

**Міністерство культури України та стратегічних
комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного вокалу**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**«ВТІЛЕННЯ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ
У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ПАВЛА СЕНИЦІ»**

Виконала
Дяченко Софія Костянтинівна
студентка 2 курсу
денної форми навчання
спеціальності 025 - Музичне мистецтво
профілізації вокал

Науковий керівник
Назар Лілія Йосифівна
кандидатка мистецтвознавства, Ph.D
доцентка кафедри історії музики

Рецензент
Письменна Оксана Богданівна
кандидатка мистецтвознавства, професорка
завідувачка кафедри теорії музики

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Павло Сениця – український композитор-модерніст першої половини XX століття та його внесок у національну камерно-вокальну музику.....	8
1.1. Проблематика дослідження вокальної творчості П. Сениці.....	8
1.2. Панорамний огляд камерно-вокальної творчості композитора у розрізі втілення української поетичного слова.....	11
РОЗДІЛ 2. Особливості прочитання сучасної української модернової поезії першої половини XX століття Павлом Сеницею.....	16
2.1. Поетичне слово Олександра Олеся в українській вокальній музиці.....	16
2.2. Новаторські тенденції відтворення модернової вісі поезій Олександра Олеся у романсах композитора.....	21
РОЗДІЛ 3. Вибрані вокальні композиції Павла Сениці до творів маловідомих українських поетів доби модернізму.	29
3.1. Поезія Миколи Філянського у інтерпретації композитора.....	29
3.2. Вокальні композиції до віршів Микити Шаповала.....	33
3.3. Специфіка втілення поетичного слова Мелетія Кічури у камерно-вокальній творчості Павла Сениці.....	50
ВИСНОВКИ.....	60
ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА.....	67
ДОДАТКИ.....	74

ВСТУП

Актуальність дослідження. Відкриття зі здобуттям української держави незалежності багатьох маловідомих та замовчуваних сторінок не лише національної історії, але й численних мистецьких артефактів стало однією з надважливих та актуальних вісей культурологічної проблематики. В даному контексті у вимірі музичного мистецтва — перед дослідниками постав велетенський пласт доробку композиторів українського зарубіжжя, окремі постаті з яких в просторі національного музикознавства та виконавства і досі залишаються маловідомими. В тому — однієї з найбагатших та найцікавіших галузей української музики — її камерно-вокальної ділянки. Вивчення та наукове осмислення, оприлюднення та введення у виконавський репертуар нововідкритих творів становить одне з насущних завдань українського музикознавства.

Серед митців української діаспори особливо виділяється заборонена свого часу та замовчувана постать Павла Сениці — яскравого представника модернізму першої половини ХХ-го століття. І «хоча майже все своє життя композитор прожив у Москві, його творчість принципово вкорінена в ґрунт питомо української музичної традиції за свідомим вибором, адже позиціонувався як український композитор, виявляючи «своє обличчя як український музика-художник» (за М. Грінченком). Отримавши клеймо націоналіста і неблагодійного, не в змозі повернутися на Україну (з огляду на опротестування дій радянської влади щодо українських музикантів), П. Сениця після багатообіцяючих успіхів як композитора та прояву виняткового інтелектуалізму (робота на кафедрі теорії музики в московській консерваторії після закінчення її трьох факультетів — вокал, контрабас, композиція і теорія) працював... переписчиком нот. А проте, творчість цього митця — цікава і багатогранна (опери, симфонії, камерно-інструментальні та вокальні композиції) і досі вповні не осмислена та не вивчена, хоча безумовно є непересічним явищем у площині українського модернізму» [11].

Однією з найпотужніших сфер композиторської діяльності П. Сениці є площа камерно-вокальних жанрів, яка налічує понад 130 сольних та вокальних ансамблевих композицій (дуетів, тріо, квартетів). Знаково, що левина частка вокальної музики була створена композитором на тексти українських поетів. Починаючи від Тараса Шевченка, композитор зумів обійняти велетенське коло поетів-модерністів першої половини XX-го століття. Це музичні прочитання поезій сучасників митця - П. Тичини, М. Рильського, В. Сосюри, хоч більшість творів були написані композитором на тексти «заборонених поетів»: О. Олеся, М. Філянського, М. Шаповала, М. Кічури, М. Коваленка, О. Коваленка, Я. Мамонтова, П. Голоти, О. Грановського-Неприцького, Н. Хлебнікової та ін..

Очевидно, що дослідження вокальної творчості Павла Сениці становить одну з актуальних проблем української музики, адже заслуговує не лише відновлення історичної пам'яті, але й оцінки однозначно вагомого внеску митця в національну культуру та торування шляхів для її реального відродження та впровадження у сучасний виконавський репертуар.

Мета роботи — дослідження композиторської творчості Павла Сениці у камерно-вокальних жанрах на слова українських поетів в контексті музичної культури першої половини XX-го століття.

Завдання роботи :

- 1) висвітлити пролематику досліджень камерно-вокальної творчості Павла Сениці;
- 2) дослідити різножарову палітру вокальної музики композитора та його внесок в українську камерно-вокальну культуру;
- 3) прослідкувати втілення поезії українських модерністів першої половини XX-го століття у творчості П. Сениці;
- 4) провести аналітичні спостереження над камерно-вокальними композиціями до текстів О. Олеся;

5) здійснити огляд та музикознавчий і виконавський аналіз вибраних романсів на слова сучасників-модерністів: М. Філянського, М. Шаповала, М.Кічури.

Об'єкт дослідження — камерно-вокальна музика композиторів українського зарубіжжя першої половини ХХ-го століття.

Предмет дослідження – камерно-вокальна творчість П. Сениці у аспекті прочитання текстів українських поетів.

Матеріалом дослідження є камерно-вокальна творчість та маловідомі солоспіви П. Сениці на тексти низки українських поетів-модерністів першої половини ХХ-го століття - О. Олеся, М. Філянського, М. Шаповала, М. Кічури. Нотним матеріалом слугують видані твори композитора.

Методологічною базою дослідження стали праці, присвячені українській камерно-вокальній музиці (Т. Булат, О. Басси, відповідні розділи в дослідженнях історії української музики — Г.Степанченко, А.Ольховський). Основними нечисленними роботами, присвяченими творчій постаті П. Сениці стали праці та статті Г. Каневської і В. Виткалова, В. Костенка, М. Михайлова, Р.-М. Стеха, О. Чепіль, З. Юферової та матеріали, вміщені у загально-історичних роботах Д. Антоновича, М. Грінченка, А. Рудницького, а також статті в енциклопедичних виданнях і словниках (А. Муха, Н. Палідвор-Соневицька, М. Дитиняк та ін.); праці, присвячені творчості композиторів української діаспори (Г. Карась, Л. Кияновської, У. Молчко, С. Павлишин, О. Підківки та ін.). Проблематика вокальної камерної музики піднімається в статтях Г. Каневської, О. Яловенко, О. Стахевича. Праці, присвячені національній вокальній шевченкіані та олесіані (Н. Андрос, М. Білинської, М. Гордійчука, М. Грінченка, П. Козицького, Б. Косопуда, О. Мельничук, С. Людкевича, О. Фрайт). Також використані праці, присвячені українським поетам-модерністам, твори яких були покладені П. Сеницею на музику (О. Кобилецької, Ю. Шевчука, Ю. Шевельова,

Р. Радишевського, О. Рисака, І. Цуркан та ін.). Особливо важливими стали архівні матеріали ЦДАМЛМУ, присвячені композитору та відповідні каталоги НБУВ.

