеру, інтонаційно нестійкій, особливо в оркестровій лінії. Супровід являє собою акорди рівної тривалості, де кожна лінія акордової фактури – самостійна та хроматизована, напружена. Вокальна тема середнього розділу – похідна від основної теми. Репризний розділ яскраво динамізований за рахунок штрихів, контрасту *forte* й *piano*, фактурних знахідок. Інтонаційна спорідненість тематизму цього номера опери значною мірою сприяє єдності цільності форми аріозо, музичної характеристики головної героїні та послідовному втіленню ідеї пошуків волі і свободи, оспівування кохання української жінки.

Більш розгорнуту характеристику Настусі містять друга та третя картини опери. Вони демонструють інші грані її образу: кокетство і грайливість у сцені з Петром (багаточарова за драматургією сцена любовної інтриги з вченням Божих заповідей) і драматичне напруження в сцені сварки сотника із сином. Ці номери переважно речитативні. Наступний вокальний епізод – сцена-монолог Насті «Не ждатиму» – міститься в другій картині. Розлога аріозна побудова втілює основний емоційний посыл її вокального номеру «Якби мені крила» з першої картини. Героїня вже поблизу власної мрії – покинути садибу ненависного сотника, піти з Петром до Києва й обвічатися у Броварах. Ідея руху вдало відображена в стрімкому акомпанементі оркестру, який підносить, підтримує вокальну кантилену Настусі. Разом із тим ця сцена відбиває всі тонкощі емоцій

і психологічного стану героїні. Вступний епізод *Moderato* – урочистий, хоралоподібний, у дусі вердієвських «великих опер», неначе дівчина підкорилася долі. Акордовий супровід побудовано на досить насиченій модуляційній побудові, що «прокладає шлях» від *A-dur* до *fis-moll* через альтерації акордів субдомінантової групи. Перший розділ п'ятичастинної сцени-монологу звучить у стрімкому темпі *Allegro non troppo*. Він побудований у романтизованому стилі: тема невеликого діапазону в дусі ліричних народних пісень зосереджена у квартовому амбітусі, поступово розкривається, набирає сили та відчутно драматизується. Ладові барви баланують між гармонійним *A-dur* і її паралельною тональністю. Вишукані хроматизми в супроводі надають партії оркестру колористичності. Н. Герасимова-Персидська також відмічає особливу виразність ладового колориту цього епізоду: «Типова для змісту народних пісень поступова драматизація, виразно відчутна в шевченківському тексті, підкреслена появою в кульмінації елементів гармонічного ладу, а також VI підвищеного ступеня, що «додає жалоців» (за висловом Остапа Вересая)» (Герасимова-Персидська, 1966: 67).

Зміна фактури та поява «пульсуючої тридольності» вдало передає зміну настрою героїні. Цей другий епізод сцени розвивального характеру ілюструє рішучість героїні досягти свого щастя, не чекати, коли доля сама зміниться: «У намісто уберуся, доганятиму Петруся». Тут зосереджено місцеву кульмінацію, яка збігається з мелодійною вершиною вокальної партії героїні та майже веристським прийомом дублювання вокальної мелодії струнної групи оркестру. М. Вериківський чуйно наслідуює та ілюструє ключові моменти поетичного тексту сцени-монологу. Так, на словах Настусі «він казав, що у Броварах повинчаємось» в оркестрі використовується прийом стилізації монодійної фактури та «церковного хорального співу». Третій епізод сцени *Andante con espressione* звучить у тональності *gis-moll* «Ой, піду я не берегом – лугом» і стилізує українську протяжну пісню. Їй властиві ламентозні інтонації, романтизований «ноктурноподібний» оркестровий супровід. Примхливість кантилені вокальної лінії Настусі підкреслено змінним метроритмом (4/4, 3/2, 3/4) та підголосковою поліфонією, лінії якої вибудовує «співаюча» струнна група оркестру. Молода дівчина не може сумувати довго: третій епізод завершуються грайливою мелодією, зміною динаміки, фактури та появою коротких мотивів у вокальній партії. Наступна побудова (четвертий епізод) – розвивального, активного характеру, де речитативна

