

## МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ І ЙОГО ДОБА

*Юрій Ясіновський*

### КОМПОЗИТОРСЬКА СПАДЩИНА ОТЦЯ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКЦІЇ: МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, МАЙБУТНЄ

Отець Ізидор Воробкевич, буковинський священник, композитор і перший біограф Вербицького, дає високу оцінку композиторові в руслі романтично-бідераєрівської ностальгії:

«В приході Млинів здоймається в ограді церковной середі вишень і черешень скромная могила; под нею спочивають тлінні останки Михайла Вербицького. Тихо дрімає там тоє серце, що так живо і горячо чувствовало і тії чувства в прекрасних тонах виливало... Тихонько, щоби не перервати тую дремоту, стоїть там в головах плащца береза а в ногах хрищатий барвінок, і лиш ясними ночами, як свавольний вітрец с березою і барвінком полоскоче, причуваються тобі, дорогій Родимец, знакомі звуки... то мелодії і акорди нашого Михайла; нишечком складаєш ти тогди руки твої і засилаєш до Бога щирій «Отче наш» за упокой души одного із найлучших синів галицкої Руси»<sup>1</sup>.

У 120-ті роковини від дня смерти Вербицького Станіслав Людкевич, ще один великий українець з Надсяня, задумується над творчою спадщиною Вербицького, розмірковує над її долею і ставить питання: «Ким є для нас Михайло Вербицький? Яке місце займає він у розвою нашої музики?». І формулює наступну відповідь:

1) Михайло Вербицький — це **перший піонер української музики на Галицькій Україні** в 40-х роках минулого століття, себто в часах, коли у нас ще не було ні Лисенка, ні «Запорожця за Дунаєм», ні «Вечорниць» Ніщинського. Він ставив основи нашої музичної літератури на всіх її ділянках, за виїмком хіба фортеп'янной музики та опери.

2) Михайло Вербицький є найбільшим нашим після Бортнянського **духовним хоровим композитором**, творцем хорового стилю в Галичині. Він найкраще перейняв духа й техніку духовної музики Бортнянського, а такі його твори, як «Іже Херувими», «Достойно», «Отче наш», або й світські пісні, як «Дай, дівчино», «Поклін», «Де Дніпро наш», «Заповіт», є й донині непередаваними перлинами хорової нашої музики.

3) Вербицький є далі нашим **симфоніком**, а десяток його т. зв. симфоній (чи радше увертюр), у які не раз зручно влітає народні пісенні й танкові мотиви, є — незважаючи на деякі їх технічні недотягнення в тематичній розробці й інструменталіції — першою талановитою спробою української симфонічної музики в Галичині й на Україні взагалі, тим наріжним каменем, від якого починає творитись ця література.

<sup>1</sup> Ис. Воробкевич. Михайль Вербицькій // *Родимый Листок*: Письмо литературно-наукове (Чернівці 1879/12), с. 189.

4) У Вербицькім маємо даліше першого галицького плідного **оперетиста**, якого оперети та мелодрами, числом понад 10, становили у нас відповідник до «Наталки Полтавки» та «Марусі». Коли вони не встигли втриматись на сцені донині, то не через музичну сторону, а виключно через наївний, слабкий текст лібретто.

5) Вкінці, у Вербицькім ми маємо й останнього **композитора-гітариста**, для якого гітара була фортеп'яно, який написав кільканадцять зшитків пісень з гітарою і гітарових творів та етюдів (переважно затрачених між людьми). Сам Вербицький, як вдовець, мав жартувати собі, що гітара – це його фортеп'яно і жінка, а легендарні анекдоти про його життя розповідають деякі цікаві історії про те, що його гітара вироблювала йому не раз протекцію у сферах дідичів, або боронила перед напастю ексекуторів<sup>2</sup>.

Михайло Вербицький дуже вдало поєднав музичну стилістику великого Бортнянського з сучасними йому засадами доби бідермаєра: церковна музика, лідертафельний хоровий спів (чоловічі квартети), музичний театр (співोगра, *нім. Singschpil*), сольна пісня, оркестрові увертюри-симфонії, рецепція фольклорних жанрів, особливо ж коломийки. У цьому горнілі витворився власний музичний стиль, який започаткував нову добу в українській музиці, яку з легкої руки Бориса Кудрика називають *перемиською композиторською школою*.

Мабуть, не випадково композитор став і автором Національного гімну, який був створений не в якомусь одному патріотичному пориві, як, наприклад, французький Руже де Лілля, чи на замовлення царського двору та вождів тоталітарного режиму в Росії, а в результаті поступового національного визрівання, патріотичного самоусвідомлення, що відбувалося у руслі національного відродження Галичини в середині XIX ст. Серед його патріотичних пісень популярними були також *Мир Русинам*, *Хто за нами*, *Нинішня пісня*, *Не чужого ми бажаєм*.

Революційні події в сучасній Україні дали нову життєву силу гімну отця Михайла, який не лише зміцнив і скріпив патріотичний дух народу, але й став потужним стимулом для переосмислення власної історії, дав можливість побачити в нашій історії справді вартісне та невмируще. І в цьому розмаїтті форм національного самовиразу на Майдані одне з чільних місць посіла саме музика композитора з далекого Надсяння<sup>3</sup>.

Якщо оцінювати музичну складову української Революції Гідності, то увага наша зосередиться на постаті Вербицького, роль якого в українській мистецькій культурі поки що залишається недооціненою, і то не стільки через зовнішні обставини (заборони, репресії), скільки з огляду на нашу власну інертність і навіть байдужість.