Методологія дослідження спирається на *історіографічний метод*, за допомогою якого встановлюються історичний фактаж та умови написання вокальних композицій П. Сеницею, а також відтворюються віхи життєтворчості митця; *системний метод* дозволяє провести жанрову стратифікацію камерно-вокальної творчості композитора; *структурно-аналітичний метод* необхідний для аналітичних спостережень над конкретними музичними вокальними опусами з метою встановлення їх стильових та формоутворюючих чинників, що дозволить визначити роль і місце камерно-вокальної творчості П. Сениці в розвитку української музики першої половини ХХ-го століття.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше було піднято тему втілення української поезії (в тому числі — маловідомих та донедавна заборонених українських поетів-модерністів) у камерно-вокальній творчості Павла Сениці; відтворено панораму-огляд жанрових різновидів у сфері вокальної музики композитора; здійснено огляд вокальної творчості митця, враховучи нововіднайдені та маловідомі композиції; доповнено та значно розширено список камерно-вокальних опусів композитора (з інформацією про авторів текстів); проаналізовано камерно-вокальні твори композитора на слова О. Олеся, М. Філянського, М. Шаповала та інших українських поетів доби модернізму.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основного розділу, висновків і додатків. Основна частина вміщує три розділи. У першому розділі - «Павло Сениця – український композитор-модерніст першої половини ХХ століття та його внесок у національну камерно-вокальну музику» є два підрозділи, в яких висвітлюється «Проблематика дослідження вокальної творчості П. Сениці» (підрозділ 1.1.) та «Панорамний огляд жанрів камерно-вокальної творчості композитора» (підрозділ 1.2). У другому розділі «Особливості прочитання сучасної

української модернової поезії першої половини XX століття Павлом Сеницею» описується «Поетичне слово Олександра Олеся в українській вокальній музиці» (підрозділ 2.1) та «Новаторські тенденції відтворення модернової вісі поезій Олександра Олеся у романсах композитора» (підрозділ 2.2.). Розділ третій «Вибрані вокальні композиції П. Сениці до творів маловідомих українських поетів доби модернізму» включає три підрозділи, в яких розглядається - 3.1. Поезія Миколи Філянського у інтерпретації композитора; 3.2. Вокальні композиції до віршів Микити Шаповала; 3.3 Специфіка втілення поетичного слова Мелетія Кічури у камерно-вокальній творчості Павла Сениці.

Список використаних джерел містить 77 позицій. У додатках подані нарис про основні віхи життєтворчості П. Сениці, відомості про авторів текстів, до яких звертався композитор у камерно-вокальній творчості, нотні приклади, ілюстрації.

РОЗДІЛ 1

Павло Сениця – український композитор-модерніст першої половини ХХ століття та його внесок у національну камерно-вокальну музику

1.1. Проблематика дослідження вокальної творчості П. Сениці.

Однією з найменш досліджених та вивчених постатей серед композиторів української діаспори є Павло Іванович Сениця (1879–1960). Віхи життєтворчості цього митця і досі не до кінця встановлені науковцями. Це пояснюється фактичною забороною його музики та її забуттям, найгірше – вилученням з концертно-виконавської практики. Розширену інформацію про життєтворчість митця подаємо у ДОДАТКУ 1. Лише на межі ХХ-ХХІ століть, коли виникає потужний рух дослідження творчості митців українського зарубіжжя, ім'я П. Сениці починає поступово фігурувати в музикознавчому просторі та в концертному виконанні (прозвучала симфонія композитора «Де-не-де тополі», здійснено запис кількох солоспівів), хоч, якщо врахувати кількість створених композицій у творчому доробку митця – більше 130, то симптоматично постає вкрай насущна необхідність виповнення однієї з чи не найбільш затертих «білих плям» в історії української музики. Тим більше, що ще на початку ХХ-го століття видатний науковець М. Грінченко зазначав про П. Сеницю наступне: “...по тих творчих намірах, що їх знаходимо у цього композитора, а також по характері і формах його музики ми можемо вважати Сеницю за найбільш серйозного зо всієї групи композиторів після-лисенківського періоду. Так, від Сениці маємо вже українську симфонію [дві симфонії і увертюру], цілий ряд п'єс камерної музики (струновий квартет), твори фортепіанні і, нарешті, оперу [«Наймичка»], не кажучи вже про велику кількість солоспівів... [...] Аналіза творів Сениці вказує його перш за все як композитора, якому знайомі найсміливіші комбінації модернової музики, а добре знання її законів, консерваторське студіювання її форм, природний композиторський хист, дають можливість Сениці вживати всіх сучасних музичних

засобів; виразні мотиви національності зберігають нам індивідуальність Сениці, заховують його оригінальне творче обличчя, ставлять його осторонь від того еклектизму, що, наприклад, помічаємо у його сучасників... Це все також робить Сеницю невразливим до тих чи інших сторонніх музичних впливів...» [7, С. 115]. Так, високо був оцінений забутий український талант, відродження спадщини якого постає в світлі актуальної проблематики розвитку українського мистецтва сьогодення.

Камерно-вокальна музика – особлива сторінка творчості композитора, яка й досі знаходиться на шляху наукового осмислення. Так, уже щодо кількості створених митцем композицій виникають суперечливі дані, які знаходимо у різних джерелах. Про 50 романсів пише О. Чепіль [65, С.32]. Більше 100 вокальних творів вказує П. Гунька, який підкреслює і ще один важливий вокальний жанр в творчості митця - це численні обробки українських народних пісень для голосу і фортепіано. Так, «широковідомий співак Павло Гунька уже розшукує і збирає (більш ніж 100) солоспівів Сениці для своєї антології українських мистецьких пісень» (за The Ukrainian Art Song Project [77]).

Г. Карась у своїй монографії, присвяченій музиці композиторів українського зарубіжжя також наводить ряд вокальних композицій П. Сениці [20]. За нотографічним списком авторів поки-що єдиного монографічного дослідження про П. Сеницю - Г. Каневської та В. Виткалова налічується понад 130 вокальних та вокально-ансамблевих композицій [18, С.189 - 198]. Автори, очевидно, посилалися і на списки творів П. Сениці, вміщених на останніх сторінках кожного окремого романсу, що видавалися в різні роки у Типографсько-літературній нотодрукарні В. Гроссе у Москві, завдяки чому було внесено суттєві доповнення та уточнення щодо вокальної творчості митця. Також вагомими стали архівні матеріали Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва УРСР, які зберігаються у Фонді №483 опис №1 під назвою «Сениця Павло Іванович (1879-

1960) український композитор, педагог і фольклорист» з крайніми датами (1908-1964) [29]. Дане ж магістерське дослідження базується на нотному матеріалі виданих творів композитора, який зберігається у фондах бібліотеки ЛНМА ім.М.В.Лисенка, а також на інших архівних документах та матеріалах.

Очевидно, що через практичну відсутність в широкому обігу нотного матеріалу романсів П. Сениці дослідження даної тематики значно ускладнюється. Докладні аналітичні спостереження над вибраними романсами на слова Т. Шевченка були здійснені авторкою у бакалаврському дослідженні «Камерно-вокальні твори Павла Сениці до слів Тараса Шевченка в контексті діаспорної шевченкіани» [11]. Проблематика ж прочитання П.Сеницею модернової української поезії затримується у монографії Г.Каневської і В.Виткалова [18]. У праці О.Підківки, присвяченій забутих іменам української музики також частково порушується також і проблематика втілення української модернової поезії у вокальній творчості П. Сениці. У решті джерел — невеликих нарисах про творчість композитора В. Костенка та М. Михайлова чи у проблемних статтях Р.-М. Стеха, О. Чепіль, З. Юферової, лише побіжно згадуються камерно-вокальні композиції митця. Очевидно, що у матеріалах загально-оглядового типу, які стосуються історичних процесів розвитку української музики, в тому числі, присвячених маловідомим іменам представників української діаспори: Дм.Антоновича, М. Грінченка, А.Ольховського, А. Рудницького, Г. Карась, П. Медведика творчість композитора згадується, але далеко не в повному об'ємі. Симптоматично, що статті в енциклопедичних виданнях і словниках (А.Муха, Н.Палідвор-Соневицька, М.Дитиняк та ін.) не ставлять перед собою завдання аналітичних спостережень.

Останнім часом камерно-вокальна творчість митця все більше починає інспірувати українських дослідників, проте, у статтях О.Стахевича, О.Яловенко, хоч і піднімається дана тематика, однак, вона носить оглядовий характер. Таким

чином, ще раз підтверджується актуальність даного дослідження, яке покликане не лише до аналітичного осмислення, але і виконавського аналізу композицій П.Сениці, відродження у концертно-виконавському плані яких здатне збагатити і урізноманітнити палітру камерно-вокальної музики першої половини ХХ століття.

