

МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ
Духовні діячі України





МИХАИЛО ВЕРБИЦЬКИЙ

Інститут релігієзнавства –
філія Львівського музею історії релігії

МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ



ДУХОВНІ ДІЯЧІ
УКРАЇНИ



Львів
«Логос»
2015

УДК 248.151
ББК 71+63.3(4Укр)
В-31

В-31 Михайло Вербицький: Серія «Духовні діячі України» / упоряд. О. Киричук, М. Омельчук, І. Орлевич. – Львів: Логос, 2015. – 78 с.

У збірнику вміщено статті, які висвітлюють життєвий і творчий шлях священика УГКЦ, композитора, творця Державного гімну України – Михайла Вербицького. Видається до 200-річного ювілею композитора.

Редакційна колегія:

О. Киричук, О. Малиць, Л. Моравська, М. Омельчук,
І. Орлевич, І. Паславський, О. Сидор

ISBN 966-7379-85-8

© Видавничий відділ Львівського музею історії релігії «Логос», 2015
© Інститут релігієзнавства – філія Львівського музею історії релігії
© Автори статей, 2015

ВІД РЕДАКЦІЇ

Віра у воскресіння в душі українського народу в найтяжчі, найтрагічніші і найгероїчніші часи перетворювалася на молитву і пісню. Саме молитва і пісня рухали цим народом, вселяли віру в його світле майбутнє.

Блаженніший Святослав Шевчук

4 березня 2015 р. виповнилося 200 років з дня народження Михайла Вербицького – українського священика, композитора, диригента, громадського діяча, автора музики Державного Гімну України. Вперше цього року ювілей знакової для української державності та української культури постаті відзначався на загальнонаціональному рівні.

На могилі отця Михайла Вербицького в селі Млинах (Республіка Польща) та біля пам'ятника йому в місті Яворові Львівської області відбулись урочисті Божественні Літургії. Патріарший паломницький центр УГКЦ у м. Києві організував паломницький тур по місцях о. М. Вербицького (за маршрутом Львів – Млини – Майданек – Люблін – Страдч – Львів)¹. У багатьох навчальних закладах України було проведено приурочені до цієї річниці наукові конференції та читання. Про життя і творчість композитора, диригента та священика говорили навіть у Національній академії Служби безпеки України. Розповідаючи про здобутки цього громадського діяча, акцентували увагу на значенні гімну як орієнтира національної свідомості та символу гідності українців: «Мелодія та слова «Ще не вмерла України і слава, і воля...», злившись воедино, надихали і продовжують надихати не одне покоління борців за незалежність, особливо в цей складний для нашої Батьківщини час. Це вже не просто гімн, це – наша національна гордість, могутня сила духу, неймовірна стійкість і звитяга наших воїнів-героїв, що захищають країну від підступного ворога»².

До знакової дати у Львівському музеї історії релігії 3 березня була відкрита виставка «Творець українського гімну. До 200-ліття від дня народження о. М. Вербицького». Її відкриттю передувала тривала клопітка науково-пошукова робота заступника директора з питань музейного розвитку Зоряни Білик і старшого наукового співробітника Василя Банаха.

У тісній співпраці з Львівською національною науковою бібліотекою імені В. Стефаника (далі – ЛННБ ім. В. Стефаника) та Центральним

Михайло Вербицький

народився 1815-го року в селі Уртові, готропіль-
 ского повіту, де батько його, міщанин брат
 Д. Я. Конопко Свінурського, був місцевим па-
 роханом. - Зростаючи 1825-го року помер батько його, ли-
 шивши двох синів Михайла і Володимира, та
 родину - діти не мали при матері виділо,
 відного зжиття; вона подругишлась по
 раз другим і забрала зовсім на діти, тою
 мішені сиротам забрав до себе пок. Владика
 чернівецький Свінурський, і у нею виховував
 ся пок. Михайло Корацький і пок. Дмитро.
 Пок. Владика Свінурський основав школу на ч.
 сиротам і удержав хор у при Кайгородській
 церкві в Чернівцях в році 1846. - сирота,
 був умісць в сироті, а пок. Антонія Шанко,
 го і Сергавого з тих, котри много заслужи-
 ли околом розвою того черного українського
 хору церковного в Галичині, а черний з них
 вбогачив навіть нашу церковну літера-
 туру музичну, мовивши своїми творам,
 ми, - кождий з них що треба думати рясно
 урештять в музичном, нашім любі, невластив,

Рис. 1. Перша сторінка рукописної праці Д. Січинського
 «Михайло Вербицький» – нарис життя і творчості
 (з фондів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника)

державним історичним архівом України у м. Львові (далі – ЦДІА України у м. Львові) З. Білик та В. Банахові вдалося виявити оригінальні артефакти, які або безпосередньо належали авторові, або були певним чином пов'язані з його життєвим шляхом і творчістю.

Робота над фондами ЦДІА України у м. Львові дозволила віднайти кілька унікальних документів, що наочно ілюструють перші етапи життя композитора. Це метричні дані про народження М. Вербицького³; списки семінаристів із зазначенням їхньої успішності за 1832–1836 рр., де під № 21 фігурує Вербицький Михайло⁴; заяви семінаристів (про надання стипендій, відпусток, перенесення терміну здавання іспитів та інші особисті питання) впродовж 1832–1837 рр.⁵; екзаменаційні відомості за 1835–1838 рр.⁶ тощо.

У метричних даних Греко-католицької митрополичої консисторії у м. Львові, датованих 1784–1830 рр., записано, що М. Вербицький народився в селі Явірник-Руський, яке належало до Бірчанського деканату Перемишльської єпархії⁷. У цьому контексті варто нагадати, що тривалий час місцем народження композитора помилково вважалося село Улюч Добромильського повіту. Саме так вказано у статті буковинського письменника і композитора Сидора Воробкевича (1836–1903), услід за яким таку інформацію подавали галицький композитор Денис Січинський (1865–1909)⁸ (рис. 1) та автори розвідок про М. Вербицького, опублікованих у літературно-науковому, мистецькому й громадському журналі «Нові шляхи» 1932 р. і «Працях греко-католицької Богословської академії у Львові» 1937 р.

У відділі рукописів ЛННБ ім. В. Стефаника вдалося також опрацювати рукопис біографії композитора, написаної в 1905 р. його учнем Д. Січинським (1865–1909). Унікальність цього експоната в тому, що, по-перше, це біографічне дослідження ще ніколи не видавалося,



Рис. 2. Портрет перемишльського греко-католицького єпископа Івана Снігурського (1784–1847).

Поч. ХХ ст.

(з фондів Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Возницького)

а, по-друге, багато викладених у ньому фактів надзвичайно цікаво висвітлюють особисте життя й побут о. М. Вербицького.

На виставці у Львівському музеї історії релігії також експонувався портрет перемишльського греко-католицького єпископа Івана Снігурського (твір початку ХХ ст.), який було надано Львівською національною галереєю мистецтв ім. Б. Возницького (Ж-4902) (рис. 2). Цей видатний церковний діяч відіграв значну роль у формуванні майбутнього композитора. Саме він у 1925 р., коли в Михайла помер батько, заопікувався 10-літнім сиротою, а згодом, у 1828 р., заснував при перемишльській катедрі УГКЦ хор, пізніше музичну школу, в яких співав і навчався обдарований юнак.

Окрім перелічених артефактів із відділу рукописів ЛННБ ім. В. Стефаніка, на виставці використано велику кількість оригінальних нотних творів композитора з різної музичної тематики. З огляду на те, що сучасна виставково-експозиційна діяльність передбачає обов'язкове поєднання наукової концепції з художньою образністю (для підвищення комунікативності між виставкою й відвідувачем), було залучено цілий комплекс художньо-фотографічного матеріалу. Це, зокрема, світлини церков, парохом котрих був о. М. Вербицький (виконані Юрієм Гаврилюком – істориком, головним редактором журналу «Над Нарвою і Бугом» (Польща)), фотографії з відзначення днів пам'яті на могилі о. Вербицького (авторства Любомира Криси), ікони з майстерні «Ікос».

Виставка стала стимулом для подальшої праці науковців музею над дослідженням життя та творчості о. Михайла Вербицького, результатом якої є цей черговий випуск збірника «Духовні діячі України».

Марія Омельчук

¹ Патріарше паломництво з нагоди 200-ліття о. М. Вербицького [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://pilgrimage.in.ua/ru/patriarshe-palomnytstvo-z-nahody-200-littya-o-m-verbytskoho>.

² Цит. за: Вшанування пам'яті автора музики до Державного Гімну України Михайла Вербицького [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://academy.ssu.gov.ua/ua/news/Vshanuvannya-pamyat-avtora-muziki-do-Derzhavnogo-Gmnu-Ukrani-Mihayla-Verbickogo.htm>.

³ Центральний державний історичний архів України у м. Львові. – Ф. 201. – Оп. 4а. – Спр. 6064. – Арк. 30.

⁴ Там само. – Ф. 451. – Оп. 2. – Спр. 599. – Арк. 68.

⁵ Там само. – Спр. 410. – Арк. 162.

⁶ Там само. – Спр. 490. – Арк. 15.

⁷ Там само. – Ф. 201. – Оп. 4а. – Спр. 6064. – Арк. 30.

⁸ Січинський Д. «Михайло Вербицький» – нарис життя і творчості. Станіслав, 1905 р. // Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаніка. Відділ рукописів. – Якуб. 105/п.4. – 7 арк.

Зоряна Білик, Василь Банах

СКУПІ ВІДОМОСТІ БІОГРАФІЇ КОМПОЗИТОРА

Музичне життя Михайла Вербицького розпочалось 1829 р., коли він разом із Іваном Лаврівським виступив солістом у хорі Перемишльської єпархії в урочистому Великодньому богослуженні. Побачивши блискучий успіх хору, владика І. Снігурський запросив із Чехії кваліфікованого диригента і композитора Алоїза Нанке. У Нанке Вербицький отримав ґрунтовну музичну освіту, зокрема з композиції. Навчався він також у чехів Вінцентія Серсаві, Францішка Лоренца.

В 1834 р. М. Вербицький вступив до Львівської духовної семінарії, прослуховуючи одночасно курси філософії. У списках семінаристів Львівської греко-католицької богословської академії за 1832–1836 рр. Вербицький Михайло значиться під № 21.

У 1836 р. М. Вербицький одружився з німкою Барбарою Сенер, 1839-го народився у них син Іван. Натомість, за даними рукописної біографії о. Вербицького, авторства Д. Січинського, написаної ним 1905 р., сином о. Вербицького був Григорій – майбутній гімназійний професор у Бродах або Бережанах.

Невдовзі після народження дитини дружина померла і М. Вербицький був змушений залишити навчання в семінарії, а щоб утримати сім'ю, почав заробляти як учитель співу. У 1838–1840 рр. М. Вербицький працював платним тенором у львівській латинській катедрі, а також басистом й диригентом хору в костелі Бенедиктинів. Крім цього, професійно володіючи гітарою, давав уроки гри на цьому інструменті (рис. 1).

Цікаво, що, за словами Д. Січинського, музика на слова М. Чубинського «Ще не вмерла Україна» першопочатково задумувалася М. Вербицьким як сольна пісня під гру на гітарі (рис. 2).

Матеріальна скрута змусила М. Вербицького покинути в 1845 р. Львів. Композитор переїжджає до Перемишля, де влаштовується пра-



Рис. 1. Вербицький М. «Поученіє гітари»
 (короткі правила навчання гри на інструменті) // ЛННБ ім. В. Стефаніка.
 Відділ рукописів. – Конс. 20/49. – Папка 13. – 4 арк.

цювати в єпископській канцелярії. Тут, у Перемишлі його застали революційні події 1848–1849 рр.

Революційне піднесення «Весни народів» надихнуло М. Вербицького до написання музики до драматичних п'єс «Верховинці», «Козак і охотник», «Проциха», «Жовнір-чарівник», «Гриць Мазниця», «Школяр на мандрівці» та інших. Побудовані на народнопісенних інтонаціях, вони відіграли велику просвітницьку роль. Тож народна пісня, яка довгий час побутувала в усній традиції, саме завдяки М. Вербицькому зазвучала з театральної сцени українського театру в Перемишлі. В цей період свого життя М. Вербицький також писав музику до церковних мішаних хорів (рис. 3; 4).



Рис. 2. Вербицький М. «Ще не вмерла Україна». Для голосу і гітари // ЛННБ ім. В. Стефаніка. Відділ рукописів. – Якуб. 10/п.1. – 1 арк.



Рис. 3. Вербицький М. Музичні ноти церковної пісні «Отче наш» для чоловічого хору // ЛННБ ім. В. Стефаніка. Відділ рукописів. – Конс. 20/27. – Папка 11. – 1 арк.



Рис. 4. Вербицький М. Музичні ноты церковної пісні «Христос Воскрес» для чоловічого хору // ЛННБ ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. – Конс. 20/27. – Папка 11. – 1 арк.



Рис. 5. Вербицький М.
«Заповіт». Сл. Т. Шевченка.
Для двох хорів, соло баритона у супроводі фортепіано // ЛННБ ім. В. Стефаника.
Відділ рукописів. – Конс. 20/23. – Папка 11. – 7 арк.



Рис. 6. Заб'їщаніє Шевченка Т.
Музика М. Вербицького. 1913 //
Державний меморіальний музей
Михайла Грушевського
у Львові. – КН 1211.

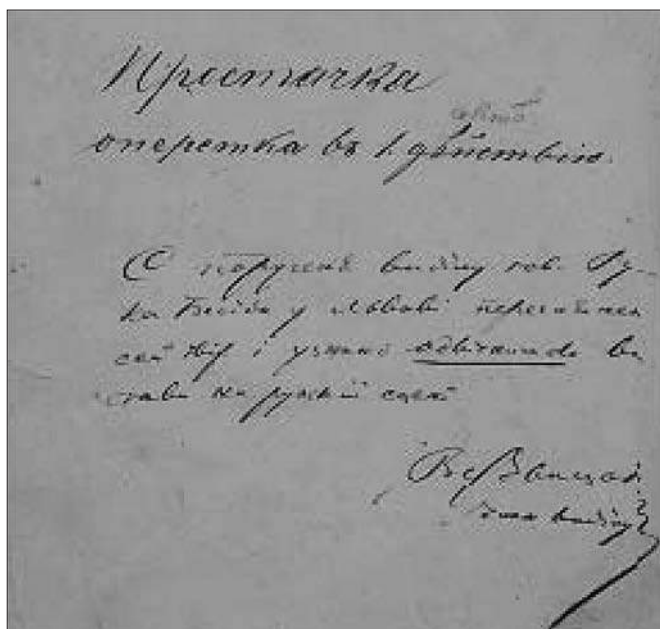


Рис. 7. Вербицький М. Текст оперети «Простачка». 1871//ЛННБ ім. В. Стефаника. – Конс. 20/35. – Папка 12. – 60 с.

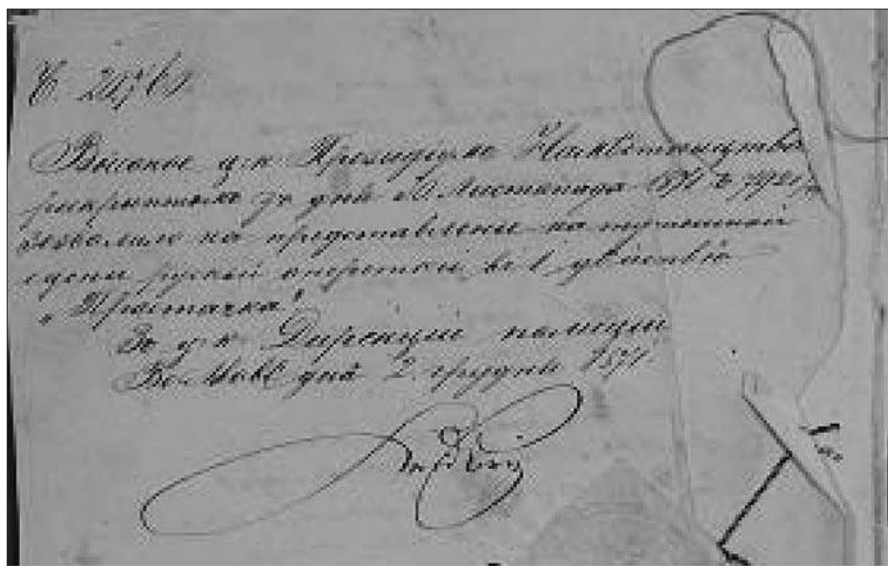


Рис. 8. Дозвіл дирекції поліції у Львові на постановку оперети «Простачка» 1871 р. // ЛННБ ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. – Конс. 20/35. – Папка 12.

Наприкінці 1849 р. М. Вербицький повернувся до Львова і поновив навчання у духовній семінарії, а наступного 1850 р. отримав ієрейські свячення. Відомо, що напередодні висвячення М. Вербицький вдруге одружився, його дружиною стала французка, імені якої не знаємо. У них незабаром народився другий син Андрій. Натомість у згаданій рукописній біографії о. Вербицького, авторства Д. Січинського, мовиться про другого сина Михайла від третього шлюбу.

Після висвячення М. Вербицький отримав парафію в селі Завадові біля Яворова, де був адміністратором. Через два роки перейшов до Залужжя, а звідти до Стрільки біля Старого Самбора. Наприкінці 1856 р. був парохом у селі Млини, де і прожив решту свого життя.

М. Вербицький перший серед українських композиторів звернувся до поезії Кобзаря, написавши музику на слова «Заповіту» Т. Шевченка (рис. 5–6). Виконаний твір у Львові на концерті, присвяченому сьомій річниці смерті поета в 1868 р., зайняв почесне місце в репертуарі хороших колективів.

В останні роки життя композитор займався педагогічною діяльністю, писав статті, творив музику. Серед його творів цього періоду – оперета на одну дію «Простачка» (рис. 7; 8).

Після невдалих спроб подолати онкологічну хворобу М. Вербицький, за даними Д. Січинського, помер 1872 р. у своїй парафії, де й похований (село Млини, 11 км на захід від Краківця, тепер Підкарпатське воєводство, Республіка Польща).

Творець українського гімну сформував певний артистичний тип, з чутливим і вдумливим ставленням до провідних віянь епохи, до західноєвропейських тенденцій. Новим поштовхом просвітницької діяльності та формування національних основ музичного навчання і виховання стали 60-ті роки ХІХ ст., які ознаменували собою появу нових композиторів – В. Матюка, П. Бажанського, А. Вахнянина, С. Воробкевича. Це був період, що характеризувався особливим прагненням боротися за національне відродження й виховання.

Марія Вавричин

ДО ІСТОРІЇ РОДОВОДУ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

(Передрук: М. Вавричин. MUSIKA HUMANA: Зб. статей каф. музичної україністики. – Львів, 2003. – Ч. 6. – С. 313-316)

Тривалий час у науковій літературі про автора гімну України композитора отця Михайла Вербицького побутували хибні твердження про місце його народження і час смерті. Вважалося, що він народився в сім'ї священика 1815 р. в с. Улючі на пограниччі Лемківщини і Надсяння, а помер 6 січня 1870 р. у Млинах неподалік Яворова.

