

Наталія Костюк

**БОГОСЛУЖБОВА ТВОРЧІСТЬ ВЕРБИЦЬКОГО:  
МОЖЛИВОСТІ ОНОВЛЕННЯ КРИТЕРІЇВ ОЦІНКИ  
в культурно-стильовому контексті**

*Богослужбова творчість Михайла Вербицького — тема, що, не зважаючи на значний обсяг здійснених досліджень, потребує подальшого вивчення. Зокрема, потребує детальнішого розгляду проблема співвідношення естетичних і стилістичних засад його Літургії та окремих піснеспівів із взірцями у доробку Дмитра Бортнянського в зв'язку з необхідністю уточнення масштабності їх впливу, врахуванням ролі регіональних (галицьких) церковно-співочих традицій (зокрема — самолівки) та вже здійснених здобутків Перемишльської школи. Осягнення впливів різних традицій і стильових пластів дозволяє осмислити специфіку культурного зсуву, який закріпив М. Вербицький в процесі оновлення і збагачення стилю богослужбової творчості на загальнонаціональному рівні. Важливим фактором, що забезпечив суттєву деталізацію поширених на сьогодні уявлень, є аналіз зауважень композитора щодо сучасної йому галицької музичної творчості, базових стилів його і важливих з точки зору розуміння ним закономірностей церковно-музичної стилістики. Тому аналіз першого богослужбового циклу у творчості західноукраїнських композиторів — Літургії, в якій продемонстровано можливості стильової цілісності на найвищому рівні, — здійснено з позицій музичної текстології. Розвиваючи засади ранньокласичних авторських богослужбових циклів в контексті розвитку національного мислення і виявляючи типологічно важливі текстові структурні одиниці, підпорядковані регіональному модусу церковно-співочої традиції, літургічна творчість М. Вербицького насичена знахідками й прийомами, що згодом набувають значення усталених формул авторського мислення. Їх значущість усвідомлюється тільки внаслідок можливості панорамного огляду української богослужбово-музичної творчості.*

**Ключові слова.** М. Вербицький, українська богослужбово-музична творчість, регіональні традиції, критерії оцінки, культурно-стильовий контекст, Літургія, Перемишльська школа, Д. Бортнянський, А. Нанке.

Перегляд оціночних критеріїв і підтвердження колишніх констант є двома взаємозумовленими гранями культурно-історичного процесу. Уточнення поглядів на багатогранний і складний світ мистецтва, тим більше – богослужбового, з-поміж інших причин, викликано можливістю ширшого доступу до інформації. Відтак змінюються не тільки наші погляди на явища та їх контекстуальне зумовлення, змінюється й оцінка творчих набутоків, до яких звертаємось в прагненні глибше усвідомити причини подальших, часом — зовсім не похідних процесів. Не тільки діячі найкрупніших до сьогодні музичних центрів приваблюють дослідницьку увагу, а й представники пограничних щодо них зон; відтак дихотомія співвідношень понять центр/периферія отримує виразну мобільність. У глибшому осмисленні їх діяльності, мотивацій і набутоків важливу роль відіграє звернення до мотивацій опонентів самого існування української церковно-співочої традиції і мистецтва як самобутніх явищ європейського культурного простору; мотивацій, в яких обґрунтовуються особливості тенденцій в ареалі російської церковно-музичної творчості й практики.

Однією з найцікавіших фігур цієї сфери належить о. Михайло Вербицький. Враховуючи активність осмислення його доробку упродовж останніх десятиліть,

публікацію його творів і формування відповідного матеріалу виконавського досвіду, динамічна система його богослужбової творчості виявляє виняткову життєздатність, конкуруючи в активному церковному побуті з творами першорівневих митців і тим самим підіймаючись до них від оцінки немотивованого «епігонства».

З точки зору освоєння композитором модусів минулого, незаперечним є винятковість значення осягнення ним закономірностей стилістики Дмитра Бортнянського (за винятком факту, що до цього часу невідомо, які конкретно це були твори). При цьому безпосереднє наслідування — в сенсі тільки запозичення конкретних прийомів і формул, — є «збільшенням кількості одного і того ж» [12, 292]. У якісно вищому сенсі, такий підхід до власного компонування є прямим ренесансом естетичної парадигми в руслі розспіву канонічних текстів Середньовіччя і раннього Барокко (про що Вербицький міг навіть не здогадуватись). Та врахування традицій найближчого контексту (тобто регіональних церковно-ужиткових звичаїв) і неминучого відбитку в його творчості світовідчуття бідермаєра в руслі парадигми романтизму, виникає закономірне зацікавлення найрізноманітнішими аспектами стильового синтезу, здійсненого визначним галичанином.

Звернемось до оцінок творчості композитора вже поза межами соціокультурних постулатів радянської ідеології.

Вже в перші роки Незалежності в збірці «Михайло Вербицький і відродження української музичної культури в Галичині» о. Мирон Бендрик [2] підкреслив значення для композитора щоденних служб в його прагненні підтримати в народі чеснот Віри, Надії і Любові. Було також відзначено як захоплення «органічним синтезом традиційних східних інтонацій середземного регіону й близьких, рідних, суто українських мелодичних зворотів, національних мотивів» [2, 6–7], так і виконавські труднощі, пов'язані з інтерпретацією цих творів внаслідок потреби підпорядкування технічної майстерності хорового колективу «відкритості до духовного єднання з усім Всесвітом» [2, 7]<sup>1</sup>. Аналогічна мотивація — «особливий настрій, експресія образного розгортання, не дуже властива західній духовній музиці» [9, 15] — притаманна фаховій оцінці Любою Кияновською «камерно-ліричного осмислення біблійних текстів» в руслі національно характерного сприйняття Божого Слова [9, 15]. Натомість Тетяна Гусарчук у статті до «Православной энциклопедии», надаючи найзагальнішу характеристику, вказуючи на першорядність опори на хорову практику і синтезування різних жанрово-стильових чинників за пріоритетності впливу Бортнянського<sup>2</sup>, чомусь ігнорує реалії національного контексту і, як наслідок,

<sup>1</sup> Внаслідок труднощів з переходом до такої психологічно-естетичної установки тільки через десятиліття після цього виступу кардинально змінилася оцінка літургійного доробку М. Вербицького, коли зі своєю інтерпретацією його Літургії 2002-го року з хором «Легенда» виступив Ігор Циклінський.