вокальна лінія звучить майже без участі оркестру. П'ятий епізод *Andante con espressione* «Оставайся здорові, мої високі тополі» підкреслює поетичність Насті: вона прощається з етнопростором садиби сотника, з рідними місцями, оспівує та підносить красу рідного краю, української природи. Епізод звучить на тремолоючому фоні оркестру, декларативно, на *forte*. Оркестрова постлюдія сцени повторює ламентозну інтонацію вступу та стверджує вокальну народнопісенну тему Насті, яку проведено на тонічному органному пункті. Музика наскрізної сцени-монологу так набуває драматургічної стрункості, повторність тем у новій якості підносить на новий рівень зміст, узагальнює жіночий образ опери.

Висновки. Образ Настусі посідає центральне положення в опері. Це єдиний персонаж, який має розгорнуту вокальну партію, на відміну від речитативних висловлювань героїв-чоловіків. Окрім того, наповненість шевченкової поезії глибинною символікою спонукає композитора тонко втілювати її у власній музиці, що видається історично важливим у ракурсі дослідження жанру української оперної шевченкіани того часу. «Звернення Вериківського до «Сотника» Шевченка набуває подвійної актуальності: і щодо методу перекладення образів поета на мову опери, і як творча спроба подальшого розвитку жанру ліричної драматургії в радянській музиці» (Шольп, 1968: 104).

Образ Настусі сповнений глибинним драматургічним змістом: це – той персонаж, що емоційною силою своєї музичної характеристики та щирістю

вокального висловлення протистоїть ганебній лінії Сотника, чим і ламає зумовленість трагічних колізій сюжетів про нещасну долю українських жінок, що оспівував Т. Шевченко. Музичне вирішення в опері М. Вериківського побутового конфлікту Сотника з Петром і Настусею підносить ідею до глибин етичного протистояння старого чоловіка та знедоленої молодої дівчини. Ця тематика органічно вписується в наскрізну лінію творчості видатного поета України, який в образі жінки та її трагічній долі бачить долю Батьківщини. У цьому сенсі видається цілком влучним згадати аспект музикознавчого дискурсу шевченкіани в дослідженні В. Драганчук, яка вивчає Архетип Жінки у творчості Кобзаря. Вона стверджує, що в поетичному доробку Т. Шевченка Архетип Жінки тлумачиться як архетип Ославленої Мадонни й такий ракурс властивий операм Вериківського, наприклад, опері «Наймичка»: «М. Вериківський уводить у музичний дискурс оперу-драму з розвиненою драматургією і пізньоромантичною стилістикою, а тим самим продовжує тему, розпочату М. Аркасом» (Драганчук, 2015: 70). Але в авторській драматургії образу Настусі з опери «Сотник» і народнопісенному шарі її вокальної партії криється значна психологічна й емоційна сила, що здатна до зламу негативного шляху розвитку сюжетної лінії твору. Унікальність жіночого образу опери «Сотник» М. Вериківського, на наш погляд, якраз і полягає в порушенні сталої традиції українських опер до музичного втілення архетипу Ославленої Мадонни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бентя Ю. В. Особовий фонд композитора Михайла Вериківського (з нових надходжень ЦДАМЛМ України). *Архіви України*. 2012. № 4 (280). С. 76–87.
2. Вериківська І. Я не знаю, чому «Наймичка» не йде в Національній опері України. *Українська газета*. 2008. № 45 (185). 18–31 груд.
3. Герасимова-Персидська Н. Образи Шевченка в оперній творчості М. Вериківського. *Шевченко і музика* : збірник статей. Київ, 1966. С. 65–77.
4. Драганчук В. М. Архетип Ославленої Мадонни у музичному дискурсі: кордоцентризм української не-долі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2015. Вип. 7. С. 65–75.
5. Пясковський І. Б. Музично-теоретичні ідеї Михайла Вериківського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2014. Вип. 112. С. 52–65.
6. Ржевська М. Михайло Вериківський: Призабута спадщина. *Музична україністика: сучасний вимір*. Вип. 4. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. С. 109–115.
7. Ржевська М. Камерна вокальна творчість Михайла Вериківського кінця 10-х – початку 20-х років. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія «Мистецтвознавство»*. 2000. № 1 (4). С. 5–11.
8. Шольп О. Лірика Шевченка і «Сотник» М.І. Вериківського. *Українське музикознавство*. 1968. Вип. 3. С. 104–112.
9. Шурова Н. Три монолози для баса М. І. Вериківського (жанрово-стилістичні риси). *Українське музикознавство*. 1969. Вип. 4. С. 50–66.