Спів гімну на Майдані десятками й сотнями тисяч людей став справжньою школою виховання патріотизму та громадянської свідомості для мільйонів людей в Україні суціль та за її межами. Хто ж глибше вслуховувався у цей гімн, той мав нагоду ще й ще пересвідчитись в артистичній його досконалості, у величезній мобілізуючій силі. Величним музичним дійством був приголомшений і відомий в усьому світі український композитор Валентин Сильвестров, який уважно прислухався до звучання гімну безпосередньо на Майдані. У телевізійному інтерв'ю він

<sup>2</sup> С. Людкевич. Михайло Вербицький та українська суспільність // *Діло* (1934/162).

<sup>3</sup> О. Зелінський. Славень України «Ще не вмерла» – вершина патріотичної творчості Михайла Вербицького // *Українська музика* (2015/1–2), с. 142–155, зосібна на с. 152.

виклав свої думки про музичний символ України, назвавши його «дивовижним», «одним з кращих в історії», підкресливши, що «навіть у порівнянні з дуже добрим німецьким, де використовується музика... Гайдна, український — дуже серйозний та оригінальний»<sup>4</sup>. Професіоналізм Михайла Вербицького Сильвестров побачив у його мелодичному обдаруванні, у злагодженому єднанні з досягненнями європейської музики, зокрема, з творчістю Шуберта, а найбільшу оригінальність відчув у тісному зв'язку з рисами церковної музики: «був церковним композитором... В гимнах такого ніде немає!.. В цьому гимні потонула якась пам'ять про Літургію, про всенощну», тут використані й типово церковні старовинні мелодії. Разом з тим «в цьому простому наспіві наче вітер дує, наче гілки дерев співають».

В усвідомленні історичної місії отця Михайла Вербицького і сутності творчої спадщини важливим видається її пізнання з огляду на три головні складові:

- що перейняв композитор з минушини і як формувалася його творча свідомість у глибшій історичній перспективі зв'язку з попередниками, ближчими і дальшими;
- якою є його творчість у контексті його часу, наскільки вона співзвучна епосі, в якій жив і творив композитор;
- що передав своїм нащадкам, наскільки міцно увійшов у свідомість свого народу, як відлунюється його творчість у майбутніх поколіннях, нашого сьогодення.

Великі особистості тому й стають великими, бо наділені особливою харизмою в усвідомленні неперервності зв'язку *сучасне – минуле – майбутнє*. Роздумуючи про майбутнє, розвиваючи творчу працю во ім'я майбутнього, митці неминуче оглядаються і на минуле, бо саме минушина, її «довга тривалість», здобутки і слава визначають не лише сучасне народу, але і його майбутнє. З цього огляду академік Ярослав Ісаєвич так писав про Шевченка: «Своє розуміння нації Тарас Шевченко висловив у “Посланні”, адресуючи його “І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє”. Тим самим, українську націю він усвідомлював у просторі, включаючи народ України і українців поза її межами, і в часі, у нерозривній єдності сучасного з минулим і майбутнім»<sup>5</sup>. Творчість великих, як і буття народу, немислимі поза цією часовою парадигмою. «Якщо нема перспектив для розвитку національного організму, зникають спонуки до нього належати і, тим більше, для нього працювати»<sup>6</sup>.

Немає сумніву, що Вербицький як композитор виростав не на порожньому місці й так чи інакше був пов'язаний з українською музичною минушиною. Але яким було це минуле, хто в ближчій і дальшій перспективі впливав та інспірував його творчість, її жанровий і тематичний спектри, формальні структури і мелодико-інтонаційну сутність?

Загалом це не є новим питанням і вже здавна утвердилася думка, що тут йдеться насамперед про Бортнянського, значення якого для галицької музики й,

<sup>4</sup> <http://miweks.com.ua>

<sup>5</sup> Я. Ісаєвич. Минуле, сучасне і майбутнє народу: проблеми спадкоємності української культури в творчості Шевченка // *Записки НТШ*, т. СХХІ: *Праці Філологічної комісії*. Львів 1990, с. 47.

<sup>6</sup> Я. Ісаєвич. Минуле, сучасне і майбутнє народу. – с. 47.

зокрема, Вербицького, вже достатньо опрацьоване, зокрема у статті Василя Щурата з нагоди сотих роковин від дня смерти композитора<sup>7</sup>.

Знайомство галичан з музикою Бортнянського розпочалося ще на схилку XVIII ст. й у Відні, де навчалися українські богослови, зокрема й майбутні провідники греко-католицької Церкви Михайло Левицький та Іван Снігурський. Місцем постійного звучання музики Бортнянського в австрійській столиці була каплиця російської дипломатичної місії, яку в той час очолював князь Андрій Розумовський, син останнього гетьмана України Кирила Розумовського, прекрасний знавець і любитель музики, який приязнював і матеріально підтримував віденських класиків Моцарта, Гайдна, Бетховена. Велике враження на молодих богословів зробив приїзд до Відня 1806 р. Придворної капели з Петербурга на чолі з її директором і диригентом Бортнянським. Після закриття російської місії 1809 р. хористи перейшли до греко-католицької церкви св. Варвари, а деякі переїхали до Галичини, в тому й до Перемишля, а також Ужгорода (напр., Константин Матезонський).

Повернувшись до Перемишля, Михайло Левицький, а пізніше Іван Снігурський як єпископи катедри Івана Хрестителя заповзялися підтримувати й розвивати церковний спів, орієнтуючись на творчість Бортнянського.

