

УДК 78.01

Мирослава Новакович

ЛІТУРГІЙНА ТВОРЧІСТЬ ІВАНА ЛАВРІВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СЕКУЛЯРИЗАЦІЇ РЕЛІГІЙНО-КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ ГАЛИЧИННИ СЕРЕДИНИ ХІХ СТ.

Творчість І. Лаврівського, молодшого сучасника М. Вербицького, розглядається в контексті подальшої секуляризації релігійно-культурного життя Галичини. Будучи представником перемишльської композиторської школи, І. Лаврівський відчув на собі і вплив світської музики німецьких та італійських композиторів доби бідермаєру, Наслідком цього стало спрощення музичної мови та форми його церковних композицій, проникнення у духовну музику інтонацій світської пісні. Деякі з літургійних композицій Лаврівського успадкували музично-виражальні засоби композиторів доби віденського класицизму а також італійської та французької оперних шкіл початку ХІХ ст. У цьому контексті можна згадати церковні твори Россіні, Шідермаєра та Діабеллі, а також опери французького композитора Ф. Герольда.

Ключові слова: церковна музика, бідермаєрівська доба, аріозно-оперний стиль, Перемишльська композиторська школа.

Іван Лаврівський увійшов в історію національної музичної культури як молодший сучасник Михайла Вербицького та яскравий представник преремишльської композиторської школи. Але якщо галицька культурна еліта ще на початку 50-х років ХІХ ст. дала високу оцінку творчим здобуткам Вербицького, то Лаврівському, на жаль, не вдалося досягнути того рівня популярності, який в Галичині мали А. Нанке та Вербицький. Б. Кудрик пояснює це надто великим впливом на творчість композитора світської музики, а також духовних творів італійських та німецьких композиторів бідермаєрівської доби, зокрема Россіні та віденців на кшталт Шідермаєра та Діабеллі, чия музика звучала у місцевих польських костелах [3, с. 90]. З іншого боку, композитор замолоду деякий час жив та працював у Кракові, а в останні роки свого життя – у Холмі, тому його творчість була менш спопуляризована в Галичині, аніж музика Вербицького.

Щодо міркувань Б. Кудрика про великий вплив світської музики на церковну творчість Лаврівського, то в цьому контексті слід згадати видатного англійського музикознавця Чарльза Берні (1726–1814), який ще у ХVІІІ ст. у своїй праці «Сучасний стан музики в Німеччині, Нідерландах та Об'єднаних провінціях» із захопленням писав про музичну складову католицького богослужіння в храмах Відня, зазначивши, що тут немає церкви чи монастиря, у якому б уранці не служили месу з музикою [4, с. 180]. Однак не слід забувати, що однією з тогочасних норм західноєвропейського церковного життя стала «відверта театральність богослужіння», внаслідок чого музика, як стверджує музикознавець Е. Вілсон-Діксон, «огортала своїм розкішним покровом всю месу, так що решта деталей служби мали дуже мало значення... і церква перетворилася у величезний концертний зал» [4, с. 181].

Відомо, що імператор Йосиф ІІ, правління якого почалося у 1765 році, в результаті церковної реформи наклав сувору заборону на використання в месі

оперної музики з оркестром та солістами, тобто всього, до чого вже звикли, на думку Е. Вілсона-Діксона, і що полюбили вищі кола віденської знаті. Ця заборона мала негативні наслідки, зокрема для В. А. Моцарта, який протягом певного часу не звертався до церковної тематики. Але після смерті імператора старі звичаї були заново відновлені. Цікаво, що стиль літургійних творів Гайдна та Моцарта Вілсон-Діксон також визначає як оперний. Ба більше, він стверджує, що його прекрасно скопіювали композитори нового покоління – Шуберт, Керубіні та Вебер. Адже «їх ясновельможні правителі утримували групи оперних співаків та музикантів, яких і запрошували по неділях у церкву, щоб вони виконували музику, ідентичну до тієї, якою вони займалися увесь тиждень в оперному театрі» [4, с. 188].