REFERENCES

1. Bentya, Yu. V. (2012). Osobovyy fond kompozytora Mykhayla Verykivs'koho (z novykh nadkhodzen' TSDAMLM Ukrayiny). [Personal fund of composer Mykhailo Verykivsky (from new receipts of CDAMLM of Ukraine)]. *Archives of Ukraine*, № 4 (280), pp. 76–87 [in Ukrainian].

2. Verykivska, I.(2008). Ya ne znayu, chomu «Naimychka» ne ide v Natsionalnii operi Ukrainy. [I don't know why «Naimychka» doesn't go to the National Opera of Ukraine]. *Ukrainian newspaper*, № 45 (185). 18–31 December [in Ukrainian].
3. Herasymova-Persyds'ka, N. (1966). Obrazy Shevchenka v operniy tvorchosti M. Verikovs'koho. [Images of Shevchenko in the opera by M. Verykovsky]. *Shevchenko and music*: coll. art. K., 1966, pp. 65–77 [in Ukrainian].
4. Drahanchuk, V. M. (2015). Arkhetyp Oslavlenoyi Madonny u muzychnomu dyskursi: kordotsentryzm ukrayins'koyi ne-doli. [The archetype of the Dishonored Madonna in musical discourse: cordocentrism of Ukrainian non-destiny.]. *Actual problems of art practice and art history*, vol. 7, pp. 65–75 [in Ukrainian].
5. Pyaskovs'kyi, I. B. (2014). Muzychno-teoretychni ideyi Mykhayla Verykivs'koho. [Musical-theoretical ideas of Mykhailo Verykivsky]. *Scientific Bulletin of the P.I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine*, vol. 112, pp. 52–65 [in Ukrainian].
6. Rzhavs'ka, M. (2009). Mykhaylo Verykivs'kyi: Pryzabuta spadshchyna. [Michael Verykivs'ky: the forgotten heritage]. *Musical Ukrainian Studies: Modern survey*. K.: IMFE by Rytsky, vol. 4, pp. 109–115 [in Ukrainian].
7. Rzhavs'ka, M. (2000). Kamerna vokal'na tvorchist' Mykhayla Verykivs'koho kintsya 10-kh – pochatku 20-kh rokiv. [Chamber vocal work of Mykhailo Verykivsky in the late 10's - early 20's years]. *Scientific notes of Ternopil' State Pedagogical University. Series: Art History*, № 1 (4), pp. 5–11 [in Ukrainian].
8. Shol'p, O. (1968). Liryka Shevchenka i «Sotnyk» M. I. Verykivs'koho. [Shevchenko's lyrics and MI Verykivsky's «Sotnyk»]. *Ukrainian musicology*, vol. 3. pp. 104–112 [in Ukrainian].
9. Shurova, N. (1969). Try monolohy dlya basa M. I. Verykivs'koho (zhanrovo-stylistychni rysy). [Three monologues for bass by M.I. Verykivsky (genre and stylistic features)]. *Ukrainian musicology*, vol. 4, pp. 50–66 [in Ukrainian].