За цих умов загального зацікавлення й популяризації церковної музики Бортнянського виховувався музичний слух на її сприйняття й розуміння цього стилю, формувалися нові естетичні уподобання, виростали композиторські інтенції молодого Вербицького. І все ж, не применшуючи цього факту, поставимо собі питання — а чи для виникнення нової композиторської школи достатньо було лише появи в Галичині творів Бортнянського? Як-не-як, а це був фактор *зовнішній*, вплив, започаткований невеликим гуртом людей, які були зачаровані співом як Придворної капели, так і творами Бортнянського. Мабуть, що недостатньо, і тому спробуємо заглянути глибше в церковно-музичну історію Перемиської греко-католицької єпархії.

Мистецька культура Надсянського краю й Лемківщини, що входили до юрисдикції Перемиської єпархії, сягає витоків християнства за Княжої доби й пізніше і репрезентована цілим рядом першорядних пам'яток — архітектури (церква-ротонда і княжий замок в Перемишлі, дерев'яні церкви Надсян і Лемківщини), монументального малярства й іконопису (розписи Лаврівського монастиря і церкви св. Духа в Потеличі), рукописними книгами, величезна кількість яких була зібрана в бібліотеці перемиської греко-католицької капітули, а чимало з них розійшлося Галичиною й Україною, потрапили в Білорусь та Московію. Серед літургійних книг особливо вартісними є пергаментні пам'ятки XII–XIV ст: Службник середина XIII ст. перемиського єпископа Антонія<sup>8</sup>, уривок Октоїха кін. XIII ст.<sup>9</sup>,

<sup>7</sup> В. Щурат. Як пізнали Д. Бортнянського в Західній Україні? // *Музичний Листок* (1925/1 листопада), с. 6–10.

<sup>8</sup> В. Пуцко. Службник перемиського архієпископа Антонія з XIII ст. // *Перемиські дзвони* (1992/10–12), с. 13–15 (сьогодні зберігається в Державному історичному музеї в Москві, Син. 604). Як припускає автор, для єп. Антонія саме в Перемишлі був переписаний цей рукопис між 1220–1255 роками й оздоблений візантійськими мініатюрами. Виїхавши з Перемишля до Новгороду, він взяв з собою цю книгу, яка ще відома під назвою Хутинський службник, тобто за місцем давнішого знаходження – в Хутинському монастирі в Новгороді.

<sup>9</sup> НМЛ, Q 404; надійшов з Музею Перемиської землі шляхом обміну.

Євангеліє XIV ст., що належало молдавському господареві Александру, а пізніше перемиським єпископам Антонію Винницькому та Іванові Снігурському<sup>10</sup>. Важливими осередками книжної культури були монастирі Лаврівський і Спасівський, Риботицький і Крехівський. Очевидно, що ця яскрава християнська культура була тісно пов'язана з літургійним співом, який настроював і спрямовував вірних до щирої молитви й величної прослави Господа Бога. Ще з Княжих часів дійшло до нашого часу ім'я *словутного* співця Митуси з Перемишля, якого під 1241 роком згадує Галицько-Волинський літопис<sup>11</sup>.

З Перемиської єпархії вийшов великий майстер партесного співу другої половини XVII ст. – Симеон Пікулицький (в Московії його прізвисько набрало зросійщеної форми Пекалицький, хоч в українських документах можна зустріти Пікулицький чи Пекулицький), який, мабуть, походив з села Пікуличі біля Перемишля. Зрілий період своєї творчої діяльності пов'язав з Наддніпрянщиною<sup>12</sup>.

Серед літургійних книг особливо велику частку складають нотолінійні ірмологіони, яких з Перемиської єпархії в результаті спеціальних пошуків вдалося віднайти понад 200 списків, що складають п'яту частину від усіх збережених сьогодні цих книг<sup>13</sup>. Особливо репрезентативними, як за літургійно-музичним змістом, так і мистецькою оздобою, є ірмологіони, створені *уставником* Кирилом-Климентієм Канчужьким у Спасівському монастирі (1657 і 1663)<sup>14</sup>, ієромонахом Йосифом Крейницьким у Лаврівському (1673 і 1677)<sup>15</sup>, в Любачівському Павла Смеречанського (1674)<sup>16</sup>, в Лежайському Василя Скалацького (1680–1681)<sup>17</sup>, три чудово оздоблені ірмолої з містечка Каньчуги, два з яких переписав Костянтин Білінський<sup>18</sup>. Зберігся також невменний (кулізм'яний) Ірмолой XVI ст., який належав до Лаврівського монастиря, а пізніше знаходився у бібліотеці владики Івана Снігурського<sup>19</sup>, що також промовляє за тяглість церковно-співочої культури.

<sup>10</sup> Варшава, BN, 11801 IV (див.: *Inwentarz rękopisów Biblioteki Greckokatolickiej w Przemyślu* / опрацював Andrzej Kaszlej [=Inwentarze rękopisów Biblioteki Narodowej, 2]. Warszawa: Biblioteka Narodowa 2011, с. 40; *Inwentarz rękopisów do połowy XVI wieku w zbiorach Biblioteki Narodowej* / opracowali Jerzy Kaliszuk, Sławomir Szyller [=Inwentarze rękopisów Biblioteki Narodowej, 3]. Warszawa: Biblioteka Narodowa 2012, с. 155–156).

<sup>11</sup> *Літопис руський за Іпатським списком* / переклад, передмова, примітки, додатки Леонід Махновець. Київ: Дніпро 1989, с. 400.

<sup>12</sup> В. Протопопов. Про хорову багатоголосу композицію XVII – початку XVIII ст. та про Симеона Пекалицького // *Українське музикознавство*, вип. 6. Київ 1971, с. 73–100.

<sup>13</sup> J. Jasinows'kyj. Znaczenie eparchii Przemyskiej w rozwoju ukraińskiej muzyki cerkiewnej // *Polska — Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa*. Przemyśl 1994, с. 403–420.