1.2. Панорамний огляд камерно-вокальної творчості композитора у розрізі втілення української поетичного слова.

Вокальні твори П. Сениці свого часу здобули чималу популярність і були часто виконуваними і в Україні та за її межами, наприклад, «у 1923 р. в Харкові відбувся концерт вокальних творів під заголовком «ЗС» (Стеценко, Степовий, Сениця)» [55], а вже наступного 1924 року – тріумфальний авторський концерт у Празі приносить композиторові європейське визнання. Його твори видавалися найрізноманітнішими вітчизняними та зарубіжними виданнями. Серед виконавців, активних пропагандистів творів композитора можна назвати відомого оперного і камерного тенора Івана Алчевського та концертно-камерну співчку, сопрано Марію Шеkun-Коломийченко, розстріляну в 1937 році за проукраїнську творчу позицію [48]. Тут варто підкреслити, що сам П. Сениця був професійним вокалістом, закінчив вокальний факультет по класу італійського педагога А. Мазетті у Московській консерваторії, тому володіння тонкощами вокальної майстерності складатимуть тривку фахову основу його сольних композицій. Однак, найбільш інтригуючим щодо камерно-вокальної музики П. Сениці є широта та багатогранність кореспондування композитора з великою кількістю представників українського поетичного слова, що, ймовірно, немає собі рівних у цьому аспекті серед національних композиторів першої половини ХХ-го ст.

Вочевидь, однією з найбільш показових у плані музичних втілень стала в українській музиці поезія Тараса Шевченка. Павло Сениця був одним з палких шанувальників національного генія і втілював чимало поетичних рядків Кобзаря у своїй камерно-вокальній музиці. Цій темі було присвячено бакалаврське

дослідження авторки «Камерно-вокальні твори Павла Сениці до слів Тараса Шевченка в контексті діаспорної шевченкіани» [11], в якому детально прослідковується втілення шевченкової поезії у музиці композитора. Автор створив 15 романсів на слова поета, а також написав оперу «Наймичка» за поемою Т. Шевченка на власне лібрето.

Та особливий інтерес представляють музичні твори до текстів сучасних композиторів поетів-модерністів, серед яких і відомі постаті, а також ті, хто як і П. Сениця зазнали гонінь, репресій та несправедливого забуття. Очевидно, що співпрацюючи з новаторськими пошуками у сфері літератури доби модернізму буде спостерігатися відповідно і оновлення музичної мови та збагачення і розширення жанрової палітри композитора. І хоч не всі твори митця збереглися, проте, існує надія, що рано чи пізно вони знайдуться і камерно-вокальна творчість П. Сениці постане у всій своїй багатогранній величі і красі. Зазначимо, що з багатьма поетами композитор підтримував особисті дружні зв'язки, вів переписку, що дозволяє більш повно висвітлити процес створення тих чи інших композицій, але встановити відповідні світоглядні засновки, ідеї, якими керувався митець.

І якщо пальма першості у плані музичних прочитань належить в українській музиці поезії Тараса Шевченка [1, 3, 4, 6 та ін.], то однозначно серед найбільш улюблених та апробованих національними композиторами стали зразки неперевершеного лірика-символіста Олександра Олеся — представника старшого покоління українських модерністів [9, 10, 28, 36-40 та ін.]. Так, П. Сениця пише чотири романси ор. 9 до слів цього поета: «Погасло сонце» та «Душа моя пуста» для баса; «Місяць закоханий в ніч» для тенора або сопрано, а також трагедійно-соціальний дует для баса і тенора «Пісня сліпих», об'єднуючи їх у цикл під опусом 9. Цьому циклу буде присвячений другий розділ магістерського дослідження.

У третьому розділі роботи будуть розглядатися твори на тексти «заборонених поетів», серед яких особливе місце належить втіленню поезії «краси земної пілігрима», виняткового поета-модерніста, одного з представників Розстріляного Відродження Миколи Філянського. Композитор проявив особливу увагу до його поезій, створивши цілу низку романсів, які склали і окремий цикл, а інші залишилися як поодинокі зразки (це два романси на слова М.Філянського оп.12 - «За серцем» та «Заснуло серце»). А солоспів «Поле, полем та долиною» для сопрано (1911) увійшов у оп.9. У вокальному циклі оп.10 (1912) фігурують наступні композиції: «І рідний гай, і рідний лан», «Під саваном лежать мої гаї», «Я не молюсь давно... Кому молитись буду?», «Гукайте їх», «Рано спустились на квіти морози», «І небо зковане». Два з них - «І рідний гай» для тенора або сопрано оп. 10, № 1 та «Я не молюсь давно» для баса або контральто були видані у збірці «П. Сениця. Вибрані романси. Харків : Державне видавництво України, 1927».

З Микитою Шаповалом — одним з яскравих українських громадсько-політичних діячів та поетом — Павло Сениця вів не лише активну переписку. Можна сказати, що цей письменник був ідейним натхненником композтора. Відповідно, кількість написаних романсів до його віршів доволі чисельна, яка разом з вокальними ансамблями налічує 21 позицію. Три цикли музично-вокальних картин у супроводі фортепіано на слова М. Шаповала з літературним інципітом: “Що за край! Що за люди...” на паралельні тексти українською та італійською мовами були також видані у Празі в 1923 р. [21, С.14]. У трьох серіях композицій налічується по п’ять романсів. У першу серію увійшли: «В душі щось є», «Розбита бандура», «Мій край похилений», «Похорон» та «Весна іде». Другу серію, позначену лірико-трагедійною тематикою з громадянськими мотивами, відкриває музичний малюнок для тенора, фортепіано і скрипки «Що з того?». В неї також увійшли романси «Степ холодний», «Сам один я з думками», «Моє село» та дует «Дві хмари». Унікальною є третя серія, яка включає п’ять романсів на один

текст «Гей, свинота!» для різних складів та виконавців, що фактично, не має аналогів у вокальній музиці. Так само вирішені і три картини на слова М.Шаповала «Зима іде...» оп.16. Розгляду цих композицій присвячено підрозділ 3.2 магістерського дослідження.

У останньому його підрозділі розглядатимуться зовсім маловідомі музичні прочитання Павлом Сеницею поезій «молодомузівця» Мелетія Кічури — одного з представників песимістично-модернового напрямку в українській літературі, на слова якого композитор написав п'ять романсів, об'єднавши їх у цикл оп.14. «Самітний блуджу по полях», «Шумить безлистий бір», «Піду я дикими полями», «Останній промінь згас» та «Зрубали гай» демонструють ще одну сторінку вокальної творчості митця.

Особлива дружба лучила композитора з Павлом Тичиною. Як зазначає Г.Каневська «особливою віхою на творчому шляху композитора стало звернення до поезії Павла Тичини, просякнутої філософією природи, суспільства та особистості. П. Сеницю особливо приваблювало те, як поет висловлював «філософську емоцію» через категорії гармонії і протиріч, як він уявляв першооснову світобудови. Композитор відчув трагічний відгомін образного світу поета, його складний символізм й глибокі суперечності» [18, С.40]. Втілення поезії «Подивилась ясно» оп.20 №5 для тенора стало одним з кращих прочитань тичинівської лірики. А романс «Дихнуло з півночі» для драматичного сопрано 1925 року — винятковий зразок громадянсько-символістичного напрямку. П.Сениця написав до слів П.Тичини і низку хорів («Одчиняйте двері!», «На стрімчастих скелях», «Там, на горі за Дніпром» та ін.). А творча співпраця митців продовжувалася майже все життя. Свідченням дружніх стосунків стала поява оригінального твору для фортепіано — музичний портрет «Павло Тичина» оп.19, створений у 1923 році. Також композитор написав три романси у різний час до

поезій М.Рильського («Нудьга і сум» для баритона — 1916 р., «Хлопчик...» для сопрано — 1929 р., «Сміється ліс» для тенора -1942 р.).