Уточнив дату смерті Михайла Вербицького Станіслав Людкевич, який 1920 р. знайшов на творах М. Вербицького його власноручні написи від 6 квітня та 1 серпня 1870 р., а також дописку Є. (?) Бачинського на першій сторінці рукопису його останнього твору оперети «Простачка», де повідомлялося, що це «Послідна праця перед смертю єго дня 7/12 1870 в Млинах». Попри ці, здавалося б, очевидні факти С. Людкевич справедливо зазначав, що «цю справу треба буде ще перевірити майбутнім біографам».

Натомість відомості про місце і час народження композитора були спростовані зовсім недавно завдяки знахідці польського історика Здзіслава Будзинського, який на підставі вивчення метричних книг сіл Бірчанського деканату встановив, що насправді Михайло Вербицький народився у с. Явірник Руський і при цьому встановив точну дату народження – 4 березня.

Ця інформація спонукала нас продовжити архівний пошук і, зокрема, ознайомитися з історією села, в якому народився Михайло Вербицький, з оточенням, в якому жили його батьки, де пройшло раннє дитинство майбутнього композитора. Ці пошуки завершилися успішно, оскільки виявилось, що Книга народжень Явірника Руського (Natorum Jawornik Ruski), том 1, у якій велися записи від 1784 до 1830 р., зберігається у Центральному державному історичному архіві України у Львові у фонді

Греко-католицької митрополичої консисторії.

За записами у цій книзі вдалося встановити, що батько композитора Михайло-Андрій Вербицький був парохом церкви св. великомученика Дмитрія у Явірнику Руському.

У 1784–1794 рр. записи у Книзі народжень вів тодішній адміністратор парафії Яків Чолович. У наступні роки книгу новонароджених вели адміністратори цієї парафії Іван Свідзинський та Несторовський (ім'я не вказане), підсумок наприкінці року підводив декан Бірчанського деканату Іван Демкович de Добрянський.

М.-А. Вербицький як парох Явірника Руського зробив свій перший запис у Книзі народжень цього села 23 листопада 1806 р. Його записи продовжуються безперервно до 30 квітня 1820 р. Потім, від 20 червня цього року, книгу у Явірнику Руському вів Григорій Старецький, але від 28 квітня 1822 р. до 16 лютого 1823 р. записи у книзі знову зробив М. Вербицький.

Після цього, від травня 1823 р. і до кінця жовтня 1829 р., книгу новонароджених Явірника Руського вів Іван Максимович – парох церкви св. Параскеви Мучениці у с. Липа. На додатковому аркуші цю книгу продовжено до 14 лютого 1830 р., а останній підпис у книзі зробив адміністратор парафії с. П'яткови цього ж деканату Лука Гарбера.

Отже, батько композитора Михайло-Андрій Вербицький був парохом Явірника Руського не від 1808 р., як вважалося дотепер, а від



Рис. 1. Пам'ятна дошка з повідомленням, що у с. Явірник Руський народився автор мелодії Національного гімну України о. Михайло Вербицький. Встановлена у церкві св. Дмитрія 3 березня 2015 р. Фото Й. Марухняка // <http://risu.org.ua/ua/index/exclusive/reportage/59308>

1806 до 1820 р. безперервно. Згодом, після смерті його близького сусіда пароха с. Улюча Василя Могильницького, М.-А.Вербицький зайняв його спадщину спершу як адміністратор, а від середини 1820 р. і як парох церкви св. Миколая в с. Улючі, яке знаходилося за 6-7 км від Явірника Руського. Судячи з матеріалів згаданої метричної книги, він продовжував періодично виконувати обов'язки душпастиря Явірника Руського у 1822–1823 рр.

У Явірнику Руському в родині Вербицьких народилося троє синів. Перший їх син Михайло-Малахій, народжений 19 січня 1813 р., помер у дворічному віці 3 березня 1815 р., а наступного дня, 4 березня, народився другий син, якого назвали також Михайлом, додавши йому друге ім'я Лев; новонародженого охрестили 5 березня (рис. 1).

Хресних батьків (кумів) було чотири пари: дідич Антоній Ризевич (З. Будзинський це прізвище прочитав як Чижевич), дочка посесо-



Рис. 2. Вперше за 60 років архирейська літургія в церкві св. Димитрія с. Явірника Руського з нагоди 200-річчя з дня народження М. Вербицького. 3 березня 2015 р. Фото Й. Марухняка // <http://risu.org.ua/ua/index/exclusive/reportage/59308>

ра Йосифа Гембаровичівна, парох с. Березки Онуфрій Раставецький, дружина пароха с. Липи Анна Максимовичова, посесор Казимир Гембарович, дочка пароха с. Павлокоми Марія Михальська, старший лісник Михайло Маркевич та Марія Яворська з фабрики скла, як записано у метриці. Батьки новонародженого – Михайла Вербицького, місцевий парох – Бірчанський декан та Пелагія з Пацановських мешкали у Явірнику Руському в будинку під номером 24. Охрестив Михайла-Лева Вербицького парох с. Липи Іван Максимович.

Усіх трьох синів хрестив священник із с. Липи Іван Максимович, а його дружина Анна була для них хресною матір'ю. Участь у хрещенні першого сина брав також священник с. Руське Село Іван Павловський.

Із метрик синів вдалося дещо розширити відомості і про їх батьків. Так, довідуємося, що батько Михайла Вербицького був не тільки парохом у Явірнику Руському, але й деканом Бірчанського деканату, про що зазначено у метриках усіх трьох синів. З якого часу М.-А. Вербицький виконував обов'язки декана – не вказано. Однак, матеріали книги свідчать, що останній підпис Бірчанського декана І. Демковича de Добрянського зроблений у 1807 р. На наступних сторінках підпису декана не виявлено. Отже, можна припустити, що незабаром після призначення на парафію в Явірнику Руському М. Вербицький зайняв також посаду декана Бірчанського деканату.

У метриці третього сина Вербицьких Йосифа-Володислава подаються нові відомості про походження матері композитора. Тут зазначено, що Пелагія, дочка Івана Пацановського, перемиського міщанина (*Pelagia, filia Ioannis Pacanowski, civis Przemisliensis*). Отже, мати Михайла Вербицького походила не з Явірника Руського, як припустив З. Будзинський у згаданій публікації, а з Перемишля. Мабуть тому хресним батьком первістка Вербицького був «Антоній, міщанин перемиський», можливо родич Пелагії.

Новоявлені матеріали свідчать, що Вербицькі підтримували дружні добросусідські стосунки з широким колом місцевої шляхти та з священниками навколишніх сіл, користувалися серед них повагою й авторитетом. Особливо близькі стосунки еднали їх з родиною о. Івана Максимовича з с. Липи.

Село Явірник Руський (рік заснування 1469-й) розташоване на пограниччі Лемківщини і Надсяння у тодішньому Добромільському повіті за 58 км на північний захід від Добромиля, у долині потоку Явірник

басейну Сяну. 1833 р., приблизно в часи проживання тут Вербицьких, у Явірнику Руському було 440 мешканців – греко-католиків.

Після смерті М.-А. Вербицького парафія перестала існувати як самостійна одиниця і як дочірня церква відійшла до парафії в с. Липа. У 80-х роках ХІХ ст. греко-католицька парафія Явірника Руського знову здобула самостійність і до неї відносили с. Жогатин та присілки Борівниця і Працівка. На той час у Явірнику Руському проживали 761 греко-католиків. Напередодні Другої світової війни у Явірнику Руському було 1230 греко-католиків, 154 євреї.

У 1945 р. українське населення цих сіл було депортоване на Схід. Побудована 1882 р. у Явірнику Руському дерев'яна церква св. Дмитрія до 2000 р. використовувалась як костел (рис. 2). Після того, як римокатолики збудували новий костел, церква стала недіючою. Зберігся іконостас кінця ХІХ ст., виконаний в класицистичному стилі, внутрішній розпис, мурована дзвіниця.

Світлана Кочергіна

ПЕРШІ ПАРАФІЇ ОТЦЯ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

Михайло Вербицький відомий широкому загалу найперше як композитор. Відтак його душпастирська діяльність через брак відповідних джерел до останнього часу залишалася поза увагою науковців. Стимулом до активізації досліджень послужив 200-літній ювілей відомого автора музичної редакції Державного Гімну України, затвердженого Верховною Радою України 15 січня 1999 р.

Мета цієї статті – представити результати наукових досліджень маловідомих сторінок життя і праці о. М. Вербицького на перших його парафіях, які були здійснені автором публікації та головою Львівської громадської організації «Жіночий вибір» Ганною Папірник під час підготовки до виставки, присвяченої 200-річчю з дня народження отця Михайла Вербицького (1815–1870), яка була відкрита 9 листопада 2014 р. у церкві Різдва Богородиці села Завадова Яворівського району, у якому отримав першу парафію молодий священик.

Сюди, у церкву Різдва Пресвятої Богородиці, збудовану у 1812 р., М. Вербицький був призначений на посаду адміністратора після закінчення Перемиської семінарії у кінці 1850 р. Перший запис о. М. Вербицького у



Метричній книзі народжень с. Завадова датується 8 січня 1851 р.¹, а в Метричній книзі одружень – 19 січня 1851 р.². У цих книгах зроблено записи українською мовою рукою Яворівського намісника Йосифа Лозинського – «Оглядано і передано пароху о. Івану Геталевичу 9 травня 1852 р.»³. Запис свідчить, що о. М. Вербицький служив у церкві Різдва Пресвятої Богородиці в с. Завадові до травня 1852 р.

З 2 травня 1852 р. до 15 вересня 1853 р. о. М. Вербицький служив на своїй другій парафії у с. Залужжі Яворівського району. На це вказує запис у Метричній книзі одружень села, зроблений українською мовою Й. Лозинським: «Оглядано і передано ново-інстальованому адміністратору о. М. Вербицькому 2 мая 1852 р.»⁴. Наступний запис у цій книзі

вказує, що на згадану парафію прийшов новий священник: «Оглядано і передано пароху о. Івану Мусаківському 15 вересня 1853 р.»⁵.

Про своє офіційне призначення адміністратором на парафію с. Стрільки Старосамбірського району з 19 січня 1854 р. о. М. Вербицький зробив власноручно запис латинською мовою⁶.

Прикметно, що у друкованих виданнях про М. Вербицького ці дати не вказуються або здебільшого подаються помилково. Очевидно, автори не бачили згаданих архівних джерел.



Рис. 1. Церква Різдва Пресвятої Богородиці у с. Завадів Яворівського р-ну, у якій протягом 1852–1853 рр. служив о. Вербицький. Фото І. Синкальського // Слободян В. Церкви України: Перемиська єпархія. – Львів, 1998 р. – С. 399



*Рис. 2. Дерев'яна дзвіниця с. Залужжя, яка пам'ятає о. Вербицького.
На задньому плані – церква св. Параскеви, збудована 2007 р.
на місці дерев'яної церкви, що згоріла.
Фото Й. Марухняка // [http://risu.org.ua/ua/relig_tourism/travel_notes/
travel_autors/pasternak_travel/59309](http://risu.org.ua/ua/relig_tourism/travel_notes/travel_autors/pasternak_travel/59309)*



*Рис. 3. Храм
св. Євстахія
Великомученика
у с. Стрільки на
Старосамбірщині.
Фото Ю Гаврилюка
(гол. ред. журналу «Над
Нарвою і Бугом»,
Республіка Польща)*



*Рис. 4. Ікона св. Євстахія
Великомученика на храмі
у с. Стрілку // [http://risu.org.ua/ua/
relig_tourism/religious_region/35566](http://risu.org.ua/ua/relig_tourism/religious_region/35566)*



*Рис. 5. Автентичний іконостас, перенесений у с. Стрілку із жіночого
конTEMPLЯТИВНОГО монастиря ЧСВВ у с. Смільниця Старосамбірського р-ну
під час «Йосифінських реформ» в кінці XVIII ст. Фото Ю. Гелитовича //
http://risu.org.ua/ua/relig_tourism/religious_region/35566/*

Після опрацювання архівних матеріалів пошукову роботу з віднайдення пам'яток для виставки було продовжено під час поїздки у села Завадів, Залужжя та Стрілки – колишні парафії о. М. Вербицького.

Завадів – село колишнього Яворівського повіту за 14 км на південь від повітового суду і урядової пошти в Яворові. На схід лежали Вербляни, на південний захід – Дрогомишль, Клоніце і Щеплоти, на південь – Немирів. Посередині села протікала річка Завадівка. У 1890 р. в Завадові було 324 будинки, в яких проживало 1695 мешканців. За релігійною приналежністю було 1614 греко-католиків, 27 римо-католиків, 54 юдеї. Греко-католицька парафія належала до Яворівського деканату Перемишльської дієцезії. У селі були мурована церква Різдва Богородиці, школа (1-й клас), водний млин⁷.

Парафія с. Залужжя розташована за 8 км від Завадова і належала тому ж деканату. У 1890 р. тут було 166 будинків, 967 мешканців (922 греко-католики, 18 римо-католиків, 27 юдеїв)⁸.

Стрілки – село Старосамбірського повіту, 13 км на південний схід від Старого Самбора. У південно-східній частині села протікає річка Дністер. Через село проходить старосамбірсько-турківська дорога. У 1880р. тут було 194 будинки, у яких проживало 914 мешканців (842 греко-католики, 4 римо-католики, 68 юдеїв; 884 русини, 4 поляки, 26 німців)⁹.

Церква Різдва Пресвятої Богородиці у с. Завадові збудована у 1812 р., реставрована у 1907 і 2012 рр. (рис. 1).

У церкві св. Параскеви в с. Залужжі (друга парафія о. М. Вербицького) речей, якими міг користуватися о. М. Вербицький, не виявлено. Стара дерев'яна церква, збудована 1681 р., згоріла в грудні 2004 р. У 2007 р. на її місці збудували нову. Поруч з церквою збереглася стара дерев'яна каплиця (рис. 2).

Пошуки в с. Стрілки, зокрема в церкві св. Євстахія Великомученика (рис. 3), були не зовсім результативними. Багато церковних речей зникло в часі Другої світової війни. Храм опинився в зоні фашистського артилерійського обстрілу. З розповіді тутешнього пароха о. Володимира, чудом зберігся образ св. Євстахія Великомученика, прострілений німецьким снайпером. Ікона не фахово реставрована місцевим умільцем. Зі зворотного боку добре видно слід від кулі (рис. 4). Доцільно здійснити кваліфіковану реставрацію ікони. Цього ж потребують пошкоджені кулями церковні книги XIX ст., металеві хрести та два латунні підсвічники XIX ст.

Михайлові Вербицькому судилося стати автором Державного Гімну України. 10 березня 1865 р. на Шевченківському вечорі в м. Перемишлі вперше прозвучало хорове виконання пісні «Ще не вмерла Україна» на слова П. Чубинського. Автор музики – М. Вербицький¹⁰. У 1869 р. на такому ж вечорі у Львові її виконали на концерті, який відбувся в міській Стрільниці на вул. Курковій (нині вул. Лисенка, 23 А, Музей національно-визвольної боротьби України).

6 березня 2003 р. Верховна Рада України ухвалила Закон «Про Державний Гімн України». Багатоголосні хори в інструментальному супроводі під час урочистих зустрічей, військових парадів, офіційних свят виконують перший куплет і приспів пісні П. Чубинського «Ще не вмерла Україна» на музику М. Вербицького. У час важких випробувань для українського народу Гімн об'єднав мільйони людей – громадян України. Злилися помисли Сходу і Заходу про єдину Україну. Нині ця пісня охопила найширший простір духовного відродження. Кожен, хто співає Гімн, не просто промовляє слова, а виражає свою самотність, національну приналежність, прагнення бути вільним і незалежним. Нині українець звучить гордо і велично на весь світ.

¹Центральний державний історичний архів України у м. Львові (далі – ЦДІАУкраїни у м. Львові). – Ф. 201. – Оп. 4 а. – Спр. 2025. – Арк. 62.

²Там само. – Спр. 2023. – Арк. 33.

³Там само. – Спр. 2108. – Арк. 20.

⁴Там само. – Спр. 2105. – Арк. 44.

⁵Там само. – Арк. 45.

⁶Там само. – Спр. 5425. – Арк. 55.

⁷Zawadów // Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. T. XIV. – Warszawa : nakł. Filipa Sulimierskiego i Władysława Walewskiego, 1895. – S. 477.

⁸Ibid.

⁹Strzałki // Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. T. XIII. – Warszawa : nakł. Filipa Sulimierskiego i Władysława Walewskiego, 1887. – S. 447.

¹⁰Мета. – 1885. – Ч. 3. – 15(27) квітня. – С. 78.

Феодосій Стеблій

МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ НА ТЛІ УКРАЇНСЬКОЇ «ВЕСНИ НАРОДІВ»

Визначний український композитор, один із фундаторів національної композиторської школи в Україні, автор національного і державного гімну «Ще не вмерла Україна» о. М. Вербицький належав до того покоління діячів, яким судилося долею визначити магістральний шлях духовного розвитку західної гілки українського народу на світанку його національного відродження в добу бездержавного існування під владою двох найбільших європейських імперій – Російської та Австрійської – з економічним і культурним домінуванням на значній території України, зокрема і в Галичині, польського елемента.

Будучи сином сільського священика зі с. Явірник Руський біля Перемишля, він, здобувши середню освіту в Перемишльській гімназії та вищу богословську у Львівській духовній семінарії та університеті, сформувався як особистість і митець під знаком новітніх національно-відроджувальних й національно-соборницьких ідейних віянь, носіями яких у той час виступили Перемишльський культурно-освітній осередок, що сформувався навколо єпископа Івана Снігурського, та громадсько-культурне угруповання галицької школи українських романтиків – «Руської трійці».

Як відомо, основи музичної освіти М. Вербицький опанував у стінах музичної школи, заснованої І. Снігурським при кафедральній церкві у Перемишлі (1828). Згодом, завдяки постійному заняттю музичною самоосвітою під час навчання у Львівській духовній семінарії (1836–1842) (одночасно з фундаторами «Руської трійці» М. Шашкевичем, І. Вагилевичем, Я. Головацьким та їх послідовниками М. Устияновичем, А. Могильницьким, Р. Мохом, І. Гушалевичем та іншими) й під час влаштування семінаристами аматорських театральних вистав, а потім, будучи керівником хорів у тій же семінарії, при Львівській Ставропігії та вірменському костелі Бенедиктинок, визначився як талановитий музикант – професіонал і композитор.

Та, як слушно зауважує дослідниця творчості М. Вербицького М. Загайкевич¹, «вирішальне значення для його становлення як митця, тісно пов'язаного з громадським життям, суголосним сподіванням і настроям народу», мала його активна участь у культурно-мистецькому житті Галицького краю, яке небаченою до того силою завирувало під час знаменитої «Весни народів» (1848–1849)².