<sup>14</sup> Варшава, BN, 12693 I; ЛНБ, НТШ 164.

<sup>15</sup> НМЛ, Q 361; Санкт-Петербург, Російська національна бібліотека, зб. Титова 1902.

<sup>16</sup> Львівський історичний музей, Рук. 103.

<sup>17</sup> ЛНБ, НД 103.

<sup>18</sup> НМЛ, О 9; Санкт-Петербург, БРАН, зб. Калужняцького, 15; Львів, Приватна збірка Анатолія Недільського, 2 (див.: Ю. Ясіновський. *Десять ірмологіонів краєзнавчої бібліотеки Анатолія Недільського* / відп. ред. Андрій Ясіновський. Львів: В-во Львівської політехніки 2014, с. 19–23, іл. 17–32).

<sup>19</sup> Варшава, BN, 12050 I, стара сигн. Акс. 2954 (див.: М. Antonowycz. *Ukrainische geistliche Musik* / Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas. München 1990, 339–342; Ю. Ясіновський.

Перепис ірмолоїв охопив невеликі міста, містечка і села всієї території єпархії і є важливим свідченням розбудови церковно-музичної освіти, для якої ці рукописи служили практичними посібниками для вивчення музичної грамоти та церковного співу. А це забезпечувало інтенсивний розвиток церковного співу, його відповідну оснащеність професійними кадрами, в тому й для виконання складних форм багатоголосого партесного співу та його вищої форми – концерту.

Певний вплив на Вербицького мала мелодика пісень Богогласника — наприклад, часте закінчення терцією тоніки у найвищому голосі як далекий відгомін фригійського ладу, що часто вживається в українських ірмологіонах. Додамо, що сама стилістика богогласникових пісень має помітний відбиток протестантських церковних пісень.

Збереглися також цікаві подорожні нотатки про давній церковний спів в Перемиській єпархії, зокрема на Лемківщині. Відомий український письменник Іван Нечуй-Левицький з Наддніпрящини, випускник Київської духовної академії, добрий знавець церковного співу і книжкової старовини, подорожуючи 1884 року Лемківщиною, був зачарований старовинним церковним співом і його вправним багатоголосим звучанням на Службі Божій у селі Шляхтовій<sup>20</sup> на крайньому заході Лемківщини:

«На хорах невеличкі школярі-д я к и, повбирані в сюртучки, почали співати чудовими альтовими голосами. За ними заспівали всі люди: і чоловіки, і молодиці, і дівчата. Які дивні альтові голоси у хлопців! Які чисті та дзвінкі голоси у дівчат! Видавались з маси співу такі чисті та дужі голоси, котрі зробили б честь сцені у великих театрах. Два високі чисті альти на хорах дзвеніли, як срібні дзвоники. Їх не заглушувала густа маса голосів молодих та дівчат. Люди, як видно, дуже добре позаучували мелодії пісень, бо співали гармонічно й не різнили. Часом тільки кілька дівочих голосів затягло на кінці або трохи різнило. Тоді обголене лице титаря, що стояв до мене боком, виставляючи свій гострий профіль, поверталось у той куток, де різнили дівчата. Титар розтягав якось насмішкувато свої тонкі губи, хитав головою, ще й легенько сварився пальцем на дівчат. Дівчата соромливо спускали очі додолу. Мотиви церковних пісень стародавні, якісь кучеряві, схожі трохи на католицькі або на мотиви старих дяків в співах»<sup>21</sup>.

---

Українські та білоруські кулізмяні пам'ятки XVI століття // // *Καλοφωνία*, ч. 5. Львів 2010, с. 341–342°.

<sup>20</sup> У перемиських шематизмах згадується тривіальна школа у Шляхтовій:

1831 р. Школа тривіальна. Вчитель (doc.) Іван Ропицький, про учнів брак даних.

1835 р. Школа тривіальна. Вчитель (doc.) Іван Ропицький, про учнів брак даних.

1837 р. Школа тривіальна. Про вчителя брак даних, учнів 64, платня 120 рин.

1846 р. Школа тривіальна. Вчитель Павло Богуцький, учнів 48.

1847 р. Школа тривіальна. Вчитель Павло Богуцький, учнів 53.

1848 р. Школа тривіальна. Вчитель Павло Богуцький, учнів 54.

1849 р. Школа тривіальна. Вчитель Павло Богуцький, учнів 38 (подав Вол. Пилипович).

У сьогоднішній бібліотеці перемиської греко-католицької консисторії зберігається Часослов львівського друку 1726 року, що належав “парохіяльному уряду” Шляхтової (ч. 1088.).

<sup>21</sup> І. Нечуй-Левицький. В Карпатах (з мандрівки в горах) // І. С. Нечуй-Левицький. *Зібрання творів у десяти томах*, т. 4. Київ: Наукова думка 1966, с. 373; вперше надруковано у львівській газеті *Діло* (1885/87–96), 1885 р. нарис вийшов окремою книжечкою.

Після служби Іван Левицький оглянув церкву й вітвар, де звернув увагу на старовинне рукописне Євангеліє з записом 1542 року: «Євангелія була писана такими чудовими чистими та гарними буквами, що мені спочатку здалось, ніби вона надрукована. Писана вона полууставом»<sup>22</sup>.

