

Ольга Попович

СОЛОСПИВИ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

Стиль Михайла Вербицького можна окреслити в рамках ранньоромантичної естетики з елементами класицизму, оскільки взірцями для нього служили пісні Ф. Шуберта, почасти стилістика Й. Гайдна, та передусім – духовна музика представників «золотого віку» українського хорового концерту Максима Березовського та Дмитра Бортнянського, природно синтезована з елементами національного фольклору. Засади європейського романтизму по-різному трансформуються в жанрах музики Вербицького. Привертає увагу жанрова розмаїтість його спадщини: поруч з хоровою – світською і духовною – музикою істотне місце займає творчість для театру, солоспиви у супроводі фортеп'яно та гітари, оркестрові опуси, п'єси для гітари. Вельми важливою для національної культури загалом стала релігійна спадщина митця, понад 40 творів, в тому числі повна Літургія, дві католицькі меси та окремі частини Літургії. Борис Кудрик назвав його «молодшим Бортнянським». Любов Кияновська зауважує в творчості Вербицького застосування різних стильових елементів, зокрема романтичної пісні, блискучо-віртуозного стилю Дмитра Бортнянського, що, в свою чергу, апелюють до італійської бароково-класичної манери, та українського пісенного фольклору.

Хоч вокальна лірика не входила в коло провідних жанрів творчості Вербицького, її зразки є нечисленними у порівнянні з хоровими опусами, проте вона становить важливий етап у розвитку цього жанру, особливо в українській галицькій культурі. Адже його солоспиви розпочинають професійну камерно-вокальну традицію, що невдовзі сягне таких вершин, як вокальні монологи і сцени Станіслава Людкевича, Василя Барвінського чи Нестора Нижанківського. Існує припущення, що метр «перемишльської школи» був автором майже 40 пісень із гітарним акомпанементом та 6 – із супроводом фортеп'яно. Це цілком ймовірно, зважаючи на факт, що єдиний збірник гітарної та вокальної музики, що зберігся до сьогодні, має назву *Quitarre 16*. Число 16 може означати, що існувало 15 попередніх збірок, в яких теж могли міститись сольні пісні. До *Quitarre 16* входять твори для гітари та вокальні мініатюри, вельми різноманітні за жанровими і структурними моделями, наближені до зінгшпільного типу вокальних номерів (характерні для театральної творчості самого Вербицького), а навіть до оперної арії, проте частіше стилізовані в дусі народної пісні чи танцю. Деякі з них репрезентують романтичну романсову лірику, сприйняту композитором від віденського стилю бідермаєр. Ці останні написані для соло у супроводі гітари, оскільки саме цей інструмент був на той час чи не найпопулярнішим і поширеним у домашньому музикуванні. Деякі з них написані до слів анонімних поетів, проте Тамара Булат припускає, що автором текстів також був сам Вербицький. Про це опосередковано свідчать тексти, що доволі безпосередньо пов'язані з подіями особистого життя композитора.

Згадані пісні вміщені в збірці *Quitarre 16* в наступному порядку: Думка, Погулянка, Милий, Кася, Пазя тужаща, Повелініє, Послухай, Отдайте ми покой

души, З далеких тут сторон приходжу, Щасливий супруг, Пазя до Івана. Крім того збірка містить фрагменти зі співогри Гриць Мазниця та твори до німецьких текстів в обробці для голосу з супроводом гітари. Видається доцільним дати коротку характеристику кожній із названих пісень.

Солоспів *Думка* спирається на типовий сентиментально-романтичний образ нещасливого кохання дівчини. Музичний матеріал, мелодика і строфічна будова, що нагадує структуру народних пісень, стисло підпорядковуються змістовним нюансам поетичного тексту. Крайні розділи, утримані в прозорій ясні тональності F-dur, становлять контраст до двох строф і складають середній розділ з його ностальгійним мінорним настроєм в розмірі 3/4 багато оздобленою мелізматичними зворотами мелодичною лінією, пунктирними ритмічними фігурами. Всі засоби виразу спрямовані на підкреслення туги й розпачу нещасливої закоханої. Важливу роль в пісні відіграє партія гітарного супроводу, доволі розбудована й ефектна. Про це свідчить як розлогий вступ, що спирається на основний вокальний мотив, так і чотиритактові інтерлюдії між розділами солоспіву, а особливо – постлюдія з її віртуозною фактурою.