Але що мав на увазі Кудрик, вказуючи на вплив Росії в духовних хорах Лаврівського? Адже італієць, як відомо, не належав до кола церковних композиторів, хоча й був автором «*Стабат Матер*» та «*Маленької урочистої меси*». Тогочасна критика писала про згадані твори, як про світські та водночас блискучі, а це, в черговий раз, слугує доказом того, що Росії не дотримувався жодних церковних приписів, а навпаки: зробив спробу перенести оперний стиль у сферу духовної музики. Свідченням цього є ефектні вокальні партії солістів з віртуозними каденціями, трелями та високими нотами, незначна роль оркестру, прихована танцювальність, що відчувається у деяких номерах «*Стабат матер*», а також перевага в ансамблях терцевої втори тощо. Дійшло вже навіть до того, що мелодії з опер Росії, Доніцетті та Белліні в Італії почали пристосовувати до ординарію меси. Так, Г. Берліоз у своїх «*Мемуарах*» описує враження від почутого ним в церквах Рима в 1831–1832 роках, коли місцеві органісти виконували увертюри до опер Росії – «*Севільського цирюльника*», «*Попелюшки*» тощо. Берліоз зазначає, що ці п'єси дуже подобалися органістам і «надавали Божественній службі незвичайного аромату» [4, с. 190].

Натомість австрійські композитори бідермаєрівської доби, серед яких вже згадані Антон Діабеллі та Йоганн Баптист Шідермаєр, а також Йоганн Непомук Гуммель, Конрадин Кройцер, Аббе Фоглер – продовжували писати як маленькі меси в пізньокласичному стилі, так і зверталися до нових різновидів меси – «селянської» та «пасторальної», що з'явилися у результаті ідеалізації, як стверджує австрійська дослідниця Е. Фрітц-Гільшер, селянського життя [с. 322]. На заміну «симфонічним» месам Гайдна, Моцарта та Бетговена, в яких панував вже не кантатний, а симфонічний тип драматургії, пишуться твори, позначені впливом бідермаєру з тенденцією до спрощення і форми, і музичної мови, з проникненням у церковну музику інтонацій світської пісні, намаганням мінімальними музично-виражальними засобами досягнути максимального виразового ефекту.

Обмирщення церковної музики, залучення до її виконання оперних співаків – все це викликало неоднозначну реакцію з боку багатьох діячів тогочасної німецької та австрійської культури. Так, письменник і композитор Е. Т. А. Гофман писав про світську марноту, яка знайшла своє вираження у церковній музиці неприродними модуляціями, фігурами, розпещеними мелодіями і порожнім інструментальним шумом, які розраховані на те, щоб приголомшити і вразити слухача, сподіваючись, що він не зауважить прихованої за ними порожнечі [1].

Сказане в більшій мірі притаманне церковній музиці тогочасних австрійських, німецьких та італійських композиторів і в меншій мірі галицьких, чия скромна творчість хоч і не уникнула світського впливу, але намагалася відповідати місцевим церковним канонам, бо галицькі композитори були священиками, для яких секуляризований світогляд залишався неприйнятним, окрім того, вони, що характерно для аматорів, мали вироблені стійкі консервативні смаки та уподобання.

Це у значній мірі стосується і духовної музики І. Лаврівського, якому, як стверджує Б. Кудрик, належать 22 церковні композиції, таку ж їх кількість нараховує у бібліографічному списку творів композитора і З. Лисько [с. 121–122]. Детальнішу біографічну інформацію про композитора подає В. Матюк у статті до ілюстрованого календаря товариства «*Просвіта*» за 1889 р., зазначаючи, що свої перші духовні твори Лаврівський, ймовірно, написав у Кракові. Це були причасники «*Радуйтеся праведній*» та «*Хваліте Господа*» для чоловічого хору, а також «*Взиде Бог*» для мішаного складу. Натомість його відомі «*Вічна пам'ять*» (с-moll), «*Христос воскрес*» (Cis-dur), «*Услыши Господи*» (C-dur), «*Нас ради распятого*» та два великодні псалми були створені у Львові в 1865–1866 роках. Якщо хорові твори перемишльсько-львівського періоду (Кудрик нараховує тут 13 піснеспівів) зберігалися лише в рукописних збірках, то композиції, що належать до холмського періоду (1866–1873), були опубліковані у видавництві П. Юргенсона в Москві.