Отож. поширену тезу про радикально нові стилістичні засади творчості о. Михайла Вербицького, який чи не вперше творить розвинуті багатоголосі композиції на Надсяні, що до нього панувала лише *самолівка* та *єрусалимка* як дуже простенькі монодійні й ледь позначені багатоголосими формами, потрібно переглянути. Композиторська спадщина отця Михайла Вербицького була тісно пов'язана з минулими надбаннями літургійного співу Перемиської єпархії, а також з творчістю Бортнянського. Недавно віднайдені партесні композиції з Надсяня відкривають цілком нову й незнану досі сторінку української музики барокової доби, яка так чи інакше впливала на творчі інтенції Вербицького і формувала його стильові основи. Очевидно, чеські педагоги й композитори також орієнтувалися на цю творчість і їх твори також ставали зразками для Вербицького. Свого часу про церковні композиції чеських вчителів писали Борис Кудрик та Федір Стешко, підкреслюючи їх високий професійний рівень і досконалу хорову техніку<sup>23</sup>.

Партесний хоровий спів як концертний стиль, що базувався на основі різноманітних контрастних зіставлень, виразно позначився на Літургії Михайла Вербицького:

- композитор притримувався типового дитячо-чоловічого складу хорових голосів – *дисканти, альти, тенори, баси*;
- використовував принцип концертності як постійне чергування всієї хорової маси (*tutti*) й ансамблю солістів (*solì*);
- часто спирався на типово барокові контрасти: ладові (чергування паралельних мажору і мінору), динамічні (голосно – тихо);
- вживав двохорність як один з найпоширеніших хорових складів українського та європейського барокового стилю (двохорне *Христос воскрес*);
- зберігає також давнішу форму написання басового ключа у вигляді бемоля.

Тяглисть спостерігається і в самому відборі частин Літургії, в тому й за монодійними зразками з ірмологіонів, що простежується у порівнянні з опублікованою Літургією за Перемильським ірмологіоном з часів владцтва Антонія Винницького<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Там само, с. 376. Це Євангеліє дійшло до наших днів і сьогодні зберігається в ВН у Варшаві (11810 III), куди було вивезене разом з бібліотекою перемиської капітули 1947 р. (див.: *Inwentarz rękopisów Biblioteki Greckokatolickiej w Przemyślu*, с. 43).

<sup>23</sup> Б. Кудрик. Огляд історії української церковної музики, вид. 2-ге [=Історія української музики, вип. 1: Дослідження. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України], Львів 1995, с. 81–84; F. Steško. Steško F. Česti hudebnici v ukrainske cirkevni hudbě (z dějin halicko-ukrajinské cirkevni hudby) // *Rozpravy česke Akademie věd a umění, třída I, číslo 83*. Praha 1935, с. 1–46; укр. перекл. (дещо скорочений): Ф. Стешко. Чеські музиканти в українській церковній музиці: З історії галицько-української церковної музики // Тетяна Беднаржова. *Федір Стешко український вчений-педагог, музиколог-теоретик*. Тернопіль – Прага 2000, с. 45–82. Опісля Бориса Кудрика і Федора Стешка ці церковні твори чеських композитрів ніхто не вивчав і вони й надалі залишаються невідомими в рукописах у відділі мистецтв ЛНБ.

<sup>24</sup> *Літургія Йоана Златоустого з Перемильського рукопису середини XVII століття* / упор. Надія Балуцька, Наталя Сиротинська, ред. Кр. Ганнік і Ю. Ясіновський / Інститут Літургійних Наук Українського Католицького Університету, Lehrstuhl für Slavische Philo-

\* \* \*

Михайло Лев Вербицький народився 4 березня 1815 року в селі Явірник Руський біля Сянока у родині священика. Його батько Михайло Андрій був бірчанським деканом і парохом села Улюч, що вісім кілометрів від Явірника<sup>25</sup>. Хлопчик виростав у мальовничій місцевості, в оточенні гір і лісів, у співочій атмосфері розлогих церковних служб і стихії народних пісень, які згодом записував<sup>26</sup> і на які спирався у своїх творах.

Після смерті батька 1825 року дітьми Михайлом та його молодшим братом Володиславом заопікувався єпископ Перемиської єпархії Іван Снігурський, визначний діяч українського національного відродження і щедрий меценат. З 1826 року навчався у перемиській гімназії<sup>27</sup>; збереглося свідоцтво про закінчення третього класу 12-літнім Михайлом з дуже добрими й добрими оцінками<sup>28</sup>. 1828 року стає учнем новоствореної музичної школи при єпископській палаті та хористом кате-

logie der Bayerischen Julius-Maximilian Universität zu Würzburg [=Антологія візантійсько-слов'янської церковної монодії, 7]. Львів: в-во УКУ 2008.

<sup>25</sup> Цікаво, що за двісті літ до народження Михайла у тому ж Явірнику Руському проживала й активно діяла українська церковна громада. Священик місцевої церкви Іван Гаврилевич у 1637 і 1646 роках переписав два Євангелія учительні, які передав до церкви влмуч. Дмитрія (Варшава, BN 12222 III і 12223 III; Г. Чуба. *Українські рукописні учительні Євангелія*: Дослідження, каталог, описи. Київ – Львів: Свічадо 2011, с. 95–98, № 35; с. 102–103, № 38). 1671 р. першу з них придбав ієрей Теодор, пресвітер волоцький (тобто, з недалекого села Володжда), де на її сторінках йдеться про смерть у 1700 році «славетного» дяка волоцького Даміяна Слоньовського. Дяк Слоньовський також переписав кілька книг, в тому й нотного Ірмолая 1670 р. у тому ж селі Володжі, а 1677 — Статут церковного братства села Гломчі (Ю. Ясіновський. *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу* / ред. Крістіян Ганнік, Ярослав Ісаєвич. Львів 2011, с. 381; *Духовное братство Гломецькоє*: Статут та інші документи церковного братства у Гломчі (1677, 1785) / вступ та упоряд. Володимир Пилипович [=«Перемиська бібліотека» Перемиського відділу Об'єднання українців у Польщі, т. XVI]. Цікаво, що пізніше, від 1850 рр., у Явірнику Руському проходило дитинство матері Станіслава Людкевича Гонорати, батько якої Олекса Гіжовський був близьким товаришем Вербицького ще з шкільних літ; їх єднало також спільне захоплення співом і в 40-х роках вони по черзі керували хором Львівської семінарії. Пізніше родина Гіжовських часто відвідувала отця Михайла на парохії у Млинах, що породило легенду буцім-то майбутня мати Станіслава Людкевича починала вчитися гри на фортеп'яно у Вербицького, що переконливо спростувала Зеновія Штундер (див.: З. Штундер. *Станіслав Людкевич: Життя і творчість*, т. 1. Львів 2005, с. 46).