Як відомо, національний рух галицьких українців, започаткований задовго до 1848 р. діями Перемишльського культурно-освітнього осередку, а розвинутий вглиб і вишир славнозвісною «Руською трійцею», у 1848 р. набув виразного політичного характеру. На чолі цього руху стала перша легальна політична організація українців – Головна Руська Рада, яка виступила за проведення демократичних реформ і забезпечення вільного національного розвитку української спільноти на конституційній основі.

Основні заходи Головної Руської Ради, спрямовані на здійснення її програми, були такі:

1. Вимога поділу Галичини за етнічним принципом і надання її східній частині національно-територіальної автономії з об'єднанням у самостійну адміністративно-політичну одиницю з українським Закарпаттям.

2. Спроби організації збройної репрезентації українців у вигляді української національної гвардії в містах, селянської самооборони на Прикарпатті та батальйону т. зв. гірських стрільців.

3. Вимога запровадження навчання в усіх навчальних закладах краю рідною мовою, що реалізувалося (за згодою уряду) в запровадженні в 1848 р. навчання українською мовою в народних школах та викладання цієї мови як обов'язкового предмета в гімназіях і у відкритті на початку 1848 р. кафедри української мови та літератури у Львівському університеті.

4. Проведення першого з'їзду української інтелігенції та заснування Галицько-руської матиці – товариства для видання популярних книг для народу.

5. Ініціювання заснування Народного Дому у Львові – осередку культурного й наукового життя українців міста і краю.

6. Започаткування видання української періодичної преси, першою репрезентанткою якої стала «Зоря Галицька».

7. Ініціювання створення густої сітки місцевих руських рад (близько 50), які стали справжніми осередками громадсько-політичного і культурного життя галицьких українців.

8. Вироблення й утвердження національної символіки: синьо-жовтого прапора – сьогоdnішнього державного прапора України, герба – золотого лева на синьому полі – згодом герба ЗУНР, національного гімну, яким на два з половиною десятиліття стала пісня на слова І. Гушалевича «Мир вам, браття».

9. Маніфестація і відстоювання самостійницьких аспірацій галицького українства на міжнародному рівні: у віденському парламенті, де українці вперше опанували азбуку парламентаризму, на Слов'янському з'їзді у Празі та в німецькомовній пресі Відня, Праги й інших міст Європи.

В умовах загального культурного піднесення у краї поживилося літературне життя, розгорнувся аматорський театральний рух³. Започаткувала його Коломия, де І. Озаркевич та М. Верещинський організували аматорську групу, яка 8 червня 1848 р. поставила перший в Галичині прилюдний український спектакль. Це була перероблена І. Озаркевичем «Наталка Полтавка» І. Котляревського під назвою «Дівка на відданню, або На милування нема силування». Вистава мала великий успіх. Слідом за нею на коломийській сцені були поставлені перероблені «Москаль-чарівник» того ж автора і «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка. 26 жовтня 1848 р. відбулася вистава «Наталка Полтавка» в Озаркевичевій переробці для учасників з'їзду української інтелігенції, яка започаткувала публічні українські театральні вистави у Львові.

Аматорський театральний рух набув поширення також у Тернополі, Стрию, Самборі⁴. Цей рух став невід'ємною частиною активізації громадського культурного життя й вагомим чинником патріотичного виховання. Л. Трещаківський, мотивуючи необхідність всіяко його підтримувати, на одному із засідань Головної Руської Ради (15.06.1849) говорив: «Драматургія будить писателів, істориків, музику народну і пр., з чого виходить, що зрілище до найперших потреб числити приналежить»⁵. Великого значення аматорському театру надавав Я. Головацький, який, сповіщаючи в листі до О. Бодянського від 9 квітня 1849 р. про нагальну потребу для вистав драм Г. Квітки-Основ'яненка та інших українських авторів, особливо таких, що відтворювали «сценки з України, козаччини або древньої Русі», зауважував, що такі вистави сильно впливають «на піднесення духу, в великій мірі і на уничтоження передрозсудків».

Зміцненню патріотичного духу тим більше мали сприяти вистави з політичним підтекстом. Іван Франко у праці «Русько-український театр (історичні обриси)» звернув увагу на засвідчену газетою «Зоря Галицька» алегоричну постановку у Львові в духовній семінарії у лютому 1849 р. сценічної картини («живобразу»), що зображувала визволення Русі (України). За словами автора газетного повідомлення, «невіста, в глибокім думанню сидяча по однім боці з верховинцем, а по другім з подолянином, обома в оковах, в жалю і розпуці – представляла Русь уярмлену! Ангел-хранитель зближається в торжественнім поході і задивляється з сердечним пожалованям над неволев русков, зносить руки до неба і просить о спасеніє для Русі. Небосклон чорнов пільмов покритий, роззоряється, окови спадають з нещасних дітей руських, а тії, як би досі в просонню будучи, встають і з задимленням роззираються навколо. Ангел-хоронитель клякає, щоби Вишньому за свободу для дітей руських зіслану подякувати. В тім виходять другі слов'яни: кроат, серб, чех і чорногорець і подають вільним русинам руки і роблять так межі собою союз. Глибоке сочувство русинів для всіх братів-слов'ян відозвалося потім в нашій народній пісні «Мир, слов'яни, вам приносим», котру хор за кулісами заспівав. На загальне желанія тоє табльо було повторене»⁶. Зрозуміло, такі вистави припадали до душі глядачам і не могли не впливати на утвердження патріотичних настроїв.

На тлі пробудженого потягу галичан до театру завирувало театральне життя і в Перемишлі, яке й справило визначальний вплив на подальшу творчу долю М. Вербицького як музиканта і композитора. За свідченням анонімного автора розвідки про тогочасний перемишльський театр із «Літературного сборника» Галицько-руської матиці, аматорський театр засновано в місті в листопаді 1848 р. театральним товариством на чолі з дружиною окружного старости пані Саар. Режисером став правник Іван Вітошинський. Над поповненням репертуару працювали духовні й світські інтелігенти (Т. Полянський, М. Полянський, І. Вітошинський, Й. Левицький, Ю. Желехівський), які перекладали польські та німецькі драми українською мовою. Музику для вистав komponували М. Вербицький, тоді канцелярист консисторії, викладач гімназії Гофман, керівник хору латинської катедрі Ф. Лоренц, диригент хору греко-католицької катедрі В. Серсавій (усі три чехи). Жіночі ролі виконували юнки з родин місцевої інтелігенції, чоловічі – місцеві богослови, правники⁷.

Протягом 1848–1849 рр. у Перемишлі було влаштовано вистави близько 15 сценічних творів. Діяльність театру одержала широкий резонанс, приваблювала не тільки українську громаду, яка вже з патріотизму відвідувала спектаклі, але й представників інших національних спільнот (німців, поляків).

Одним із найактивніших творців перемишльського театру став М. Вербицький, який належав до організаторів гуртка та брав участь у виставах як актор та співак і, що найголовніше, істотно спричинився до музичного оформлення вистав. Він написав музику до багатьох п'єс, зокрема до «Москаля-чарівника» І. Котляревського, «Козака і охотника» А. Коцебу, «Гриця Мазниці» Ж. Б. Мольєра у переробці І. Наумовича, «Процихи» – переробки Ю. Желехівського польської п'єси І. Танського «Плітка часом придається» та інших, намагаючись введенням народнопісенних, національно забарвлених музичних номерів наблизити зміст цих творів до реалій місцевого українського життя⁸.

На думку М. Загайкевич, найвиразніший слід в історії українського мистецтва лишило його музичне опрацювання п'єси «Верховинці» за відомою драмою польського письменника Ю. Коженювського в перекладі М. Устияновича, дві пісні з якої («Верховино, світку ти наш» і «Гей, браття опришки») стали народними і не втратили своєї популярності до наших днів⁹.

Театр допоміг розкритися талантові М. Вербицького і стати йому відомим й авторитетним діячем музичної культури. Його мелодії здобули загальне визнання сучасників. Уже згадуваний анонімний автор («Літературного збірника» Галицько-руської матиці), розповідаючи про початки перемишльського театру, зазначав, що прекрасна музика М. Вербицького «робила руський театр дуже популярним, а руські театральні пісні сталися модними по салонах, співані в супроводі фортеп'яна». Виставами театру «скріплялася народність руська, змагався патріотизм»¹⁰.

Як встановив О. Зелінський, на хвилі театального руху в Перемишлі М. Вербицький написав музику на текст вірша І. Гушалевича «Мир русинам» із збірки творів поета, виданої в Перемишлі влітку 1848 р., більш відомого тепер під назвою «Мир вам, браття», який уже тоді став національним гімном галицьких українців¹¹. Ймовірно, саме цей чотириголосий твір було проспівано в Перемишлі перед виставою «Наталки Полтавки» у грудні 1848 р., про яку сповіщала

«Зоря Галицька»¹². Як слушно зауважив О. Зелінський, для творчості Михайла Вербицького цей твір мав виняткове значення, оскільки став першою композиторською сходиною, своєрідною пробою пера в напрямку творення патріотичних творів нового типу, таких як «Заповіт» на слова Т. Шевченка, «Згадка» на слова В. Масляка й, нарешті, «Ще не вмерла України» на слова П. Чубинського, теперішній державний гімн України¹³.

¹ Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. – Львів: Місіонер, 1998. – С. 7–16.

² Там само. – С. 31.

³ Стеблій Ф. Український національний рух у Карпатському регіоні як компонент європейської «Весни народів» 1848–1849 рр. // Проблеми регіональної політики. Збірник наукових праць. – Львів, 1995. – С. 201–202; Його ж. Українська «Весна народів» у Львові // Львів: історичні нариси. – Львів, 1996. – С. 169–182.

⁴ Стеблій Ф. Відгомін діяльності «Руської Трійці» в громадсько-політичному житті Східної Галичини періоду революції 1848–1849 рр. // «Руська Трійця» в історії суспільно-політичного руху і культури України. – Київ: Наукова думка, 1987. – С. 186–187.

⁵ Зоря Галицька. – 1849. – № 60.

⁶ Франко І. Русько-український театр (історичні обриси) // Його ж. Збір. творів: У 50 т. – Київ: Наукова думка, 1981. – Т. 29. – С. 328–329.

⁷ Там само. – С. 326–328.

⁸ Загайкевич М. Михайло Вербицький... – С. 17–18.

⁹ Там само. – С. 23.

¹⁰ Франко І. Русько-український театр... – С. 327.

¹¹ Зелінський О. Перший галицько-український гімн та «невідомий» твір Михайла Вербицького // *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukrainkich (od doby piastowsko-ksigzecej do roku 1945)*. – Rzeszów: Wyd-wo Wyzszej Szkoły Pedagogicznej, 1999. – Т. 3. – С. 36–40.

¹² Зоря Галицька. – 1848. – № 32.

¹³ Зелінський О. Перший галицько-український гімн... – С. 42–43.

Олександра Киричук

**ГРОМАДСЬКО-КУЛЬТУРНЕ ЖИТТЯ
ГАЛИЧИНИ В ЕПОХУ МИХАЙЛА
ВЕРБИЦЬКОГО**

У ювілейний рік вшанування пам'яті Михайла Вербицького набуває актуальності дослідження епохи, в яку формувався й творив автор музики Державного Гімну України. Досі світоглядні засади цього відомого композитора залишалися поза увагою науковців, оскільки скупі джерельні відомості його біографії спонукали зосереджуватися передовсім на уточненні фактів із життя, а також на ідентифікації музичної спадщини.

Формування світогляду майбутнього композитора детермінувало культурне середовище Перемишля 20–30-х років XIX ст. На початку XIX ст. Перемишль став головним осередком першої хвилі національного руху, який очолили греко-католицькі ієрархи – Михайло Левицький та Іван Снігурський. У 1810–1820-х роках тут виникло власне культурно-освітнє середовище, до якого належали Іван Могильницький, Іван Лаврівський, Йосип Лозинський, Йосип Левицький та інші. Тоді, коли у Львові панував культурний і національна застій, у Перемишлі 1816 р. засновано Товариство священиків, а 1818 р. – дяко-вчительський інститут, також у той період запрацювали друкарня, велика бібліотека.

Інтелектуальному відродженню перемишльської інтелігенції сприяли дві тенденції: пошуки нових літературних форм у межах традиції бароко та звернення до народних джерел пісенної творчості, які пропагувалися слов'янофілами.

Завдяки книжковим зібранням єпископа І. Снігурського та крилошанина о. І. Лаврівського, на основі яких в 1830 р. була створена *Bibliotheca SnigurskoŁavrovsciana*, у перемишльській друкарні перевидано цілу низку почаївських видань василіанського бароко: «Пісні набожнїя з Богогласника Почаевського» (1834), «*Nabożeństwo różne, od Ojców św. Złożone*» (1835), «Літургікон» (1840), «*Esphonomata liturgii greckiej*» (1842). Під впливом цієї літератури з'явилися нові твори, до яких перемишльський дослідник Микола Гнатишак застосував термін

«бідермаєр», визначивши їм місце між псевдокласикою та романтикою¹.

Згаданий термін походить від прізвища вигаданого німецькими авторами Л. Ейхродтом і А. Куссмаулем героя – швабського шкільного вчителя Готліба Бідермаєра, який писав наївні старомодні вірші. Буквальне значення слова «бідермаєр» – «простодушний, простакуватий». До 1900 р. його використовували для характеристики практичних меблів, а також моди, архітектури й живопису епохи Реставрації (1815–1848). У 1927 р. німецький літературознавець Пауль Клухон поширив це поняття і на літературу тієї ж доби. Сучасний учений Фрідріх Зенгле ввів термін «епоха бідермаєру», розуміючи під цим усю сукупність життєво-світоглядних явищ з 1815 по 1848 рр.

Основний настрій тієї епохи, що, безперечно, позначився на всьому мистецтві першої половини ХІХ ст., характеризувався емоційним підйомом періоду визвольних антинаполеонівських воєн. Відчуття тривожності й непевності життя, породжене нездійсненими мріями про соціальні перетворення, атмосфера реакції й застою породили розчарування, меланхолію, «світову скорботу». Долаючи зусиллям розуму хиткий під ногами ґрунт, тогочасна людина шукала розради в гармонії – як у природі, так і в історії.

Література доби бідермаєру хронологічно й стилістично локалізується між пізнім романтизмом і класицизмом та реалізмом, що тільки зароджувався. Вона є відображенням тих складних суспільно-політичних протиріч часу, в якому співіснували і консервативні, і радикальні ідейні рухи. Пов'язані з романтизмом титанічні устремління попереднього періоду «приборкуються» й «одомашнюються», перетворюючись на приземлене, суто людське: замість абсолютної любові – любов сімейна, замість проєктів – психологізм, замість бурхливих пристрастей – добрі звичаї. У тогочасному світогляді життя людини (як і життя природи) підкоряється єдиним «законам справедливості». Згідно з А. Штіфтером, епоха бідермаєру декларувала такі принципи: «щоб кожен існував і був пошанований, жив без страху поруч з іншими, не завдаючи іншим шкоди, щоб він міг іти своїм вищим шляхом людини, щоб він заслуговував любові й захоплення своїх ближніх, щоб його берегли як скарб, бо кожна людина є скарб для інших»².

Відповідно до духу часу переосмислюється і функція мистецтва, завдання якого – гармонізувати відносини людини з навколишнім світом. Літературним тлом для реалізації цієї мети стає так званий тривіальний бідермаєр – затишно-нешкідлива й філістерсько-простодушна белетристика та поезія.

У літературознавстві поняття «бідермаєр» поширюється не лише на художню літературу, а й на різні жанри словесної культури, які сьогодні не вважаються літературними, – проповіді, наукові трактати, панегірики. Загалом панегірик (його тоді називали по-різному: «желаніє», «почтеніє», «стих» (Й. Левицький); «слеза» (Т. Кміцикевич, Т. Леонтович, А. Лужецький); «вінец» (А. Лужецький) тощо) як форма віршування доволі довго залишався популярним у галицькому суспільстві. Це, серед іншого, свідчить про особливу значущість бідермаєрівської чесноти пошани для тогочасної суспільної верхівки – цісаря, представників вищого духовенства та влади, визначних громадсько-культурних діячів і т. д. Темою таких віршів інколи ставали й події місцевого значення, як-от посвячення новозбудованого храму чи дзвона³. Вживаючи у своїх творах барокову українську лексику, перемишльські автори оновили її запозиченнями з народної мови Надсяння.

У цей період актуалізується і барочна музика, зокрема церковна. Виконуючи завдання гармонізації людини, музика бідермаєру проклала місток між різними епохами, конфесіями та етносами. Наприклад, Йосиф Левицький запропонував чеському композиторові Алоїзу Нанке, який прибув до Перемишля 1828 р. із Брно (на запрошення єпископа Снігурського) для викладання в музичній школі, адаптувати до особливостей латинського обряду східну Літургію. Канадський історик П. Магочі зауважує, що написана А. Нанке церковна композиція поєднувала в собі і хори, і фортепіано, і навіть орган⁴.

Алоїз Нанке був не тільки композитором, але й прекрасним учителем. Викладав він у перемишльській музичній школі протягом 1828–1833 рр. З. Лисько згадує, що в «школі вчили основ музики, співу, гри на різних інструментах, а найталановитіших учнів і гармонії»⁵. Саме в А. Нанке М. Вербицький і отримав системну музичну освіту, у т. ч. з композиції. Як слушно стверджує дослідник історії української церковної музики Б. Кудрик, на ранній творчості Михайла Вербицького, а також його сучасників Івана Лаврівського й Анатолія Вахнянина, не міг не позначитися жанр бідермаєру⁶. Навіть створена в останні роки життя мелодія «Ще не вмерла Україна» нагадує за своєю ритмікою молитву «Царю небесний»: поступова і плавна на початку, вона ближче до середини стає все динамічнішою, а в завершальній частині – мажорною, переможною. Саме ця гармонійна божественність і твердість духу музики особливо відчувалася під час революційних подій на Майдані 2014 р.

Перемишль доби юності М. Вербицького мав більші, аніж Львів, зв'язки з Віднем і захоплювався всім австрійським і німецьким. У цьому контексті прикметно, що перша дружина композитора була німка.

Окрім консервативної традиції бароко, культура Галичини середини ХІХ ст. перебувала під потужним впливом слов'янофільських ідей, що з'явилися серед чеських, польських, словацьких інтелектуалів Австрійської імперії як «рефлексія на цілеспрямовану політику германізації й поширення суджень про вроджену неповноцінність слов'янських народів, що часто траплялись у німецькій літературі першої третини ХІХ століття»⁷. Концепції Ф. Кампеліка та Й. Підлипського, К. Запа, Й. Коллара, Й. Шафарика, В. Копітара, Ф. Кілярського, К. Моцанського, П. Бартмана, Л. Гасмана, І. Петровича, Т. Павловича, Й. Поповича обґрунтовували спільність походження, історії й культури слов'янських народів, вимальовували перспективи їхнього єднання спершу на культурному ґрунті, а пізніше – й на політичному (через поступовий перехід у політичний союз та утворення слов'янської федерації). Ці діячі ставили собі за мету працювати в «національних інтересах власного народу для блага всієї Слов'янщини».