На відміну від Нанке та Вербицького, деякі з літургійних композицій Лаврівського в меншій мірі позначені впливом музики Бортнянського, а в більшій мірі все ж таки успадкували музично-виражальні засоби композиторів доби віденського класицизму, а також італійської та французької оперних шкіл початку ХІХ ст. І це цілком зрозуміло, бо культ духовної музики Бортнянського в другій половині ХІХ ст. почав занепадати через низку цілком об'єктивних причин. Потрібно враховувати і той факт, що Лаврівський деякі зі своїх церковних композицій створив у Кракові, де, ймовірно, йому доводилось слухати не Бортнянського, а духовну музику представників австрійського та італійського бідермаєру. Так, на думку Б. Кудрика, один із найвідоміших церковних творів Лаврівського, хор «*Вічная пам'ять*», сповнений мелізматичних прикрас у стилі раннього італійського романтизму [2, с. 92].

Слід зазначити, що піснеспів «*Вічная пам'ять*» позначений не лише впливами італійського оперного стилю. Якщо уважніше проаналізувати його ритмічну будову, то можна зауважити досить велику схожість з цілком конкретними творами Бетговена та Шуберта. Йдеться про знамениту «траурну ходу» з Сьомої симфонії Бетговена, де композитор використав так званий давньогрецький «адонічний ритм», пов'язаний з міфом про Адоніса, що символізував собою смерть. Алюзії до бетговенського Allegretto викликає і вибір Лаврівським тональності хору, оскільки він, як і друга частина симфонії, написаний у ля мінорі. Окрім ритмічних збігів, в композиції Лаврівського можна знайти й інтонаційні. Так, мелодична та гармонічна інтонації в тт.6–8 «*Вічная пам'ять*» викликають у пам'яті аналогічні інтонації з другої частини Сьомої симфонії.

Одним із тих творів, впливами якого може бути позначений піснеспів Лаврівського, є квартет «*Смерть і дівчина*» Шуберта, у другій частині якого композитор використовує ту ж ритмічну модель «траурної ходи», що й Бетговен. А якщо

порівняти хорову композицію Лаврівського з шубертівським квітетом, то можна зауважити спорідненість не лише ритмічну чи на рівні викривання мажоро-мінору, бо це стосується і мелізматичних фігур, які Шуберт у певні моменти вводить як смисловий акцент у музичну тканину другої частини свого твору. Тому мелізматичні прикраси, що подекуди з'являються в хорі «*Вічная пам'ять*», слід найвірогідніше трактувати не в контексті впливу Росії, а як певне запозичення з другої частини квінцету «*Смерть і дівчина*» Шуберта, оскільки це сприйматиметься переконливіше з огляду на відчутну схожість між двома творами. Про вплив Шуберта пише і Кудрик, але як приклад наводить хор «*Нас ради розп'ятого*», перші чотири такти якого інтонаційно нагадують шубертівського «*Гондольєра*».

У церковних композиціях Лаврівського, як і в творах Вербицького, також можна зауважити присутність танцювальної ритміки. Прикладом може бути піснеспів «*Услыши, Господи*», написаний у тридольному розмірі з вираженими ознаками «галантного стилю». Але в цьому випадку танцювальність та світськість долається загальним урочистим настроєм, який композитор підкреслює досить помірним темпом (*andante mosso*), характером мелодичної лінії, що нагадує неспішну ходу церемоніального менуєту з зупинками на першій долі.