<sup>2</sup> «Духовно-муз[ыкальное] творчество В[ербицкого] было тесно связано с исполнительской практикой, чему во многом способствовала и деятельность В[ербицкого] в качестве дирижера хора Львовской д[уховной] с[еминарии]. В творчестве В[ербицкого] синтезированы традиции укр[аинского] церковного пения (стилевые особенности напевов Ирмологиона, партесного многоголосия), фольклора (прежде всего прикарпатского региона), городской муз[ыкальной] культуры (канты) с влиянием стиля Д. С. Бортнянского, а также

виявляє прихильність до занижених оцінок доробку Вербицького. Насправді ж дедалі більше уявляється, що в царині органічної для нього церковно-співочої творчості він постав як питомий представник регіональних творчо-культурних модусів і синтезуючого рівня їх відтворення, виявивши непересічний рівень в загальному поступі національної церковно-музичної культури.

Для оцінки реальної ролі М. Вербицького в українській богослужбово-музичній культурі важливо зрозуміти його роль у розвитку перемиської школи. Адже, зважаючи на зауваження Л. Кияновської щодо виникнення її феномену, сутність останнього була пов'язана не стільки із заснування хорової школи в Перемишлі, скільки з «кристалізацією української мистецької (духовно-естетичної) самосвідомості» [8, 66]<sup>3</sup>, завершення процесу розвитку якої мало вислідом «регіональний» факт 1828 року<sup>4</sup>.

Вербицький став причетним до перемиської школи<sup>5</sup> на етапі, аналогічному ролі мангаймської школи у впливі на віденських класиків: він потрапив у середовище,

---

раннеромантичними тенденціями західноєвроп[ейської] музики. Характерны постепенное мелодическое движение, ритмическая уравновешенность, структурная ясность, мелодизация фактуры в условиях выраженного гомофонно-гармонического склада. У Бортнянского В[ербицкий] заимствовал принцип контрастирования хорового tutti и ансамбля солистов, однако к жанру духовного концерта он не обращался, тяготел к хоровым миниатюрам» [6]. Останнє зауваження явно суперечливе, оскільки «Ангел вопієше» містить виразні ознаки хорового концерту.

<sup>3</sup> Враховуючи фактор протистояння католицькому впливу і не тільки в церковному, а й в повсякденному побуті, варто пам'ятати про співочо-ритуальну частину в галицьких церквах, в якій у перших десятиліттях XIX ст. чітко виявлялась національна приналежність конфесії в її регіональному, нехай і збідненому на той час, звучанні. Та схожа ситуація була притаманна не тільки Галичині. Враховуючи мовний і культурний контексти і звернувшись до паралелей в російсько-православному ареалі, варто згадати про наступну відому фразу О. Грибосдова, висловлену в 1820-х роках: «Мы – русские только в церкви, а я хочу быть русским!» [17, 620]. Або ж інший вислів, що належить професору Дерптського університету О. Кайсарову (початок 1810-х): «Мы рассуждаем по-немецки, мы шутим по-французски, а по-русски только молимся Богу или браним наших служителей» [16, 143].

<sup>4</sup> Зокрема, Люба Кияновська пише: «уточнення і доповнення потребують і персоналії, і хронологічний обсяг діяльності школи, і її “виходи” на подальший розвиток української композиторської творчості. Здебільшого “перемиську школу” обмежують двома іменами – Вербицького та Лаврівського, згідно з позицією, задекларованою З. Лиськом, яку підтримує також і Б. Кудрик, проте насправді її вплив значно ширший, а список персоналії значно більший, і якщо врахувати і чітко сформулювати основні засади творчості і культурно-просвітницької діяльності школи, то логічно буде розглядати тут і Віктора Матюка, і Порфирія Бажанського, й Ісидора Воробкевича, і Йосипа Кишакевича, й почасти Анатолія Вахнянина, а навіть пояснити деякі риси стилю Остапа Нижанківського, спадщина якого переважно окреслюється в музикознавстві з позиції сприйняття “лисєнківської школи” в Галичині» [8, 66].

<sup>5</sup> Очевидно, що і сам композитор розумів стадіальність цього процесу, вирізняючи попередній етап з відповідною якістю, незважаючи на отриманий нотний список з того ж Санкт-Петербурга: «Була то перва проба пінія музикального на Руси Галицкій, було то вправді пініе не огладженое і много очищеноя требующее; но яко новорожденное дитя взрастало, кріпилось і ожидало лучших времен, больших сил і дільнійшого управителя» [3, 136].