<sup>26</sup> З фольклорних записів Вербицького вісім пісень опублікував Порфирій Бажанський, а в реконструйованій формі їх перевидав Зиновій Лисько (див.: Наталія Букало, Богдан Луканюк. Михайло Вербицький як збирач народних пісень // *Вісник Львівського університету*, серія *Мистецтвознавство*, вип. 11. Львів 2012, с. 184–202).

<sup>27</sup> Гімназіями в імперії Габсбургів називали шестикласні школи середнього типу, до яких долучалися два «філософські» ліцею, після завершення яких учні вступали до університету. Такого типу школу й ліцей з німецькою мовою навчання у Перемишлі було відкрито 1818 р. (Ст. Шах. *Де срібнолентий Сян пливе: Історичний нарис державної української гімназії в Перемишлі*. Б. м. 1977, с. 12–16; С. Пахолків. *Українська інтелекція у Габсбурзькій Галичині: Освічена верства й емансипація нації* / з нім. перекл. Х. Николин. Львів: Піраміда 2014).

<sup>28</sup> Ольга Котовська, Ганна Папірник. У музиці молитви до Господа полину: Невідоме з життя о. Михайла Вербицького. Львів 2015, с. 10–11.



дрального хору. Дуже швидко проявив великий музичний талант і в хорі часто виконував сольні партії альту, а його брат Володислав був дискантистом. В обов'язки хору, як писав у своїх спогадах шкільний товариш Вербицького Іван Хризостом Сінкевич, входило «співати в болшії праздники на хорі, самолівкою по “кієвському напіву”, на галевих обідах у єпископа і при премініціях<sup>29</sup> презвітеров»<sup>30</sup>.

Чех Алоїз Нанке, композитор, педагог і диригент, який відзначався великим музичним талантом і добре опанував хоровий стиль церковних композицій Бортнянського, став першим учителем музики Михайла Вербицького. Учні навчалися не лише церковному співу, але й засвоювали світські хорові твори європейських композиторів; вивчали теорію музики, навчалися гри на музичних інструментах. Досить швидко Вербицький здобув також основи композиторської техніки. Пізніше майбутній композитор писав, що вже «в р. 1830 осягнула школа півческо-музикальная і хор в церкві престольній гр. к. в Перемишлі пункт кульмінаційний, бо школа стала консерваторіум в малі, а хор рівнявся добрій опері»<sup>31</sup>.

Після закінчення гімназії 1833 року вступає до Львівської духовної семінарії, навчаючись перший рік екстерном, залишаючись у Перемишлі, а вже наступного року перейшов до Львова. Та з наукою не мав щастя, бо з різних причин навчання часто доводилося переривати. Через нещасний випадок отримав важкі переломи тіла і 15 тижнів пролежав у семінарійному шпиталі; та часу не змарнував і швидко навчився грати на гітарі, що здобувала популярність у Галичині. Після кількох уроків у свого товариша Івана Хризостома Сінкевича гітара дуже полюбилася йому й пізніше скомпонував чимало творів для голосу в супроводі гітари і сольного виконання. Створив також перший в Галичині навчальний посібник *Поученіє хітари*, в якому в автографі зберігся первісний варіант гимну *Ще не вмерла Україна* для голосу в супроводі гітари.

З 1836 р. М. Вербицький знову навчався як екстерніст, а 1837 року одружився з австрійкою Йозефою-Барбарою Сенер. Намагався посісти місце диригента в Ставропігійському інституті та отримав відмову. Це підштовхнуло його до серйозних занять музикою: вивчає теорію музики, гармонію, композицію, інструментування. Деякий час утримував родину уроками співу та гри на гітарі у вірменському монастирі бенедиктинок, був диригентом монастирського хору і платним тенором латинської катедри. 1839 року померла його дружина Барбара, залишивши двох малих дітей. Того ж року за рекомендацією єпископа Івана Снігурського був прийнятий на посаду вчителя співу в семінарію, а 1841 року поновив навчання на III курсі богослов'я. На початку 1842 року Вербицький знову перервав навчання і восени того ж року домігся посади диригента та вчителя співу в Ставропігійському інституті. Через три місяці занять, 7 лютого 1843 року, з великим успіхом відбувся прилюдний виступ хору під кермою Вербицького. Однак, не дійшовши згоди з керівництвом Ставропігії щодо оплати праці, у жовтні 1843

<sup>29</sup> Перші відправи висвячених священників.

<sup>30</sup> І. Х. Сінкевич. Начало нотного пінія в Галицкой Руси (Воспоминанія старого священника) // *Бєсьда*, т. II (1888/1, 2, 3, 4, 5, 6, ), с. 9–11, 19–21, 31–33, с. 45–47, с. 59–60, 69–70; цитуємо за передруком: *Українська музика* (2015/1–2), с. 58.