Такий слов'янофільський проект базувався на усвідомленні культурно-історичної близькості групи сусідніх народів, що мають подібні релігійні, ціннісні, етнічні, лінгвістичні й інші ознаки, які уможливлювали їхню самоідентифікацію в політичних реаліях Австрійської імперії. Проте цей проект мав водночас і національну орієнтацію, бо ідеї слов'янофільства спонукали до патріотичних почуттів. Це був період збирання всієї слов'янської фольклорної спадщини та значного зацікавлення історією свого народу, його життям, мовою, усною творчістю. Але якщо львівські прихильники слов'янофільства, проваджені Д. Зубрицьким, зосередили свою діяльність на історичних студіях давньоруського минулого й доведенні автохтонності галицьких українців, що формувало у львівських ровесників М. Вербицького ідеологію належності до «общеруського» історико-культурного контексту й урешті-решт призвело до розповсюдження ідеології русофільства, то перемишльські інтелектуали стали працювати в культурно-етнографічній сфері. Услід за Вуко Караджичем, який народні пісні називав «самородними запахущими цвіточками», що «виросли у душі буйного словенського народу», вони звернулися до джерел народної мови та фольклору.

Під впливом романтичних настроїв слов'янофільства в Галичині виникає культ народної пісні, яку починають часто використовувати як

невід’ємний елемент театральної вистави. Драматургія епохи бідермаєру передбачала, як і в XVII та XVIII ст., інтермедії й інтерлюдії, однак тепер вони слугували лишень вставками між діями іншої п’єси (т. зв. поважної частини), разом відтворюючи картину народного побуту і звичаїв. У таких виставах розмовні епізоди перепліталися зі співаними народними піснями в опрацюванні для сольного голосу або хору. Зв’язок пісенних текстів з дією був здебільшого досить умовний – вони мали характер вставних номерів, часом цілком випадкових.

Оркестр переважно тільки акомпанував і склад його був дуже скромним: найчастіше – струнний квінтет, кларнет і флейта⁸. Власне на таких засадах у Перемишлі й було засновано місцевий театр.

На театральних сценах Галичини ставились і українські драматичні твори, і переклади з польської, французької та німецької. Музика в цих п’єсах відігравала дуже важливу роль, надаючи постановкам виразної емоційності, а також наближуючи чужомовні сюжети до українського колориту.

Як зазначають дослідники репертуару галицьких театрів XIX ст., в ньому домінував музично-драматичний жанр: драми й комедії із життя селян, рідше – міської інтелігенції, на сучасні й історичні теми.

Із революцією 1848–1849 рр. епоха бідермаєру закінчилась. Проте її вплив помічаємо й на творчості молодшого покоління, яскравим представником котрого був Іван Гушалевич (1823–1903) (рис. 1)⁹.

Революційні події в Австрійській імперії, що отримали назву «Весна народів», викликали хвилю національного піднесення, а з нею й активне поширення патріотичних пісень. Наприклад, «Я щасний, руську матір маю» (слова С. Литвиновича), що співалася на мелодію одного із старогалицьких побутових романсів. На ту ж мелодію покладено також вірш І. Гушалевича «Де єсть руська Отчина», який прославляв багатства української землі. Пісня стала настільки популярною, що



*Рис. 1. Іван Галушкевич
(1823–1903)*

Іван Франко, іронічно перефразувавши текст, використав її для створення дошкульного памфлету «Де єсть руська вітчизна». Провідною ідеєю всіх цих творів було національне відродження та самоутвердження галицьких українців. Ось як, скажімо, звучала остання строфа пісні І. Гушалевича «Щасть нам, Боже»:

*Ну же, браття, ну ж ділати,
Поки є ще путь пред нами,
Щоби світу показати,
Що ми є ще русинами!*

Деколи, задовольняючи потребу в пісенному вираженні волелюбних прагнень народу, вдавалися навіть до певних запозичень. Так, набула статусу українського гімну перекладена українською мовою чеська пісня «Kde domov můj?» (слова Й. Тила, музика Ф. ШкROUPa). Вона побутувала й друкувалася як народна під назвою «Где дом єсть мой, где жизнь моя», а в її змісті змалювання природи й географічні назви Чехії було замінено на пейзажі й топоніми Західної України.

Найбільший резонанс у бурхливі часи «Весни народів» отримала пісня «Мир вам, браття, всім приносим» (слова І. Гушалевича), що стала тоді музичним символом національного відродження. Автором музики інколи називають Теодора Леонтовича (1812–1868), однак є певні підстави думати, що насправді ним був Михайло Вербицький. Висловити таке припущення спонукає, зокрема, розвідка І. Франка «Руський театр в Галичині», де про цю пісню йдеться в контексті творчої співпраці І. Гушалевича з М. Вербицьким (також зазначається, що згодом мелодію аранжував Денис Січинський)¹⁰.

Як національний гімн «Мир вам, браття, всім приносим» урочисто прозвучало на Всеслов'янському з'їзді у Празі та на з'їзді діячів української науки й культури у Львові 1848 р. (рис. 2).

Популярність пісні була така велика, що вона стала славнем усіх галицьких українців. Співали її й інші слов'янські народи – чехи, морави й навіть поляки¹¹. Як бажаний патріотичний номер цей твір постійно виконували на різних урочистостях – вечорах, громадських зібраннях тощо. Показово, що пісня «Мир вам, браття» мала в своїй основі популярну в XIX ст. ідею братерської єдності, музично чи не найкраще виражену в «Оді до радості» Ф. фон Шіллера (1785), покладеній на музику фінальної частини Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена (1823), яка сьогодні є гімном Європейського Союзу¹².



Рис. 2. З'їзд діячів української науки і культури у Львові. Жовтень 1848 р.

Революційний стиль твору був витриманий у дусі гармонії та злагоди в суспільстві, який домінував у попередні роки:

Мир вам, браття, всім приносим.

Мир – то наших отців знак,

Мири з неба всі днесь просим,

Чи багатий, чи бідак.

Разом руки си подаймо

І, як браття, ся любім,

Одні другим помагаймо,

К спільній меті поспішим!

Що ж нам нині на заваді?

Все вже зникло, тепер час!

Далі й в мирі, далі й в ладі

В ім'я Боже, лише враз!

Мир вам, мир вам, руські діти,

І гаразд вашим хатам!

Разом сили сполучіте,

Добре, добре буде нам!

І. Франко так характеризує слова цього вірша: «Оце писав руський поет у цвітні чи началі мая 1848 р., в пору, коли весь світ кипів і хвилювався, коли кожен день приносив новини про революції, перевороти

та розрухи, коли селянство завдяки не мирові, а революційним бурям, входило в нову фазу свого буття»¹³. Не випадково цю пісню обрала своїм гімном політична організація Головна руська рада, яка задекларувала своїм завданням домагатися національних, релігійних і культурних прав для українців Галичини легальним шляхом (через подання петицій, клопотань і заяв до цісаря й уряду). Цей дух консерватизму та християнського лібералізму був властивий і всьому духовенству Галичини, про що свідчить допис пароха с. Бунева в «Зорі Галицькій» 1849 р.: «Нагадав бо я собі перешлий рік, як то молодь, зведена безвірними ворохобниками, по улицах викриковала слова ненависти ко інноплеменникам і навіть свій власний рід безбожно ганьбила, а вправляючися в оружю, цілому світови війну видавала – а нині наші руські діти, тиї цвіти народа нашого, всі єдиногосно піснь спокою співають і, славу голосаючи Богу, желяют мира»¹⁴.

Тому не дивно, що ми не бачимо священика М. Вербицького серед цієї бунтівливої молоді. Свій патріотизм він виливав у пісні.

Початок музично-театральної діяльності цього композитора пов'язаний із постаттю коломийського пароха Івана Озаркевича (рис. 3),



Рис. 3. Іван Озаркевич (1795–1854)

чим ім'ям сьогодні названо академічний обласний театр у Коломиї. Саме на запрошення цього душпастиря М. Вербицький активно співпрацював у Коломийському театрі.

Перші вистави тут ставилися за творами І. Котляревського, які переписувалися місцевим діалектом. Змінювали також текст та музику пісень і навіть назви п'єс. Загальновідома «Наталка Полтавка» фігурувала в репертуарі цього театру як «Дівка на виданню, або На милування нема силування», а «Москаль-чарівник» – як «Жовнер-чарівник, або Що не поможе наука – то поможе ба-

тіг». Це були комедіоопери, перероблені І. Озаркевичем під місцевий колорит. Підлаштовуючи сюжет п'єси «Наталка Полтавка» під галицький контекст, І. Озаркевич навіть дав її персонажам нові імена: головна героїня твору тепер називалася Аничкою, а Виборний – Десятським. Музичний матеріал базувався на місцевому мелосі. Зокрема, Наталчина пісня «Видно шляхи Полтавські і славному Полтаву, пошануйте сиротину і не вводьте в славу» була адаптована таким чином: «Видно шляхи Коломийські, славному околицю, пошануйте сиротину, бідну дівчицю»¹⁵. Написану М. Вербицьким музику до вистави грав військовий оркестр Алоїса Ляйтнера, що існував при розташованій у Коломії австрійській військовій частині. Отець Йосафат Кобринський у листі від 9 червня 1848 р. Якову Головацькому розповідав про успіх першої української вистави – комедіоопери «Дівка на виданню...»: «З театру йду і зі мною кілька сот русинів, самих веселих. Не набувбися на руським дивадлі! Чудо не гра! То інше діло – чути рідне слово, бачити народне дійство... пісеньки дуже вдалися всім нам, а музика дуже пишна...»¹⁶.

Наступного 1849 р. М. Вербицький працював з «Коломийським товариством акторів під предводительством Ляйтнера» під час гастролей у Перемишлі. Тут він створив музику до вистави «Гриць Мазниця, або Муж заманений» за комедією Ж. Мольєра «Жорж Данден» у переробці о. Івана Наумовича (1826–1891)¹⁷. Співпрацюючи із засновником та режисером театру Іваном Вітошинським, молодий композитор написав музику до п'єс «Козак і охотник» і «Золотий котик» (інша назва – «Запропашений котик»). Неабиякий успіх мали прем'єри з музичним оформленням Вербицького «Проциха, або Поплета часом придається» (за твором Рудольфа Моха в перекладі з польської о. Юстина Желехівського) та «Верховинці» (за драмою Юзефа Коженювського в переробці о. Миколи Устияновича)¹⁸.

Перемишльська трупа зорганізувалася під проводом пані Саарової (сестри пізнішого президента Державної ради Франца Смольки). У виставах брали участь українки, польки, німки й одна французка. Переклади та переробки текстів здійснювали о. Йосиф Левицький, о. Юстин Желехівський, Михайло Полянський. Режисером був І. Вітошинський, а всі твори цензурувала п. Саарова. Крім М. Вербицького, музику для них komponували Гофман, Лоренц та Сервасій. Назагал у Перемишлі протягом 1848–1849 рр. показано близько 15 спектаклів. Прикметно, що їх відвідувала німецька й польська публіка.

Сезон відкрився вже згадуваною виставою «На милування нема силування» в музичному оформленні М. Вербицького. Вступом до неї була пісня «Мир вам, браття, всім приносим» (це, власне, є ще однією підставою вважати, що музика до цього галицького гімну теж авторства Вербицького).

Творячи музичний супровід до п'єс, композитор часто звертався до фольклору, пристосовуючи коломийкові, шумкові інтонації та ритми як у вокальній, так і в інструментальній музиці. Фольклорні мотиви автор черпав із народної мови краян, а також із збірника Вацлава Залеського – відомого збирача й видавця народних пісень. Завдяки цьому театральна музика Вербицького мала суто народний характер. Саме вона, «ще й нині приводяща всякого знатока у восторг, робила руський театр дуже популярним», – згадував один із учасників вистав. Він же констатував, що тоді «руські театральні пісні, виконувані в салонах у супроводі фортепіано, увійшли в моду»¹⁹.

Працюючи над музичним супроводом до спектаклів, М. Вербицький здійснив обробку пісень «Як ніч мя накрис», «Пою коні при Дунаю», а також для чоловічих хорів написав твори «Поклін», «Жовнір», «Вдовець», «К місяцю» та інші. Деякі з них і досі не втратили своєї популярності. А пісні зі співогри «Верховинці» «Гей, браття опришки» та «Верховино» стали народними. Часто виконувано залишається й духовна пісня на музику цього композитора «Хто з нами – Бог з нами».

На час завершення М. Вербицьким навчання у Львівській духовній семінарії 1851 р. припадає глибоке розчарування галицького суспільства, яке очікувало тоді великих політичних змін, що так і не відбулися. Конституція 4 березня 1849 р. зафіксувала існуючий адміністративний статус Галичини, не відділивши етнічні українські землі Східної Галичини від Західної, на якій переважало польське населення. Після поразки революції 1848–1849 рр. у суспільно-політичному житті Австрійської імперії настав період «бахівської реакції» (за іменем міністра внутрішніх справ Олександра Баха). Як згодом висловився Ф. Свистун, австрійський уряд, що спершу йшов назустріч окремим домаганням українців, усе ж «був схильний приносити їхні права і вимоги в жертву сильнішим полякам»²⁰. Певну негативну роль відіграла й проурядова позиція місцевої української інтелігенції, її орієнтація на Австрійську монархію як природного захисника галицьких українців, що передбачала інертність і пасивність. Толеруючи монархічну владу, галичани шукали християнської злагоди з нею й миру. Формулювання своїх політичних

вимог у вигляді «прохань» до цісаря жодним чином не заторкували підвалин монархічного устрою. З цього приводу О. Терлецький писав, що галицька інтелігенція «хотіла закладати народні школи, але тільки за помоччю правительства», «боротися з поляками, але тільки за помоччю правительства»²¹. За словами М. Драгоманова, вона «стояла за цісаря тому, що той скасував панщину, та надіялася від нього відступлення і поля, і лісів, і пасовиськ»²². Унаслідок підтримки уряду, частково через опозицію до поляків, український національно-визвольний рух у 1848 р., на думку М. Грушевського, «отримав характер надзвичайно лояльний і консервативний – австрійський»²³.

У 50-х роках XIX ст. в Австрійській імперії запанувала загальна фінансово-економічна криза. Становище галицьких українців ускладнювалося тим, що провідником «бахівської» політики на цих теренах був намісник краю польський граф Агенор-Голуховський. Його правління впродовж 1849–1859 рр. (удруге його призначено намісником у 1866–1867 рр.; утретє – у 1871–1875 рр.) підготувало ґрунт для домінування польської еліти в політичному житті Галичини. Зі шкільної освіти усунено руську мову, що з 1848 р. була загальнообов'язковим предметом. У крайовому державному апараті дедалі більше посилювався вплив поляків²⁴. Будь-яка політична діяльність була заборонена. Відповідно, занепало через фінансову скруту й політичну реакцію і культурне життя. Така ситуація тривала аж до початку конституційних перетворень в Австрійській монархії 1860-х років²⁵.

Вивчаючи соціальну природу української галицької еліти, Я. Гординський дійшов висновку, що вони дивилися «з острахом на криваві події часу», виступали проти тих, «що заколочують свствуючі порядки, не розуміючи того, що якраз ті заколоти двинули їх вперед». У цьому сенсі він навіть критикував гімн «Мир вам, браття»: «В погоні за тим «миром» вони стають реакціонерами. Послухайтеся мелодії тої пісні і ви почуете в ній... погребовий марш. Тая пісня має мелодію [...], яку співав би той, що привик ходити усе в тому самому ярмі і тою самою дорогою. Тая мелодія така усипляюча, як було оспале життя переважної частини галицьких русинів»²⁶.

Занепад культурного життя позначився й на творчій біографії М. Вербицького, який у цей період зосереджується на душпастирській роботі в парафіях. Ми не знаємо, чи писав тоді композитор «у шуфляду», – відомо лише, що в 1850-х роках не вийшов з друку жоден його музичний твір. Свої симфонії та увертюри він завершив ще 1850 р. Серед дев'яти одночастинних оркестрових творів М. Вербицького є

симфонія № 6. Це перший у Західній Україні зразок української симфонічної музики, створеної на основі народних танцювальних мелодій.

У парохіяльному домі в Млинах о. Михайло написав музику до ще одного вірша І. Гушалевича – «Гост до Русі». У цій пісні, що згодом побутувала й під назвою «Дай, дівчино, нам шампана», композитор передав патріотичну ідею боротьби руського народу, який живе між Уралом і Вислокою²⁷.

Із реформуванням політичної системи Австро-Угорщини в 1861 р. культурне життя поступово відроджується. Починається новий етап у творчості М. Вербицького, що пов'язаний із львівським театром «Руська бесіда», заснованим при новозбудованому Народному домі (рис. 4). Це приміщення вважалося власністю Ставропігійського інституту, бо саме він акумулював необхідні на будівництво кошти. Згідно зі статутом, товариство клубного (казинового) типу «Руська бесіда» влаштовувало літературні, музичні й танцювальні вечори, концерти, бали та забави, лекції й урочисті академії²⁸.

Ще 1861 р. у львівській газеті «Слово» з'явилася стаття Юліана Лаврівського «Проект до заведення руського театру у Львові», у якій автор стверджував: «Коли хочемо, щоб наша мова процвітала на полі поступового розвитку, ми повинні дбати, щоб вона щораз більше входила в публічний ужиток і з цього погляду, думаємо, найкращу поміч могло би тут подати заснування руського театру у Львові»²⁹. Думку про потребу відкриття в



*Рис. 4. Народний дім у Львові,
в якому розташовувалося товариство «Руська бесіда»*

місті такого культурного закладу схвалив митрополит Григорій Яхимович. Пізніше проект Ю. Лаврівського був представлений на обговорення в «Руській бесіді», після чого в товаристві створили «театральний відділ», який і розпочав збір коштів на театр. Про велику суспільну підтримку цієї ініціативи свідчать слова російського журналіста В. Кельсієва, який у 1860-х роках мандрував Галичиною: «Сільські священики давали гульдени зі своєї платні; навіть селяни, ті найбільшні селяни у світі, склали свої крейцери на справу, що їм зміст їм, певна річ, і не зовсім був зрозумілий. Та селянин вірить своєму священикові і його синам, бо ж він переконаний у чистоті їхніх намірів і безкорисливій любові до нього; куди вони підуть, туди й він подається своїм швидким кроком»³⁰. У 1863 р. було зібрано 1345 гульденів, а в 1864 р. – 1392.