де «злам у розвитку та встановлення певних художньо осмислених критеріїв національного церковного співу» [8, 68] вже засвідчили твори Алоїза Нанке (осмислення його ролі як одного з засновників школи ще потребує ґрунтовної дискусії<sup>6</sup>) і відбувалася явна конфронтація з традицією самолівкового співу й музикою католицького богослужіння<sup>7</sup>. На останніх двох факторах наголошували всі дослідники двох видатних українців – представників перемиської школи. Та в ширшому культурно-суспільному контексті зовнішній факт введення «мистецького хорового співу» мав глибше значення, сягаючи рівня мислення і його втілення в мові. В цьому ракурсі звичне посилення на недосконалість співочо-ритуальної складової «не спрацьовує». Адже, виходячи з поширеної в джерелах фрази «самолівка на єрусалимку», і самолівка не була винятково одноголосим співом, а швидше намаганням багатоголосого співу «єрусалимських» (дяківських – залежно від обдарування церковнослужителів – розспівів, точно запам'ятовуваних з рукописних ірмологіонів або сприйнятих шляхом усного вивчення<sup>8</sup>) наспівів<sup>9</sup>. Цей консервативний по

<sup>6</sup> Рішуче привнесення загальноукраїнського бароково-класицистичного модусу в галицьку богослужбово-співочу практику відбулося з появою в Перемишлі саме Алоїза Нанке, який за кілька років — до початку активної діяльності М. Вербицького з точним датуванням завершення цієї праці в рік смерті — створив значний доробок літургичних піснеспівів для греко-католицької церкви: «Христос воскрес», «Тіло Христове», «Слава Єдинокродний», «Аллилуя», «Достойно єсть». Враховуючи відомості Федора Шешка, до перемишльського періоду належить значно більше творів Нанке, а саме: «Служба Божа», «Христос воскрес», «Тіло Христове», «Вошел еси, архіерею», «Слава—Єдинокродний» (три варіанти), «Прийдіте, радісно заспіваймо» (чотири варіанти), «Аллилуя» (перед читанням Євангелія), «Іже Херувими», «Вірую», «Милість миру», «Нехай сповняться», очевидно, написані для мішаного хору (цей здогад висловлює Ф. Шешко, хоча, ймовірно, піснеспів було написано для чоловічого хору за участю хлопчиків). Окрім цього, в збірці Івана Кипріяна містилися «Тебе поєм», «Восклікніте Господеві вся земля», «Бо від Господа спасіння», «Христос воскрес» і «Вознесися на небеса, Боже» для 4-голосого мішаного хору.

<sup>7</sup> Традиційним у цьому плані є поклик на Зиновія Лиська із подальшим зіставленням з досягненнями осередків, у розпорядженні яких були високофахові хорові колективи: «Власне З. Лисько у своєму дослідженні і наголошує її негативний вплив у подальшому розвитку української культури, оскільки вона ставила українців та їхню церковну традицію на порядок нижче, аніж високорозвинену в мистецькому плані католицьку богослужбову традицію, а також значно поступалась українському православному доробкові, що на той час міг похвалитись вже такими колосальними досягненнями, як партесний, а особливо хоровий концерт М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя та багатьох їхніх сучасників і послідовників» [8, 68].

<sup>8</sup> Тотальність цього явища була й ґрунтом для осягнення самим митцем відмінності між усною традицією та принципами «відомостей музикальних», тобто канонами класицистичного мислення: «Перед роком 1827 не существовало в реченій церкви престольній пініе музикальное і здаєсь, же такого не бувало, а то не тільки в Перемишли, але навіть і в престольнім граді Львові і ніде, бо в кожній церкви навіть в митрополитальній був обичай, же дяки своїм способом без всяких відомостей музикальних (підкреслення моє. — Н. К.), так тільки, як нині в церквах сільських і мало-городских дієся, при Богослуженії співали» [3, 1].

<sup>9</sup> Її можливості були дуже мобільними, зважаючи не тільки на свідчення й композиції П. Бажанського, а й на наголошення Домета про її якість і, врешті, залучення принципів самолівкового розспіву до стилістичного арсеналу Літургії С. Людкевича.

суті пласт співочої традиції відігравав і відіграє найсуттєвішу роль у хоровому співі, так чи інакше відтворюючись у стилістиці більшості представників богослужбової музичної культури ХІХ — початкових десятиліть ХХ ст.<sup>10</sup>

Опанування «мистецької» складової на базі національних особливостей виявляло посилення романтичних чинників, нейтралізуючи класицистську опозицію «природного і народного» – «створеного цивілізацією, штучного» та глибше – барокових опозицій «низького» і «високого». Органічність привнесення академічно-мистецьких засобів у річище давньої традиції церковно-слов'янських джерел і народної стихії в її парафіяльному прояві означала і вихід за межі нейтрально-відчуженого ментального й естетичного сприйняття компонентів канонічного мистецтва. Мовна свідомість і музичне мислення, виявилось частково підготованим до такого культурного зсуву, який закріпив Вербицький. Український колорит піснеспівів, опертий на місцеву колективну пам'ять і збагачений об'єктивованою (статусом і генієм Боршнянського) ретрансляцією винятково високого рівня законів творчості, з постановням його творінь набув принципово нового смислу. Тобто саме

<sup>10</sup> Консервативність і простота як апіорні властивості церковного мистецтва не має негативного значення, особливо в широких колах парафіян. Розуміння цього відзначалося багатьма учасниками церковно-мистецьких процесів ХІХ ст. і перших десятиліть ХХ ст. Зокрема, в дискусії щодо церковності (канонічності) в сфері духовної творчості на початку другого десятиліття ХХ ст.: «Следовательно, и общедоступность духовной музыки должна быть рассматриваема с точки зрения людей самых посредственных в музыкальном развитии... Возьмём для примера “Полное собрание сочинений Боршнянского”». Проходит время, – и что же из него остаётся на клиросе? Концерты всё более и более отходят на задний план; количество номеров Херувимских на практике всё убывает и убывает; трёхголосная литургия, не знаю, где и поётся ли; “Благообразный Иосиф” и “О Тебе радуется” представляются уже чем-то странным. Остаётся какой-нибудь десяток пьес...: “Помощник и Покровитель”, “Слава: Единородный” герасимовское; “Приидите, убожим”, – все такие вещи, простота которых просто изумительна. Не потому ли и Турчанинов живёт и так твёрдо держится на клиросе, что он свою гармонию, не выдерживающую никакой мало-мальски серьёзной критики, просто-напросто закрыл простейшей обиходной мелодией...?” (Підкреслення моє. — Н. К.) І далі: “Таким образом, касательно установившихся церковных напевов каждый регент должен быть самым крайним консерватором...” [1, 173–174, 176].