В творчому доробку П.Сениці є також романси «Вони про край свій говорили», «І ти...», «Тіні минулого», «Останній поклін» до слів свого сучасника — поета і культурного діяча, харків'янина Якова Мамонтова; репресованих поетів П. Голоти («Народився в жнива», «Рух»), Н. Хлебнікової («Хата», «Назустріч сонцю», «Гей, прокинся щастя!»), М. Коваленка («Ох, немає кому», «На битій дорозі», «Нема!», «В зеленому гаю», «До поета»). До творчості однофамільця М. Коваленка Олекси Коваленка - видатного громадсько-культурного та літературного діяча Павло Сениця звертається неодноразово. Крім солоспіву «Буря» ор. 4, № 4 (1928) на його слова автор створює низку романсів: «Дідусь», «Серед квіток», «Щастя», «Листи коханої», «Згасає день», «Шукаю», «Бажання» та ін.. Романси «Хі-хі...ха-ха... Смієшся, брате?», «Цвітом окутався май», «В зеленому гаю» написані на слова відомого поета та науковця-дисидента Олександра Неприцького-Грановського.

Літературний дар композитора дозволив створити П. Сениці і окремі вокальні опуси на власні тексти, серед яких: «Чого ти, зелений гаю» (1923), «До України!», «Тебе я ждав» (1925), «Гей, пора!» (1927), «Творче шукання», «Народився в жнива...» (1929), «Дві зорі» (1935), «Зоряна ніч» (1938), «Прощай, мила Україно!» (1943-44). Саме цей солоспів був одним з останніх вокальних творів митця, в якому автор висловив свою глибоку патріотичну любов до України.

Даний панорамний огляд засвідчує, що Павло Сениця у своїй вокальній творчості задіює незвичайно цікавий та оригінальний вибір поезій різноманітних авторів доби українського модернізму, реалізуючи широкозакроєну різножанрову палітру, що відкриває об'ємне пошукове поле для наукових досліджень.

РОЗДІЛ 2

Особливості прочитання сучасної української модерної поезії першої половини XX століття Павлом Сеницею

2.1 Поетичне слово Олександра Олеся в українській вокальній музиці.

Велетенська кількість камерних вокально-інструментальних шедеврів була створена до віршів неперевершеного українського лірика, одного з наймелодичніших за мовою та глибиною і красою, барвистістю поетичного слова. «Читаючи його вірші, почуваються все нові тони, нові акорди, бачаться нові краски і нові малюнки» – писав про поезію Олександра Олеся Богдан Лепкий [64, С. 336]. О. Олесь вважається після Тараса Шевченка другим поетом за кількістю творів, які були покладені на музику українськими композиторами – і класиками, і сучасними митцями. Живить ця унікальної краси поезія і наших сучасників.

До поезій молодого митця одним з перших звернувся вже у пізній період творчості корифей української музики Микола Лисенко, створивши неперевершені шедеври вокальної лірики: знамениті «Айстри», «На сірій скелі мак цвіте», «Порвалися струни», «Осінь віє», «Любов», «Прийди, прийди», «Як зграя радісних пташок», «Хіба не бачите, що небо голубіє». Низка цих романсів була створена впродовж 1908-1912 років. В цих солоспівах, композитор надзвичайно тонко і натхненно, використовуючи нові засоби модерної мови, втілював виняткову настроєвість та філософську глибину олесевої поезії. М. Лисенко також написав у 1911 році один хор на слова поета - «Три менти».

Велике захоплення поезією О. Олеся виявив Кирило Стеценко, який звертався до текстів поета впродовж свого творчого шляху. Тонка малярсько-музична натура композитора (відомо, що К. Стеценко навчався живопису у школі знаменитого українського імпресіоніста і символіста О. Мурашка і довгий час не міг визначитися між професіями композитора та художника) знайшла відгомін у імпресіоністично витонченій, сповненій натхненної лірики і глибинних

символічних смислів творчості поета. К. Стеценко став автором дев'ятнадцяти солоспівів для голосу і фортепіано, серед яких такі звукописні шедеври як «Літньої ночі», «О, не дивуйсь!», «Коли вже ти, сонечко, мені зійдеш», «Хтось постукав в моє серце», «Чому: Чому я барвінком в гаю не стелюсь?» (1919), «І Ви покинули», «Над нами ніч», «Сонце на обрії» (1921) та ін.. Про творчі перетини О.Олеся та К.Стеценка пише у своїй статті «Олександр Олесь та Кирило Стеценко: творчий перетин» Ірина Дубровіна [10].

Щиро захопився віршами О. Олеся і Яків Степовий, перу якого належить дев'ять камерно-вокальних композицій. До поезій митця він звернувся ще раніше від М. Лисенка, у 1905-1906 роках. Йому належать наступні романси: «З журбою радість обнялись», «Погасло сонце ласки і тепла», «Зимою» («Дивилося сонце», який згодом увійшов до вокального циклу «Барвінки»), «Потік століття зносив гніт», «На гори високі, на срібло снігів!», «Дихають тихо акації ніжні». Ці романси принесли великий успіх молодому композиторові. Згодом, до віршів О. Олеся композитор написав ще вісім солоспівів, які уклав в один з найкращих в українській музиці вокальних циклів - «Пісні настрою» (1907–1909 рр.). Туди увійшли наступні твори, призначені для різних голосів: «Лився спів колись у мене», «О, ще не всі умерли жалі», «В квітках була душа моя» і «Скоро сонце засміється», «Не беріть із зеленого луку верби» та «Ні, не співай пісень веселих» – для сопрано або тенора з фортепіано, «Долини сплять» для баса з фортепіано, «О, слово рідне!» для баритона з фортепіано. Як зазначає Т. Булат, «цей цикл по праву увійшов у золотий фонд української вокальної камералістики» [4].

На думку Л. Пархоменко, солоспіви Стеценка саме на слова Олеся «дозволили створити ліричні композиції з поглибленим психологізмом, вишуканою поетичністю або драматизмом» [42, С .213]. Як писав М. Грушевський, «хто чув хоча б один раз виконання хорів Стеценка до чудових олесевих віршів «Живи Україно» та «Вкраїно Мати», тому не треба з'ясовувати

політичні симпатії покинутого нас великого музиканта» [9, С. 259]. У фондах інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського зберігаються гімни К. Стеценка на тексти О. Олеся. Зауважимо, що композитор, окрім фортепіано, використовував і скрипковий супровід у солоспівах, що надавало йому щемлячого одкровення та близькості зі слухачем. Наприклад, романси на слова О. Олеся «Порвалися струни» та «Гроза пройшла» відрізняє «приваблююча сила у щирій наспівній мелодиці, сповненій душевної теплоти, глибокого ліризму та яскравого національного колориту» [59, С. 55].

Брат Якова Степового – знаменитий український символіст Федір Якименко також звернувся до поетичної творчості О. Олеся і написав, фактично наприкінці творчого і життєвого шляху єдиний цикл на українські тексти, що складається з трьох романсів ор.91. Туди увійшли Мінімалістичний символізм у першому номері циклу № 1 «В пісні муки», сповнений глибокого символізму, імпресіоністична драма «Ти не дивуйсь, що в'януть квіти» - №2 та експресіоністичний монолог «Не заллється співом серце», розкриваючи поезію крізь власну композиторську модернову стилістику.

До творчого спадку Олександра Олеся зверталось дуже багато композиторів, серед яких - С. Людкевич, Н. Нижанківський, Я. Ярославенко, Я. Лопатинський, Л. Ревуцький, А. Кос-Анатольський, Б. Фільц, М. Волинський. Серед представників української діаспори – це вищезгаданий Ф. Якименко (Росія-Франція), В. Безкоровайний (створює гімн-присвяту «Народним лицарям» на слова О.Олеся), А. Рудницький, В.Шуть, В.Грудин (США), Ф.Євсєєвський (Франція), О. Бобикевич (Німеччина).