<sup>31</sup> М. Вербицькій. О пѣннї музыкальномъ // *Галичанинъ*, кн. I, вип. II. Львів 1863, с. 139; цит. за перевид.: *Українська музика* (2015/1–2), с. 17.

року покинув Інститут і згодом поновився на посаді вчителя музики в Семінарії. З 1846 року він знову в Перемишлі, де отримав посаду канцеляриста в консисторії, а також викладає арифметику й каліграфію у Дяко-учительському інституті. Продовжує заняття музикою, бере уроки композиції та інструментування у керівника хору латинської катедри, чеського «славного теоретика музики», Францішека Лоренца. Пожвавлюється його композиторська праця: створює літургійні твори для хору перемиської катедри, пише музику до театральних вистав *Верховинці* (1849), *Гриць Мазниця* (1849), *Козак і охотник* (1849), *Жовнір чарівник* (1850), *Проциха*, *Запропащений котик* (1850), три оркестрові симфонії-увертюри. 1848 року поновив богословські студії, спершу в Перемишлі, а згодом у Львові і 1850 року був висвячений на священника. Десь у цей час знову одружився з Катериною, дочкою капітана австрійського війська Францішка і Анни Баронів<sup>32</sup>. Стає співробітником у Завадові, потім Залужжі на Яворівщині, а згодом у Стрільках біля Старого Самбора. 1856 р. Вербицький отримує посаду адміністратора, а згодом стає парохом у селі Млини Яворівського повіту. 1858 року померла його друга дружина Катерина.

Після тривалої перерви Михайло Вербицький знову повертається до активної музичної діяльності, що було пов'язано з підготовкою до відкриття театру «Руської Бесіди» у Львові. Спеціально для цієї події, що відбулася 29 березня 1864 р., написав симфонію В-dur (IV). Окрім того, в репертуарі театру за 1864 р. значилася співогра *Козак і охотник*. 20 грудня 1864 р. в театрі «Руська Бесіда» була поставлена історична драма *Запорожці* Карла Гейнча, в якій вперше прозвучав хор козаків *Ще не згибло Запорожжя* з музикою гимну *Ще не вмерла Україна* Вербицького. Окремо вперше гимн був виконаний 26 лютого 1865 р. на Шевченківському концерті в Перемишлі. Популярність Вербицького як театрального композитора зростає, особливо ж після успішної прем'єри співогри *Підгір'яни* 27 квітня 1865 р. У 1868 р. на замовлення Шевченківського комітету композитор створив один з найкращих своїх творів – *Заповіт* на слова Шевченка для баритона, чоловічого та мішаного хору у супроводі оркестру.

З початком 50-х років XIX ст. музична творчість Михайла Вербицького починає отримувати визнання у галицької громадськості. 1852 року Йосиф Левицький писав, що «істий ученик перемиської музикальної школи, тепер священник Михаїл Вербицький, зділав її [музику] своїм талантом во генерал-басі, значительную славу; бо где лиш виступовав, чи то ві Львові, чи в Перемишлі, приобрітав достойній похвали»<sup>33</sup>. В опублікованих 1888 року спогадах Іван Хризостом Сінкевич відзначав, що Вербицький «самий лучший галицко-руській композитор, автор славной "Симфонії", і музики к мелодрамам "Подгоряне", "Селскія пленіпотенти" і численних церковних і мірських квартетов»<sup>34</sup>.

Виховання, оточення, творчий інтелект отця Михайла сформували у нього високе почуття національної самосвідомості, про що засвідчують його вислови й публікації. Так, у 1863 році він пише, що «существує в Европі кромі трьох характером розличаючихся категорій музики, т. є. німецкой, італіянскої і французскої,

<sup>32</sup> О. Котовська, Г. Папірник. *У музиці молитви*, с. 34.

<sup>33</sup> Й. Левицький. *Історія введення музикального пінія в Перемишлі*, с. 89.

<sup>34</sup> І. Х. Сінкевич. *Начало нотного пінія в Галицькой Русі (Воспомінанія старого священника) // Бесіда (1888/4), с. 45–47.*

також і четверта характеристична категорія: руска»<sup>35</sup>. Тут йдеться про усвідомлення Вербицьким своєї національної ідентичності, і то не лише етнічної чи релігійної, але й передусім культурної. Ще одним прикладом національної зрілості композитора є його заява, опублікована в липні 1865 року, в якій обурюється неповагою до нього як священика з боку місцевої цісарської влади, бо офіційне розпорядження йому надіслане польською мовою, й вимагає, щоб надалі такі «розпорядження реченого уряду або по руськи, або при офіціальних отношениях в урядовій мові присилано»<sup>36</sup>.

Наприкінці свого життя переробив свою Літургію з дитячо-чоловічого хору на чоловічий, редагував і переписував її окремі частини до останнього року свого життя.

Помер 7 грудня (25 листопада ст. ст.) 1870 на своїй парохії у Млинах тієї ж Перемиської єпархії.

\* \* \*

Творча спадщина композитора продовжувала поширюватися й звучати після його смерті. Окрім гимну *Ще не вмерла України*, його світські твори – хори й театральна музика, музика для гітари й симфонічні твори, солоспіви – переписувалися, перероблялися, з'являлися друком і продовжували звучати на концертах і на різноманітних урочистостях. З публікацій останнього десятиліття відзначимо театральну музику перемиського періоду кінця 40-х років XIX ст., збірник творів для гітари, хорів і літературні пісні<sup>37</sup>.