У січні 1864 р. директором нового театру став виходець із Турківщини Омелян Бачинський, який тоді працював у театрі в Житомирі і прибув до Львова на запрошення «Руської бесіди» разом із дружиною Теофілією. За укладеною угодою, він, окрім щомісячної оплати, мав отримувати також половину прибутків від кожної вистави³¹.

Однак, як зазначав І. Франко, справа ускладнювалася тим, що Галицьке намісництво відхилило прохання «Руської бесіди» про заснування українського театру, оскільки той міг бути відкритий тільки зі згоди монарха. Річ у тім, що у Львові на той час вже діяли дві театральні трупи, які показували свої вистави в спорудженому Станіславом Скарбеком приміщенні (сучасний театр ім. Марії Заньковецької): одна виступала польською мовою, інша – державною німецькою. Отримуючи цісарський привілей на відкриття цього театру, польський граф С. Скарбек домігся в ньому припису про монопольне право, за яким у Львові п'ять десятиліть не можна було відкривати жодного театального закладу. За місяць надійшов лист від цісарського намісника в Галичині графа Александра фон Менсдорфа-Пулі. Він нагадував, що, згідно з привілеєм графа Скарбека, «Руська бесіда» повинна виплачувати польському театру таксу з кожної вистави – 25 гульденів³². Врешті товариство таки випросило згоду на влаштування 40 руських вистав з тією умовою, що 10 відсотків від прибутку сплачуватимуть до каси львівського німецького театру³³.

Дискримінаційними були й умови встановлення нижньої порогової вартості квитків, котра виявилася надто високою для небагатої української публіки: 4 гульдени за місце на канапі, 1 гульден – за крісло, 40 крейцарів – за стояче місце в партері, 20 крейцарів – за стояче місце

на балконі³⁴ (за 1 гульден тоді можна було купити 5 кг яловичини або пів центнера сіна). «Руська бесіда» також зобов'язувалася виділяти безкоштовні сидячі місця для директора й комісара поліції, директора міської комендатури та «міського фізика» – головного санітарного лікаря.

Диригентом «Руської бесіди» став К. Ляйбольд – колишній регент хору семінаристів, потім військовий капелмейстер і диригент польського театру у Львові. З. Лисько негативно оцінював цього диригента, зауважуючи, що і Ляйбольд, і інший диригент – Геслі були «випадковими людьми», які «не розумілися на українській мові»³⁵. Бажаючи підвищити якість музичного супроводу спектаклів, керівництво театру запросило на роботу о. Івана Лаврівського (восени 1863 р. переїхав із Кракова до Львова), доручивши йому дбати про музичний матеріал до вистав і рівень його виконання, а також звернулося до українських музик із закликом до співпраці. Першим зголосився М. Вербицький, надіславши п'єси з авторськими композиціями, написаними для Перемишльського та Коломийського театрів у 1848–1849 рр.

29 березня 1864 р. вранці в Успенській церкві відбулось урочисте богослужіння з нагоди відкриття театру, а ввечері, о 19 годині, новостворений культурний заклад відчинив двері для перших своїх глядачів. Дослідник міжвоєнного періоду С. Чарнецький так описує цю знакову подію: «Зал «Народного дому» заповнився по береги. Публіка сиділа у святковому настрої. О годині пів до восьмої з'явилися намісник Галичини, доктор Менсдорф, та чимало військових, світських і духовних достойників, котрі позаймали перші ряди канап. За хвилину загравав оркестр під батуготою Ляйбольда-Шмацяжинського, а коли завіса піднеслася вгору, на сцені стояв гурт святково прибраних дівчат і хлопців, а посеред них вийшов наперед академік Лонгін Буцацький (пізніший радник Найвищого трибуналу у Відні й добродій «Рідної школи») та виголосив пролог, написаний спеціально на відкриття театру Омеляном Огоновським. Оркестр загравав державний гімн. Намісник підвівся, а тоді в глибині піднеслася друга завіса, й на екрані з'явився відбитий образ цісаря Франца Йосифа I укладу Корнила Устияновича. Діти, перебрані за янголів, вітали цісаря. Завіса спадала при невмовкаючих оплесках. Оркестр загравав «Симфонію» Михайла Вербицького й почалася вистава 3-дієвої мелодрами «Маруся». Була це перерібка О. Голембійовського з повісті Квітки-Основ'яненка, з музикою В. Квятковського – директора оркестру Волинського дворянського театру. Між окремими діями оркестр виконав увертюру з «Гальки», увертюру Тітля, коломийку Тимольського та арію з опери «Аттіла» Верді»³⁶.

Текст «Прологу» О. Огоновського було опубліковано в газеті «Слово»:

*По довгім сні, по сні мов внутр могили
Ми до життя вже раз ся пробудили,
Протерли очі, та в порі свободній
Розглянулись по царині народній, –
І взялась Русь до праці в ім'я Боже,
В надії, що всі труди переможе...
Однако ж вскорі двиглось просвіщення,
Устало давнєє упокорення,
А з добровільних жертв селян убогих
І русинів – ревнителів немногих
Вознісся велеліпно «Дім народний»,
Той руського життя мов храм природний,
Де маєм школи, ба і «Бесіду»
Та видим в зароді Русь молоду!
І в тім розсаднику квіток животних
Мов то в пам'ятнику згадок народних,
Вже устроєно в честь давньої слави
Також театр для руської забави,
Щоб до життя, то єсть до спільних діл
При тім огниську дух наш ся загрів.
Най, отже, буде та народна сцена
Науці і забаві посвячена!
Най тая муз святиня сповіщає,
Що нарід руський сили розвиває,
Щоб оказалась слів тих лож сама,
Що в руськім місті русинів нема!
О доле наша, окажися нині...
Щоб тут герої наші виступали,
І прадідну історію нам являли,
І істину, і справи всі животні,
Всі пісні наші і думки народні.
І станеться, що народу життя
Представить тут багатство все своє:
Так сумну думу, як і сміх сердечний,
А з тим характер русинів конечний³⁷.*

З афіші першої вистави (рис. 5) довідуємося, що головні ролі належали Омелянові Бачинському та його дружині Теофілії (рис. 6), а також Юрчакевичу, Нижанківському, Сероїчковському й Коблянському.



Рис. 5. Афіша першої вистави театру «Руська бесіда»



Рис. 6. Омелян Бачинський у ролі Наума і Теофілія Бачинська в ролі Марусі у виставі «Маруся»

Цікаво, що в афіші не вказувались прізвища акторів, а тільки їхні імена та ініціали прізвищ. Автор «Симфонії» з руських народних пісень М. Вербицький значився на афіші без імені – лише як «Г.», тобто «господин» (рис. 7).



Рис. 7. Фрагмент з афіші до вистави театру «Руської бесіди» «Маруся»

Надалі репертуар був традиційний для тодішньої театральної культури. Його основу складала п'єси І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, але були і твори менш знамих авторів, а також переробки німецьких, польських, французьких водевілів, оперет.

Протягом 29 березня – 21 липня 1864 р. театр «Руської бесіди» поставив у Львові 22 вистави: «Сватання на Гончарівці» Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Покійник Опанас» А. Янковського, «Бувальщина» А. Вельсовського, «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» В. Дмитренка. З галицьких авторів репрезентували тільки п'єсу «Опикунство» Р. Моха. У перекладах з польської мови грали драми «Верховинці» та «Майстер і челядник» Ю. Коженювського, «Козак і мисливець» І. Вітошинського (музика М. Вербицького). З французької переробили оперетку «Адам і Єва».

Успіх театру спричинився до того, що 1867 р. Юліан Лаврівський вніс подання до Галицького сейму про виділення відповідної субвенції. Прохання зачитував Мірабо, додаючи від свого імені, що коли «руський нарід перебирає на себе основний тягар краю, то має й право щось користати». Проти державної підтримки театру категорично виступив польський депутат Зибликевич, заявивши, що це стане «джерелом до сіяння незгоди і ненависти», та закінчивши свою промову так: «Для Русі все – якщо об'явиться Русь справжня, але для партії, яка іменує себе сьогодні Руссю – нічого! Це є моє кредо!» На такі слова депутат від селян Демків відповів: «Як польський театр єсть джерелом польської народности, так і руський єсть джерелом руської народности... а посла Зибликевича прошу, аби прийшов на нинішний вечір, хоч бим сам мав білет заплатити, – а я єсьм певний, що посол Зибликевич, якби ходив на руський театр, Русином зараз би ся став. Не дивувавбимся, по правді сказавши тому, що декотрі па-

нове суть поляками родом з роду і суть противні русинам, але дивуюся тим, котрі були русинами, а тепер перейшли на поляків, не тримаються нічого і проти русинів ворогують, – то не єсть красно!»³⁸.

Очікуване фінансування «Руської бесіди» вдалося отримати лише через два роки, коли з 1869 р. театрові почали виділяти грошову субвенцію від Галицького сейму в розмірі 3 тис. золотих ринських щорічно³⁹. Ця сума була такою ж, як і для польського театру.

Відкриття театру у Львові спонукало о. Вербицького відновити свою творчість у царині музично-сценічного мистецтва. Наприкінці театрального сезону 1864 р. він написав музику до п'єси о. Івана Гушалевича «Підгоряни». Ця мелодрама була відібрана на організований «Руською бесідою» конкурс серед шести інших оригінальних творів українських драматургів-галичан. П'єса «Підгоряни» конкурувала із п'єсою «Обман очей» з музичним супроводом І. Лаврівського. Аналізуючи тогочасні рецензії на конкурсні вистави, З. Лисько цитує одну з них, у якій сказано, що музика вистави «Обман очей» «уложена талановитим і вправним композитором, має в собі більше мистецькості», аніж музика «Підгорянь», зате не така оригінальна й «менше промовляє до почуття»⁴⁰. Мелодрама «Підгоряни» здобула на конкурсі друге місце, а М. Вербицький отримав грошову премію в розмірі 50 золотих ринських (тобто 12 квитків на виставу в найкращих місцях).

Прем'єра відбулася 27 квітня 1865 р. Газета «Слово» від 8 серпня 1865 р. писала, що твір заслуговує широкого визнання, а «особливо до смаку припала композиція нашого обдарованого руського музиканта ч. о. Вербицького. Усі пісні, соло, дуети, терцети і хори узяті з народного мистецтва і художньо оброблені, перекладені для оркестру, збуджували у серці кожного русина радість і гордість»⁴¹. Л. Архимович розповідає, як одного разу присутній на цій виставі автор її музики, почувши, що котрийсь із оркестрантів грає надто голосно, підвівся й вигукнув: «Second! Piano!»⁴².

Драма «Підгоряни» за життя композитора ставилася на сцені 70 разів, протримавшись у репертуарі майже пів століття⁴³. Театральні оглядачі вважали, що п'єса завдячує успіхом передовсім завдяки талановитій музиці М. Вербицького. Цей твір також ставив у авторській переробці 1882 р. М. Кропивницький⁴⁴. Оперета «Підгоряни» з'явилася навіть у російському перекладі (протоієрея з Подільської губернії Василя Гречулевича) на сцені Санкт-Петербурга⁴⁵. 1892 р. п'єсу побачили й у Варшаві, про що зазначав кореспондент «Галицької Русі»: «Більше всього подобалися публіці чудо-

ві мелодії Вербицького, а саме хор «Ми в луг підемо з косами», тріо «Не можна серцю двох любити» і соло Трохима (г. Кропивницький) «Поле моє, поле». Ці номери були повторені за вимогою публіки два рази». Є відомості про те, що п'єса «Підгіряни» була перекладена на чеську мову і повинна була виставлятися у Празькому народному театрі»⁴⁶.

Викладачі Дрогобицького державного педагогічного університету Роман Михаць та Микола Михаць так характеризують музичний супровід цього драматичного твору:

«Музичний матеріал вистави складається із 14 фрагментів: сольних пісень, ансамблів, хорів. Самостійних інструментальних уривків (увертюри, антрактів) нема. Музичний розвиток іде лінійно показу особистої драми. Масові хорові сцени мають суто ілюстративний, жанровий характер і майже не включені в хід конфлікту. Це пасторальний хор косарів (I дія), хор типу молитви після тяжкої роботи, який завершує другу дію, і, нарешті, радісна хорова кінцівка третьої дії – радощі з приводу заручин Олі та Степана і визволення від гнобителя Чопорія.

Вербицький створює виразні музичні характеристики персонажів п'єси, доповнює й домальовує їх, поглиблює те, що сказано у словесному тексті. Наспівною, щирою музикою характеризується світлий образ героїні твору – Олі. З великим художнім смаком написана її перша пісня «Чого лози похилились», в якій дівчина виливає свій сум. Пісня «Ваша хата з огородом», де Оля, посилаючись на соціальну нерівність, відмовляє синові Чопорія, нагадує аналогічну ситуацію з «Наталки Полтавки»: дівчина віддає перевагу скромному трудовому життю перед багатством, нажитим нечесним шляхом. Одним з найвдаліших музичних образів п'єси є Трохим. Епічний розмах і глибока внутрішня сила відзначають його невеликий, але дуже виразний монолог «Поле моє, поле». У ньому чудово відтворено тугу хлібороба за радісною, вільною працею, убоління за рідною землею, «...кістьми ізорану, груддю волочену, слізьми залляту».

Вирізняється оригінально і свіжо дует Тетяни та Чопорія. Звичайно, це не оперний дует в повному розумінні цього слова, а швидше жанрова сценка, музичний діалог. Цей ансамбль нагадує музичні характеристики Одарки і Карася із «Запорожця за Дунаєм» А. Гулака-Артемовського. В ньому протиставлено два контрастні образи відповідними музичними засобами: наспівність – у Тетяни, скоромовка й танцювальний характер у вокальній партії Чопорія. [...] Хорова партитура не виходить за межі

вертикального чотириголосся, гармонічна мова партитури «Підгірян» є досить скромною»⁴⁷.

Загалом на постановки цієї п'єси було чимало рецензій, в яких високу оцінку отримала саме музика Вербицького (на відміну від тексту Гушалевича).

Мелодрама «Підгоряни» відкриває другий період музично-сценічної діяльності Михайла Вербицького.

У грудні 1864 р. на сцені театру «Руська бесіда» була поставлена історична п'єса «Запорожці» Карла Гейнча з музичним оформленням Омеляна Бачинського. На завершення вистави прозвучав чоловічий хор «Ще не згибло Запорожжя» на музику М. Вербицького. Твір було виконано, як вимагала публіка, двічі. Те, що у творчому доробку галицького композитора такий хор більше ніколи не згадувався, дало підстави деяким науковцям стверджувати, що йшлося не про майбутній український гімн. Але через три місяці після згаданої вистави, 10 березня 1865 р., цей самий твір, проте вже з іншим поетичним текстом – «Ще не вмерла Україна», пролунав на першому Шевченківському концерті в перемишльському готелі «Під провидінням», що тоді перебував у власності єпископської консисторії⁴⁸.

На вечорі редактор альманаху «Мета» Ксенофонт Климкович продекламував вірша «На вічну пам'ять Тарасові». Далі голова Перемишльського студентського клубу Анатоль Вахнянин бадьорим баритоном оголосив: «А тепер, пані і панове, музика Михайла Вербицького, слова Тараса Шевченка, «Ще не вмерла Україна» (на Галичині тривалий час помилково вважалося, що автором цих слів був Кобзар. – О. К.). Під склепінням театральної зали заключним номером урочистих вечерниць в пам'ять Тараса грянула музика, якій судилося стати могутнім Державним Гімном України»⁴⁹.

В. Сиротенко (Вербицький), опираючись на спогади своєї бабусі, розповів історію створення тексту майбутнього гімну України. За цією версією, біля джерел його виникнення був інший Вербицький – київський студент Микола, який 12 березня 1861 р. (день похорону Тараса Шевченка в Петербурзі) брав участь у панахиді в католицькому храмі за п'ятьма польськими повстанцями, убитими під час придушення маніфестації у Варшаві. Раптово роздався польський гімн, і всі поляки впали на коліна й зі сльозами на очах приєдналися до співу. Після цієї події царська жандармерія стала проводити обшуки серед студентів, підозрюю-

ючи їх у присутності на заході. Під підозру потрапив і студент Микола Вербицький – за те, що наважився перекласти польський гімн українською мовою, і його виключили з університету.

Через рік Миколу Вербицького викликали до Петербурга, щоб вирішити питання про поновлення в університеті. З цього приводу в серпні 1862 р. на одній із київських квартир зібралася вечірка. Сестри Голіцини попросили поляків виконати гімн повсталій Польщі. Зі слів бабусі В. Сиротенко описує: «За фортепіано сів Вербицький, а брати Рильські і Свенціцький заспівали бунтівні рядки. Коли ж вони закінчили, Микола почав тихо наспівувати свій український переклад: «Мати Польща не загине, поки ми живемо». Павло Чубинський замість похвали, сказав Миколі, що ніж перекладати чужу пісню, краще написати таку ж свою. Микола, який славився імпровізаціями, зараз же, під той же мотив, заспівав придумані слова. Але братам Рильським (Йосипу і Тадею – батькові українського поета Максима Рильського) та Пауліну Свенціцькому, відомому в Україні як поет Павло Свій, дещо не сподобалася і Йосип Рильський заспівав свій варіант. Після того П. Чубинський запропонував менш категоричний і тим менш небезпечний свій варіант. Болгарин Саша Стоянов запропонував додати згадку про піднесення всеслов'янського руху. А коли серб Петро Ентіч-Каріч заспівав сербський гімн, де приспівом були слова «серце біє і кров ліє за нашу свободу», П. Чубинський вигукнув: «Та це ж саме те, чого нам не вистачало», і тут же створив безсмертні рядки: «Душу, тіло ми положим за нашу свободу і покажем, що ми браття козацького роду!» Кожен з авторів записав свої рядки до альбомчика, а потім всі переписали собі весь текст»⁵⁰.

Присутній на вечірці Паулін Свенціцький (Павло Свій) 1863 р. через політичний тиск був змушений емігрувати з Російської імперії в Австро-Угорщину. Поселившись у Львові, він почав активно співпрацювати з театром «Руська бесіда». П. Свенціцький прагнув зламати логіку багатьох польських діячів, що в політичному протистоянні двох «історичних» націй – польської та російської – не було місця для третьої, тому національний рух галицьких русинів розглядався як пряма загроза польським інтересам, виплекана руками Відня та/або Москви⁵¹. У розвідці «Руський театр у Львові» І. Франко високо оцінював Павла Свого – як демократа за переконаннями, «чоловіка дуже спосібного» і володіючого «широкою та свіжістю поглядів», «поляка з України родом», що знав «дуже гарно мову і звичаї українського народу» та намагався примирити поляків і галицьких українців⁵². Очевидно, саме він і привіз

у Галичину колективно створений вірш, за яким значно пізніше утвердилось авторство П. Чубинського.