Аналогічні мотивації висловлює в цей же період і Омелян Вітошинський: «По Евангелию Богу нужно поклоняться в Духе и истине, а где дух и истина, там самая широкая свобода в проявлении форм богочитания и внешней обрядности. Но исторические условия жизни народов не допускают такой широкой свободы форм внешней обрядности. В истории религиозная жизнь всех народов в своих внешних проявлениях находится под сильным влиянием *традиции, предания*. Во внешней обстановке храма, в порядке богослужения народные массы мирятся только с тем, к чему привыкли их предки и с чем освоились они сами. Всякое новшество в этой области встречается массой с большим недоверием и большой неохотой. На этой особенности народной психологии рождается особое направление в жизни каждой религиозной общины – *консерватизм*, сохранение старых, привычных форм церковной обрядности... Русский народ в массе, мне думается, принадлежит к числу наций, *почти боготворящих седую старину церковного обряда*, и потому трудно ожидать, чтобы в его религиозной истории наступил такой момент, когда бы он круто повернул с того исторического пути уважения к древним формам церковного обряда» [4, 26].

внаслідок «кроку» Вербицького Д. Бортнянський перестав бути «італійсько-вихованим» російським директором Придворної капели і був сприйнятим в органічному для нього середовищі. Ще одна зміна виявила характерну рису для утвердження національного самоусвідомлення романтичного мислення: музична мова Вербицького також була зорієнтована на тексти (Д. Бортнянського і А. Нанке), а не на систему тих нормативно-неписаних правил, на основі якої функціонувала регіональна традиція. Музична стилістика викликала потребу в оволодінні елементами музичної мови, осягненням їх функцій та раціонального втілення у власному тексті.

Оскільки М. Вербицький залишив два дописи, вартує звернути увагу і на його оцінку галицької музичної творчості, базових для нього і важливих з точки зору розуміння закономірностей церковно-музичної стилістики.

Оминаючи навіть стилістичні помилки («ошибок музикальних без числа» [5, 1]), він передусім акцентує на важливості правильного співвідношення вербальних і музичних наголосів («но на гласоударенія в текстах, і на прозодію музикальну ні малійшої уваги не брано», або ж «так мелодія як гармонія точно застосована до слів літургійних»). Отже, невпевненості щодо розуміння Вербицьким необхідності підпорядкованості музичної фрази літургічному тексту не виникає, як і мета компонування – створення молитовного піснеспіву, а не музичного твору. Цим логічно пояснюється захоплення настроєвістю кожної з частин Літургії молодого Порфирія Бажанського, незважаючи на відсутність в ній «італійської легкості» (ймовірно, окрім «тяжкої гармонії»), малися на увазі мелодичне наповнення і плавність голосоведення, хоча спів був «мелодійним»): музика «слова тексту із серця викликающая, каждый кусень і каждое місце тексту вчислено на особый эффект чувства слушателя, каждая пісьнь виражає і маркує особенное чувство і характер, мысль при композиції внесена, – а що особливо уваги годне – стиль во всіх піснях єсть чисто-церковний, дух в слушателю до побожности возбуждающий» [5, 1].

Окрім цього, очевидним є розуміння сутності гармонічної мови (з відповідним голосоведенням), відповідного модуляційного плану («Каждая модуляція ведля правил строго-гармонічних на своєму неотзовному місці поставлена», «модуляціями акордів восторжений» [5, 1]), а також витриманості єдиної стилістики, що посилювало цілісність всієї служби з відповідним настроєвим втіленням образного змісту окремих текстів. Та композитор визнає незвичність нового твору в контексті традиційних піснеспівів галицьких церков, можливість її позитивного сприйняття освіченими музикантами, тоді як навіть виконавцями — тільки через певний період і внаслідок уважного «вслухування».

В цьому аспекті певним чином можна стверджувати, що вислів про «давній пінія, которій мені ще за молодих літ моїх суть знані» має на увазі не тільки твори Д. Бортнянського чи А. Нанке, а можливо – і дяківські чи кліросні напиви, оскільки на 1870-й рік хоровий спів з творів виключно одного автора в Успенській церкві був майже неможливим і траплявся у випадку виконання регентами власних творів (як-от у випадку Літургії П. Бажанського)<sup>11</sup>. А, отже, ті традиції, від яких він відійшов у власній творчості, все ж були для нього важливими. Окрім цього зі значною

<sup>11</sup> Потрібно зауважити, що й сьогодні у щоденних службах панують одноголосні напиви у виконанні дяка чи невеликого ансамблю на крилосі/кліросі, залучаючи до співу мирян.

мірою певности можна стверджувати, що в місцях свого служіння він не завжди міг впроваджувати до репертуару власні композиції та піснеспіви своїх вчителів.