Слідом за Вербицьким та Нанке Лаврівський в «*Услыши, Господи*» віддає перевагу двочастинній формі з чітко вираженою квадратністю побудови, основу якої складають чотиритактові речення, кожне з яких завершується автентичним кадансом. Так, перша частина композиції, що починається в характерній для класичної доби тональності C-dur, завершується модуляцією в тональність мінорної паралелі a-moll. Натомість друга частина написана в тональності субдомінанти F-dur з відхиленням у тональність домінанти та паралельного мінору. Каденція відділена від попереднього розділу передовсім тонально зі зміною ладу, оскільки починається у паралельному d-moll з подальшим відхиленням у g-moll. Тричі без паузи проголошуючи слово *Аллилуя*, для смислового контрасту проспівуючи його в іншій тональності в послідовності d-moll-g-moll-F-dur, композитор такою суто музичною символікою (йдеться про метафоричне в сенсі музики ствердження богословського догмату Трійці), показує ніби «три іпостасі Бога», щоразу вибираючи для цього іншу мелодичну формулу. Завершуючи після паузи хорову композицію четвертим останнім проголошенням *Аллилуя*, він підкреслює тим самим непорушність звучання тонічного тризвуку, як гармонічного фундаменту світобудови.

Якщо порівняти виражальні можливості церковних творів Лаврівського з хоровими композиціями Нанке чи Вербицького, то можна зауважити, що композитор, як і його старші сучасники, також щедро насичує хорові партитури елементами тогочасної барокової та класичної риторики. Так, в «*Услыши, Господи*» – це і різноманітні «вигуківі» риторичні фігури, зокрема початковий квартовий хід на слові «*Услыши*», що переходить у характерний галантний реверанс «*глас мій*», побудований на допоміжному домінантовому звороті, а також не менш «галантні» каданси, що повторюються один за одним три рази на словах «*помилуй мене*», Сюди треба додати відому формулу кола на слові *Аллилуя*, а також і фігуру «проголошення», яку Лаврівський вводить у партитуру на слові «*Господи*», і сутність якої полягає у проголошенні тексту на одному звуці з використанням пунктирного ритму. Відомо, що такі фігури у великій кількості представлені у церковних творах як

Бортнянського, так і Гайдна та Моцарта. Але в *«усліши, Господи»* композитор охочіше використовує скандування тексту на одному звуці більш рівними тривалостями, прикладом чого є останнє проведення Алілуя на тоніці мі-бемоль. Відомо, що подібні зразки віддалено нагадують псалмодіювання. Так, у *«Коронаційній месі»* Моцарта моменти скандування тексту на одній ноті перевищують інші інтонаційні звороти в партії хору. Те ж саме можна зауважити і в духовних творах Гайдна.

Щодо використання гармонічних засобів, то вони не відзначаються особливо різноманітністю, оскільки композитор зазвичай використовує тризвуки головних ступенів, а якщо й робить відхилення чи модуляції, то, знову ж таки, у дуже близькі тональності – мінорної паралелі чи субдомінанти (друга частина хорової композиції). Треба зазначити, що, на відміну від хору *«Вічная пам'ять»*, в *«Усліши, Господи»* відчувається у загальних рисах вплив Бортнянського (рух верхніх голосів терцією, фанфарні вигуки, елементи «галантного» стилю), хоча він тут вже помітно послаблений, на відміну від творів Нанке чи Вербицького.

Окрім того, деякі фрагменти згаданої композиції позначені також впливом аріозно-оперного стилю, зокрема останній епізод tutti другої частини, основою якого є невеликий, з двох ланок, секвенційний зворот, який театральнo переривається паузами, а далі ефектним висхідним пасажем шістьнадцятими тривалостями у верхньому голосі доходить до ноти ля другої октави і завершується кадансовим зворотом на тоніці Фа мажору.

3. Лисько звертає увагу на деяку подібність початкових тактів *«Христос воскрес»* Es-dur Лаврівського з темою останньої частини дуету з другого акту опери *«Зампа»* (1831) французького композитора та піаніста Фердинанда Герольда (1791–1833) [3, с. 106]. На ймовірність впливу Герольда тут вказує однаковий розмір зазначених фрагментів та їх ритмічний малюнок, а також мелодія верхнього голосу, що в обох творах починається із затакту на квінтовому звуці, а далі викладається Лаврівським по ступенях тонічного секстакорду та квартсекстакору, що, за винятком одного звука, майже точно відтворює початок теми дуету Герольда. Рішучість та енергійність початкової фрази *«Христос воскрес»* у висхідному русі з характерною для останньої семантикою фанфарності змінюється злегка патетичним мелодичним ходом у зворотньому русі, емоційної виразності та навіть деякої танцювальності якому надає пунктирний ритм та затримання у двох верхніх голосах на акорді субдомінанти. Цей фрагмент у подальшому повторюється ще раз, як наступна ланка секвенції. При цьому одночасне поєднання в один мелодичний ланцюг патетичної та «галантної» інтонацією лише підкреслює театральний оперно-аріозний характер твору Лаврівського.

Піснеспів *«Христос воскрес»* написаний у простій тричастинній репрізній формі з тонально контрастним невеликим (8 тактів) за своїми розмірами середнім розділом: Es-dur – As-dur – Es-dur. На відміну від крайніх, частин характер середини дещо поважніше, ритмічний малюнок викладається довшими тривалостями, повністю зникає характерний для першого розділу пунктирний ритм, а мелодична лінія будується на основі риторичної фігури «кола». Однак відголосок фанфарних віватних ходів проступає у партії басів, а саме, в їх урочистій ході виключно по звуках тонічного тризвуку, що має символізувати перемогу Христа над смертю та

гріхом. Цей розділ твору, у якому відчутно переважають вже згадані прославні емблематичні знаки, відзначається ще й посиленням кадансуванням.

Цікавою щодо використання різноманітних риторичних фігур є кода «Христос воскрес» із динамічними гамоподібними висхідними та низхідними секвенційними октавними пасажами. Якщо висхідні ходи цілком природньо вписуються в характер прославних риторичних знаків, зокрема фігури *anabasis*, то низхідні пасажи натомість не варто трактувати як *catabasis*, оскільки вони мають не менш урочистий та віватний характер. Найвірогідніше, що цей фрагмент твору несе на собі відбиток впливу інструментальної музики віденських класиків.

Незначним впливом Бортнянського позначений також причасник для чоловічого хору *F-dur* Лаврівського, написаний ним, як стверджує В. Матюк, ймовірно під час перебування у Кракові. Йдеться передовсім про загальний «віватний» характер першої частини композиції з урочистими пунктирними фанфарними «трубними» ходами в партії перших тенорів. Мелодична лінія верхнього голосу будується у вигляді тональної секвенції спочатку на звуках тонічного тризвуку, а далі домінанти. Емоційний стан духовного піднесення досягається тут шляхом використання емблематичних фігур підвищеної експресії, а саме, вигукової висхідної інтонації *exclamatio*, яка підготовлюється початковим ходом тонічного тризвуку у мелодичному положенні квінтового звука на терцію вниз, а далі висхідним стрибком на м. 6 вгору до тоніки фа першої октави. У наступному такті у мелодії можна спостерегти ще один такий стрибок вже на в. 6 до ля тієї ж октави, після чого друга фаза мелодичної лінії будується на поступеному низхідному русі в межах септими (ля першої октави – сі малої). Ще одна ланка секвенції, яка починається зі зміщення на інтервал в. 2 вниз, будується на звуках домінанти і має деякі інтервальні відхилення, що природньо виникають у секвенціях тонального типу. У цьому випадку можна констатувати, що тема першої частини твору є контрастною полімотивною, з характерним для віденських класиків протиставленням двох образних сфер: з одного боку «фанфарної», а з іншого – «спадної» з елементами «зітхань».

Якщо в першій частині можна виокремити два неквадратної будови (6+6) речення з каденційними зворотами, то друга відзначається ще більшою неквадратністю (21 такт) з відсутнім поділом на менші побудови. Цьому сприяє мотивна структура досить невиразної з мелодичної точки зору теми, що натомість компенсується її ладово-гармонічною нестійкістю з численними відхиленнями у тональність мінорної паралелі (*d-moll*) з подальшим переходом у тональність домінанти (*C-dur*), її паралелі (*a-moll*), поверненням до *d-moll* та смисловим завершенням цього розділу з каденцією в До мажорі.

Хорова композиція «Хваліте Господа» завершується кодою Алилуя, але Лаврівський, щоб підкреслити прославний урочистий характер пісенству, як зв'язку між другим розділом та кодою вводить невеликий чотиритактовий фрагмент з першого розділу, в основі якого лежить домінантовий фанфарний мотиву секвенції, що виконує функцію своєрідного обрамлюючого рітурнелю.

Сама кода є невеликою за обсягом (8 тактів) з короткотривалим відхиленням у тональність субдомінанти (*B-dur*) та другого ступеня (*g-moll*). Як і в інших творах Лаврівського, для її мелодики притаманні ознаки оперно-аріозного стилю, зокрема мелізматичні прикраси, на що звертав увагу Б. Кудрик.

Характерні риси аріозного стилю можна зауважити ще в одному причаснику, авторство якого приписують Лаврівському, а саме, «*Радуйтеся, праведнії*» (Es-dur), написаному для чоловічого хору в краківський період його церковної діяльності. Незважаючи на чотиридольний розмір та пунктирний ритм, тут відсутні ознаки маршовості, як це можна спостерегти в композиціях з аналогічним розміром та ритмом у Бортнянського, Нанке і навіть у Вербицького, в літургійних творах якого маршове начало є вже досить послаблене. Піснеспів «*Радуйтеся, праведнії*» наскрізь пронизаний пісенними інтонаціями, що говорить про ліризм, як характерну ознаку музичного мислення його автора. Висхідний рух по ступенях тризвуку з поступеним низхідним його заповненням, що чергується із секвенційними мелодичними зворотами та секстовими риторичними вигуками, – все це має свої аналоги і в творчості віденських класиків. Переконаливим свідченням їх впливу є яскраво виражена квадратна будова твору (причасник написаний у тричастинній репризній формі) з численними мелізматичними оспівуваннями опорних ступенів у каденційних зворотах.

Протягом останніх семи років (1866–1873), які композитор прожив у Холмі, перебуваючи на посаді віце-ректора греко-католицької духовної семінарії, він, під тиском політики російського уряду (про це пише З. Лисько), створив низку духовних творів, в яких відчувався вплив російської церковної традиції. Але це, на думку Лиська, стало трагічним переломним моментом в його творчості, оскільки, втрапивши свою власну церковно-музичну ідентичність, Лаврівський при цьому не набув нової. Для тогочасної російської критики його церковні твори були занадто світськими, бо в них було «більше музики, ніж церковного настрою» [3, с. 119].

Myroslava Novakovich. The liturgical creativity of Ivan Lavrivsky in the context of secularization of religious and cultural life of Galicia in the middle of 20th century. The work of I. Lavrivsky, the younger contemporary of M. Verbitsky, is considered in the context of further secularization of the religious and cultural life of Galicia. As a representative of the Peremyshl Composite School, I. Lavrivsky felt the influence of secular music of the German and Italian composers of the Biedermeier era. The consequence of this was the simplification of the musical language and the form of his church compositions, penetration into the spiritual music of the intonations of the secular song. Some of the liturgical compositions of Lavrovsky inherited musical-expressive means of the composers of the age of Viennese classicism as well as Italian and French opera schools of the early nineteenth century. In this context, we can mention the church works of Rossini, Schiedemeyer and Diabelli, as well as the operas of the French composer F. Herod. Thus, one of the most famous works of Lavrovsky, the choir "Eternal memory", full of melizematic ornaments in the style of early Italian romanticism, and the melody of the initial stages of the chanting "Christ is Risen", causes an allusion to the duet from the opera Gerald "Zampa".

Key words: Church music, Biedermeier's era, arioso-opera style, Peremyshl composers school.

Література

1. Гофман Э. Т. А. Церковная музыка, старая и новая [Электронный ресурс] / Режим доступу до джерела : <http://nik.prosocialmedia.info/yurisprudentsiya/tserkovnaya-muzyka-staraya-i-novaya-ernst-gofman.htm>

2. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. (Серія: Історія української музики. Випуск 1. Дослідження). – Львів, 1995. – 127 с.
3. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів-Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1994. – 143 с.
4. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки / Пер. с англ. – СПб. : Издательство Мирт, 2001. – 428 с.
5. Fritz-Hilscher E., Helmut Kretschmer H. Wien Musikgeschichte: Von der Prähistorie bis zur Gegenwart. – Wien: LIT, 2011. – 760 s.