Цей текст разом із трьома віршами Т. Шевченка – «Заповітом», «Мені однаково» та «Н. Костомарову» – потрапив восени 1863 р. до львівського літератора Ксенофонта Климковича. У четвертому номері «Мети» за 1863 р. всі чотири поезії були надруковані. Відкривався журнал публікацією «Ще не вмерла» без згадки про авторство, а далі йшли вірші Шевченка з його підписом. У літературі побутує думка, що це число часопису катехит Перемишльської семінарії о. Юстин Желеховський відвіз млинівському священникові Михайлові Вербицькому. Однак можна висловити й інше припущення – що о. М. Вербицький отримав вірша безпосередньо від П. Свенціцького, оскільки обидва співпрацювали з театром «Руська бесіда». Ймовірно, що Павло Свій і запропонував композиторові написати музику на слова «Ще не вмерла Україна» саме як до майбутнього гімну та зреалізувати таким чином задум, який виник на згаданій київській вечірці.

За визначенням О. Рудяченка, Михайло Вербицький створив цю патріотичну пісню як церковний композитор: «Алілуя, розспів... У державних гімнах ніде такого немає! Це унікальний твір: у ньому є ознаки літургійного початку. У цьому хорі затонула якась пам'ять про Літургію, про всеношну. Тому в простому наспіві немов дме вітер, наче гілки дерев співають»⁵³.

На знаковому вечорі в Перемишлі, присвяченому Кобзареві, звучала також пісня М. Вербицького на слова Т. Шевченка «Заповіт». Усі його рядки у Вербицького співає тенор, а хор підхоплює тільки одну прикінцеву строфу – «Поховайте та вставайте...». Згодом, однак, більшої популярності набув інший варіант цієї пісні – хорова музика композитора М. Лисенка та полтавського вчителя музики Гордія Гладкого⁵⁴.

З. Лисько доходить висновку, що, творячи музику до п'єс, М. Вербицький брав за зразок німецькі «Singspiele», «особливо віденського типу, як Ф. Кауера (1751–1831), Венцеля Мюллера (1767–1835), Адольфа Мюллера (1801–1886) та інші»⁵⁵. Сам Вербицький і його сучасники називали жанр цих вистав по-різному: мелодрамами, комедіооперами, оперетками, радоспівами. Проте на практиці закріпився інший варіант, семантично й морфологічно споріднений з німецьким «Singspiele», – «співोगра».

Кожна співोगра Вербицького – це низка пісень, переплетених прозою. Своєрідність творчого методу цього композитора в ділянці театральної музики засвідчує передовсім його робота в характерних для української драматургії жанрах побутової оперети та водевілю. Показовим прикладом є партитура оперетки «Не до любові» (1866 р.), яка за фабу-

люю подібна до п'єси Котляревського «Наталка Полтавка». Про велику відданість українському театрові свідчить і авторський напис на цій партитурі: «Музику сію для сцени народноруської в Львові написалем і на іншій сцені грати і співати не дозволяю»⁵⁶.

З 1864 р. М. Вербицький не переривав зв'язків з театром. Особливо плідним у творчому доробку композитора був 1866 р., що підтверджують його автографи на партитурах «В людях ангел не жена, вдома з мужем сатана» (20 липня 1866 р.); «Настася» (18 вересня 1866 р.); «Тринадцятий жених» (20 жовтня 1866 р.). Очевидно, темпи праці визначалися потребами оновлення театрального репертуару, що суттєво стимулювало композиторську діяльність після тривалої творчої паузи. На сцені театру «Руська бесіда» йшли п'єси з музикою Вербицького: «Школяр на мандрівці», «Приблуда», «От тобі й скарб», «Панщина», «Федько Острозький», «Буонаротті, або Завстиджена зависть», оперетка-водевіль «Галя». У цьому ж році світло рампи побачили оперета М. Вербицького «Рожа» та музична комедія «І гроші навіщо, як розум ледащо». У музично-театральній спадщині Вербицького знаходимо також один з найвідоміших творів української драматургії XIX ст. – комічну оперету Якова Кухаренка «Чорноморський побут на Кубані». Пізніше до цієї ж п'єси музику створив Микола Лисенко, Під новою назвою «Чорноморці» вона витіснила попередню виставу (з музикою Вербицького) з репертуару театру в 1881 р.⁵⁷

До останніх музично-сценічних творів М. Вербицького належать «Тринадцятий жених, або Мрії перед весіллям», «Вузькі черевички» та «Простачка» (написана в серпні 1870 р., на її партитурі – напис О. Бачинського: «Послідня праця перед смертю його 7/12 в Млинах»⁵⁸). Біограф композитора Ісидор Воробкевич вважав, що найкращим музично-театральним твором М. Вербицького є музична композиція до мелодрами І. Гушалевича «Сільські пленіпотенти»⁵⁹.

Сценічне життя більшості п'єс, музичний супровід до яких написав Вербицький, було недовгим (за винятком «Підгорян»), а деякі з них так і не були поставлені. На думку М. Загайкевич, причиною цього була «слабка літературна основа п'єс галицьких авторів, написаних важкою мовою, нерідко так званим язичієм»⁶⁰.

В останній період життя М. Вербицького, протягом 1867–1869 рр., театр «Руська бесіда» зазнавав матеріальних труднощів і тимчасово не діяв⁶¹. Через брак коштів відбувалися часті суперечки між О. Бачинським та керівництвом «Руської бесіди». Влітку 1867 р. трупа ще гастролювала в Тернополі, на знаменитому ярмарку в Улашківцях, Станиславові та

Стрию. Але вже у жовтні О. Бачинський розпустив її і разом з дружиною та кількома акторами, музикантами, гардеробом і декораціями подався за Збруч до Кам'янець-Подільського, де мав очолити місцевий театр.

Із від'їздом О. Бачинського театральне життя у Львові занепало. Упродовж 1869–1873 рр. у місті виступала нова театральна група «Руської бесіди», якою керував Антон Моленцький. Її робота ускладнювалася політично-культурними дискусіями між народовцями і «старорусинами»⁶², яким належала управа Народного дому. «Старорусини», надаючи для театру безкоштовно великий зал, натомість вимагали змінити репертуар і мову вистав. Проте архаїчна староруська мова з російськими запозиченнями не приваблювала молоде покоління галичан, котрі все більше консолідувалися з наддніпрянськими українцями, і викликала гостру критику польської преси за т. зв. московщину. Врешті-решт у крайовому комітеті навіть почали розглядати питання про позбавлення театру «Руської бесіди» субвенцій, але до того так і не дійшло, бо трупа А. Моленцького, представивши на сцені всього 18 вистав за чотири роки, виїхала зі Львова⁶³.

¹Меморія перемишлян: Єпископ Іван Снігурський в літературі перемиського бідермаєру / Вступ та упорядк. В. Пилиповича. – Перемишль: «Перемиська бібліотека» Перемиського відділу Об'єднання українців у Польщі, 2009. – С. 10-16.

² Цит. за: Бидермайер // Літературный словарь [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.litdic.ru/bidermajer/#ixzz3hkPDrsWY>.

³ Репертуар української книги 1798–1916. Матеріали до бібліографії. – Т. 1: 1798–1870. – Львів, 1995; Т. 2: 1871–1886. – Львів, 1997.

⁴ Hann Ch., Magocsi P. Galicia: a multicultural land. – Toronto: Univ. of Toronto Press, 2005. – С. 62.

⁵ Лисько З. Перша українська музична школа в Галичині // Життя і знання. – Львів, 1934. – Ч. 6. – С. 166.

⁶ Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – 2-ге вид. – Львів, 1995. – С. 91.

⁷ Лебедев О. Проблемы панславизма в Чехии и в России в первой половине XIX в. – Москва, 1991. – С. 100.

⁸ Голдак Т. Особливості музичного життя українців Перемишля XIX – початку XX століття // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – 2008. – Т. 17. – С. 94–100.

⁹ Іван Гушалеви́ч (1823–1903) – студент богословського та філософського факультетів Львівського університету, викладач руської мови у львівських гімназіях, священник. 1861 року обраний депутатом Галицького сейму, 1866 р. – австрійського парламенту. У 1949 р. видавав газету «Новини», у 1851–1852 рр. – редактор «Зорі Галицької». Автор трьох збірок поезій: «До моєї Батьківщини» (1848), «Квіти із Наддністрянської левади» (1852), «Галицькі відголоски» (1881), а також інших драматичних та історичних творів (Іван Гушалеви́ч: // Тернопіль: Тернопільщина літературна. Дод. № 2. – Тернопіль, 1991. – С. 17).

¹⁰ Франко І. Початок «Руської бесіди» // Його ж. Руський театр у Галичині [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.i-franko.name/uk/Misc/1885/RuskyjTeatrUGalychyni.html>.

¹¹ Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. Відділ рукописів. – Ф. 167. – Оп. 11. – Спр. 942 / п. 34. – Арк. 28.

¹² Докладніше див.: Киричук О. С. Історія європейської інтеграції: етапи, результати та досягнення. Політичні виклики європейської інтеграції. – Львів; Брюховичі, 2010. – С. 26.

¹³ Франко І. Початок «Руської бесіди»...

¹⁴ Г. Т. Лист з Перемишля дня 6/18 юлія // Зоря Галицка. – 1849. – Ч. 25. – 15/27 березня.

¹⁵ Коломієць Р. Феномен Коломийського театру. Практика неймовірностей. – Івано-Франківськ, 2010. – С. 25.

¹⁶ Цит. за: Михаць М. Роль і значення Миколи Лисенка у становленні першої української народної опери «Наталка Полтавка» // У вінок шани корифеям. – Дрогобич: Коло, 2003. – С. 77.

¹⁷ Детальніше про І. Наумовича див.: Киричук О. Галицький Дон-Кіхот // Людина і світ. – 1989. – № 2. – С. 11–36.

¹⁸ Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1994. – С. 93.

¹⁹ Цит. за: Михаць М. Роль і значення Миколи Лисенка... – С. 77.

²⁰ Свистун Ф. Граф А. Голуховский и Галицкая Русь в 1848–1859 г. – Львов, 1901. – С. 36.

²¹ Терлецький О. Москвофілі і народовці в 70-х роках ХІХ ст. – Львів, 1902. – С. 4.

²² Драгоманов М. Літературно-суспільні партії в Галичині (до року 1880) / З рос. пер. М. П. – Львів: Видавн. Спілка, 1904. – С. 17, 21.

²³ Грушевський М. Очерк истории украинского народа. – С.-Петербург, 1906. – С. 429.

²⁴ Lozinski B. Agenor hrabia Goluchowski w pierwszym okresie rządów swoich (1846–1859). – Lwow, 1901. – S. 190.

²⁵ Центральний державний історичний архів України у м. Львові (далі – ЦДІА України у Львові). – Ф. 129. – Оп. 2. – Спр. 38. – Арк. 737–738 (Протоколи засідань Ради Ставропігійського інституту за 1844–1859 рр.).

²⁶ Гординський Я. І. Гушалевич і його літературна діяльність. – Львів, 1905. – С. 48–50.

²⁷ о. Михайло Вербицький – Богом обдарований композитор [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lemko-olk.com/art15.php>.

²⁸ ЦДІА України у Львові. – Ф. 130. – Оп. 1. – Спр. 4 – Арк. 4 (Статут Народного Дому).

²⁹ Цит за: Чарнецький С. Театр // Історія української культури / За заг. ред. І. Крип'якевича. – К., 2002 (за виданням 1937 р.) // Ізборник: веб-збірник [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/krypcult/krcult50.htm>.

³⁰ Там само.

³¹ Біберович І. Історія основаня і розвою руско-народного театру в Галичині. – Коломия, 1904. – С. 13.

³² Мандзюк Д., Межва Л. «Сами украинские писатели приучили нас читать и слушать на этом языке только наивности» // Gazeta: Web-журнал [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://gazeta.ua/articles/history-journal/_sami-ukrainskie-pisateli-priuchili-nas-chitat-i-slushat-na-etom-yazyke-tolko-naivnosti/551753?mobile=true. 09 квітня 2014.

- ³³ Франко І. Початок «Руської бесіди»...
- ³⁴ Мандзюк Д., Межва Л. «Сами українские писатели приучили нас читать и слушать на этом языке только наивности»...
- ³⁵ Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – С. 66–67.
- ³⁶ Чарнецький С. Театр...
- ³⁷ Слово. – 1864. – Ч. 24.
- ³⁸ Цит. за: Історія політичної думки галицьких українців 1848–1914. На підставі споминів написав К. Левицький. – Львів, 1926. – С. 87, 88.
- ³⁹ Мельник І. Театр «Руської бесіди» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zbruc.eu/node/20590>. 29.03.2014.
- ⁴⁰ Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – С. 116.
- ⁴¹ Слово. – 1865. – 8 серпня.
- ⁴² Архимович Л. Музичний театр Західної України // Українська класична опера. – К., 1956. – С. 111.
- ⁴³ Рудяченко О. Гімн. І. Літургія свободи [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://espresso.tv/article/2015/03/10/himn_i_liturhiya_svobody.
- ⁴⁴ Франко І. Іван Гушалевич // Його ж. Твори. – Т. 17. – К., 1955. – С. 156.
- ⁴⁵ Рудяченко О. Гімн. І. Літургія свободи...
- ⁴⁶ Загайкевич М. Михайло Вербицький: сторінки життя і творчості. – Львів, 1998. – С. 41–45.
- ⁴⁷ Михаць Р., Михаць М. Музично-сценічна творчість Михайла Вербицького: до 200-літнього ювілею композитора // Молодь і ринок. – 2014. – № 11 (118). – С. 135–136.
- ⁴⁸ Готель «Під Провидінням». Репертуар українського театру в Перемишлі 1848–1849 рр. / Упорядн. В. Пилипович. – Перемишль, 2004. – 530 с.
- ⁴⁹ Рудяченко О. Гімн. І. Літургія свободи...
- ⁵⁰ Сиротенко (Вербицький) В. Шевченкова «Ще не вмерла Україна» // Громадянин України: Web-журнал [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://gukt.com/article2243.html>.
- ⁵¹ Середа О. Місце Росії в дискусіях щодо національної ідентичності галицьких українців у 1860–1867 роках (за матеріалами преси) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/vzaimo/vz13.htm>.
- ⁵² Франко І. Початок «Руської бесіди»...
- ⁵³ Рудяченко О. Гімн. І. Літургія свободи...
- ⁵⁴ Заповіт (Як умру, то поховайте) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.pisni.org.ua/songs/54704.html>.
- ⁵⁵ Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – С. 54.
- ⁵⁶ Загайкевич М. Михайло Вербицький... – С. 48.
- ⁵⁷ Там само. – С. 51.
- ⁵⁸ Там само. – С. 48.
- ⁵⁹ Там само. – С. 43.
- ⁶⁰ Там само. – С. 59.
- ⁶¹ Театр товариства Руська бесіда [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://leksika.com.ua/16580413/ure/teatr_tovaristva_ruska_besida.
- ⁶² Ширше див.: Киричук О. Ставропільський інститут у політичних змаганнях русофілів і народовців 70-90-х років XIX століття // Україна Модерна. – 2000. – Ч. 4-5. – С. 124–147.
- ⁶³ Франко І. Руський театр в Галичині // Його ж. Зібрання творів у 50-ти томах. – К., 1980. – Т. 26. – С. 371.

Любов Кияновська

МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ І СУЧАСНА МУЗИЧНА УКРАЇНЬСЬКА КУЛЬТУРА

Ми, українські музиканти, часто і справедливо нарікаємо на недостатню популярність нашої класичної спадщини в ширших колах любителів. Під тим оглядом творчість автора національного гімну Михайла Вербицького могла б видаватись щасливим винятком, адже в останні роки вона начебто здобула достатнє визнання: саме за те, що один з його творів – пісня на слова Панаса Чубинського «Ще не вмерла Україна» – став музичним символом держави, він не поринув у повне забуття, як багато інших яскравих особистостей української культури, а може вважатись більш «благополучним», тобто, хоча б за іменем, знаним пересічному українцеві, часом виконуваним в концертах. Йому присвячені і деякі статті та монографії, а ювілейні дати справно відзначаються на офіційному рівні.

Але саме відносно більша популярність його творчої спадщини в нашому суспільстві і дає підстави робити деякі значніші узагальнення, в певному сенсі – крізь призму сьогоденішнього сприйняття постаті Вербицького можна збагнути спрямованість духовних інтересів нації в сучасності, а через констатацію факту – усвідомити необхідність перегляду нашого ставлення до культурної спадщини минулого.

Отже, проблема перша. Яку роль відіграв Михайло Вербицький не лише в музичній спадщині, але взагалі в розвитку української національної ідеї в своїй добі, і як це відбивається на сучасній культурі?

У контексті свого часу Вербицький належав до кола тих громадських свідомих українців, що поруч з письменниками та поетами – діячами «Руської трійці» (М. Шашкевичем, І. Вагилевичем, М. Головацьким), артистами аматорських театральних гуртків, а дещо пізніше – діячами театру «Руська бесіда», а також художниками – Корнилом Устияновичем (відомим також як поет і драматург), Юліяном Панькевичем та іншими – заклали фундамент професійної культури, спрямованої на виховання національної свідомості, на західних теренах України. Як засновник т. зв. пере-

мишльської школи», яка, хоч і представлена найповніше лише двома іменами – Вербицьким та трохи молодшим за нього І. Лаврівським, мала дуже сильний і помітний вплив на творчість усіх пізніших галицьких композиторів – В. Матюка, П. Бажанського, А. Вахнянина, І. Воробкевича (останній активно працював на Буковині, однак стилістично його музичний доробок споріднений з перемишльською школою), Й. Кишакевича, а навіть залишила, хоч і в опосередкованій формі, свій вельми значний відбиток на художньому світобаченні авторів ХХ ст. – В. Барвінського, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, Р. Сімовича, Є. Козака, а почасти навіть М. Колеси. Під тим кутом зору Вербицький вповні заслуговує на «титул» однієї з ключових постатей в історії українського мистецтва.

Але ця його роль в сучасній культурології – не вузько в науці про музику – музикознавстві, а саме в ширшому контексті становлення і розвитку української культури і духовного світогляду нації – здебільшого не висвітлюється. Однак саме він формує певний артистичний тип, що потім буде доволі широко представлений в галицькому середовищі: особа універсальна за своїми інтересами, з багатьма напрямками діяльності (композитор, священник, критик, суспільно-громадський діяч), з яскраво виявленою національною спрямованістю, проте з чутливим і вдумливим ставленням до провідних віянь епохи, до західноєвропейських тенденцій (З. Лисько в своїй праці¹ недаремно говорить про впливи Дж. Россіні і Ф. Обера в його оркестрових увертюрах – «симфоніях»), з прекрасним відчуттям інтонаційного середовища, вмінням переплавити, переосмислити побутову танцювальну і пісенну інтонацію у індивідуальний, глибокий і багатогранний художній образ (улюблений інструмент композитора – гітара – цілком закономірно надихав його на творчість і навіть на теоретичні розвідки (один із збережених в архівах рукописів Вербицького називається «Поучение хитари»), яким би дивним не видавалось захоплення священника такою суто світською формою дозвілля).

