

ПІЗНІЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ ЛЬВОВА

Матеріал даної статті узагальнює спостереження, присвячені величній плеяді патріархів львівської композиторської школи першої половини ХХ століття з акцентом на пізньому періоді еволюції індивідуального стилю Миколи Колесси.

Ключові слова: композиторська школа, пізній період творчості, мистецький простір, Львів, Микола Колесса.

Метою пропонованої статті є розгляд деяких векторів становлення львівської композиторської школи першої половини ХХ століття на тлі культурно-мистецького ландшафту Львова. Завдання полягає в увиразненні індивідуальної постаті М. Колесси, знакових стильових рис пізнього періоду творчості одного з фундаторів музичного професіоналізму на теренах Галичини.

Львів як майбутня столиця галицького князівства, а згодом і королівства, з'являється на європейській мапі у ХІІІ столітті. То був час високої готики, проторенесансу. Місто розвивалося з відчуттям «західності» – за законами європейської архітектури, характерною ознакою якої був полірівневий християнський символізм та емблематика. План міста – це квадрат, вписаний у коло. В архітектурних прикрасах, предметах ужиткового мистецтва, мануфактурі, згодом в оформленні манускриптів зустрічаються химерні виноградні лози, язика полум'я, еліпси, леви, пси, змії, баранці, циркулі, очі, трикутники, книги, розетки, лілеї тощо – багатющий арсенал християнської містичної символіки, крізь яку опоетизовувався та персоніфікувався ментальний світ тогочасної віруючої людини. Цією символікою організовувався простір, у якому знаками Віри наочно детермінувалися норми релігійної моралі. Чи сленні візуальні образи виступали як лейтмотиви високих ідеалів, своєрідні координатори суспільної і особистої поведінки.

Характеризуючи музичний світ старовинної Галичини і насамперед Львова, В. Витвицький наводить цікаві факти: «На початку свого існування Львів, як про це свідчать збережені історичні джерела, завдяки своєму вигідному положенню на купецьких шляхах, більш займався торгівлею, аніж мистецтвом». І далі: «Час заснування Львова – це дивним випадком помітна дата в історії нашої музики. Саме з ним в'яжеться доба життя і праці гордого співця Мітуса, що перебував у дворі єпископа в Перемишлі. В нашому музичному минулому ті часи позначені досить сильним розвитком інструментальної музики; ... наші землі були ланкою на шляху, яким знання і вживання музичних інструментів ішло зі Сходу на Захід» [1, с. 209].

З розбудовою міста нурт торгівельних та культурних потоків закладав круговорот вражень в ментальність городян, формував художню всеосяжність та мобільність як апіорні психологічні установки. І тому, коли місто звинувачувалося у тотальному еkleктизмі, мистецтвознавці-історики ще були не в змозі усвідомити ментальне підґрунтя цього явища, адже для Львова то була знакова риса його споконвічної культури, органіки. Саме архітектурна полістильність стала інспірацією, яка згодом, на порозі ХХ століття зумовила народження шедеврів сецесії. Химерна строкатість та часова поліфонічність галицького художнього світу насправді були спрямовані на досягнення вищої гармонії, концентруючись у численних витворах галицького бароко.

Стрімкість історичних подій другої половини ХІХ століття пришвидшувала і мистецький час. Для Галичини, яка не залишилася осторонь магістральних процесів європейської культури, то був період кардинальних змін, кристалізації нової естетичної якості мистецької свідомості. Модерні форми суспільного життя, пов'язані з урбанізацією та інтенсивним ростом промислового виробництва, перехід на єдиний середньоевропейський час інспірують появу аматорських театрів та оркестрів, паралельно з якими кристалізуються ранні паростки професіоналізму. Ці очевидні здобутки до певної міри живилися пріоритетами романтичної естетики, для якої наріжним каменем були ідеї національного патріотизму та міфотворчості.