Відтак аналіз богослужбово-музичного доробку М. Вербицького – і циклу Літургії, і окремих піснеспівів — доцільно проводити з урахуванням зазначених щойно факторів.

До загальноновизнаних результатів різних досліджень належить періодизація богослужбової творчості композитора. Першим **львівським** періодом датуються його перші піснеспіви – «Да ісполнятся» B-dur, «Іже херувими» Es-dur, а також втрачених 12 причасників для мішаного хору. До цього ж періоду, наймовірніше, відносяться дві меси (втрачені) для змішаного хору, одна з яких D-dur – написана для оркестру, органа і змішаного хору. **Мішані хори 1840–1850-х** років, включно з піснеспівами Літургії, – «Аллилуя» F-dur, грецького наспіву G-dur та B-dur; «Ангел вопіяше» C-dur; «Буди імя Господне» B-dur і грецького наспіву G-dur; «Вірую» Es-dur; «Господи, помилуй» (мала єктенія) B-dur, f-moll і G-dur, а також у варіанті сугубої єктенії F-dur; «Да ісполнятся уста наша» B-dur; «Достойно есть» B-dur і D-dur; «Дух Святий» B-dur; «Єдин Свят» і причасник «Хваліте Господа» Es-dur; «Єлиця» C-dur; «Милость мира» As-dur, Es-dur і G-dur; «Многая літа» C-dur; «Отца і Сина» B-dur, C-dur і A-dur; «Отче наш» a-moll і g-moll; «Слава: Єдинокродний» As-dur і e-moll; «Тебе поем» Es-dur і D-dur; «Христос воскресє» C-dur («велике»). Для **чоловічого** складу, якому надано перевагу в **1860-х**, – канон Утрені «Величай» на Різдво Христове a-moll; «Іже херувими» Es-dur і F-dur; «Свят, Свят, Свят» B-dur і F-dur; «Святий Боже» A-dur і F-dur; «Сотвори, Господи, многая літа» Es-dur; «Тебе поем» As-dur; «Христос воскресє» B-dur; «Христос воскресє» C-dur для двох складів і B-dur для дитячих голосів; причасник на Різдво Христове «Ізбавленіє посла Господь» F-dur. Серед них вирізняються окремі піснеспіви, написані для різних складів, а чотири варіанти тропаря «Христос воскресє» виразно засвідчують особливу прихильність композитора до цього сакрального тексту. Рідкісним для галицької богослужбової творчості середини XIX ст. є звернення до грецького напіву, типовішого для літургійних традицій Східної України. Але саме це показує прагнення опанувати не тільки бароково-класицистичними засобами, але й традиціями монастирського співу як певного взірця інтонаційно-хорового мислення.

Отже, для людини, професійна діяльність якої пов'язана з пастирською працею, і зважаючи на достатню чисельність світських композицій, включно з музикою для театру, кількість богослужбових творів досить значна. Винятковий інтерес, природно, викликає літургійний цикл М. Вербицького. У відгуці на Літургію Порфирія Бажанського він підкреслює передусім єдність авторської концепції, а не більш чи менш вдале використання піснеспівів різних авторів у поєднанні з традиційними богослужбовими співами, стилістика яких містить суттєві відмінності. Заміна початкового мішаного складу чоловічим була викликана потребою адаптації твору до можливостей конкретного виконавського складу задля її виконання. Вісімнадцятирічна дистанція (1847, Перемишль – 1865, Львів), ймовірно, мотивована і зміною позиції церковного керівництва щодо можливості такого підходу до співочої складової відправ, адже упродовж наступних років така практика, хоча й у поодиноких випадках, продовжувалася. Перший варіант постав у Перемишлі, де у кафедраль-

ному соборі існував мішаний хор. Другий розрахований на виконавський склад Львівської духовної семінарії, ймовірно, з врахуванням можливості її використання хором аналогічного освітнього закладу в Перемишлі. Окрім цього, хор семінарії в цей час очолював учень Вербицького П. Бажанський, який забезпечив добре виконання служби<sup>12</sup> на свято Покрови Пресвятої Богородиці у львівському соборі св. Юра.

Ще один фактор, який необхідно враховувати в контекстуальному аналізі, – це присвята єпископові Григорію (Яхимовичу), а не Іванові (Снігурському), хоча на час створення першого варіанту – визначний ініціатор Перемиської школи помер 1847-го року – ця присвята була б цілком доречною. На час написання Літургії Яхимович вже був багаторічним ректором Львівської духовної семінарії (1837–1848), в якій навчався Вербицький, що цілком могло мотивувати ставлення композитора до нього. Також і на час першого виконання це ставлення до вже колишнього очільника греко-католицької церкви в Галичині зберігалось, хоча він вже спочив (29 квітня 1863). Адже вочевидь для Вербицького мало велике значення впливовість єпископа як очільника першої суспільно-політичної організації галицьких русинів – Головної Руської Ради, члена Собору Руських Учених, оборонця української мови і писемності та видатного діяча на ниві освіти. Таким чином композитор підкреслив і власну причетність до процесу утвердження національної свідомості й розвитку української культури в Галичині. Цілком можливо, що на виконання Літургії у Ставропігійській бурсі вплинуло й бажання митрополита Йосифа Сембратовича, який кілька років служив у Перемишлі, та за допомогою цієї акції міг втілити прагнення до відновлення слави Перемиського хору у Львові. Відтак українська («руска») концепція Літургії цілком очевидна.