В солоспівах з кантиленною мелодикою широкого дихання виразніше помітний вплив сентиментально-ліричних «пісень літературного походження» з обігу домашнього музикування другої половини XIX ст., а також сольних номерів з музики до театру самого Вербицького. Така стилістика притаманна зокрема вокальній мініатюрі *Милий* з подібною ж тематикою нещасливого кохання дівчини. Розгорнута плавна мелодія, розмір 2/4, темп *adagio*, тональність a-moll, типові для української міської ліричної пісні секстові ходи та виразні кадансові звороти створюють делікатний елегійний настрій. Мініатюра *Милий* використовує сольний фрагмент з партії Пази зі співогри самого композитора *Козак і охотник* на лібрето Івана Вітошинського, переробленого з п'єси німецького драматурга Й. Коцебу „Kozak und Freiwillige“. Вербицький скомпонував до неї музику, а прем'єра відбулась у Перемишлі в 1849 році. Вокальна партія вкладається в три куплети, проте і на початку, і поміж кожним куплетом композитор вміщує виразний гітарний епізод, створюючи своєрідний діалог між голосом та інструментом.

З тієї ж співогри походять ще дві пісні Вербицького для голосу з гітарою: *Пазя тужаща* і *Пазя до Івана*. Перша з них продовжує ту ж основну образно-емоційну лінію вокальної творчості композитора, яка позначила вищерозглянуті солоспіви: почуття покинутої дівчини, що оплакує свою важку долю. Чотири куплети пісні розкривають різні емоційні відтінки душевного стану героїні. Як і в попередніх вокальних мініатюрах, композитор значну увагу приділяє гітарному супроводу, віддаючи йому самостійні епізоди на початку, в кінці і поміж куплетами, притому дбає про зміну фактури: якщо на початку він впроваджує в партію гітари альбертієві баси, то згодом змінює їх на стислий акордовий виклад. Впливом оперної естетики можна пояснити характерні «зітхаючі інтонації» (*suspiratio*) наприкінці кожної фрази першого і другого куплету, завдяки чому створюється відповідний експресивний ефект. Натомість в наступних двох куплетах героїня запевняє коханого у незмінності своїх почуттів. В музиці цей емоційний відтінок передається через розширення мелодичного діапазону,

висхідні мелодичні фігури, зміну тональності на E-dur, метр 2/4 та темп *andantino*, завдяки чому вираз туги доповнюється «променем надії».

Ще одним солоспівом, що опирається на партію головної героїні із згаданої співогри, є афористична дванадцятитактова гумористична мініатюра *Пазя до Івана*, що ілюструє певну ситуацію театральної дії. Тональність G-dur, розмір 2/4 і темп *allegretto* використані для підкреслення граціозного, лукавого і кокетливого настрою дівчини, виразніше виступає і театральна природа мелодики, яка вишукано поєднує риси наспівності й декламаційності з характерними драматичними акцентами. Цьому служить і партія гітари, що тут, як і в кожній іншій пісні композитора, виступає рівноправним учасником художнього діалогу. Три вищенаведені пісні становлять характерний приклад впливу театральної музики на вокальну лірику Вербицького.

Зовсім в іншому ключі вирішена пісня *Погулянка* з її задиристим «буршівським» характером, однаково яскраво вираженим завдяки типовій танцювальній ритміці як у вокальній, так і в інструментальній партії. Легкі танцювальні фігури з пунктирним ритмом, що регулярно повторюються, спрямовані на створення комедійного образу – безтурботної, радісної «життєвої філософії» юнака. Чотири куплети солоспіву утримані в тональності A-dur, танцювальному метрі 3/8 і темпі *allegretto*. Приспів пісні на словах *Ой дана ж, моя дана* вказує на використання типово фольклорних зворотів, що теж нерідко з'являються у вокальній ліриці Вербицького. Партія гітари традиційно підкреслює загальний характер пісні, цим разом завдяки рухливості, грайливим віртуозним зворотам (шістнадцяткові пасажі, пунктирний ритм, форшлаги) і створює з пісенною мелодією гармонійну художню цілість.

Наступна пісня, що стилізує український пісенний фольклор – *Кася*. Хоча й тут Вербицький знову повертається до свого улюбленого сюжету – нещасливого кохання дівчини, проте трактує його дещо інакше, надаючи музиці інші експресивні акценти. Тричастинна форма пісні утримана в тональності F-dur. Загалом цей солоспів видається цікавим для виконавців – як для співу, так і для гітари – завдяки розмаїтості використаних виразових засобів і можливості показу різних настроїв та емоційних відтінків. Якщо перший розділ з розміром 3/4 в темпі *andante*, з розлогим інструментальним вступом, завдяки характерному пунктирному ритмові та експресивним пасажам підкреслює жалі нещасливої героїні, то в другому розділі настрої змінюється. Темп *allegro* і розмір 2/4 впроваджує вже інструментальна інтерлюдія грайливими швидкими пасажами й арпеджіо. Вокальна партія тут якнайвиразніше споріднена з танцювальними народними піснями. Натомість в третьому розділі знову гітарна інтерлюдія зазначає наступну зміну експресивного виразу завдяки неспішному розгортанню в темпі *allegretto* і розмірі 2/4. На завершення героїня пісні входить у спокійний рефлексивний настрої, що підкреслюється кантиленною мелодикою і її хвилеподібним рельєфом, тонко резонуючи на зміни поетичного тексту.