Особливою увагою втішалася його літургійна музика. Мабуть, перше її виконання (прадоподібно, окремих частин), на яке відгукнулася критика, відбулося 14 квітня 1864 р. у перемиській катедрі під час поминальної служби в першу річницю смерті митрополита Григорія Яхимовича, голови Головної Руської Ради у Львові та перемиського владика у 1848–1860 роках. Анонімний вірянин-слухач відзначав: «до великолілля причинився много хороший спів, під дирекцією проф. Л.[ьоренца] якнайстаранніше виконаний. Особливо при пінії Вербицького «Христос воскресє» під час підношеня тетрапода дійствие хора било пліняюще»<sup>38</sup>. Ймовірно, як припускає Володимир Пилипович, цей успіх послужив стимулом для створення повної Літургії для чоловічого хору, яка вперше і дуже вдало прозвучала на Покрову 1865 р. у львівській Свято-Юрській катедрі, а 4 листопада її частини були виконані при візиті митрополита Спиридона Литвиновича до львівської Семінарії; рецензент відзначав, що в співі «відличалися питомці превосходним пінієм по більшій части нових утворів Пр. о. Вербицького». До останнього року життя власноруч створював нові копії окремих частин Літургії для чоловічого хору, які

<sup>35</sup> М. Вербицький. О пінію музикальнім // *Галичанин*, кн. I, вип. II. Львів 1863, с. 136.

<sup>36</sup> М. Вербицький. [Звернення до локальної державної адміністрації] // *Слово* (1865/56/17(29) липня), с. 4; цит. за перевид.: *Українська музика* (2015/1–2), с. 30.

<sup>37</sup> Музика до театральних вистав: *Готель «Під Провидінням»: Репертуар українського театру в Перемишлі 1848–1849 рр.* / упоряд. Володимир Пилипович. Перемишль 2004, с. 275–484; *Гітара № 16: Твори для гітари* / упоряд. Вікторія Сидоренко. Львів 2008; *Лідертафель — пісні для чоловічих квартетів* [1: факсиміле, 2: набірний текст] / упоряд. Володимир Пилипович, Анна Поточна, Ярослав Вуйчик. Перемишль 2008.

<sup>38</sup> Новини // *Слово* (1864/40/20 травня/1 червня); див. також: В. Пилипович. Літургійна творчість о. Михайла Вербицького // *Καλοφώνια*, ч. 4. Львів 2008, с. 180–194, зосібна на с. 188–189.

збереглися в автографах до нашого часу. Авторитетну повну копію Літургії одразу ж після смерті композитора створив його молодий учень Віктор Матюк (1871), яку вперше опубліковано цього ювілейного року (факсиміле і набірний текст)<sup>39</sup>.

Літургія для чоловічого хору постійно звучала у перемиській кафедрі св. Івана Хрестителя і Духовній семінарії. Збереглися партія другого тенору хору Семінарії, основну частину якої у 1906–1907 роках переписав молодий богослов і регент Теодор Пасічинський<sup>40</sup> (серед різних авторів окремих частин Літургії найбільше представлені композиції Вербицького – 14), а також обробки Людкевича окремих частин Літургії за партитурою хору перемиської кафедри, автограф яких зберігався в бібліотеці Інституту Церковної Музики, а недавно віднайдений в ЛНБ<sup>41</sup>.

\* \* \*

У підсумку знову поставимо питання: яке ж значення мала музична творчість отця Михайла Вербицького? Як вона співвідноситься з минущиною і що заповіла нащадкам? На це питання дуже влучно відповів Борис Кудрик:

«Перемиська доба є справді самостійною, своєрідною появою, однак не без філіяльних відносин до золотої доби. Характеристична для золотої доби форма концерту й взагалі всяка більша форма церковної музики, що в золотій добі так пишно розцвілася — перемиській добі цілковито чужа. Можемо вважати перемиську добу — цю останню добу класицизму в нашій музиці — наче мініатюрою золотої доби й знову вжити порівняння із всесвітнього мистецтва. Як після титанічних змагань мистецьких геніїв Європи впродовж перших віків нововіччя, XVI, XVII й XVIII століття — так і після титанічних змагань українського музичного генія в кривавому та бурливому XVIII столітті приходить доба спокійної ідилії в тіні старих сільських лип Перемищини. Загальноєвропейська бідермаєрівська струя, що на загал жахалася надто драматичних настроїв, на західноукраїнському терені, де ідея народного відродження крилася в мурах тихих парафій, ця струя найшла, особливо в творах Вербицького, ідеальну форму компромісу між ідеєю цього — й новішої духовної культури. Цю сторінку переочувано часто в пізнішій добі, надто залюбленій в лібералістично-революційних настроях. Щойно наша сучасність починає наново її цінити»<sup>42</sup>.

Додамо: і наш час також робить виразні кроки у напрямі глибшого й повнішого усвідомлення творчої спадщини одного з найкращих представників української музики – композитора отця Михайла Вербицького.



<sup>39</sup> о. Михайло Вербицький. *Літургія для чоловічого хору*, партитура / упоряд., передмова Володимир Пилипович, Юрій Ясіновський [=Пам'ятки сакральної музики Перемиської єпарії, т. II / Регентський Інститут Перемисько-Варшавської Архiepархії в Перемишлі]. Перемишль 2015.

<sup>40</sup> Музей Перемиської землі, гкр. 1127 st. serk. Пізніше о. Теодор Пасічинський серйозно зацікавився історією візантійської музики й опублікував розгорнуту статтю, в якій анонсував також написання праці з історії русько-української церковної музики; див.: Т. Пасічинський, о. Короткий погляд на спів грецької Церкви // *Нива* (1909/13), с. 388–392; (1909/18–19), с. 558–562; (1909/24), с. 825–831.

<sup>41</sup> ЛНБ, відділ мистецтв, колекція нотних рукописів, 361.

<sup>42</sup> Б. Кудрик. *Огляд історії української церковної музики*, с. 100–101.