Поступово обізнаність у високій музиці стає ознакою приналежності до поважного соціального рівня. Охопивши всю постреволюційну Європу, мода на філармонійні концерти не оминула і Галичину. Ця територія стає одним з центрів культурно-мистецького життя Європи, зберігаючи своє реноме до першої половини ХХ століття. Ф. Ліст, Р. Вагнер, Г. Малер, Р. Штраус, М. Карлович, К. Шимановський, К. Ліпінський, М. Равель, Б. Барток – ось далеко не

повний список музикантів світового значення, що незмірно збагатили Львів, назавжди залишивши частку своєї харизматичної національної ментальності у просторі галицької художньої свідомості. Суперечливість, пасіонарність та багатозначність романтичних ідей знайшли у соціо-культурному просторі Галичини вдячний ґрунт, напрочуд органічно кореспондуючи з етно-національною поліфонічністю галицького духовного поступу. В громадах виховувалися почуття людської гідності, вартісності власної мови і культури, мистецька толерантність до чужого. Мандруючи в часі з метою увиразнення деяких історичних обставин, необхідно підкреслити знакові риси галицької ментальності:

- відкритість до іноземних, як східних, так і західних впливів;
- прагнення високого рівня загальної та професійної музичної освіти;
- вплив римо-католицької та греко-католицької церков, що залучали до служби широкі кола парафіян, виховуючи духовно-освічені та висококультурні особистості, прищеплюючи їм навички хорового співу, навчаючи драматургії та композиції хорових концертів, музичній лексиці та латині католицьких богослужінь ;
- широка розповсюдженість домашнього музикування з опорою на репертуар, створений австро-німецькими, польськими та українськими авторами;
- багатонаціональна жанрово-лексична палітра;
- розвиток академічної музики під егідою високих моральних та релігійних ідеалів, не зумовлених класовою стратифікацією;
- розгалуженість системи культурно-мистецьких осередків;
- тенденція до індивідуалізму у творчості.

Більшість професійних музикантів – піонерів галицької культури починала свій шлях саме в провінції. Піаністи, скрипалі, віолончелісти, композитори, диригенти стали новою хвилею, що привнесла у Європу культурний контакт з «українською інтонацією». Гастролю та закордонна гуманітарна освіта були основним механізмом регуляції відцентрових та доцентрових мистецьких потоків у Галичині. Концертуючи центральними містами Європи, музиканти органічно асимілювали європейську творчу і виконавську манеру. Згодом, повернувшись на батьківщину, вони здійснювали численні культуртрегерські поїздки у провінційні містечка, де нерідко вперше звучала світова класика. Так, «саме з маленьких галицьких містечок і проросло те велике плодоносне дерево, яке щедро обдаровує нас своїми мистецькими плодами досьогодні» [5, с. 6]. Отже, ментальне пограниччя Львова мало колосальне значення не лише як інтегративна полікультурна зона, але й як акумулятор та хоронитель кращих мистецьких відкриттів і звершень, асимільованих у місцевий інтелектуальний контекст під егідою національної ідеї.

Глобальний історичний розлом кінця XIX–початку XX століття сформував на теренах Західної України блискучу плеяду композиторів-професіоналів. С. Людкевич (1879–1979), В. Барвінський (1888–1963), Н. Нижанківський (1893–1940), Р. Сімович (1903–1984), М. Колеса (1903–2006) залишилися в літописі краю як інспіратори грандіозної хвилі культурного піднесення і водночас як регіональні представники «віденсько-празької» школи. Сукупний хронологічний інтервал їх еволюційної ходи В. Витвицький назвав «столітньою стреттою» – в силу стрімкої зміни і контрапункту пізньо- та постромантичних жанрово-стильових парадигм. Велика часова ретроспектива поступово зблизила між собою емблематичні мистецькі постаті, дозволила сприймати їх спадщину як єдиний у своїй багатогранності духовний простір, що зараз відкриває усе нові обрії музичної історії Галичини.