Одним з провідних композиторів-піснярів діаспори є Б. Весоловський (Канада), який створив понад 130 пісень, серед яких є і твори на слова О.Олеся. Материкові композитори-пісенники також активно звертаються до наскрізь музичних поезій О. Олеся. Наприклад, серед творів О. Білаша знаходимо романс

«Не жди докорів» на слова О. Олеся (йому також належить героїчний марш «Прапор України»). У творчості представниці бардівського виконавства - Марії Бурмаки є низка пісень до слів поета: «Колискова» («Спала природа під ковдрою білою»), «Ой не квітни, весно», «Сніг в гаю». А контроверсійний рок-гурт «Кому Вниз» в альбомі «In Castus» представив пісню В.Середі - «Вийди, змучена людьми...» на слова однойменного вірша поета, яку можна вважати одним з кращих прочитань патріотично-релігійної теми у музично-поетичному вимірі.

Як зазначає І.Цуркан, «сам поет, тісно пов'язаний у своїй творчості з музичною символікою, яка буквально пронизує чи не кожен його вірш, був також автором оперних лібрето «Влада за кордоном», «Сон над Дніпром», а також алегоричного драматичного етюдю «Злотна нитка» (ввійшов до збірника «Драматичні етюдю»), присвяченого М. Лисенкові. В 1912 році цей твір виконали на громадській панахиді композитора, де прозвучала і славнозвісна Панахида К. Стеценка. О. Олесь був автором тексту водевілів «За Мюллером» (1910) та «Морока» (1911), які обидва були поставлені в 1912 у Києві» [64, С. 338]. Трагічна доля О. Олеся – важкі роки еміграції, забуття і заборона творчості поета на Україні перегукуються з долею багатьох українських митців, серед яких - композитор не менш трагічної долі, який пройшов всі фази заборон і забуття – Павло Сениця.

«Творчість О. Олеся стала знаковою для української поезії своєї доби, оскільки відбивала складні перипетії конфлікту й взаємодії народних та модерністичних тенденцій. На формування естетичного ідеалу письменника впливали біблійна символіка, фольклорні джерела, західно-європейський символізм та імпресіонізм. О. Олесь – тонкий інтерпретатор настроєвого моменту, майстер форми, що поетизував природу, красу, любов як символи людського життя» - писав І. Цуркан [64]. Зрештою, музикальність форми та поетичного слова, а також багатство поетичних метафор, пов'язаних з музикою відзначав вже Іван Франко [63, С.31]. Тому й не дивно, що така кількість вокальної музики була

створена до слів одного з наймузикальніших поетів України, тернистий шлях якого переплітається з трагічними сторінками долі свого народу.

2.2. Інтерпретація Павлом Сеницею віршів Олександра Олеся.

«Музикознавці нараховують більше ста композиторів, які поклали Олесеви рядки на музику, створивши музичні твори різних жанрів: солоспіви, хори, мелодекламації, опери, музику до вистав, пісні для дітей. Поезія Олеся багатобарвна – в ній і біль, і скорбота, і натхнення, і надія, і любов. Секрет популярності віршів Олеся серед композиторів полягає, певно, не лише в «пісенності» поетичного складу, ритмічності та музикальності, а й у самоусвідомленні ним себе «як співця», у широко вживаних у поезії митця зворотах, таких як: «срібні акорди», «звуки ніжні», «хвилі пісень», «серце заспівало», «недоспівані пісні» та ін. Можливо, тому його поезія сприймалася композиторами як «своєрідна душевна сповідь, щоденник яскравих непересічних вражень» - зазначається у праці В. та Л. Макарових, присвяченій втіленню поезії О.Олеся в музиці [28, С. 95]. Долучився до цієї знаменитої когорти і П. Сениця.

Чотири романси композитора на слова Олександра Олеся об'єднані опусом 9, включають:

1. “Погасло сонце” для баса ор. 9
2. “Душа моя пуста” для баса ор.9
3. “Місяць закоханий в ніч” для тенора або сопрано,
4. “Пісня сліпих” дует для баса і тенора

Відкриває цикл ор.9 солоспів **«Погасло сонце»**, ноти якого наразі не знайдено, однак, щоб виявити драматургічну цілісність циклу, варто навести вірш О.Олеся, сповненого песимістичних настроїв, образи якого по-суті задають семантично-змістовний тон циклу:

*Погасло сонце ласки і тепла,
Побили цвіт квіток моїх морози,—
Не до пісень мені: тремтять на віях сльози,*

*І туга душу обняла.
 Погасло сонце — мрія чарівна,
 І я блукаю знов без світла ...
 Душа моя на мить, на мить одну розквітла
 І стала знову, як труна.*

Вражаючою монологічною сповіддю є романс **“Душа моя пустка”** для басу. Філософський зміст вірша, його песимістичний настрій відображаються за допомогою специфічних засобів. 4-тактовий одноголосий мотив, яким починається романс є своєрідним образом-лейтмотивом себезаглибленням, «пірнанням у душу, у груди» (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 1). Низхідна, закручена в тріольних фігураціях мелодична лінія шістнадцятими передає тремтіння душі і ще раз повторюється в романсі, знаменуючи другий куплет. Важкий, в стилі думного монологу, розпівом, побудованим на сумовитих інтонаціях козацьких пісень є другий інструментальний мотив романсу. Композитор обирає цікавий тип викладу цієї теми: на органному утриманому пункті домінантового звуку (тональність твору сі-мінор) у трьох октавах, також в октаву проводиться і тема, на яку при другому повторенні накладається вокальна партія баса (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 1а). Інтонеми козацьких героїко-трагічних інтонацій, скандування кожного звуку відповідають настроєві олесевої поезії 1906 року:

*Душа моя — пустка холодна й німа...
 Нічого в тій пустці самотній нема:
 То вітер розвіяв, то хвилі зірвали,
 То, граючись, діти малі розібрали.
 Душа моя — дно безджерельне й сухе,
 Де тільки сіріє каміння важке...
 Тим сірим камінням колись в мої груди
 Все били без жалю, жалкуючи, люди.*

Утримана в'язка фактура супроводу, в якій повторюється гетерофонно на відстані чотирьох октав мелодія на педальних октавах, створює враження відкритого перцептивного простору, звукової перспективи у якій розгортається наспівно-речитативний монолог баса. Автор, практично, варіантно повторює

другий куплет, драматизуючи басову партію та розширюючи діапазон звукового простору до 7-ми октав за рахунок глибоких басів у фортепіанній партії, поміщаючи октавну мелодію всередину, виводячи над нею вгорі ще одну октавну педаль. І якщо перший куплет композитор утримував в зоні тихої динаміки – *p*, то в другому відбувається кульмінація, доходячи до форте (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 2). Тут у вокальній партії особливо виразними стають елементи кобзарських причитань і плачів: висхідне глісандо (вигук-зоjk), низхідна тирата, форшлаги і морденти, які підкреслюють трагічний образ. Форма романсу з одного боку куплетно-традиційна, з іншого – динамізована за рахунок вищевказаних видозмін.

Інструментальний вступ двофазний:

а) – тремтіння – 4 такти

б) – пісня в октавному просторі – 4 такти

Перший куплет

А – вокальний куплет – 17 тактів

Інструментальна двофазна перегра:

а₁) – тремтіння – 4 такти

б₁) – октавний простір без пісні – 4 такти

Другий куплет

В – вокальний монолог – 17 тактів

Зауважимо, що «цей романс було присвячено артистові Михайлові Донцю, з яким довший час композитор активно співпрацював, розширюючи уяву слухачів про сучасну українську музику» - зазначає Г. Каневська [18]. Авторка порівнює цей романс зі сторінкою зі щоденника (сповідальність та екзистенційна заглибленість індивідуалізації-персоніфікації образів – риса властива для поезії О. Олеся), що більше в музичному плані, на нашу думку, ґравітує до шуманівського типу висловлювання.