Великий вплив на церковно-музичну творчість М. Вербицького стилю Д. Бортнянського<sup>13</sup> і загалом до-романтичної музики цікаво простежити у Літургії як характерному зразку його мислення і наймасштабнішій концепції, в якій синтезовано принципи традиційної естетики, загальнонаціональних і регіональних співочих джерел. Зразками для порівняння служать триголоса Літургії Д. Бортнянського (її зазвичай датують у межах 1769–1779-х або ж 1797 роком, коли з'явилося рекламне повідомлення про її продаж) і двоголоса, видана у 1814–1816 рр. й визначена Мариною Ричаревою як переклад традиційних для придворних служб наспівів. Цілком ймовірно, що Вербицькому були доступні обидві ці композиції.

<sup>12</sup> У Перемишлі виконання власного твору було вже для нього неприйнятним. Причину цього Вербицький вказав сам: з початку 1840-х «существует заведеное півческо-музыкальное при церкви престольній гр.[еко-] к.[атолицькій] в Перемишли, назначеное до того, аби в народі рускім пініе музыкальное розкоренити. Красное воистину заведеное, но видко, же еще не на часі, бо до нині не вийшов із него жаден питомец, которий би в музыкальнім пінію науки уділяти здібний був, – і коли тоє наступить, годі предвидіти» [3].

<sup>13</sup> Зокрема, М. Загайкевич вказує на перейняття низки принципів організації партитури і голосоведіння: «Це стосується, зокрема, введення в хоріву тканину епізодів для ансамблю солістів, деяких гармонічно-фактурних особливостей, прагнення до м'якого, благозвучного злиття тембрів. Про спільність їхнього інтонаційно-мелодичного мислення переконує збіжність окремих мелодичних фраз обидвох композиторів, як, наприклад, у хорі «Єдин свят – Хваліте»» [7, 76].



У порівнянні з обома творами Бортнянського цикл Вербицького за структурою є певним проміжним варіантом, оскільки триголоса Літургія включає значно меншу кількість постійних піснеспівів («Слава – Єдинородний», Херувимська пісня, «Вірую», «Тебе поєм», «Достойно есть», «Отче наш», «Хваліте Господа»). Натомість двоголоса є значно масштабнішою і включає велику і малу ектенії, «Прийдіте, поклонімся», «Господи, спаси благочестивия», воскресний прокімен 1 гласу, прохальну ектенію, «Благословен грядий», після причастя «Видіхом світ істинний»; використано «Да ісполнятся», малу ектенію, а також змінні піснеспіви – «Причасні седмичні», «Прокимени седмичнм». Вербицький використовує відсутній в обох версіях Бортнянського «Дух Святий» з архиерейської служби. Композиційно варіабельнішою структурно є перша частина на основі піснеспівів Літургії оглашених (у Вербицького – «Слава – Єдинородний», «Святий Боже», «Аллілуя»), а більш сталою – Літургії вірних («Іже херувими», «Отца і Сина», «Вірую», «Милость мира» й «Тебе поєм», «Достойно есть», «Отче наш», «Єдин свят», «Хваліте», «Да ісполнятся» та «Буди імя Господне»). Відсутність антифонів в ряду постійних піснеспівів, як і відсутність вказівок на конкретні наспіви і гласів.

Такий підхід виразно засвідчує пріоритетність гимнічних піснеспівів у концепції циклу. Тому тут загалом панує святкова натхненність, піднесеність, що водночас яскраво підкреслює етичні акценти в догматах віри – «Святий Боже», «Вірую», «Отче наш». Це спонукало й до використання відносно великих фрагментів сакральних текстів, що розгортаються як потужні у своїй духовній енергії музично-співочі струмені. Першому в циклі піснеспіву – «Єдинородний Сине» – надано особливої глибинно-емоційної виразності. Тут також сконцентровано ритмо-інтонаційні та фактурні моделі, що розгортаються в наступних частинах твору. Показовим є зіставлення початкового загальнохорового звучання малого славо-словія («Слава Отцу і Сину») та ансамблево-тутійних поєднань у розспівуванні «Єдинородний Сине».

Цей спосіб дозволив композитору добре виявити спільні інтонаційно-стилістичні засади різних жанрових джерел і створити кілька з динамічних хвиль-фаз розгортання мелодичного рельєфу. Так, початкове хоральне «Слава» в дусі прославних гимнів (із надзвичайно виразним і семантично значущим способом розспівування – утримування початкового слова впродовж понад два такти) – легко й невимушено переведено у фактуру іншого типу. В епізоді «і нині, і присно» звучать не тільки кантові «втори» або терцієві розспіви на зразок типових церковно-співочих моделей чи пісенних перегуків-антифонів, але і їх повноцінне інтонаційно-фактурне фокусування на рівні стильового синтезу.

Оскільки його значення у стилістичній концепції циклу є особливо вагоме, в ньому повинна яскраво відтворюватися адаптація характерних принципів літургій Бортнянського. Серед них – спрямування початкової фрази з мелодичним домінуванням баса (у триголосій Літургії цей прийом застосовується в третьому такті) до псалмодійного інтонування «Отцу» (в двоголосій Літургії псалмодіювання вживається з початку), чим семантично підкреслюється це слово: подальша мелодична лінія у верхнього голосу має низхідне спрямування. Серед аналогічних прийомів – паузове відокремлення слова «Амінь», застосування сольних голосів в епізоді «Воплотитися» (у Вербицького перехід до тутті швидший). Загалом же у Вербиць-

кого в цьому фрагменті за академічнішої фактури, що ймовірно є відбитком стилістики лідертафельних квартетів, навіть вільніше голосоведіння. Відбулася й модифікація принципу терцієвості, яка майже винятково панує у Двоголосій літургії, у варіанти паралельних секст і децім, але порівняно з Літургіями Бортнянського виразнішими є тембральні «протирухи» парних голосів (як-от у «нині і присно»), що асоціюються із символом благословення предстоятелем пастви дикирієм і трикирієм і є виразним атрибутом барокової музично-церковної риторики.