Про велетнів львівської композиторської школи написано чимало капітальних досліджень. Зараз, коли доступними стали епістолярні та архівні раритети, інтенсивно опрацьовується періодика початку минулого століття, до спадщини видатних співвітчизників з однаковим пієтетом спрямовують свої наукові інтереси і музикологи-початківці, і вчені із заслуженим європейським реноме: С. Павлишин, Я. Якуб'як, Л. Кияновська, О. Козаренко. На цьому поважному тлі важко претендувати на відкриття нових концептуальних обріїв, однак, ще один погляд на алгоритм професійного та особистісного росту кожного з «великої п'ятірки», увиразнює ті аспекти, які, зазвичай, вважалися маргінальними. Серед них – співвідношення вітальних та креативних факторів самореалізації, ціннісно-етичний зміст різних вікових фаз життєтворчого циклу, які нерідко уподібнюють до експозиції, кульмінації і розв'язки певного сценарію. Йдеться про надання драматургічної форми минулому з акцентом на доленосних подіях; їх послідовність завжди унікальна, непередбачувана – на кшталт сценічних творів з

гостро закрученою інтригою. Стрімкість, напруженість або заповільненість, безподієвість індивідуального психологічного ритму життя, різна міра його насиченості надають кожному з таких сценаріїв рис одининості¹.

Іноді фабула композиторської діяльності розпочинається відразу з кульмінації і тоді майбутня перспектива розвитку мимоволі співвідноситься з вершиною-джерелом (В. Барвінський, Н. Нижанківський); більш закономірним є співпадіння піка професійного становлення з центральною віссю життя – віком акме (С. Людкевич, Р. Сімович, А. Кос-Анатольський); в рідкісних випадках знакові творіння народжуються в благословенну пору «золотої осені» – як вибух накопиченої за усе життя креативної енергії (М. Колесса).

Лише щасливі обранці Долі легко і впевнено крокують своїм творчим шляхом, увінчаним беззастережним визнанням з боку суспільства, однак, реальність мистецьких професій радше асоціюється з Хресною дорогою, сповненою драматичних перепадів – від блиску триумфів до мороку депресій, духовних криз, зневіри у власних силах. Невипадково В. Мейерхольд писав: «Життя митця – це ейфорія лише одного дня, ... коли покладено останній мазок, і пароксизм страждання наступного, коли приходить усвідомлення власних помилок» [6, с. 91]. Навіть побіжний погляд на життєтворчі сценарії представників композиторської школи Галичини дозволяє увиразнити ряд константних рис, що творять певний архетип, який, зрештою, не виключає істотної корекції – адже йдеться про сильні, неординарні особистості.

1. Єдність історичного та соціополітичного простору, що охопив трагедії двох світових війн, російську революцію, експансію тоталітарного режиму, фази зрілого і розвинутого соціалізму, перетворення України у незалежну європейську державу;

2. Вражаючі вікові параметри життєтворчих шляхів: 100-літнього С. Людкевича та 103-літнього М. Колессу по праву можна віднести до пантеону довгожителів, 81-літній Р. Сімович та 75-літній В. Барвінський, прожили повний, завершений життєвий цикл, який увінчався гідною, мудрою старістю. Інтервал їх активно-продуктивної діяльності сягає в середньому від 50 до 70 років.² Лише Н. Нижанківський прожив коротке як спалах блискавки життя, не встигнувши до кінця вичерпати свій рідкісний ліричний талант;

3. Унікальна природа і масштаб особистостей, їх невпинне художнє вивершення дозрівання, широта жанрово-стильового континууму – від пізнього романтизму через постромантичні напрямки до постмодерну, від вокально-симфонічної фрески «Кавказ» Людкевича (1908) до витонченого тайнопису пізнього «японського» циклу М. Колесси та його ж необарокової «Прелюдії і фуги» для органу (1977);