Цікаво, що вже сам життєвий шлях композитора складався досить непросто, певними трагічними колізіями нагадуючи біографії найвідоміших західноєвропейських митців-романтиків з усіма їх прикметами – обов'язковими конфліктами з філістерами, захисниками консервативних устроїв, з несприйняттям новаторства і своєрідності їх творчості за життя, роками забуття після смерті, матеріальними нестатками та хисткою соціальною позицією. Згодом аналогічна романтична біографія повториться у інших українських галицьких композиторів – чи

у ще більшій гостроті і трагічності (як у Д. Січинського чи Г. Топольницького), чи в деяких типових конфліктах творчого потенціалу композитора і неможливості його реалізації в тодішніх суспільних умовах (як у О. Нижанківського, В. Матюка, А. Вахнянина, Я. Лопатинського). Романтичне бачення ролі композитора (у ширшому розумінні мистця) в суспільстві отримає вже в перших десятиріччях двадцятого сторіччя певну трансформацію, переродившись або в позицію творця-духовного провідника нації (С. Людкевич, а перед ним – І. Франко), або в позицію артиста-досконалого служителя Музи (В. Барвінський), а потім взагалі поступиться місцем трактуванню композиторської праці як професії, тобто ореол вибраності, виключності творчої особистості поступово зникне.

А втім, своєрідна романтична орієнтація творчості, яка в українській галицькій музиці бере свій відлік саме від Вербицького, зберігалась протягом усього двадцятого сторіччя, аж до сьогодні. Проводячи паралелі між тими художніми світоглядними засадами, на яких стояв Вербицький, і духовними пріоритетами сучасних українських композиторів (у першу чергу західного регіону), помічаємо досить багато спільного: виняткову вагомість церковних жанрів і їх лірико-особистісне трактування з застосуванням зворотів національного фольклору та театральньо-концертних, вельми ефектних прийомів, що більше притаманне західноєвропейським католицьким культурам в ХІХ–ХХ ст., ніж православному східному обрядові (Літургія Вербицького – сакральні твори В. Матюка – літургійні цикли Й. Кишакевича – духовна творчість А. Гнатишина (українського композитора, що походив зі Львова, але більшу частину життя прожив у Відні і був регентом греко-католицької церкви св. Варвари) – літургії М. Скорика, В. Камінського та О. Козаренка); перевага вокально-хорового начала, постійне тяжіння до пошуку синтетичних вокально-інструментальних форм («Заповіт» Вербицького – «Кавказ» С. Людкевича – «Лемківське весілля» М. Колеси – «Весна» М. Скорика – «Україна. Хресна дорога» В. Камінського – «Страсті Господа нашого, Ісуса Христа» О. Козаренка); винахідливе і індивідуальне перевтілення побутової інтонації, характерних зворотів маршів, вальсів, мазурок, сентиментальної пісні тощо. У певному сенсі саме Вербицький заложив основи галицької професійної побутової музичної культури в хоровому жанрі, яку згодом так плідно продовжили В. Матюк і А. Вахнянин, А. Кос-Анатольський і Є. Козак, М. Скорик, В. Івасюк і Б. Янівський, звертаючись як до хорової, так і до соль-

ної пісні. Цей ряд спостережень можна було б продовжити, але навіть наведені приклади свідчать, що ті творчі та ширше – духовні починання, які здійснив, починаючи з середини ХІХ ст., Вербицький, мали значно дальше продовження в культурно-історичному процесі і глибше пустили в ньому корені, ніж може видатися на перший погляд. Так, як неможливо уявити собі без «Русалки Дністорової» при всій її позірній скромності літературних досягнень – титанічну працю Івана Франка, витонченість і оригінальність прози Василя Стефаника та Ольги Кобилянської, символізм «Молодої Музи», так і без здобутків Вербицького не було б ні Людкевича, ні Барвінського, ні Колесси – саме в тому напрямку і тій позиції в національній культурі, яку вони зайняли (хіба би повинен був у найближчому часі народитись якийсь інший Вербицький і виконати аналогічну роль в українському суспільстві).

Опосередковано про цю незвичайну роль свідчать і численні зразки його музики – як духовної, так і світської, – які настільки природно і глибоко увійшли вже без імені автора в побут української громади Галичини, а згодом розповсюдились і по всій Україні, що стали сприйматись, як витвір народу, тобто як фольклорні зразки, або настільки глибоко закорінені в церковній традиції, що авторство не мало вже такого важливого значення: «Отче наш», «Хваліте Господа з небес», «Свят», «Іже херувими» з Літургії, «Гей, браття-опришки», «Верховино, світку ти наш»² зі співогри «Верховинці»³, «Пою коні при Дунаю»⁴ та деякі інші.

Якщо ж порівняти теми і образи поетичних текстів його хорів і солоспівів, то помітимо ту ж сферу, що і в творчості поетів «Руської трійці» – переважання тих же тужливих, елегійних настроїв, символіку «образків з природи», опоетизовано-піднесене трактування патріотичних сюжетів (згадаймо лише «Гост до Русі» на слова В. Стебельського), легендарних постатей національної старовини (цікава паралель: один з найпривабливіших творів М. Шашкевича – «Бандурист» з контрастом трьох «пісеньок», у Вербицького масмо «Лірника» на сл. Т. Падури⁵), фольклорних обрядів, що своїми коренями сягають ще архаїчних, дохристиянських язичницьких часів. Також і у трактуванні окремих жанрів – хорової та сольної вокальної музики, церковних композицій, театральних «співогор», оркестрових увертюр-симфоній, демонструє Вербицький власний підхід, неповторний, сформований на українському народнопісенному ґрунті, а проте невіддільний від тогочасних європейських впливів та спрямувань. Незважаючи на те, що іноді формується у відношенні до нього дещо зверх-

ня і поблажлива оцінка – як аматора, тобто композитора, що займався творчістю лише спорадично, як священика, що на дозвіллі собі музикував та одне чи друге скомпонував, об’єктивне і уважне ставлення до його доробку спростовує цілковито такі твердження.

Однак творчість Вербицького надалі і до сьогодні розглядається лише під кутом зору автора національного гімну, заслоняючи все інше, що він створив – не через меншовартісність, а через глибші соціально-психологічні причини, які склались в нашому суспільстві в попередній радянській період і стосовно певних світоглядних позицій існують і зараз, майже десятиліття після здобуття незалежності. У зв’язку з цим виникає ще одна, доволі глобальна для нашого духовного буття проблема, пов’язана не лише зі спадщиною Вербицького зокрема, а з усім масштабним професійним музичним доробком українських композиторів, а доля творчості автора національного гімну є лише яскравим того підтвердженням.

Отже, одна з болючих проблем вітчизняної музичної культури полягає в послідовному вилученні української професійної музики з суспільної свідомості і внаслідок того – визнанні її другорядності у духовній спадщині нації. Хоча це не декларується відверто, проте вся культурна політика держави спрямована саме на таке меншовартісне трактування чільних національних здобутків музичної класики. Завважмо, що така позиція торкається виключно зразків професійної музики, оскільки саме поняття «українська музика» здебільшого ідентифікується з фольклором, а провідні композитори знані середньому українцеві в кращому випадку лише за прізвищами. Цим, до речі, і пояснюється «крилата» фраза: «Навіть якщо б Вербицький не написав нічого більше, крім гімну «Ще не вмерла Україна», він все одно увійшов би в історію національної культури»⁶.

Для порівняння варто навести приклад з української літератури. Аналогічна фраза, застосована, наприклад, відносно до Франка («Навіть якщо б Франко не написав нічого більше, крім «Вічного революціонера» («Каменярів»), він все одно увійшов би в історію національної культури») звучить для кожного свідомого і освіченого на рівні середньої школи українця щонайменше дико. Так само дико звучала б аналогічна фраза в устах, наприклад, австрійця («Якщо б Гайдн не написав нічого, крім «Gott, erhalte Franz der Kaiser», то все одно...») чи представника будь-якої іншої європейської нації щодо своїх музичних кумирів. Парадоксальність ситуації полягає в тому, що такі лінощі душі для українців вкрай небажані, позаяк якраз кордоцентричність української

ментальності ставить музичне переживання, «інтонаційну ідентифікацію» свого походження в ряд найважливіших чинників пробудження патріотичних почуттів.

Значну позитивну роль в цьому процесі, безперечно, відіграє народна пісня, але нехтування професійною музикою опосередковано спричиняє комплекс меншовартості українців відносно до системи європейських духовних цінностей: адже індивідуальна творчість, оригінальність, своєрідність мистецького почерку займає в цій системі дуже високу сходинку, зрештою, вагомість постатей національних геніїв (в усіх видах мистецтва, а не лише в літературі, як маємо на сьогодні в нашій державі) є однією з найістотніших умов формування духу нації і відчуття гордості за свій народ, усвідомлення його духовного потенціалу («Забери від Франції сто імен, що залишиться від Франції?»).

Адже історично свідомість європейців складалась, як індивідуалістична, а не колективна; остання для них на певному етапі стала синонімом нижчої сходинки суспільного і інтелектуального розвитку. Видатні композитори в більшості європейських народів належать до того ж чільного грона «пророків нації», що і історичні герої, поети, суспільні діячі (роль Баха і Бетховена в Німеччині, Берліоза і Дебюссі у Франції, Верді і Россіні в Італії, Шопена і Монюшка в Польщі, Сметани і Дворжака в Чехії в процесах національного відродження або в національно-визвольній боротьбі відома). Їх відсутність чи відсутність інтересу до них означає певну диспропорцію в духовному житті (свідомості) нації і служить своєрідним діагнозом щодо його розвитку.

Власне стосовно української культури можна стверджувати не відсутність самих таких особистостей – композиторів, здатних посісти належне їм місце на духовному Олімпі, а видиму байдужість, нехтування ними в національному середовищі, недооцінення їх спадщини, причому протягом тривалого часу, значних історичних відрізків. Одним з таких мистців є саме Вербицький (крім нього в першу чергу слід згадати Борзнянського і Лисенка).

На те складаються не лише об'єктивні (участь в суспільно-культурному житті, роль «піонера» в професійній композиторській діяльності західноукраїнського середовища тощо), але і суб'єктивні причини. До останніх слід віднести насамперед багатогранність, широке коло образів і тем, мало притаманних композиторам попередніх поколінь, – він вперше на теренах Галичини (в українській громаді) і один

з перших в Україні взагалі звернувся до таких важливих жанрів європейської професійної творчості дев'ятнадцятого сторіччя, як кантата, оркестрова увертюра (або, як сам Вербицький її називає, симфонія), співогра (або водевіль чи оперета – в Східній Україні для «народної» музично-театральної вистави на побутовий сюжет з розмовними діалогами частіше зустрічались такі жанрові окреслення), хоровий цикл, він же перший з українських музикантів Галичини звертається до солоспіву, хоча і не залишає в ньому надто численних зразків (один лише солоспів – «Віддайте ми спокій душі» – отримав свого часу значну популярність і виконується в ювілейних концертах в останньому десятиріччі).

Крім того, будучи глибоко національним своєю суттю і переконаннями композитором, Вербицький водночас цілком органічно вписується в загальний романтичний контекст європейської культури. Національна ідея репрезентується в нього на декількох рівнях: насамперед на рівні духовної музики, де він підхоплює традицію Бортнянського і таким чином продовжує безперервну лінію найважливішої сфери української музичної культури; проявляється в світській музиці на рівні музично-театральних вистав з народними звичаями і фольклорними символами; в музичному переосмисленні поезії провідних українських літераторів і знаходженні відповідних до їх ритміки, фонетики специфічних засобів інтонаційної виразності; зрештою, цілком прямолінійно – в створенні ряду демократичних пісень, дуже наближених за музичною мовою і стилістикою до гімнів. Його авторство сучасного державного гімну зовсім не випадкове – п'ять-шість хорових пісень Вербицького мають виразно «гімнічний» характер, а в деяких випадках прямо перегукуються своїми інтонаціями, ритмічними зворотами з «Ще не вмерла Україна», як наприклад, «Хто за нами, Бог за ним», «Де Дніпро наш котить хвилі» («Згадка»), «Гост до Русі» («На погибель» або «Дай, дівчино, нам шампана»), «Сурми заграли» з «Жовніра», хорова обробка відомої галицької пісні «Мир вам, браття» та ряд інших.

Як перший композитор, котрий поруч з Лисенком звернувся до «Заповіту» Шевченка, Вербицький заслуговує на особливу увагу, оскільки створює драматичну кантату-поему на цей текст раніше за «Музику до «Кобзаря» Лисенка з її поемами-кантатами «Б'ють пороги» та «На вічну пам'ять Котляревському». Такого вдумливого, уважного прочитання поетичного тексту Шевченка і втілення його в музиці не було до Вербицького – він вперше закладає фундамент цієї як же важливої і згодом багато розвиненої традиції української музичної культури XIX–XX сторіччя.

Для сучасних дослідників, культурологів і аніматорів мистецького життя творчість Вербицького могла б стати дуже цінним матеріалом та об'єктом філософсько-естетичного аналізу та впровадження в мистецьку практику, тому що своєю природою це музика вельми органічна для нашої художньої традиції, відкрита для демократичного сприйняття (тобто розрахована не лише на елітарне коло слухачів, а за своєю природою доступна і зрозуміла слухачам без спеціальної підготовки, попри високий професіоналізм), водночас за змістом, за вибором тем і текстів, жанровою природою творчість Вербицького містить в собі, як вже згадувалось вище, весь комплекс етичних, інтелектуальних, соціальних категорій, які формували в той період – романтичного самоусвідомлення себе – світогляд нації. Поки що, на жаль, доробок одного з наших найцікавіших композиторів залишається до певної міри фантомом, тінню одного твору, історичною долею визначеного на роль державного музичного символу – гімну України.

¹ Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – 2-ге вид. – Львів–Нью-Йорк, 1994.

² Ця пісня надзвичайно популярна також в польській народній музичній творчості зі словами «Czerwony pas». Вчені не дійшли згоди про пріоритет авторства, припускається, що це драматург Коженювський, який написав текст драми «Верховинці» і проявляв велике зацікавлення українською культурою і звичаями, створив також пісню. Але інтонаційна яскравість, близькість до джерел гуцульської музики, деякі типові для стилю Вербицького риси: ритмічна вибагливість, імпровізаційність викладу, гармонічні звороти тощо – схиляють автора даної статті до гіпотези про авторство саме Вербицького.

³ Врахуймо, що цей твір написаний ще 1848 р., року «Весни народів», пробудження національної свідомості, коли більшість національних культур лише виходила на рівень «професіоналізації»!

⁴ Останній твір не встановленого авторства, але припускається, що він належить перу Вербицького.

⁵ Твір, на жаль, не зберігся.

⁶ Автор неодноразово чула її з уст високопоставлених гостей ювілейних конференцій і концертів у 1990 та 1995, 2000 і 2005 роках у Львові, Яворові та Дрогобичі. В інших містах мені цього чути не доводилось, бо в Києві музика Вербицького звучить надто рідко.

Статті о. Михайла Вербицького, які є цікавим історичним джерелом про життя та музичний розвиток української спільноти першої половини XIX ст. – «О пінію музикальнім» та «О творенях музикальних, церковних і мирських на нашій Руси» – подаємо у перекладі зі староукраїнської на сучасну українську мову та в редакції Ольги Жаровської.

Михайло Вербицький

ПРО БАГАТОГОЛОСНИЙ СПІВ (О ПІНІЮ МУЗИКАЛЬНІМ)

Оригінал статті о. Михайла Вербицького «О пінію музикальнім» опубліковано у виданні: «Галичанин». Літературний зборник, издаваємий Я. Т. Головацким і Б. А. Дідицьким. Львів, 1863. Книга I. Випуск II. С. 136–141.

Не траплялося мені до цього часу у статтях наших українських читати хоч дещо про багатоголосний спів. А знаю, що є такий у нашому народі. Є у нас твори суто багатоголосні, спеціально створені для популяризації багатоголосного співу: як світського, так і церковного. Нема потреби доводити, що спів взагалі для нас, українців, є природним явищем. Бо він не тільки при Богослуженні дуже потрібний, але і звичайні світські пісні у різних суспільних колах так часто вживаються, що без них немає і ніякої забави. Я маю намір тут тільки згадати про спів багатоголосний, а особливо ж хотів би більше написати дещо про навчальний музичний заклад у Перемишлі.

Існує у Перемишлі при нашій престольній греко-католицькій церкві музичний заклад, започаткований і фондом забезпечений завдяки блаженної пам'яті «его превосходительства» єпископа Івана Снігурського. Перед 1827 р. не існувало у вищезгаданій престольній церкві багатоголосного співу і, здавалося, що такого не було зовсім не тільки у Перемишлі, але навіть і у престольнім місті Львові – ніде! Бо у кожній церкві, навіть митрополічій, був звичай, щоб дяки на своє розуміння і уміння, без будь-яких музичних знань, співали на Богослуженні так, як сьогодні лише у сільських та маломіських церквах співають.

Першу думку про введення багатоголосного співу замість дяківського висловив у Перемишлі знаний мною добре блаженної пам'яті Йосип Левицький, видавець української граматики, що був тоді капеланом при преосвященнішому владиці єпископі Іванові Снігурському. Щоб ці думки свої втілити, сказав їх Левицький преосвященнішому владиці, який одразу ними захопився і своєму капеланові дав завдання: замовити потрібні музичні твори з Санкт-Петербурга; шукати хорошого учителя і самому перший зразок такого співу з домашніми його палати зробити. Невтомний у праці, Й. Левицький не змарнував ні хвилини. Отримавши замовлені ноти з Санкт-Петербурга, одразу ж шукав знаючого вчителя, але тут раптом виявилось, що у Перемишлі немає жодної людини, здатної добре навчити багатоголосного співу. Є тільки один старець, (імені якого не пам'ятаю (Вікентій Курянський – уточнення мої, О. Жаровської), що вже втратив голос і працював у катедральному костелі латинського обряду. Був він трохи здібним, бо зумів «на скрипках» хоч якось відданих йому співаків навчати. Левицький, що не хотів зволікання, рекомендував того старого чоловіка як учителя, віддавши йому на навчання чотирьох домашніх з єпископської палати, тішився, що заснував початок співочо-музичної школи, надіючись, що з часом знайдеться розумний вчитель, який, маючи хоч невелику потрібну підготовку, візьметься з завзяттям і міцними, свіжими силами до справи і, таким чином, розвинеться тут хоч колись, у майбутньому, школа багатоголосного співу, до якої охоче піде молодь, що навчається зараз у школах перемишльського ліцею і яка щедро обдарована голосами і талантами. Згодом же буде розповсюджена традиція такого співу по всіх краях, по всіх землях, а на завершення – ще й серед усього українського народу.