Закономірності й стилістичні особливості першої частини Літургії так чи інакше виявлені композитором в інших її піснеспівах при взаємодії інтонаційних засобів і виразових площин і засвідчують високу концепційну зорганізованість циклу, його виняткову виразність на тлі загальностильових моделей тогочасної української церковно-музичної творчості. Саме тому особливо цікаво, як Вербицький підійшов до початкового піснеспіву Літургії вірних – Херувимської пісні, яка і серед творів Бортнянського займає особливе місце.

Збереглося два зразки: один – з Літургії, другий – окремішній – для чоловічого хору. Перший – типовий для митця, але рідкісний у контексті церковно-співочої творчості середини XIX ст. зразок «сислової форми», заснованої на законах риторичної. Містичну змістовність Херувимської, що ґрунтується на відображенні таємничої процесії херувимів і піднесенні вірних до цього стану, М. Вербицький заснував на відтворенні співвідношень туттійних і сольо-ансамблевих фраз. На відміну від херувимських попереднього періоду, він наблизив її стилістику до пісенного пласту, синтезувавши у строфіці закономірності риторичної символіки й проявивши її у вільній варіантності розгортання. Живий подих української традиції при цьому набуває надзвичайної виразності, зумовлюючи органічність формотворення, і проявляється в інтонаційній, фактурно-тембральній та загальнокомпозиційній сферах однаково природно.

Порівняно з літургіями Бортнянського, вирізняється жанрово-стилістичне співвідношення «тези» і «відповіді» у початковій строфі піснеспіву: «теза» («Іже херувими») викладена в типово класичній фактурі й гармонічних закономірностях, можливо, як відтворення певних «ангельських» звучань. На відміну від Бортнянського, який у триголосій Літургії не використав сольних поєднань, замінивши їх для досягнення ефекту «безтілесності» високими голосами, наступну фразу («тайно образующе») Вербицький доручив солістам. Утаємниченість підкреслено чудовою знахідкою – мелодія в секстовому вторуванні альтів і тенорів лунає в середньому регістрі цих партій, що певною мірою «приховує» її за витриманим «дзвінком» квінтовым тоном (фа) й виразними низхідними поспівками басової партії в діапазоні октави, спрямованими на розширення фактурного простору. Квінтовість, яка має особливе значення у двоголосій Літургії, хоча й переводиться в терцеві співзвуччя, відіграє важливу роль і в Херувимській Вербицького: закінчення багатьох фраз переважно містять квінти у верхніх просторах, втілюючи, так би мовити, чистоту вібрації простору.

Мереживо цього фрагмента підпорядковане закономірностям синтезу підголоскової поліфонії й класичного методу почергових вступів голосів сакральній стилістиці богослужбового співу і навіть церковній символіці. Адже тут виразно простежуються й закони «троїстості»: текст «тайно образующе» розспівано тричі

(двічі солістами й один раз усім хором). У такий спосіб було досягнуто щонайважливіше для Херувимської поєднання статичної споглядальності й незримого руху, а водночас – і містичної пульсації енергій. Наступні рядки, включно з «Яко да Царя», де, як правило, прискорюється темп, є варіантним розгортанням початкової інтонаційно-фактурної та композиційної ідеї. Натомість у Бортнянського домінує варіаційність на основі строфічності з оновленням матеріалу в «Яко да Царя». Це засвідчує як стилістично-композиційну органічність Херувимської, так і експериментування митця в площині формотворення внаслідок наближення внутрішніх закономірностей до засад регулярних форм. За подібними законами побудовано композицію Херувимської для чоловічого хору, в якій, втім, майже не виявлена варіантність у початкових строфах дозволила яскраво підкреслити оновлення тематизму в коді, завдяки чому на формотворчо-композиційному рівні цей варіант ближчий до ранніх Херувимських Бортнянського.

До безпосередніх поєднуючих моментів між циклами належать початкові висхідні терцеві паралелізми в «Тебе поєм» (в межах квінти у двоголосій Літургії Бортнянського і терції – у Вербицького), протилежноспрямоване голосоведення в «Отче наш» споріднює з триголосю, тоді як динамічна драматургія за відсутності кульмінації надає цій частині цілковитої своєрідності, виявляючи особливий рівень самозаглиблення. У «Хваліте» Вербицький застосував і такий характерний для стилістики Бортнянського прийом, як колоритні мелодичні ходи в басовій партії.

Водночас стилістика деяких частин Літургії не лише істотно відходить від богослужбових співочих традицій того часу, та не має прямих аналогів і в пошуках митців наступних поколінь. Так «Вірую», що віддалене від типової манери церковного читання чи загальнонародних виголосів, виявляє досить вільне формотворення у розлогій і сповненій контрастів композиції. Натомість початок «Свят» у «Милості мира» надає ритмічно-інтонаційну формулу, яка провіщує аналогічний фрагмент у другій Літургії Кирила Стеценка.