4. Походження. Хрестоматійна демографічна гіпотеза констатує: акт народження генія в більшості випадків є результатом тривалого латентного накопичення генофонду багатьох генерацій єдиної династії. Вдячний ґрунт для всебічного розвитку та впевненого вибору професійного майбутнього для представників «великої п'ятірки» створили їх видатні родини. З покоління в покоління вони закладали підвалини української національної самосвідомості. Окремо хочу підкреслити роль матері, чий духовний аристократизм та жертвовність багатократно посилювалися в талантах синів. Енергія спадковості в сенсі розбудови вітчизняної науки і культури стала потужним каталізатором здобуття академічної освіти в різних галузях знань: право, філософія, теологія, природознавчі науки. Хист до музики виявлявся одночасно з іншими проявами креативності, блискучою загальною ерудицією та культурою. Вирішальними стали перші враження як від народного музикування, так і від шедеврів світової класики;

5. Еволюційний процес. Більшість композиторів Галичини відносяться до *пізніх дебютантів*, які розпочали професійну кар'єру на межі повноліття – тобто в період розквіту юнацької вікової фази з притаманним їй стремлінням «жити десятикратним життям» (Блок), невгамовною жагою самоствердження. Відчуваючи дефіцит сильних осередків академічної музичної освіти в Україні, кожен з них присвятився системному досягненню основних імперативів професії в європейських центрах. Між 1906 та 1936 роками – почергове або синхронне навчання в університетах і консерваторіях Праги, Відня, Кракова, Берліна, які стали для посланців української мистецької еліти свого роду Віллою Медічі. Щоправда, Римською премією

¹ Практика використання поняття *життєтворчого сценарію* не може підмінити інші музикознавчі поняття, такі, як життєвий і творчий шлях, періодизація творчості, генераційна спільність тощо.

² Прецеденти у світовому музичному мистецтві небагаточисельні: 62 роки – творчі марафони Ліста і Стравінського, 57 років – Верді, 55 – Глазунова і Вагнера тощо.

їх нагородила не рідна держава, а власне стремління надолужити «втрачений час», зруйнувати національно-етнографічний герметизм і залучити відчизняну школу у вирій європейських культурних процесів¹. З цього приводу Я. Якуб'як пише: «Після студій в Європі у Людкевича посилюються його гарячі вболівання за долю талановитих українських композиторів, ... за культурну незрілість власного суспільства, розпорошеність його унікального генетичного фонду» [10, с. 24].

Через ситуацію рівноправного діалогу культур гостріше усвідомлювалася власна національна тотожність. Драгоманівське гасло «Бути ногами в Галичині, а головою у Європі» реалізувалося через опанування розгалуженого спектру жанрів з типово романтичною поляризацією камерності і монументальності. Першу лінію репрезентують вокальні та інструментальні мініатюри Барвінського, Нижанківського, Колесси; другу – епікурейський струмінь лірико-жанрових симфоній Р. Сімовича, пафосність кантати-симфонії «Кавказ» Людкевича, яка своєю жанровою специфікою кореспондує з «Піснями Гурре» А. Шенберга, Другою і Третьою симфоніями Малера. Безмежно різноманітними були форми авторського синтезу «свого» і «чужого». По-іншому, крізь галицьку елегантність постає шуманівська ідеалізація «вічно жіночого» (фортепіанний цикл «Листи до неї» Н. Нижанківського), імпровізаційність лістівської рапсодійної форми забарвлюється терпкими обертонами національної лексики («Картинки з Гуцульщини» М. Колесси), ювелірна вишуканість шопенівського піанізму перетворюється у фактурне мереживо ранніх прелюдій Барвінського тощо. Гадаю, найорганічнішим для ментальності галичан виявилось брамсіанство як сфера меланхолійних реєстрів психологічного світу, а також витончена салонність камерного інструменталізму Б. Сметани та А. Дворжака. Підкреслюю: генетична пам'ять романтизму в інтерпретації західноукраїнських класиків набуває суто слов'янської емоційної обережності, жодних перебільшень, а тим паче «дуалізму свідомості, розп'ятої між двома епохами» (Т. Адорно).