Ще один солоспів, який визначаємо як стилізацію народної пісні з типовою для сентименталізму і бідермасра лірико-рефлексивною образністю, застосовування поширеного для цього різновиду жанру виразового комплексу темпу *adagio*,

розміру $\frac{2}{4}$ і тональності A-dur – *Повелініє*. В центрі знову знаходиться постать молодої дівчини, проте вже не її нарікання на нещасливу долю, а бунт і незгода з намаганнями рідних змусити її чинити згідно з їх уявленнями про щастя жінки (тут виникає очевидна паралель з Наталкою Полтавкою). Характерний пунктирний ритм і гостро окреслена мелодична лінія з раптовими підйомами і спадами, з яскраво підкресленою кульмінацією в кожному з трьох куплетів прекрасно відповідають енергійному і бунтівному змістові поезії. Гітарний вступ й інтерлюдії «домовляють» прихований підтекст пісні, піднесеність віртуозних зворотів інструментальних фрагментів ще більше акцентує цілеспрямованість і непокірливість героїні. Вказані три пісні безсумнівно орієнтуються в засадах виразу на ранньоромантичну стилістику, почасти сягаючи до пісенних взірців Моцарта.

У збірці знайдемо й більш розбудовані форми, що відповідають стилістиці сучасного композиторові зрілого романтизму. Серед них вартують згадки: *З далеких тут сторон приходжу*, *Отдайте ми покой души* та *Послухай*. В них використовується контрастне зіставлення частин і варіантний розвиток тематизму, завдяки чому уможлиблюється психологізація літературного першоджерела, а кантиленна мелодика підкреслює експресію поетичного образу. Солоспів *З далеких тут сторон приходжу* за поетичним змістом кореспондує з ліричною поезією Гайне і виражає очікування закоханого на свою кохану. Тональність a-moll, темп *andante* і розмір 6/8 сприяють створенню відповідного настрою. Щоби представити різні відтінки експресії, композитор обирає куплетно-варіаційну форму, завдяки чому наприкінці другого куплету досягає типово романтичну «вибухову» кульмінацію. Хоча можна помітити у системі виразових засобів певну спорідненість до пісень Моцарта (ходи по розкладених тризвуках і пунктирний ритм, дещо подібно як в пісні *Ridente la calma*), проте загалом цілком вкладається в естетичні норми романтизму. Це враження підкреслює і гітарний супровід, який чутливо резонує на зміни настрою і презентує різні типи фактури. Їх зміна, особлива фактурна насиченість наприкінці солоспіву, що зіставляється з варіаційними видозмінами вокальних фраз, сприяє драматизації виразу, цілком типового для романтичних вокальних монологів.

Інший стильовий романтичний прототип – пісні Шуберта – перевтілює Вербицький в пісні *Отдайте ми покой души*. Хоча пісня й написана в мажорній тональності A-dur і розмірі 3/4, однак, на зміну експресивних відтінків вказує вже зміна темпів в окремих розділах форми – *andantino*, *allegretto*, *tempo I*. Вокальна партія спирається на типово романтичний інтонаційний компендіум, властивий тогочасній оперній музиці. Монолог головного героя, сповнений розпачу і безнадії, укладається в контрастно-складову форму, де серединний розділ контрастує з крайніми. На початку пісні Вербицький використовує теж типовий для романтиків прийом автоцитати і подає мелодію власного солоспіву *Думки*. Він переходить у вельми експресивний, насичений хроматичними ходами, широкими стрибками та енергійними ходами по розкладених тризвуках епізод, що веде до другого розділу. Важливу виразову роль відіграє партія гітари, завдяки раптовим переходам до різних типів фактури, «шарпанням» акордів, несподіваним модуляційним зворотам. Ця пісня належить до новаторських у спадщині композитора.