Цей твір став першим богослужбовим циклом у творчості західноукраїнських композиторів, і водночас – органічним продовженням визначальних тенденцій в українській церковно-музичній творчості, демонструючи цілісність стилістичної концепції, продуманість драматургії за простоти засобів і змістовності музичної мови. І хоча факт його появи свого часу не було належно сприйнятий, однак з історичного погляду цей досвід має величезне значення. Уперше в Галичині виник богослужбовий цикл, що продемонстрував можливості стильової цілісності на найвищому рівні. Плідною була також ідея опертя не тільки на місцеві традиції, а й на жанрово-стильовий національний тезаурус. Тому Літургія Вербицького, з одного боку, є виразним продовженням традиції ранньокласичних авторських богослужбових циклів в контексті розвитку національного мислення, з іншого – певним синтетично-опосередкованим виявом типологічно важливих текстових структурних одиниць, підпорядкованих регіональному модусу церковно-співочої традиції в руслі перевершення охоронних закономірностей бідермаєру чи академічності лідертафелю. Тому за багатих і різноманітних зв'язків із богослужбовими співочими традиціями свого часу літургічна творчість М. Вербицького насичена знахідками і прийомами, що згодом набувають значення усталених формул авторського мислення. Їх виразність і значущість почали усвідомлювати тільки зараз,

долаючи стереотипи в поглядах на специфіку перемишльського періоду в історії української церковно-хорової творчості.

*The liturgical creativity of Mikhail Verbitsky – a topic, that, despite the considerable amount of research carried out, needs further study. In particular, requires a more detailed discussion of the problem of correlation aesthetic and stylistic principles of its liturgy and separate chants with models in the heritage of Dmitry Bortnyansky in connection with the need to clarify the magnitude of their influence, into account the role of regional (Galician) church singing traditions (in particular – samolivky) and has made implemented achievements of Przemysl school. Comprehension of the influences of different traditions and style layers, allows to understand the the specific of cultural shift, which cemented M. Verbitsky in the process of updating and enriching the style of liturgical creativity at the national level. An important factor provided substantial detailed elaboration of prevalent today representations, is the analysis the composer's remarks on contemporary Galician musical creation, of basic for him and important in terms of understanding to them of the egularities of church-music style. Therefore the analysis of the first liturgical cycle in creativity Western Ukrainian composers – Liturgy, which demonstrated the possibility of stylistic integrity at the highest level – made from positions of musical textology. By developing principles early of classic author's liturgical cycles in the context of national thinking and showing the typologically important textual structural units, subordinated of Regional modus church-singing tradition, liturgical creativity M. Verbitsky saturated discoveries and tricks that subsequently take on the significance of established formulas author's thinking. Their value is comprehended only from positions which opens up the possibility a panoramic view of Ukrainian liturgical and musical creativity.*

**Keywords.** M. Verbitsky, Ukrainian liturgical and musical creativity, regional traditions, evaluation criteria, cultural and stylistic context, Liturgy, Przemysl school, D. Bortnyansky, A. Nanke.

### Література

1. Беляев В. О “церковности” духовной музыки // *Хоровое и регентское дело*. – 1910. – Июль-август. – № 7–8. – С. 171–185.
2. Бендик М. Літургія М. Вербицького і проблеми сприймання духовної музики // *Михайло Вербицький і відродження української музичної культури в Галичині*. – Дрогобич, 1992. – С. 5–8.
3. Вербицький М. О пінію музикальнім // *Галичанин: Альманах*. – Львів, 1863. – Кн. 1. – Вип. 2. – С. 136–141.
4. Витошинский Е. О церковности духовно-музыкальных сочинений (По поводу статьи А. В. Никольского) // *Хоровое и регентское дело*. – 1910. – № 2. – Февраль. – С. 25–30.
5. Вербицький М. О творениях музыкальных, церковных и мирских на нашей Руси // *Слово*. – 1870. – 16/28 травня. – Ч. 38. – С. 1.
6. Гусарчук Т. Вербицкий Михаил Михайлович // *Православная энциклопедия*. – Т. 7. – Москва: Православная Энциклопедия, 2004. – С. 706–707.
7. Загайкевич М. *Михайло Вербицький: Сторінки життя і творчості*. – Львів, 1998. – 145 с.
8. Кияновська Л. “Перемиська школа” як культурологічний феномен // *Вісник Львівського університету*. – Серія мистецтвознавство. – 2007. – Вип. 7. – С. 65–72.
9. Кияновська Л. Про Михайла Вербицького та релігійну ідею в українській професійній музиці // *Михайло Вербицький і відродження української музичної культури в Галичині*. – Дрогобич, 1992. – С. 9–17.
10. Кияновська Л. Церковний спів Галицької композиторської школи // *Καλοφωνία: Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії*, ч. 1 / ред. К. Ганнік, Ю. Ясіновський. – Львів: Вид-во Львівської Богословської академії, 2002. – С. 140–149.

11. Костюк Н. До проблеми формування стилевих засад перемишльської школи: українські богослужбово-співочі чинники в творчості чеських музикантів // *Слов'янський світ* : До XV Міжнародного з'їзду славистів (Мінськ, 2013). – 2012. – Вип. 10. – С. 77–114.
12. Лотман Ю. *Воспитание души*. – Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 2005. – 624 с.
13. Лотман Ю. Изъявление Господне или азартная игра? (Закономерное и случайное в историческом процессе) // Юрий Михайлович Лотман. История и типология русской культуры. – Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 2002. – С. 342–349.
14. Михайло Вербицький і відродження укр. муз. культури в Галичині: Тези наук, читань, присв. 175-річчю від дня нар. композитора М. Вербицького. – Дрогобич, 1992. – 79 с.
15. Пилипович В. Невідомий каталог творів Дмитра Бортнянського // *Записки НТШ*. – Том ССXLVII: Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 2004. – С. 208–212.
16. Примерный устав новаго предполагаемаго общества переводчиков, соч. А. Кайсарова // *Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских*. – Москва, 1858. – Кн. 3. – Ч. V. – С. 142–147.
17. *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века*: [монография]. – Москва, 1974. – Т. 2. – 644 с.