Старий вчитель ходив щоденно зі скрипками до єпископської палати і ретельно навчав довірених йому співаків. Сталося так, що один з-поміж них, на ім'я Яків Неронович, що був тоді слухачем «любомудрія» у перемишльському ліцеї і був обдарований від природи добрим голосом та музичним талантом, швидко зрозумів, що то є таке – «багатоголосний спів» і чому він так зараз тут необхідний. Він швидко відчув себе (за дуже короткий час) здібним до втілення такого співу серед людей і почав як імпровізований директор з іншими співаками у престольній греко-католицькій церкві у Перемишлі по неділях та у свята на Богослуженнях у хорі співати.

Була це перша спроба багатоголосного співу «на Русі Галицькій». Був той спів ще незлагоджений і була у ньому ще велика потреба очищення від багатьох недоліків. Але, як дитина новонароджена, він підростав, міцнішав, набирав сил і очікував кращих часів, більших сил і вправнішого володіння. Були при цьому різні думки: чи «дитя» те годувати, чи ще в юності знищити; але стійкий характер Йосипа Левицького переміг думку останніх: «нехай той спів вдосконалюється, а з часом так вдосконалиється, що ідеально чистим буде».

Додав Й. Левицький до хору ще більше «домашніх», що проживали у палаті преосвященнішого владика єпископа. Але не швидко та наука просувалася вперед, бо таки розумного професійного вчителя і директора, знаючого генерал-бас, не було ні у Перемишлі, ані ніде поблизу. Аж вкінці другого року по відкритті тієї співочо-музичної школи з'явився у Перемишлі Алоїзій Нанке, що отримав освіту у Берні (м. Брно, Чехія – О. Ж.) та Відні та був обдарованим великим музичним талантом, добре знаючий генерал-бас і всебічно освічений. Трапилось так, що вищеназаний А. Нанке зумів блискуче проявити у Перемишлі свої музичні обдарування. Отож поспішив Й. Левицький якнайшвидше познайомитися з ним, розповісти йому, що існує там співочо-музична школа у єпископській палаті та запросити його на посаду учителя та директора тієї школи. А. Нанке прийняв надану йому пропозицію і швидко завершив Й. Левицький домовленість узгодженням річної плати (400 р. м. к.) за викладання у вищезгаданій школі та за посаду директора хору. Преосвященніший владика єпископ Снігурський, який підтримував будь-який навчальний заклад, що надавав освіту народові своєму і бажав також і цю ділянку освіти підняти і популяризувати, швидко погодився з обов'язками «плачення ремунації» (зарплати – О. Ж.) Алоїзію Нанке за навчання музичним наукам у школі та за посаду директора хору. А. Нанке, прийнявши вищезгадані обов'язки на себе, взявся «кріпкими силами до діла»: поправив швидко приготований старим учителем і Яковом Неруновичем багатоголосний спів, долучив до «був-ших півців», заходом Й. Левицького, з ліцею найталановитішу молодь до своєї школи та хору. І за короткий час, «sicut deus ex machine» («як Бог з машини» (лат.), ніби «з нічого» – О. Ж.), хор став співати так чисто, що більшого і бажати було годі! Хто ж з тих, хто жив тоді у Перемишлі і любив музику, не згадає і нині радісно про той спів? Був він «в повні цвіту свого» і близько навколо подібного йому не було.

«Щастє хотіло» (удачі сприяли – О. Ж.) три обставини, щоб той спів таких небувалих висот сягнув. І ось вони: 1) школа отримала замовлені Йосипом Левицьким твори з Санкт-Петербурга, написані Д. Бортнянським у класичному стилі: бо Бортнянський, як це кожен добре освічений музикант знає, є для українців тим, ким є у Західній Європі Моцарт, Гайдн та інші композитори; 2) директором хору став «глибоко учений» музикант Алоїзій Нанке, який швидко зрозумів і відчув дух українських духовних наспівів, написаних Д. Бортнянським, та і свої власні музичні «творення» у такому ж дусі написав і тому ж навчав; 3) учні-співаки обдаровані були від природи рідко існуючими «краснозвучними» голосами, між якими особливо виділялися сопрано – співак Іван Хризостом Сінькевич, «альто-півець» Матей Пінковський і тенори Григорій Чижевич та Спиридїон Алексевиц, які такими прекрасними і чистими голосами володіли, що знамениті співаки у операх могли би бути щасливими, якщо б їх природа такими чудовими голосами обдарувала.

При таких сприятливих обставинах розвивався багатоголосний спів дуже швидко і «на великий розмір» (широко – О. Ж.): записалося до музичної школи багато осіб «із молодєжі учащойся», визначено було щоденно години навчання: одних вчили як початкуючих співаків, а зі старшими робили вже спроби написання деяких поодиноких музичних творів. Незадовго виявилось, що сам Алоїзій Нанке уже не в стані був чисто фізично задовольнити усі потреби школи та хору, тому стали швидко думати про ще одного вчителя, який би навчав початкам музики та деяких співаків до загальних музичних репетицій готував. Обговорили цю необхідність з «єго превосходительством» єпископом Іваном Снігурським, який «сей проект» охоче прийняв і був готовий оплачувати зарплату другому учителю (200 р. м. к.). На тій підставі був запрошений з Берну (м. Брно – О. Ж.) Вінсентій Серсаві, «бассо-півець», від природи дуже «краснозвучним» голосом обдарований і в музиці взагалі дуже добре навчений. Таким чином стали викладати у співочо-музичній школі у Перемишлі два вчителі, які, розділивши між собою обов'язки, вирішили, що В. Серсаві навчав учнів початки музики і приготування до репетицій, а А. Нанке вже завершував почате «діло».

У 1830 році сягнула співацько-музична школа і хор у «церкви престольній гр. к.» у Перемишлі свого кульмінаційного піку розвитку,

бо школа почала дорівнювати малій музичній консерваторії, а хор став рівнятися добрій опері. І, як виявилося, існує в Європі крім трьох різних за характером категорій музики, тобто німецької, італійської і французької, також і четверта характерна категорія: руська, тобто – українська.

Й. Левицький збирав численні музичні твори іменитих та незнаних видавців, що в церковному стилі були написані, і заснував при школі малу музичну бібліотеку, яку Алоїзій Нанке своїми і чужими творами значно збільшив. Не була обмеженою вищеназвана школа тільки церковними наспівами, але вивчали у ній і «мирське» (світський спів – О. Ж.): і то не лише українські музичні твори, але і італійські, і німецькі різних видавців. Співали також терцети, квартети, секстети і хори виключно для чоловічих голосів, які потрібно було виконувати при різних обставинах і потребах.

Видно було, що вищеназаний музичний заклад «на твердям камені зложено було», бо хоч Алоїзій Нанке, перший учитель, пізніше захворів і змушений був покинути посаду директора хору, однак ця втрата не була дуже значною, бо Вінцентій Серсаві, другий учитель, ставши директором хору, не допускав «хиленія» (запушеності – О. Ж.) і школу достойно вів вперед. Поки Й. Левицький наглядав за школою і хором, все було добре і в належному порядку: шкільна наука і музичні репетиції відбувалися впорядковано у визначений час і кількість співаків збільшилася; але як тільки перевели його на парафію до Шкла, то справа залишилася, але «ревність схолодніла» (відношення змінилося – О. Ж.), бо не стало «принуки» (обов'язку – О. Ж.). З того часу почали співаки змінювати одне одного: одні переїжджали, залежно від свого статусу, до Львова, інші ж – у інші міста для навчання, а на їхні місця прибували зовсім нові учні.

Преосвященніший владика єпископ Іван Снігурський не обмежувався тим, щоб багатоголосний спів лише у престольній церкві існував: він обдумав спосіб, щоб він у дієцезії по містах і селах широко розповсюдився. Для цього зробив ось що: купив панське село Новосілки під Кальварієв і призначив дохід з нього на виховання «24 молодців», які мають здібності до учительського та дяківського сану. Крім усього, що для їхньої професії необхідним було, вони також і багатоголосному співу через 2 роки повинні були навчатися; щоб, закінчивши дворічний курс, вони могли потім на визначених для них учительських посадах у школах «тривіальних» (звичайних – О. Ж.)

і приходських шкільну молодь серед інших предметів і багатоголосному співу навчати, як це здавна традиційно було заведено у Чехії, звідкіль багато «музикальних людей» походить і які згодом по цілому світу розійшлися.

Куплене село Новосілки під Кальварієв «его превосходительство» єпископ Іван Снігурський з вищеозначеним обов'язком у 1841 році високопреподобній капітулі греко-католицькій перемишльській передав і грамоту, що на пергаменті написана в книгах цісарсько-королівської краювої табули у Львові, «інтабуловати (записати – О. Ж.) повелів». Отож існує співочо-музичний заклад при престольній греко-католицькій церкві у Перемишлі, призначений для того, щоб серед українського народу багатоголосний спів поширити. По-справжньому прекрасний навчальний заклад, але, видно, ще не розвинутий досконало, саме так, як це потрібно. Бо до теперішнього часу не вийшов з нього жоден вихованець, який би багатоголосний спів, як серйозну науку, навчати інших був би здатний. А коли такий благодатний час наступить – ніхто цього передбачити не може.

Першим учителем багатоголосного співу у названому закладі був Вінцентій Серсаві, директор хору, оплачуваний із особливого фонду, преосвященнішим владикою єпископом Іваном Снігурським у «тестаменті легованого» (у заповіті легалізовано, затверджено – О. Ж.). Після смерті того ж учителя направлений був з Чехії на посаду учителя багатоголосного співу і директора хору «господин» Людвік Седляк, під правлінням якого у співочо-музичному закладі жоден вихованець нічому не навчився, а хор був так занедбаний, що з давнього хору і його слави і тіні не зосталось!

Під кінець про те повинен повідомити, що через потужний вищеозгаданий музичний заклад багатоголосний спів серед українського народу у Галичині дуже швидко розповсюдився: бо зі школи Алоїзія Нанке вийшли не тільки ті особи, що здібні були лише науку багатоголосного співу вивчати і вдосконалювати, але і ті, які чисто багатоголосні музичні твори писали і пишуть. Перше відгалуження багатоголосного співу зародилося у бурсі Інституту Ставропігійського у Львові, яке було започатковане там Яковом Нероновичем зі школи перемишльської. Друга гілка того ж співу з'явилася у Чернівцях у 1835 році, занесена туди Іваном Христостомом Сінькевичем, який був учнем і «краснопівцем» перемишльської школи. Те відділення дуже швидко і «красно за-

цвіло», але, через від'їзд засновника, швидко згасло. Третя гілка того ж співу, прищеплена Йосипом Левицьким з Болшова, почала з 1835 р. «красно процвітати в сіменищи» (плідно розвиватися в середовищі – О. Ж.) греко-католиків у Львові (мова йде про греко-католицьку семінарію у Львові – О. Ж.). Найпристрасніше відданим їй був І. Хр. Сінькевич, вихованець того ж «сіменища». Та гілка до сьогоднішнього дня «красно і повно процвітає», але обмежується тільки чоловічими голосами. Вона, здається мені, не згасне, бо цвіте через «замилованє» (відданість і любов до справи – О. Ж.). Четвертий пагін того ж багатоголосного співу піднявся у Самборі, що був прищеплений там катехитом І. Скобельським. Багатоголосний спів тут теж уже «красно цвіте». А «більше – дасть Бог!»

Михайло Вербицький

ПРО ТВОРИ МУЗИЧНІ: ЦЕРКОВНІ І СВІТСЬКІ НА НАШІЙ РУСІ*

У цьому році я, через хворобу свою, був змушений декілька тижнів у лікарні у Львові лікуватися. За той час багато над чим роздумував. Серед іншого, багато розмірковував над музичною творчістю, зокрема, про музичні твори, правильно і грамотно написані. Бо здавалося мені, що хоча у нашому народі багато талановитих музикантів, однак через брак відкритих для простого народу навчальних музичних закладів у Галичині, у яких би, як у музичній консерваторії у Празі в Чехії, можна було отримати гарну освіту і, між іншим, досягнути неабияких висот у мистецтві написання творів, правильно музично скомпонованих за усіма правилами гармонії; все ж важко є, хоч і надзвичайно талановитому композиторові, самому навчитися усіх правил композиції і швидко створювати музичні твори, сьогодні дуже потрібні і одразу ж популярні. Важко нині самому стати таким композитором – професіоналом, щоб свої власні музичні твори сміливо зуміти одразу віддати на суд високоповажаної публіки: без боязні критики зі сторони як знавців, так і любителів музики.

Передивився я деякі опуси, які нашими земляками написані були і уже з півроку як видрукувані. Однак про них повинен сказати я, що це саме ті твори, для яких шкода було коштів, виданих на друк: у них не тільки багато технічних музичних помилок, але і наголоси у текстах неправильні, і на загальні музичні правила, на форму твору жодної уваги не звернено. Такими творами не служать ті композитори суспільству, навпаки – шкоду приносять. Бо дають ворогам нашим стимул до насмішок і наруги над нами.

Став я в уяві своїй мистецькі сили між своїми рахувати і з сумом побачив, що наших галицьких композиторів дуже мало. Чітко усвідомив це я ще у час існування нашого театру у Львові, коли крім мене (що ба-

* Оригінал статті о. Михайла Вербицького «О твореннях музикальних, церковних і мирських на нашій Русі» опубліковано у газеті «Слово», 1870. Ч. 38. С. 1

гато писав для театру) та Івана Лаврівського, що у Холм переселився і одну п'єсу для театру, а декілька творів для церкви і світських салонів написав, ніхто на цій ниві так і не з'явився.

Подумав я і над тим, що у недузї своїй завчасно життя моє скінчити можу і через те моя праця на музичній ниві може бути незавершена. Тут, де ще так багато сил для подальшої творчості у музиці в собі я відчуваю. Отож і жаль мою душу перейняв, бо хотів я ще дуже і дуже багато для Церкви, для майбутнього театру і для світських салонних свят та урочистостей музики написати. І все ж Бог ласкавий до мене, бо дав від недуги певний перепочинок: щоб я ще якийсь час зміг створенню музики себе присвятити.

Я настільки сильно поправився і одужав, що мені дозволили виходити з лікарні у місто. Скориставшись таким щасливим моментом, я вирішив найперше за все Богу Всемогутньому подякувати. З цим гарним наміром поспішив я у п'яту неділю посту до Успенської церкви і, як музикант, одразу попрямував до хору в надії, що там почую давні наспіви, які ще з молодих літ чув тут. Але яке ж то було моє почуття радості, що надзвичайно високо підняло душу мою, коли я почув нові наспіви у цілій Літургії, які були для мене зовсім невідомі! Став я ще більш уважним, «перетворившись у слух», і зовсім не зважав на те, що наспіви до всієї Літургії були створені одним автором, а не були зібрані з творів різних композиторів, як це давніше бувало.

Слідкував я з великою увагою за усіма гармонійними та мелодійними переходами у деяких наспівах від самого початку і аж до кінця. Тому можу стверджувати щиро, що усі наспіви тієї Літургії є дуже гармонійними, а при тім і мелодійними: як мелодія, так і гармонія чітко співпадають зі змістом слів літургійних. Кожна модуляція, створена за строгими гармонічними правилами, поставлена на своєму незворушному місці. Це не є музика легка, як от музика італійська. По більшій частині гармонія у літургійній музиці дуже збагачена і насичена, слова її тексту до серця звивають: кожна частина і кожне місце слів тут розраховані на особливий ефект почуття у слухача; кожна пісня виражає і означає особливе відчуття і характер, ту думку, що творить усю композицію. А ще що гідне тут особливої уваги, то це – стиль. Стиль у всіх піснях є чисто церковним: таким, що викликає побожність духу у слухача.

Освічений музикант, що слухатиме наспіви такої Літургії, мимовільно буде захоплений модуляціями музичних акордів і по тій ваго-

мій причині композиція наспівів тієї Служби Божої буде одразу зрозумілою лише для професійних музикантів, а не для дилетантів. Любителям же музики потрібен буде час, щоб добре вслухатися і звикнути до нової композиції.

Я запитав, хто є композитором нової Літургії, яку тільки що я слухав. Мені відповіли, що це – преподобний Порфирій Бажанський. Згаданий композитор є священником і парафіяльним співником при Успенській церкві у Львові. Він – чоловік молодий і, як видно, дуже талановитий. Нині він, як початкуючий композитор, показав, що володіє при своєму великому обдаруванні немалими знаннями, як правильно створювати музику як у мелодійному, так і у гармонійному сенсі.

Зрадів я, що тепер зовсім не поодинокий на композиторській музичній ниві старіюсь. Пішов я з церкви Божої з приємною думкою, що багатоголосні наспіви і музика взагалі у нашому народі не занепадає, а розвивається. І, дасть Бог, розвиватися і розповсюджуватися буде у світі. Хоча, на теперішній час, композиторів у нас ще дуже і дуже мало. Усе ж будемо надіятися, що підростаюче молоде покоління візьметься за діло і захоче, поки не з'явиться підручник з гармонії, що за усіма правилами створення музики українською мовою буде добре написаний і виданий, музично-гармонічні правила вивчати хоча б за німецьким підручником Роберта Фюрера, який нещодавно був видрукуваний і який був до нинішнього часу лише у рукописному вигляді. (Про даний рукопис достовірно можна дізнатися в українському середовищі у Львові).

ЗМІСТ

Від редакції (<i>Марія Омельчук</i>)	5
<i>Зоряна Білик, Василь Банах</i> . СКУПІ ВІДОМОСТІ БІОГРАФІЇ КОМПОЗИТОРА.....	9
<i>Марія Вавричин</i> . ДО ІСТОРІЇ РОДОВОДУ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО.....	16
<i>Світлана Кочергіна</i> . ПЕРШІ ПАРАФІЇ ОТЦЯ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО.....	21
<i>Феодосій Стеблій</i> . МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ НА ТЛІ УКРАЇНСЬКОЇ «ВЕСНИ НАРОДІВ».....	27
<i>Олександра Киричук</i> . ГРОМАДСЬКО-КУЛЬТУРНЕ ЖИТТЯ ГАЛИЧИНИ В ЕПОХУ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО.....	33
<i>Любов Кияновська</i> . МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ І СУЧАСНА МУЗИЧНА УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА.....	59
<i>Михайло Вербицький</i> . ПРО БАГАТОГОЛОСНИЙ СПІВ (О ПІНІЮ МУЗИКАЛЬНИМ).....	67
<i>Михайло Вербицький</i> . ПРО ТВОРИ МУЗИЧНІ: ЦЕРКОВНІ І СВІТСЬКІ НА НАШІЙ РУСІ.....	74

Науково-популярне видання

МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ

**Упорядники: О. Киричук,
М. Омельчук, І. Орлевич**

Видавничий відділ Львівського музею
історії релігії «Логос»,
Львів, 2015

Літературний редактор: *М. Ломеха*
Технічний редактор *М. Барановський*
Верстання *І. Бачина*

Підписано до друку з готових діапозитивів 30.11.2015.
Формат 60x84/16. Папір офсетний №1. Гарнітура Times.
Обл.- вид. арк. 8,72.
Наклад 300 прим. Замовлення № 825