Третім у циклі стає філософсько-споглядальний символістично-імпресіоністичного плану романс «**Місяць закоханий в ніч**». Г. Каневська вважає цей романс шедевром вокальної лірики в українській музиці першої половини ХХ-

го століття, відзначаючи, що «метафорична образність твору спирається на контрастні символи-ключі: «сонце-місяць», «квіти-осінь», «весна-примара» тощо, так характерні для модерністичної поезії початку сторіччя. Образи розкішно-декоративної, спокійної природи стали своєрідним протиставленням апокаліптичним передчуттям ліричного героя» [18, С.120]. Вибір композитора припадає на вірш зі знакової збірки О.Олеся «З журбою радість обнялись», побудовану на фактичній дихотомії цих двох понять:

*Місяць, закоханий в ніч чарівну,
Сяє, щасливий, і світе;
Сонце цілує рожеву весну,
В травах кохаються квіти.*

*Місяць не дума про ранок страшний,
Сонця пільма не лякає,
Квіти не стогнуть у день весняний:
„Осінь нас бідних чекає“...*

*Чом-же, скажи мені, нас по-весні,
В ранок розкішного квітня,
Мучуть-лякають примари страшні,
Осінь і ніч безпросвітна?...*

Романс має тричастинну нерепризну форму: А-В-С, яка відповідає поетичній концепції трьох куплетів олесевої поезії 1904 року. Баркарольні перевиливи у партії фортепіано в правій руці на тлі розкладених арпеджіо створюють До-мажорне, нічим не захмарене тло для вокальної партії, яка відрізняється широтою фразування (октавні ходи), а рух четвертними нотами в Andante створює враження розосередженої мелодичної лінії, перенос же фігурації у 2-3 октави безумовно відповідає звукописним символам пташиних співів, переливів струмків тощо.

Дещо по-іншому вирішений другий куплет, в якому вже відчутна драматизація: з'являються акорди, низхідні інтонації, гармонія виходить з зони ясного До-мажору, а вокальна партія побудована на більш декламаційному матеріалі, октавних стибків збільшується, з'являються альтерації та хроматизми, а

тональний план «зрушується» з утриманої основної тональності через мі-мінор, Сі-мажор, Соль-мажор, соль-мінор, приходячи до нової заключної тональності – до-мінор. Трагізм ситуації приходу незворотньої осені-смерті передрікається скандуванням інтонації *sospirato*-співчуття (малосекундових спадів), які, проте, у П.Сениці акцентуються на кожному звуці (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 3). Хроматичний скандований акцентами на кожній ноті спад приводить до третього, заключного до-мінору.

Баркарольна фігурація, з огляду на мінорний антураж тепер передає не пташині переливи, а тремтіння сліз, а виразний низхідний поступеневий спуск басів на октаву вниз звучить як неминучий присуд, проводячись два рази: спочатку терціями, згодом – октавами. Набирає рис декламаційності і вокальна партія, скандуючи буквально кожне слово (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 4). Тут автор використовує і підсилені звукозображальні ефекти – на словах «примари страшні» - терц-секунд-акорд (ре-фа-соль) підкреслює дисонансом, реверберуючи до останнього риторичного питання романсу: «осінь і ніч безпросвітня?», фактично вибудовуючи кульмінаційну зону в останніх тактах.

Характерними вокальними прийомами П.Сениця досягає різних станів, переданих у поезії О.Олеся. Це розспівність залігованих фраз окремих складів, стрибки на октву, часті оспівування особливо у другому куплеті, який уже поступово готує до драматичного третього куплету. Тональність останньої фази розвитку – С- до-мінор, що підкреслює безвихідь і трагізм ситуації. Композитор досягає тут нагнітання, піднімаючи все вище діапазон вокальної партії, осягаючи в передостанньому такті найвищі ноти романсу – соль і ля другої октави на форте, завершуючи цілість грімкими на фортіссімо до-мінорними акордами-ударами приреченості (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 5).

Романс присвячено Івану Алчевському – видатному співакові, з яким П.Сениця співпрацював у московському українському товаристві «Кобзар» -

осередку українства, пропагуючи національну музику, підтримуючи земляків у російській діаспорі. Ймовірно, що перебування на далекій чужині і вплинуло на саме такий вибір поетичних рядків композитором. Тут можливо провести аналогію з романсами Ф.Якименка до слів поета.

Завершує цикл романсів на слова О. Олеся - дует **«Пісня сліпих»**, написана для баса і тенора у 1911 році. Цей твір здобув настільки велику популярність, виконуючись на багатьох концертних майданчиках України та в Росії, що П.Сениця здійснив ансамблевий супровід для фортепіанного тріо, а в 1945 році присвятив його «дорогому Павлу Григоровичу Тичині. 23.08.1945. від автора Павла Сениці» [18, С.122]. Цей текст О.Олеся 1908 року – один з найтрагічніших. Назва твору «Пісня сліпих» має підзаголовок Етюд.

*Дайте сліпим, дайте незрячим,
Дайте.
Дайте покараним праведним Господом,
Дайте.*

Світ нам застелено чорною хмарою,
Сонечко яснее ще нам не сходило...
Ой, до труни ж ми його не побачим.
Дайте сліпим, дайте незрячим.
Риплять вози і ржуть коні,
Шумлять люди, як ті ріки.
То-то дива на ярмарку,
То-то дива буде!
Шумлять люди,
Як і ріки.

Ми тільки плачем —
Бідні каліки...
Плачем, не бачим...
Дайте сліпим,
Дайте незрячим.

Текст Олександра Олеся представляє собою жалібно-прохальну пісню сліпих людей, які просять милостиню на ярмарку. Поезія розкриває світ незрячих, тут відсутні зорові враження, окрім сонця, схід якого не побачити жодному

сліпому за життя, адже їх реальний світ – відчутний лише через звуки: «Риплять вози і ржуть коні, шумлять люди як ті ріки». Гірка, сповнена драматизму сцена висвітлює серед байдужого ярмаркового натовпу двох сліпців, які марно звертаються до людей і благають про милосердя, просять: «Дайте покараним праведним Господом, дайте!». Кричуще пекуча дійсність тогочасних норм суспільства у поезії Олександра Олеся буквально взиває про осуд до читача.

Проте, це лише видимий пласт образів поезії, і, відповідно, вокального дуету. За горем двох нещасних людей криється гірке становище України, її народу, приреченого на повільну стагнацію в умовах окупації Російською імперією.

Музична мова романсу відзначається діатонічним колоритом, суворою мелодичною лінією із виразними мовними інтонаціями, характерними для жебрацьких прохань, активною ритмікою, застосуванням засад народної поліфонії.

Романс має фортепіанний вступ (8 тактів) та постлюдію, мелодична лінія в якому насичена інтонаціями плачу, з маршовою ритмікою акордового супроводу та органічним пунктом басу стає своєрідною преамбулою та постскриптомом романсу. Створена композитором арка на образно-ідейному рівні романсу створює відчуття песимізму, безвиході, що одразу викликає аналогії з тогочасними політичними і суспільними умовами буття не лише українських митців, але й цілого українського народу.

«Заплачкові» мотиви наповнюють тему основного образу твору, при чому вокальні партії романсу більш стримані, у якому пісенний склад поєднується з декламаційним началом та виразною ритмікою. Така музична мова властива крайнім частинам романсу-дуету.

Романс має тричастинну форму з контрасною середньою частиною, яка стає своєрідною антитезою крайніх, сповнених розпачу частин. На рівні музичної мови це втілюється у ладовому контрасті, домінуванні у мелодиці інтонацій козацьких, супровід же побудований на чергуванні масивних акордових пасажів та унісонних

гамоподібних рухів шістнадцятими, побудованих на характерних для побутової музики.

Реприза романсу скорочена, тут теми першої частини не мають повного викладу, проте, матеріал повертається до основної тональності сі мінор. Тонічний органний пункт стає основою для остинатного ритмічного малюнку басу фортепіанної партії. Вокальні партії обох голосів побудовані на коротких фразах декламаційно-речитативного характеру. Вже як знак романсу, у репризі знову присутні інтонації плачу. Таке поєднання пісенності з голосіннями надають мелодиці надзвичайної пластичності та виразності.