Творча спадщина **М. Колесси** нагадує айсберг: його зовнішня частина – лише малий простір того, над чим працював Майстер. Композитору вдалося рано віднайти своє індивідуальне обличчя і зберегти його неповторність, оминувши усі спокуси моди. При цьому – жодної епатажності, декларативності як доказів своєї правоти. Його ліризму чужа чуттєвість, він строгий і ясний. Композитор не приймає розпливчастості та багатослів'я. *Ratio* незримо наявне у лаконізмі форми: автору ніколи не зраджує почуття міри, кожен звук інформаційно насичений, містить потенцію до розвитку, деталізує думку.

На усіх етапах особистісного становлення композиція була для М. Колесси одкровенням, священною відправою, де неприпустимі фальш, лицедійство душі, конформізм. Він ніколи не прагнув гігантоманії, не вражав слухача гіперболізовано масштабними жанрами і формами, не викликав подиву приголомшуючою статистикою творчого доробку, і тим більше його філософською прецизійністю. Тепер, коли його спадок став класикою української музики ХХ століття, і коли можна охопити єдиним поглядом як монолітне, завершене явмце, стають очевидними ті основні стилістичні константи, котрі проходять через довгий мистецький шлях Митця і Людини. Що ж саме мається на увазі?

- Перевага світлого строю почуттів;
- «інтелектуальна схвильованість» (М. Бахтін);
- виважений академізм (у найвищому розумінні цього слова) як шлях до широкого слухача;
- толерантність до нового, утвердження цінності старого;
- пошук гармонії з найактуальнішими художніми концепціями сучасності;
- особлива рельєфність образно-інтонаційного змісту музики, що легко сприймається і запам'ятовується на слух;
- ставлення до творчої праці як до етичної місії.²

Душа, талант і труд Миколи Колесси створили його власний світ, де завжди панував емоційний аристократизм, схиляння перед високими національними ідеалами, відповідальність

¹ Ось приблизний хронологічний розклад перебування в Європі представників «великої галицької п'ятірки»: Барвінський – 1906–1915 (Прага, Відень), Людкевич – 1906–1908 (Відень), Колесса – 1925–1928 (Прага), Нижанківський – 1928 (Відень, Прага), Сімович – 1933–1936 (Краків, Прага).

² К.-Г. Юнг усі види творчої діяльності на схилі життя розглядає як результат здатності до самопросвітлення, самоспоглядання [9]. Суєтність оточуючого світу усвідомлюється митцем лише як тема для роздумів.

за кожен мить звучачого часу. У пізній період творчості (70–80-ті роки) тенденція до класичної простоти стає визначальною. Останні опуси Майстра (фортепіанні мініатюри, серед яких прелюди «Гуцульський» (1975) та «Про Довбуша» (1981), Сюїта для струнного квартету «В горах», вокальний цикл «В краю квітучої вишні», хори) буквально заворюють конструктивною ясністю і одухотвореністю, безпосередньою «спрямованістю форми на слухача» (Б. Асаф'єв)¹. Жанрова розмаїтість, властива попереднім етапам становлення індивідуального композиторського стилю, в загальних рисах зберігається, лише збільшується питома вага камерності.