Оригінальним і вельми цікавим видається також солоспів *Послухай* (A-dur, розмір 4/4), який теж наближений до вільного романтичного вокального монологу. Вокальна партія майстерно поєднує риси кантиленности та театральної-декламативної виразності, завдяки чому викликає асоціації з італійською оперною арією. Як і попередній солоспів, цей присвячений почуттям закоханого чоловіка. Композитор застосовує тут принцип крещендуючої драматургії, рухаючись по висхідних щаблях драматичної напруги, щоби прийти до фінальної кульмінації – фрази *миленька, ах я люблю тя*. Кульмінація спеціально підкреслена агогічними змінами та ферматою. Не менш важливою у створенні загальної емоційної атмосфери є і партія гітари, що своїми змінами підкреслює зміни настрою героя, його все більшу рішучість, що приходить на зміну непевності і тривозі другого епізоду. Загалом стилістика солоспіву досить виразно вказує на вплив італійської оперної музики, передусім Вінченцо Белліні та Гаetano Доніцетті, що в другій половині XIX ст. була популярною на львівській сцені. Впливи оперної музики в солоспівах, як і використаний у гітарних варіаціях мотив *Венеційського карнавалу*, свідчать про те, що Вербицький завдяки постійним контактам з львівським мистецьким середовищем прекрасно орієнтувався у новітній європейській музичній культурі. Солоспів *Послухай*, як і два попередні, відзначаються, на думку дослідників, більшою професійною майстерністю. Вони виявляють також більший вплив романтичної стилістики, особливо пісень Шуберта, які Вербицький досконало знав. Свідченням цього є транскрипція його *Вечірньої серенади* для голосу у супроводі гітари, вміщена в збірці *Quitarre 16*.

Останнім із солоспівів поданої збірки є *Щасливий супруг*, що оспівує радість родинного життя і чесноти шлюбу. Він є фрагментом співогри *Підгіряни*. За стильовою приналежністю, як і за змістом, ця пісня найбільше споріднена з німецькою манерою *Liedertafel* спокійним неспішним розгортанням в темпі *andantino*, опорою на акордовий акомпанемент та моралізаторським характером тексту.

Солоспіви із гітарним супроводом М. Вербицького служать прикладом ранньоромантичної творчості українських композиторів Галичини. Вони написані за різними моделями форми – куплетні, куплетно-варіаційні, тричастинні репризні, контрастно-складові, як також використовують доволі розмаїтий арсенал виразових засобів, що походить з українського фольклору, міської ліричної пісні (*Geseelige Lieder*), старогалицької елегії, австрійських застольних пісень, впливів романтичного солоспіву та оперної експресії. Загалом вони відображають сферу культурних зацікавлень інтелігентських українських кіл тогочасної Галичини.

Пісні з фортеп'яним супроводом вважаються менш цікавими в доробку Вербицького. Більшою популярністю тішився солоспів «Отзев», відомий також під назвою «Все заглухло, чорні мраки» на слова невідомого автора, що може означати, що поетичний текст написав сам композитор. Це невеликий твір з опорою на риси класицизму. Темп *lento*, розмір 2/4 і рівномірний шістнадцятковий супровід підкреслюють сумовитий характер пісні, що розповідає про долю руського народу. Крім того Вербицькому приписують цикл з чотирьох номерів *Плач вдовиці*, на тексти Антона Лужецького, які мали певне значення для розвитку української вокальної лірики. За змістом – це трагічна історія вдови, яка оплакує

чоловіка, проте згодом дізнається, що він живий, за що вона дякує Богу. Характерною ознакою циклу є релігійні мотиви. В тих нескладних за музикою піснях драматичного змісту автор не використав народнопісенних джерел, надаючи перевагу традиційним класичним виразовим засобам.

Підсумовуючи огляд солоспівів Вербицького, зробимо деякі узагальнення. Взірцем для вокальної лірики композитора служили романтичні пісні, передусім Шуберта, проте європейські засади галицький митець збагачував своєрідними елементами українського фольклору. Спільною для них основою була тематика кохання і розлуки. Хоча більшість солоспівів використовує прості куплетні форми, виразну пісенну мелодику та нескладну класичну функційну гармонію, проте в деяких сміливіших зразках помітне прагнення до розбудови форми, ускладнення фактури та гармонічної палітри, синтезу кантиленности та декламаційности. Загалом його вокальна лірика найприродніше укладається в рамках бідермаєра з його спрямованістю на домашнє музикування, культивуванням образу «маленької людини» з її радощами і смутками. Проте Вербицький увійшов в історію української музики передусім як провісник професіоналізму, про що свідчать новаторські риси його хорової та театральної музики. Натомість у вокальній ліриці він не виявив вповні масштабу свого таланту – можливо, ми не маємо уявлення про повний об'єм його вокальної творчости, тож і не можемо однозначно про неї судити. Однак безсумнівно, що його солоспіви відіграли значну роль в розвитку західноукраїнської камерно-вокальної творчости, заклали основи жанру в цій сфері музичної культури.