Хоча песимізм поетичного тексту, майстерно прочитаний музичними засобами, надає романсу загального сумного настрою, проте, цей сум набуває тут епічного розмаху, містить потужну емоційну силу як у вокальних партіях, так і у партії фортепіано. Всі ці компоненти створюють образ епічного горя, стають закликом до опору і таким чином романс набуває активної громадянської позиції. Також слід відзначити особливу рису творчого почерку композитора – глибоке проникнення у поетичний текст, особливе відчуття внутрішніх ідей тексту, нерозривний зв'язок музики і поетичного тексту.

РОЗДІЛ 3

Вибрані вокальні композиції Павла Сениці до творів маловідомих українських поетів доби модернізму

3.1. Поезії Миколи Філянського у творчому доробку Павла Сениці.

Трагічна доля спіткала багатьох українських митців у період большевицького та сталінського терору. Одним з таких стастотерпців став виняткової краси поет і прозаїк Микола Філянський (1873-1938). У своїй мистецькій палітрі поєднав надбання української класичної поезії з новітніми художніми пошуками в галузі форми. Він виявив глибину духовного світу свого героя, щирість і красу його почуттів, змалював проникливі картини рідної природи. Часто у Філянського превалюють і релігійно-містичні мотиви, а символістичні ідеї перемежуються з імпресіоністичними враженнями. Одна з кращих - остання поетична збірка М.Філянського – «Цілую землю» - справжній гімн рідній землі та природі, сповнений глибокого ліризму. Недарма поета нагороджували багатьма епітетами, зокрема - «краси земної піліgrim», «псалмоспівець» тощо [5].

В страшні часи сталінського терору М. Філянський з його невичерпною любов'ю до України та її старовини, символістично-релігійною та містично забарвленою поезією та музейною діяльністю не вписувався в загони співців «соціалістичного будівництва» і «щасливого комуністичного майбутнього». В 1937 році був арештований і наступного року розстріляний, а могила поета і досі невідома (ДОДАТОК 2). «Своєрідність поетичного голосу М. Філянського, котрий у роки революційних збурень початку ХХ ст. виступив зі своєю далекою від злоби дня концепцією життя, що вибудовувалася на засадах релігійного світогляду та філософії кордоцентризму, викликала неоднозначні судження в критиці» - зазначає дослідниця творчості поета Л. Голомб. А Олена Пчілка в рецензії на збірку

«Лірика» зауважила, що твори М.Філянського – не для тих, «хто кохається тільки у віршах на громадські мотиви», їх скоріше сприйме читач, який має «не стільки однобічний погляд на твори поезії». У поезіях авторка рецензії відзначила музичність, багату палітру настроїв, ніжність чуття, тонке відображення «життя серця з його жадобою світла, щастя» (Пчілка Олена. Філянський. Рідний край. 1906. № 43.5; за Л.Голомб [5]).

Отут відкриваються нові грані Павла Сениці-лірика, адже саме до поезій М.Філянського композитор написав 9 мистецьких пісень. Першим за списком Г. Каневської значиться романс «Поле, поле та долиною» для сопрано (1912), який увійшов у опус 9. Наступні романси ор.10, написані в 1912 році, в який увійшли :

ор.10, №1 «І рідний гай, і рідний лан» для високого голосу з фортепіано;

ор.10 №2 «Під саваном лежать мої гаї» для баритона

ор.10 №3 «Я не молюсь давно... Кому молитись буду?» для контральто.

ор.10 №4 «Гукайте їх» для сопрано (для баритона або меццо-сопрано),

ор.10 №5 «Рано спустились на квіти морози» для сопрано;

ор.10 №7 «І небо зковане» для баса або контральто.

Також два романси ор.12 - «За серцем» та «Заснуло серце» для сопрано.

Для розгляду даних романсів дуже доречним виявилось дослідження Ю. Юсип-Якимович «Фоностильові засоби музичності в ліриці Миколи Філянського» [72], де аргументуються такі її характерні ознаки як евфонізація, слухові та зорові імпресії, що, очевидно, привабило Павла Сеницю як композитора. Зазначимо, що саме у цих романсах проявляється імпресіоністично-символістичні звукописні тенденції композиторського почерку. Однак, глибина поезій М.Філянського – вражаюча, і звідси виходить і філософсько-концептуальна лінія музики П.Сениці. Разом з тим відчувається і сила вітаїзму та любові до рідної землі. Пантеїстичні ідеї пронизують три основні збірки поета - «Лірика»

(1906), «Calendarium» (1912), «Цілую землю» (1928), які вилиються у творче кредо - «Мій Бог – краса землі!». Зауважимо, що мотто до Другої симфонії П.Сениці стали слова М.Філянського «Де-не-де тополі». Любов до рідної землі у всій багатовимірності цього поняття – ось головні ідеї романсів на слова М.Філянського. Композитор виходить за межі стислого звукопису, кохання, натомість втілює глибинний вітаїстичний дух, закладений і постульований ще Г.Сковородою, а саме - «сродність людині всього живого».

Так, цикл відкривається мистецькою піснею «**І рідний гай**» з відчутною долею пасторальності, яка проте проходить еволюцію через вразливу душу героя до глибоко психологічної екзистенції – відвертої, хвилюючої, навіть збудженої у відбитку психологічних станів. Так, наспівно-мелодична кантиленність змінюється на експресивно-загострену апофеотичність, що закладені у самому вірші:

*І рідний гай, і рідний лан,
І за дібровою майдан,
І хвилі нив, і сонний колос,
І понад лугом пісні голос —
І надо всім — таємний жаль
Стенів німих німая даль...*

*Забуду сумний сон діброви,
Забуду ясний час розмови,
Забуду гомін сонних віт,
Забуду час весінніх літ —
Краси ж німих, широкополх
Не вирву з серця я ніколи*

Одним з кращих прочитань поезії М. Філянського «**Під саваном лежать сумні гаї, а там десь є земля, увінчана вінками...**» є романс Павла Сениці для баритона. Вочевидь, тут зішлись ностальгічні настрої обидвох митців, які були відірвані від рідної землі та яких проймала неймовірна туга за рідним краєм. Так, П.Сениця вибудовує розлоге чотиричастинне полотно, сповнене складних настроєво-психологічних перебігів. Монотематична ідея, закладена у вступі розгортається впродовж чотири-стадіальної композиції, набираючи щоразу нових

відтінків та занурюючись у сферу незглибимого жалю. Сам вибір тональності романсу – мі-бемоль мінор (однієї з найтрагічніших у музичній семантиці) підкреслює глибину цих болючих почуттів. Тріольні фігури вісімкових послідовностей в 4/4 дають відчуття сициліанного 12-ти дольного руху, розігруючи лише глибоко-мінорний тонічний тризвук (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 6). Подальші акордові послідовності – дисонансні, сповнені альтерацій, відповідних символічних знаків (акорди ля-бемоль мінору, кластери, затримання руху на цілі такти) – створюють внутрішню проекцію відповідного ландшафту людської душі. Відповідно, що і вокальна партія відтворює дану емоційно-психологічну становість. Характерним прийомом є переважаючий низхідний рух мелодії з нерегулярним розспівуванням складів, затриманнями, що нагадують церковне псалмодування. Відчуття сакрального комплексу в даній ситуації є очевидним, оскільки саме релігійна константа є чи не надважливою сферою поетичних пошуків М.Філянського, який походив зі священничого роду, а його «пристрасть» до природи і краси української землі – подиву гідні. Тут ми стикаємося з дихотомічним рядом таких понять як «чуже – своє», «близьке і далеке», «рідне – чужинецьке», а також перверзійною видозміною сутнісних явищ тощо. І згадуються рядки іншого вірша

*Вінок мене колов, квітки мене труїли,
Я над руїнами, закований, стояв;
З діброви рідної луни я не діждав,
І серце в чужині далекій кам'яніло*

Так, «філософічну глибину» як свідчення глибини української національної душі, краси нашої мови, її молитовності помічає дослідник М.Сріблянський, підкреслюючи, що «повів містичності як срібна павутина восени над полями, в'ється над чудовою лірикою Філянського». Поет і природа, «самотність людини між людьми», «незвичайна тишина» панують у збірці, де «все гармонійне, рівне, як обрій, чисте і прозоре, як небо, журливе, меланхолійне, як осінь» [52, С.131].