Цілком протилежна картина відкривається у двох хорах а'cappella – «Думи мої» (1983) та «Кам'яний сон» (1985). Тут вражає урівноваженість, позачасовість, позаособистісність образного строю, а на рівні музичної мови – повна відсутність прямолінійних асоціацій з жанровими і фольклорними прообразами. У хорі «Думи мої» (для мішаного складу) М. Колесса пропонує своє прочитання широковідомого шевченківського твору. Для музичного втілення композитор обирає завершальні фрази поезії й на основі їх будує наскрізне драматургічне полотно. Глибоко проникаючи в зміст кожного віршованого рядка, М. Колесса максимально точно відтворює найделікатніші настроєві нюанси. У роботі з поетичним матеріалом композитор вдається до довільних багаторазових повторів окремих фраз – строфічна форма текстової основи переростає у складну композицію. Розвиток кожного з її етапів підпорядковано авторському задуму й реалізується за іманентно музичними законами розгортання думки. Приймаючи систематизацію типів взаємодії словесного і музичного начал у хорових п'єсах, запропоновану Л. Пархоменко, визначимо спосіб використання тексту у даному творі як «модифікований» – тобто такий, що передбачає автономність словесних і музичних принципів організації змісту [7].

Найсимптоматичнішою рисою мислення М. Колесси у пізній період творчості є глибинна, підсвідома опора на класичні традиції українського хорового співу, вміння поставити цей неоціненний досвід на службу власним рефлексіям. Легко надаються до порівняння риси фортепіанного та хорового письма – ще один виразний знак універсалізму мислення, дивовижної логіки і досконалості композиторської техніки.

Рисами геніальної простоти і мудрості відзначено цикл романсів «В краю квітучої вишні» (1971) на слова японського поета Такубоку². Для культурного діалогу Майстер не випадково обрав східну традицію, яка у 70-ті роки виявилася напрочуд близькою йому за духом, перетворившись у корелят власного буттєвого досвіду. У цьому філософсько-етичні шукання М. Колесси збігаються з позиціями видатних мислителів ХХ століття – А. Швейцера [527], Г. Гессе [133] та інших: вони ідеалізували Схід, відкриваючи в ньому глибинну духовну силу і мудрість, яка є своєрідним кодом для аналізу духовних цінностей, розуміння їх ієрархії та пріоритетності.

Не втрачаючи моцартівської легкості пера, дивовижної простоти і невимушеності, в завершальний період творчої еволюції М. Колесса мислить багатовимірно, метафорично. Усі опуси, написані у межах 70–90-х років, об'єднує тяжіння автора до символіки і складної асоціативності – риса, яку Л. Кияновська називає «езоповою мовою» і проводить ряд паралелей з пізнім Д. Шостаковичем [4, с. 184]. Поезія Сходу додала думкам і почуттям сивчолого Майстра філософсько-етичної глибини, а їх музично-драматургічному втіленню – рис медитативності. Рідкісна відкритість світу викликала абсолютно невластивий попереднім еволюційним періодам синтез європейської і східної картин світу, образно-стильову поліфонію «свого» і «чужого». Це і є неоціненний дарунок мудрості благословенного віку – чудової пори досягнення вищих істин буття.

1. Витвицький В. Український музичний Львів / В. Витвицький. – Львів: НТШ, 1996. – 316 с.
2. Гессе Г. Путешествие в страну Востока. Тропа мудрости / Г. Гессе. – М. ; Л. : Прогресс, 1984. – 379 с.
3. Завадская Е. Культура Востока в современном западном мире / Е. Завадская. – М. : Наука, 1977. – 238 с.

¹ Створений у 1981 році, прелюд «Про Довбуша» завершив формування циклу «Чотирьох прелюдів». Цікаво, що частини цього циклу писалися в різні хронологічні періоди творчості композитора («Фантастичний» – у 1938, «Осінній» – у 1969, «Гуцульський» – у 1975 роках). Образно-емоційна і стилістична єдність «розосередженого» в часі циклу засвідчила цілісність творчого методу композитора.

² Це псевдонім, справжнє ім'я автора – Ісакава; російський переклад Л. Глускіної, український – Богдана Стельмаха.

4. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX століть / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 340 с.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : НТШ ім. Т. Шевченка, 2000. – 234 с.
6. Мейерхольд В. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба : документы и материалы / В. Мейерхольд ; Рос. институт истории искусств. – СПб. : Композитор, 1994. – 408 с.
7. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса / Л. Пархоменко. – К. : Наук. думка, 1979. – 211 с.
8. Швейцер А. Благоговение перед жизнью / А. Швейцер. – М. : Прогресс. – 520 с.
9. Юнг К.-Г. Психология бессознательного / К.-Г. Юнг. – М. : Наука, 1979. – 301 с.
10. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич / Я. Якуб'як. – Львів : Сполом, 2003. – 263 с.

Матеріал данної статті обобщає спостереження, присвячені величезній плеяді патріархів Львівської композиторської школи першої половини XX століття з акцентом на пізньому періоді еволюції індивідуального стилю Миколая Колесси.

Ключевые слова: композиторская школа, поздний период творчества, пространство искусства Львов, Николай Колесса.

The article summarizes the observations devoted to the series of brilliant notabilities of Lviv composer's school of the first half of XX of century with an accent on the late period of the development of Mykola Kolessa's individual style.

Keywords: composer's school, individual style, artistic life, Lviv, Mykola Kolessa.

УДК 78.071.1 (477)

Олександр Козаренко

ЖАНТРОВО-СТИЛЬОВІ ПРОЗІРНІЯ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

В статті розкрито шлях М. Вербицького до написання національного гімну України. Визначено окремі щаблі еволюції композитора, зокрема, в духовній та світській хоровій музиці. Вказано на особливе місце хорів із співогри «Верховинці» як інтонаційних прообразів мелодії національного гімну «Ще не вмерла Україна».

Ключові слова: М. Вербицький, національний гімн, духовна і світська хорова музика, співогра, коломийковий метр.

Поштовхом для роздумів над тим, чому саме Михайлу Вербицькому судилося зайняти місце «піонера галицької музики» (як його називали З. Лисько, С. Людкевич, як зрештою, викарбуваного на його могилі в с. Млини), стали слова С. Людкевича зі статті «Михайло Вербицький та українська суспільність: «У кожному слові його (Вербицького – О. К.) творі, у кожному мотиві ми чуємо Божу іскру, левині пазурі та знамення правдивого, щирого натхнення, а часто, й геніальної інспірації» [6, с. 347]. Те, що С. Людкевич називає «знаменнями геніальної інспірації», можна назвати композиторськими прозріннями М. Вербицького, які вирвали його «від рутенської мряковинної поезії Гушилевичів, Наумовичів, Дідицьких... на тихі води, на ясні зорі до чимраз яснішого національного світогляду... в решті до «Заповіту» Шевченка» [6, с. 347]. Людкевич вказує і на головну підойму, яка вивищила Вербицького-композитора – це «головно його музика, що плила з надра душі народу» [6, с. 347]. Тобто, у творчості М. Вербицького слід шукати певних якісних проривів, що дозволили йому подолати «силу гравітації» стильового поля Маршнера, Кройцера, Обера, Шуберта, Росіні, так виразно відчутого З. Лиськом («італійські мелодичні звороти, головним чином у кантиленах» [5, с. 36]), і вийти на новий, неподібуваний до нього в Галичині, рівень жанрово-стильових узагальнень, а по-суті, передбачень прозрінь національного музичного мовостилу, який «поширився і запанував на довгі роки по обидвох боках Збруча» [6, с. 347] (С. Людкевич), щоб згодом вивершитись у мовостилі Миколи Лисенка.

Тобто, можна стверджувати, що Михайло Вербицький став одним з провідних учасників багатоголового полілогу-змагання до творення української національної музичної мови, що й поставило його на мистецьку вісь «Бортнянський-Лисенко» як критично важливий чинник креації національного звукового ідеалу.

С. Людкевич окреслює «сходинки» якими піднімався М. Вербицький до досягнення такого «загальнонаціонального резонансу»: серед них «Іже Херувими», «Достойно», «Отче наш», світські хори «Дай, дівчино», «Поклін», «Де Дніпро наш», «Заповіт». С. Людкевич зазначає: