СТАТТІ

УДК 782У; 782І Х72
DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-1

Гринишин Наталія Михайлівна
аспірантка кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
https:/orcid.org/0009-0007-7536-3358

ЛІТУРГІЙНИЙ ЦИКЛ І. ЛАВРІВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ЗМІН ТВОРЧОСТІ МИТЦЯ

У статті розглянуто стильові особливості церковної хорової творчості Івана Лаврівського перемишльсько-львівського та холмського періодів. З'ясовано низку причин суспільного, політичного, релігійного, культурного характеру, які в синтезі з певними аспектами особистої біографії композитора вплинули на той факт, що його літургійна спадщина сьогодні є маловідомою та недостатньо дослідженою. Методологія роботи полягає у використанні історико-культурологічного та теоретичного методів. Зазначено, що віднайдені церковні хори автора, які були вперше оформлені у вигляді Літургії та видані в 2023 р., подані відповідно до структури літургійного циклу, а не хронологічної послідовності їх написання. Відзначено, що в літургійних композиціях І. Лаврівського, які належать до раннього періоду його творчості, помітні впливи композиторів-попередників, а також естетики класицизму, які значно послаблюються у пізньому періоді творчості. Виявлено стилістичні відмінності церковних творів композитора порівняно з прикладами цього ж жанру, створеними його наставниками, старшими сучасниками, які більшою мірою наслідували Дмитра Бортнянського. Здійснено аналіз літургійних композицій І. Лаврівського, серед яких – «Святий Боже», «Многая літа», «Іс полла еті деспота», «Херувимська», «Милость мира», «Достойно і праведно єсть», «Свят, Свят, Свят», «Тебе поєм». Звернено увагу, що значна частина композицій літургійного циклу (одинадцять творів із чотирнадцяти) митця написана в мажорній тональності – свідчення зв'язків із класичним стилем, риси якого були характерними також для творчості Михайла Вербицького. Вплив згаданого вище стилю яскраво прослідковується у піснеспіві «Многая літа» на рівні певних гармонічних формул, зокрема в кадансових епізодах. Зауважено, що церковні хори, створені композитором під час перебування у Холмі, відрізняються як від його власного творчого доробку раннього періоду, так і від зразків тогочасної європейської церковної музики. Попри те, що І. Лаврівський є представником перемишльської доби, його церковні хорові твори знаменують уже нову перехідну епоху в галицькій музичній культурі.
Ключові слова: *І. Лаврівський, церковна хорова творчість, літургійний цикл, стиль.*

Hrynyshyn Nataliia. Liturgical cycle I. Lavrovsky in the context of stylistic changes in the artist's work

The article deals with the stylistic features of Ivan Lavrivskyi's church choral works of the Przemysl-Lviv and Kholm periods. A number of reasons of a social, political, religious, and cultural nature are revealed, which, in synthesis with certain aspects of the composer's personal biography, influenced the fact that his liturgical heritage is little known and insufficiently studied today. The methodology of the work is based on the use of historical, cultural and theoretical methods. It is

noted that the found church choirs of the author, which were first arranged in the form of a liturgy and published in 2023, are presented in accordance with the structure of the liturgical cycle, and not the chronological sequence of their composition. It is noted that in the liturgical compositions of I. Lavrivskyi, which belong to the early period of his work, the influences of his predecessors, as well as the aesthetics of classicism, are noticeable, which are significantly weakened in the later period of his work. The stylistic differences between the composer's church works and examples of the same genre created by his mentors, older contemporaries, who were more likely to imitate Dmytro Bortnyansky, are revealed. An analysis of I. Lavrivsky's liturgical compositions was made, including – «Sviatyi Bozhe», «Mnohaia lita», «Is polla eti despota», «Kheruvymska», «Mylost myra», «Dostoino i pravedno yest», «Sviat, Sviat, Sviat», «Tebe poiem». It is noted that a significant part of the compositions of the liturgical cycle (eleven pieces out of fourteen) of the artist is written in a major key, which is evidence of connections with the classical style, the features of which were also characteristic of Mykhailo Verbytskyi's work. The influence of the aforementioned style is clearly evident in the choral composition «Mnohaia lita» at the level of certain harmonic formulas, in particular in the cadence episodes. It is noted that the church choirs created by the composer during his stay in Kholm differ both from his own works of the early period and from the examples of European church music of that time. Despite the fact that I. Lavrivskyi is a representative of the Przemysl era, his church choral works mark a new transitional era in Galician musical culture.
Key words: *I. Lavrivskyi, church choral music, liturgical cycle, style.*

Вступ. Ім'я священника й композитора Івана Лаврівського пов'язане з появою в Україні нового музичного вогнища, яке спалахнуло в першій половині XIX ст. в Галичині. Його осередком став провінційний Перемишль, у якому починаючи з 1817 р. було здійснено низку церковних реформ, зокрема й у сфері музичного богослужіння. Відомо, що ініціаторами згаданих реформ стала група священників-інтелектуалів на чолі з єпископом Іваном Снігурським, одним із найуспішніших рішень якого була організація у 1829 р. при кафедральному соборі хору і музично-співацької школи, що була очолена чеським композитором і диригентом Алоїзом Нанке, запрошеним, передусім, для керівництва хором, а також для навчання хористів.

Матеріали та методи. Відомо, що І. Лаврівський був вихованцем Перемишльської школи, як і його старший сучасник Михайло Вербицький, а тому свій музичний шлях він почав, як стверджував композитор Віктор Матюк, під керівництвом А. Нанке, а після його смерті продовжив під творчою опікою чеських музикантів – Вінсента Серсавія та Франца Лоренца. Однак Зиновій Лисько в праці «Піонери музичного мистецтва в Галичині» ставить під сумнів твердження В. Матюка стосовно того, що Лаврівський у школі застав ще А. Нанке, оскільки, на думку дослідника, він прибув до Перемишля приблизно у 1834 р., коли А. Нанке вже покинув школу і хор. Якщо це сталося на рік раніше, то «наука у Нанке могла тривати дуже недовго і не здужала б залишити в малого, 10-літнього Івана ніяких видних слідів» [4, с. 101]. Водночас З. Лисько наголошує на тому, що свої музичні смаки І. Лаврівський розвивав на репертуарі перемишльського кафедрального хору, початок якому поклав А. Нанке і в репертуарі якого були твори Д. Бортнянського, М. Березовського, Б. Ґалуппі, того ж А. Нанке, а також світська музика для чоловічих хорів (т. зв. Liedertafel) німецьких композиторів початку XIX ст., серед яких – К.М. Вебер, Ф. Шуберт, К. Кройцер та багато інших.

І. Лаврівського можна з повним правом уважати одним із найвизначніших українських хорових композиторів першої половини – середини XIX ст., зокрема у сфері церковної музики, свідченням чого є його літургійні твори. На думку музикознавця та

композитора Бориса Кудрика, етос перемишльської церковної музики – «це цінна сторінка нашої новішої духовної культури» [1, с. 101]. Автор використовує слово «новіша», порівнюючи творчість композиторів перемишльської школи з хоровою спадщиною представників так званої «золотої доби» і Д. Бортнянського зокрема. При цьому він хоч і вважає перемишльську композиторську школу цілком самостійним і своєрідним явищем в історії української музичної культури, але водночас розглядає її як «філіал» чи «мініатюру» золотої доби через класицистичну спрямованість творчості її представників – М. Вербицького й І. Лаврівського.

Варто зазначити, що доля хорової спадщини І. Лаврівського, як і багатьох творів М. Вербицького, є доволі складною та неоднозначною. На це ще в першій половині XX ст. звертав увагу Станіслав Людкевич, констатуючи той факт, що твори згаданих композиторів існували лише у рукописному вигляді, а отже, «невміло перероблялися та ставали апокрифами» [5, с. 98]. Тому стимулом для написання цієї розвідки стало видання Літургії І. Лаврівського, здійснене у 2023 р. Інститутом церковної музики Українського католицького університету у співпраці з Реґентським інститутом Перемишльсько-Варшавської Архиєпархії. У передньому слові професор Ю. Ясіновський зазначив, що ця публікація завершує видавничий триптих публікацій літургій перемишльської доби, оскільки в попередні роки було видано Літургії М. Вербицького (2015) та А. Нанке (2021) [2].

За останні два десятиліття з'явилася низка праць, у яких досліджувалася хорова творчість композиторів перемишльської доби. Йдеться, зокрема, про монографії Л. Кияновської, М. Новакович, Н. Костюк. У них більше уваги було приділено творчому доробку М. Вербицького, який є досить великим за обсягом. Натомість твори І. Лаврівського є менш відомими із цілої низки причин, про які йтиметься далі. Це стосується, насамперед, літургійної музики композитора. Стосовно праць музикознавців першої половини XX ст., зокрема З. Лиська і Б. Кудрика, то в них розглядалися лише окремі церковні твори І. Лаврівського, що не дає можливості більш повно оцінити внесок композитора у подальший розвиток української хорової музики.

Результати. Вище було зазначено, що існує певна низка причин, чому літургійна творчість І. Лаврівського є нині маловідомою і недостатньо дослідженою. Насамперед треба зауважити, що у львівських сховищах збереглося дуже мало рукописних творів композитора, а з автографів, як стверджує Ю. Ясіновський, виявлено лише «Многая літа» львівському митрополиту С. Литвиновичу. Це пов'язано з тим, що композитор значну частину свого життя перебував за межами Галичини. Відомо також, що на початку 1850-х років І. Лаврівський працював у Перемишлі, де керував хором перемишльської кафедри. У цей час він написав низку літургійних творів, які користувалися великим успіхом у слухачів, але, на жаль, із невідомих причин сьогодні є втраченими. Інформацію про цей період творчості композитора можна знайти в анонімному дописі з Перемишля, опублікованому в газеті Заря Галицка за 1852 р. Невідомий автор зазначив, що «захоплюють усіх нові твори одного з диригентів хору, І. Лаврівського, що рівняються з найкращими композиціями славного Бортнянського і приводять до подиву почуття всіх, щодо сили обряду та музики» [3, с. 45].

Упродовж 1854–1863 рр. композитор жив і працював у Кракові на посаді адміністратора, а згодом і пароха греко-католицької парохії. Тому його контакти з Галичиною у ці роки не були інтенсивними. Як написав у своїй книзі З. Лисько, «він жив на чужині, відірваний від своєї суспільності і незв'язаний безпосередньо з її інтересами. Колонія

краківських українців була мала і не давала Лаврівському можливості виявляти хорово-організаційної чи якої-будь іншої музичної діяльності» [3, с. 47]. Однак треба зазначити, що І. Лаврівський, на що звертає увагу М. Новакович, у краківський період свого життя створив низку світських і церковних творів, зокрема причасники «Радуйтеся праведнії» та «Хваліте Господа» для чоловічого хору, а також «Взидє Бог» для мішаного складу [6, с. 139].

У 1861 р. після польського повстання російським урядом на Холмщині було організовано самостійну греко-католицьку єпархію з метою, як стверджує З. Лисько, послаблення польського національного елементу. Цим жестом російський уряд хотів переконати українців Холмщини, що вони можуть бути одночасно уніатами і неполяками [3, с. 55]. Адміністративні зміни відбулися і в краківській парохії, позаяк остання була приєднана до холмської єпархії, хоча Холмщина входила до складу Російської імперії, а Краків був частиною імперії Габсбургів. Тут, імовірно, йдеться про якісь таємні угоди між урядами двох держав, наслідком чого стало те, що І. Лаврівській на посаді краківського пароха отримував платню з російських фондів. Упродовж 1864–1866 рр. композитор перебував у Львові на посаді духівника греко-католицької семінарії. Переїзд був зініційований, як стверджує З. Лисько, митрополитом С. Литвиновичем із метою піднесення церковного співу. Ба більше, існувала усна умова, згідно з якою І. Лаврівський через три роки міг повернутися до Кракова, де за ним увесь цей час зберігалося місце праці. У 1864 р. композитор повертається, але вже не до Кракова, а до Холма, де йому запропонували очолити унійний відділ Холмської духовної семінарії, що був ліквідований у 1873 р. відразу після його смерті. Як зазначив у передньому слові до опублікованої Літургії Ю. Ясіновський, «творчими рукописами Лаврівського «заопікувалися» православні отці московського штибу й значну його церковних композицій опублікували в шатах імперського православ'я, переодягнувши церковнослов'янську мову київської редакції в синодальну. У Росії ці твори не знайшли відгуку і, напевно, через виразно український колорит, а в Галичині викликали упередження через їх синодальну редакцію церковнослов'янської мови» [2, с. 7]. Це деякою мірою пояснює той факт, що літургійні твори І. Лаврівського, написані ним під час перебування у Холмі, не виконувалися у церквах Галичини на відміну від хорів А. Нанке й М. Вербицького.

На нашу думку, значно менша популярність церковної музики І. Лаврівського в Галичині полягає не в упередженні галичан щодо російської синодальної редакції виданих у Москві творів, а в тому, що впродовж тривалого часу вони могли бути невідомими в Галичині, ураховуючи, що композитор помер у Холмі і його твори потрапили до Галичини значно пізніше. На це, зокрема, вказує відсутність їх рукописних зразків у церковних нотних збірниках кінця XIX – початку XX ст. Треба звернути увагу і на той факт, що в 1860–1870 рр. у Львові з'явилася нова генерація молодих композиторів-священників, тому літургійний репертуар постійно оновлювався і поповнювався новими композиціями, нестачі яких не відчувалося. Щодо І. Лаврівського, то у львівських мистецьких колах він завжди користувався високим авторитетом як композитор, хоровий диригент і організатор музичного життя. Підтвердженням цього є схвальні відгуки галицької преси, яка стежила за діяльністю композитора під час його перебування в Кракові. Так, в одному з випусків газети «Слово» за 1863 р. знаходимо таке повідомлення: «Радісну звістку подаємо вам, земляки, що місце духовника у львівській українській семінарії <…> займе, як кажуть, без сумніву пр. Лаврівський, теперішній парох у Кракові… Лаврівський є славно відомий співак і знаменитий знавець співу хорового й музикального;

тому сподіваємося, що з його прибуттям до Львова здійсниться давно всіми одобрений план, щоб організувати порядне співоче українське товариство» [4, с. 110].

Як стверджує Б. Кудрик, І. Лаврівському належать усього 22 церковні композиції, з яких 13 увійшли до нещодавно виданої Літургії [1, с. 95]. Із них 7 піснеспівів було створено композитором у Холмі в 1867–1870 рр. й опубліковано в 1890 р. у Москві у збірнику «Духовно-музыкальные сочинения разных авторов» у видавництві Юргенсона. До них належать: «Іс полла еті деспота» F-dur і F-dur, «Херувимська», «Милость мира», «Достойно і праведно єсть», «Достойно єсть», «Тебе поєм». Решту композицій було написано І. Лаврівським у краківсько-львівський період творчості. Це, зокрема: «Святий Боже», «Многая літа», «Свят, свят, свят», «Хваліте Господа со небес», «Радуйтеся праведнії», «Явися благодать», «Дух святий снійдет». У додатку до Літургії опублікований також кондак на службі Страстей «Нас ради распятого».

Потрібно наголосити, що віднайдені композиції І. Лаврівського вперше оформлені у вигляді Літургії, тому твори раннього періоду чергуються у збірнику з піснеспівами, що були написані в останні роки життя композитора в Холмі, тобто їх послідовність відповідає логіці літургійного циклу. Натомість стилістично хори дещо різняться, про що свого часу писали З. Лисько і Б. Кудрик. Останній, зокрема, зазначив, що церковну спадщину композитора доцільно поділити на два періоди: перемишльсько-львівський (1850–1867) і холмський. Підставою для такого поділу, на думку музикознавця, є два «зовсім відмінні музичні обличчя» І. Лаврівського. Цю відмінність Б. Кудрик убачає, насамперед, у зовнішніх ознаках партитур. Ідеться про те, що у композиціях галицького та краківського періодів переважає рух короткими тривалостями – четвертними, восьмими та шістнадцятими з наявністю різноманітних ритмічних фігур; натомість у хорах, написаних у Холмі, можна зауважити велику кількість довгих тривалостей і більш одноманітний ритмічний малюнок. Б. Кудрик указує також на перевагу у холмський період чотиридольного розміру над тридольним, пише про зміни в мелодиці, у якій зникають італійські впливи, оперні мелізми та ремінісценції із західноєвропейської світської музики. Дослідник пояснює це впливами російської церковної музики, зокрема стилем українсько-московського музичного пограниччя, представниками якого були Турчанинов та Львов [1, с. 100].

Аналіз літургійних композицій І. Лаврівського дає підстави зробити певні висновки, які у переважній більшості збігаються з аргументаціями Б. Кудрика. Водночас треба звернути увагу на деякі нюанси. По-перше, дослідник не врахував віковий аспект написання творів, оскільки хори перемишльського і холмського періодів написані з відчутною різницею в часі, коли психологічний портрет митця також зазнав певних змін. По-друге, твори раннього періоду творчості позначені відчутним впливом композиторів старшої генерації, для яких був характерний бідермаєрівський світогляд. На це, зокрема, звертає увагу М. Новакович, коли пише, що бідермаєр «трепетно ставиться до традиції. Його поезія і музика звернені до минулого, до часу, що минає» [6, с. 182].Тому в творах А. Нанке, В. Серсавія і М. Вербицького можна зауважити значний вплив стилістики класицизму. Риси класицизму наявні в літургійних композиціях І. Лаврівського, створених як у перемишльсько-львівський, так і в холмський період його життя. Прикладом можуть бути «Іс полла еті деспота» F-dur та «Херувимська пісня» F-dur, що датуються приблизно 1867–1870 рр. Однак у плані форми композиції холмського періоду значно відрізняються від попередніх, що дало підставу Б. Кудрику говорити про «зовсім відмінні обличчя композитора». Водночас деякі його міркування не завжди обґрунтовані,

зокрема твердження про те, що у творах І. Лаврівського холмського періоду винятково переважає чотиридольність, тоді як у М. Вербицького є композиції у тридольному розмірі. Але якщо для порівняння проаналізувати Літургії М. Вербицького для мішаного і чоловічого складів, то можна спостерегти, що з 24 номерів у Вербицького лише два написані у розмірі 3/4, а всі решта – у 4/4. Треба зазначити, що тридольний розмір не характерний ані для літургійних творів А. Нанке, ані для композицій М. Вербицького.

Відмінність церковних хорів І. Лаврівського від музики його вчителів і старших сучасників полягає у тому, що вони наслідували багато в чому Д. Бортнянського, натомість у Лаврівського цей зв'язок значно слабший, оскільки «культ духовної музики Д. Бортнянського в другій половині XIX ст. почав занепадати через низку цілком об'єктивних причин» [6, с. 140]. У Кракові, де композитор прожив майже десять років, він слухав духовну музику представників віденського класицизму, а також австрійських та італійських композиторів-романтиків. Тому з часом стиль його церковних хорів позбувається галицьких впливів і більш поважніє. Риси концертності, що притаманні літургійним композиціям Нанке і Вербицького, з чергуванням епізодів soli і tutti у творах Лаврівського зустрічаються рідко, за винятком причасників «Явися благодать Божія» та «Дух Святий».

Потрібно зауважити, що з чотирнадцяти композицій літургійного циклу лише три написано у мінорній тональності. Це дає підставу спростувати міркування П. Бажанського про Лаврівського як про композитора, чиї «мелодії та гармонії понурі, важкі й вибуялі. У них він сам себе докладно змалював. Він попадає у глибоку скруху та розпуку» [3, с. 46]. Композитор, як і його старший товариш по навчанню у перемишльській співацькій школі М. Вербицький, надає перевагу саме мажорним тональностям, що є безпосереднім впливом естетики класицизму, оскільки «топос радості буття визначає саму сутність класичної музики та її основну екзистенційну відмінність від музики інших епох» [6, с. 132].

Літургія І. Лаврівського починається піснеспівом «Святий Боже» у тональності D-dur і в розмірі 3/4. Тридольність у цьому творі набуває винятково сакрального значення як утілення Божественної Трійці, повністю відповідаючи самому тексту з початковим триразовим повторенням «Святий Боже, святий кріпкий, святий безсмертний». Звертає на себе увагу дуже чітке кадансування наприкінці кожної строфи II6-K6/4-D7-T. Потреба посиленого кадансування також безпосередньо пов'язана зі словом, яке виражає стан поклоніння Богові. Аналогічні приклади можна спостерегти у літургійних композиціях М. Вербицького, на що у своїй монографії звертає увагу М. Новакович.

Наступний у списку піснеспів «Многая літа» також належить до краківсько-перемишльського періоду і зберігається в архіві П. Бажанського. За своєю стилістикою він близький до літургійних творів М. Вербицького і А. Нанке. Насамперед ідеться про риси класицизму, що виразно проявляють себе в будові твору. Хорова композиція написана у складній двочастинній формі, а двочастинність, на думку дослідників, є характерною ознакою церковної музики австрійських композиторів епохи класицизму. Класичне мислення І. Лаврівського у піснеспіві «Многая літа» простежується на рівні симетричності побудови. Так, перша частина написана у простій тричастинній репризній формі, де кожна частина виписана у формі класичного періоду з поділом на два речення і чітко окресленим повним каденційним зворотом наприкінці кожного періоду. Симетричність побудови підкреслюється парним метром (C) і опорою на рух, що нагадує процесію. Четвертні паузи наприкінці другого і четвертого тактів від початку

створюють враження галантної ходи із зупинками. Натомість друга частина за обсягом менша за першу і написана у простій двочастинній формі.

Вплив класичного стилю відчутний і на рівні певних гармонічних формул, що особливо добре видно на прикладі кадансів із постійними затриманнями. Коли йдеться про гармонію, то вона не відзначається складністю, оскільки тут переважають неальтеровані акорди і відхилення у тональності першого ступеня спорідненості, тонічні та субдомінантові прохідні звороти. Щодо тонального плану композиції, то він побудований на контрасті. Якщо крайні розділи першої частини написані у ре-бемоль мажорі, то середній відтінений тональністю домінанти. Натомість контраст відчутніший між першою і другою частинами складної двочастинної форми, позаяк остання починається у паралельному сі-бемоль мінорі з подальшим поверненням в основну тональність. Окрім ладового і тонального контрасту, можна спостерегти зміну розміру з парного (C) на непарний (3/4) і яскраво виражену танцювальність, що також указує на рудименти класичного стилю.

Аналіз мелодики «Многая літа» І. Лаврівського свідчить про те, що композитор, як і М. Вербицький, надає перевагу вузьким інтервалам із поступеневим рухом четвертними і восьмими тривалостями. Якщо брати до уваги стрибки, то у творі часто зустрічаються ходи на інтервал сексти. Вище зверталася увага на тональний і ладовий, а також метроритмічний контраст у композиції. Він відчутний і в самій побудові мелодії. Якщо у першій частині вона базується на формулі питання – відповіді і звучить дуже класично, то друга частина з її паралельним мажоро-мінором, тридольністю, секвенційним висхідним рухом є пісенною за своїм характером і близькою до українських побутових романсів. Звертає на себе увагу деяка подібність мелодичної лінії (1–4 тт.) «Многая літа» до цілком конкретних творів М. Вербицького і Д. Бортнянського. Йдеться про «Хваліте Господа з небес» М. Вербицького і початок другої частини концерту «Сей день» (5–8 тт.) Д. Бортнянського.

Наступний піснеспів Літургії І. Лаврівського «Іс полла еті деспота» подано у двох зразках. Один із них написаний для чотириголосого мішаного хору (F-dur), натомість другий приклад поданий у тій самій тональності в триголосому варіанті для двох дискантів і альта, що є поодиноким прикладом сольного співу в церковній музиці композитора. Обидва зразки дослідники датують 1867–1870 рр., що вказує на холмський період життя композитора, однак вони досить різняться між собою. Композиція для мішаного хору є дуже короткою, лише 5 тактів, із переважанням половинних і четвертних тривалостей у поступеневому русі мелодії. Натомість триголосий зразок має форму розширеного періоду з перерваною каденцією у другому реченні. Слід звернути увагу на чітко окреслену форму з виразним поділом на фрази і речення із затриманнями в кадансах, що знову ж таки вказує на риси класичного мислення автора. У хорі переважає рух короткими тривалостями – четвертними, восьмими і шістнадцятими. Б. Кудрик звертає увагу, що ці дві мініатюри мають форму, яка повністю збігається з формою аналогічних творів Д. Бортнянського [1, с. 100].

Одним із найвідоміших літургійних творів І. Лаврівського є його «Херувимська», написана, ймовірно, також у Холмі. На це вже вказує сама форма твору. Класична квадратність побудов перемишльсько-краківського періоду з поділом на чотиритактні речення з виразно окресленими кадансами тут відсутня. А якщо брати до уваги будову «Херувимських» М. Вербицького і Д. Бортнянського, написаних у двочастинній формі з куплетною першою частиною, то І. Лаврівський цю традицію порушує, оскільки

двочастинність «прочитується» лише через зміну тональності F-dur – d-moll, а також позначення темпу й характеру (Andante sostenuto – Allegro maestoso). Натомість характер обидвох частин суттєво не змінюється, позаяк друга є логічним продовженням попередньої.

Перша частина написана у строфічній формі, де кожна зі строф має форму періоду неквадратної будови з відсутнім поділом на речення. Ця неквадратність, де кожна з трьох строф складається з тринадцяти тактів, на думку Б. Кудрика, указує на відчутні впливи тогочасної церковної музики українсько-російського культурного пограниччя. Натомість коротка друга частина має форму восьмитактного періоду, який завершується кодою алилуя. Щодо гармонії, то потрібно відзначити, що вона цікавіша, ніж у ранніх творах композитора, з численними відхиленнями у тональності першого ступеня спорідненості. Одним із таких є відхилення з основної F-dur у паралельну тональність d-moll із подальшим перерваним зворотом у B-dur. Це повторюється тричі, незважаючи на щоразу новий мелодичний матеріал. Таким чином, перерваний зворот відіграє роль об'єднавчого чинника між строфами з їх різним тематичним наповненням.

Перша строфа «Ми, Херувимів тайно» починається з допоміжного звороту на тоніці D-dur з подальшим закріпленням у тональності (D6/5 – T). Низка відхилень через акорди домінантової групи спочатку в F-dur, а потім в очікуваний d-moll з перерваним зворотом у B-dur у кінцевому підсумку завершується виразною каденцією у фа мажорі. Початок другої строфи «І животворящій Трійці» будується на ладо-тональному контрасті. Прохідний зворот на тоніці ре мінору у третьому такті завершується кадансом у вихідній тональності з подальшим ланцюгом відхилень спочатку у F-dur, а потім уже відомим перерваним зворотом у тоніку Сі-бемоль мажору як субдомінанту. Строфа закінчується каденцією у фа мажорі. Третя строфа «Всяку нині» починається у тональності B-dur і є побудованою за тим самим принципом, що й дві попередні.

Другий розділ «Щоб і Царі» є однотональним (d-dur) і значно простішим у плані гармонії. Щодо динамічного контрасту, то він майже невідчутний, оскільки піснеспів побудований за принципом динамічного наростання від pp першої строфи, mp другої та mf третьої до f початкових тактів нового розділу. На відміну від урочистих віватних церемоніальних маршів у Вербицького і Бортнянського «Щоб і Царі» І. Лаврівського звучить досить лірично, чому сприяє постійне оспівування опорних звуків як алілуйний розспів.

Решта творів холмського періоду, а це – «Милость мира», «Достойно і праведно єсть», «Свят, Свят, Свят», «Тебе поєм», відзначаються тими самими рисами, що й «Херувимська». Насамперед звертає на себе увагу неквадратність форми цих піснеспівів. Так, у композиції «Милость мира» перша строфа з яскраво окресленим повним автентичним кадансом складається з п'яти тактів, натомість друга має сім тактів (5+7). У «Свят, Свят, Свят» – відповідно 12+13. У хорі «Тебе поєм» перша строфа – 10 тактів, друга – 12 + 7 тактів кода. Б. Кудрик пише про відсутність у згаданих творах впливів західної музики, зокрема мелізмів у бідермаєрівському стилі, симетричного повторення фраз, характерного ще для музики епохи класицизму. Щодо гармонії, то значних змін у композиціях холмського періоду не спостерігається, оскільки система гармонічних послідовностей I – VI – IV – II – V, яка переважає у ранніх творах і на яку вказує Б. Кудрик, зберігається і тут, хоч і з деякими невеликими змінами. Прикладом може бути початок «Свят, Свят, Свят» (g-moll) з послідовністю I –VI – II6/5 – K6/4 – D7 чи перша строфа «Милость мира» з послідовністю I – D2/IV – IV6 – K6/4 – D – I. Щодо тонального плану,

то в пізніх композиціях він, безперечно, більш цікавий, із відхиленнями у тональності другого ступеня спорідненості, як це ми бачимо в хорі «Тебе поєм»: F-dur – d-moll – B-dur – c-moll – F-dur.

Висновки. Аналіз літургійних композицій І. Лаврівського дає підстави стверджувати, що композитор, формально будучи належним до перемишльської доби, своїми церковними творами репрезентує вже нову перехідну епоху в музичній культурі Галичини, оскільки в його хорах пізнього періоду творчості набагато слабшими є риси стилістики класицизму і впливи Д. Бортнянського, що зумовлено тривалим перебуванням митця за межами Галичини. Водночас церковні хори, написані Лаврівським у Холмі, відрізняються не тільки від його власних ранніх композицій, а й від загального характеру тогочасної європейської, передусім австрійської церковної музики, яка в епоху бідермаєру, на думку З. Лиська, стала вже занадто світською.

Література

1. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навчальний посібник. Чернівці : Книги – XXI, 2007. 424 с.
2. Кияновська Л. «Перемиська школа» як культурологічний феномен. Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтво». 2007. Вип. 7. С. 65–72.
3. Костюк Н. До проблеми формування стильових засад перемишльської школи: українські богослужбово-співочі чинники у творчості чеських музикантів. Слов'янський світ. 2012. Вип. 10. С. 77–114.
4. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
5. Лаврівський І. Літургія / ред. і вступне слово Ю. Ясіновського. Львів : Інститут церковної музики УКУ, 2023. 67 с.
6. Лисько З. Іван Лаврівський. О. Іван Лаврівський. Літургія / ред. і вступне слово Ю. Ясіновського. Львів : Інститут церковної музики УКУ, 2023. С. 41–55.
7. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів – Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 1994. 145 с.
8. Людкевич С. Михайло Вербицький. Українська музика. Науковий. часопис ЛНМА ім. М.В. Лисенка. 2015. Ч. 1–2. С. 98–104.
9. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів : Видавець Т. Тетюк, 2019. 376 с.