Псалмодичне інтонування, що співмірюються з народно-пісенною лірницько-кобзарською традицією, елементами українського церковного співу виявляється в цьому романсі. Як зазначила Л. Голомб «особливості творчого почерку М. Філянського як одного з майстрів релігійно-споглядальної філософської лірики влучно окреслив С. Єфремов, виділивши в ній такі риси, як осягнення незбагненого, таємничого, вічного. «Це чиста лірика, – зауважив дослідник, – справжній голос серця, який ніколи не дозволить собі ні різкого слова, ні навіть жвавішого поруху, який оживлюється самим переживанням колишнього і тихими рефlekсами на сучасне. На бучну роллю такий голос і не важить, він бринить занадто, скажу так, інтимно, але це не заважає йому знаходити шлях до іншого серця, що й само настроюється в унісон до співця свого інтимного світу» [13, С. 311]. Таким унісоном і став дует композитора Павла Сениці і поета Миколи Філянського в даному циклі мистецьких пісень.

Полум'яно, ніби кобзарська заплачка-заклик звучить романс «Гукайте їх!»:

“Гукайте їх! Вони прийшли до нас з-під рідних стріх, від них чекали запалу і втіх. Вітали їх, достатками ділились, та десь вони так скоро загубились. Гукайте їх!

Гукайте їх! Прекрасних, добрих, рідних, навіть злих, людей землі освічених, простих. Життям новим, щоб марно не розбились, бо вже багато й так з нас розгубилось. Гукайте їх!

Гукайте їх! Нова доба очікує від всіх для Батьківщини праці, щоб на сміх собі і людську шкоду не ділились. І щоб в житті без сліду не згубились! Гукайте їх!”

Композитор дуже вдало обіграє поетичний текст, роблячи опору власне на вигук, який починає і завершує кожен куплет вірша. Тут лейтмотивна роль надається насамперед вербальному чиннику, оскільки сам вигук проходить суттєві стадії видозмін, приймаючи різні форми. Зрештою, цей романс поповнює панораму громадянсько-патріотичних опусів у камерно-вокальній творчості митця.

Так, лірика М. Філянського знайшла своє відображення в творчості композитора, втілена П. Сеницею як низка вельми цікавих та глибоких поетично-музичних композицій, які за жанровими різновидами належатимуть до сфер: 1)

пейзажно-психологічної лірики («І рідний гай, і рідний лан»); 2) ностальгійно-символістичної лірики («Під саваном лежать сумні гаї, а там десь є земля, увінчана вінками...»); 3) громадянської лірики («Гукайте їх!»); 4) релігійно-містичної лірики («Я не молюсь давно... Кому молитись буду?»); 5) глибоко-екзистенційної психологічної лірики («До серця»), охоплюючи основні видові зони поезії М. Філянського.

3.2. Специфіка вокальних композицій Павла Сениці до віршів Микити Шаповала.

Ще більшу увагу Павло Сениця приділив поетичній творчості Микити Шаповала (1882-1932). Як письменник під псевдонімами М. Сріблянський і М. Бутенко, поет опублікував збірники поезій: «Сни віри» (1908), «Самотність», нариси «Жертви громадської байдужості» (обидва написані у 1910), «Шевченко і самостійність України», «Лісові ритми» (1917), «Листки з лісу» (1918). Зазначимо, що між композитором та поетом встановилися дуже тісні дружні контакти, а доволі об'ємна переписка митців залишила чимало фактів та особливо роздумів над українськими та світоглядними питаннями. Очевидно, що композитора приваблювала насамперед патріотично-епічна тематика у віршах М. Шаповала, однак, глибоко-психологічні картини людської душі, символізм (згадаймо, що М. Шаповал був одним з перекладачів на українську мову французького символіста Ш. Бодлера), навіть песимістичний стрій його поезій відповідали Павлу Сениці. Доля до Микити Шаповала виявилася більш прихильною, хоч і не пощадила. Зазначимо, що поет опинився в політичній еміграції після подій 1917 року, а його творчість була замовчуваною і практично забороненою, тим цінніше є її відродження та наукове осмислення (ДОДАТОК 2).

Так, серед камерно-вокальних прочитань текстів М. Шаповала вагому частку становить Серія з 15 романсів під загальною назвою «Що за край! Що за люди...», поділена на три збірки. Так, у Першу Серію оп.11 увійшли п'ять романсів:

- №1. «В душі щось є» для баритона
- №2. «Розбита бандура» для баритона
- №3. «Мій край похилений» для баритона
- №4. «Похорон» для баритона
- №5. «Весна іде» для тенора або сопрано.

Як зазначає Г. Каневська: «високою професійною культурою, серйозністю мистецьких завдань вирізняється вокальний цикл ор.11» [18, С.143]. Драматургія циклу спирається на зіставленні контрастних настроїв – від особистого смутку, розлитого у двох перших романсах (№1.«В душі щось є» та №2.«Розбита бандура» для баритона), до глибокого хвилювання за долю рідної землі (№3. «Мій край похилений») через експресіоністичну, безрадісну картину для баритона - №4. «Похорон». Заключний романс №5. «Весна іде» виводить концепцію цілого у модус надії на краще майбутнє України.

Друга Серія під опусом 12 включає також п'ять романсів, серед яких є вокально-інструментальне тріо, а також один дует:

- №1. Музичний малюнок для тенора, фортепіано і скрипки «Що з того?»,
- №2. «Степ холодний» для баса або контральто,
- №3. «Сам один я з думками» для баритона,
- №4. «Моє село» для тенора або драматичного сопрано,
- №5. «Дві хмари» дует для меццо-сопрано і баритона.

Цікавий жанр обирає П.Сениця для створення глибоко драматичної картини стану людської душі у першій композиції на слова М.Шаповала ор.12 **«Що з того?»**, означуючи це вокально-інструментальне тріо як «музичний малюнок». Тут проявляються очевидні зв'язки з символізмом, який передбачав симбіоз різних видів мистецтв, перенесення видових норм з одних видів до інших. Однак, закономірності музичної драматургічно-композиційної часової проекції дозволяють припустити, що композитор передбачає серію малюнків, які розгортаються перед

слухачем, живописуючи безвідраді картини станів помираючої людини. Немаловажним компонентом у даному романсі стає партія скрипки, яка вносить специфічну барву і створює ще одну площину глибинної перспективи, підкреслюючи і делікатним відгомонам передаючи тонкі психологічні емоції.

П. Сениця обирає низку лейтмотивів, навіть лейт-знаків, якими користуватиметься впродовж розвитку цілого. Одним з улюблених прийомів митця є утримання довгих пульсуючих педалей в басах у партії фортепіано, які переважно своїм остінатним повторення передають «закованість» ситуації. Автор обирає за основну тональність сумовитий мі-мінор, а провідною опорою інструментального вступу (перші 10 тактів – Вступ – розділ А (1фаза) стає октава тонічного звуку, однак з квінтовым звуком, що створює враження порожньості, пустки. Скрипка *con sordino* вступає приглушеним звучанням з імітацією вихрових секстолей шістнадцятими, таких же нмзхідних та висхідних пасажів, раптом зупиняючись на трелях – відтворюючи стан непевності, крізь який намагається сформуватися мелодична лінія, яка постійно переривається трелями, пасажами, вихровими секстолями. Особливо ж виразними у правій руці фортепіано стане у фігуративному викладі хід на низхідні малі секунди, що натякають на рух *sospirato* – співчуття і сліз.

Неспішною ходою (композитор обирає темп *Andante*) вступає вокальна партія, немов розповідаючи історію ліричного героя:

«Йду ходою тихою над берегами
Під накриттям схилених цих верб.
Шамотить зів'яле листя під ногами,
Шепотить: життя йде на ущерб...»

Цей куплет композитор ділить на дві рівноцінні фази, кожна з яких підкреслює відповідні психологічні стани. Так, перший восьмитакт – розділ В (2) - включає плавно розгорнену поступальної ходи мелодичну лінію вокалу наспівно-розповідного характеру, яку оточують партія фортепіано (утримані октави

переносяться в праву руку, а фігурація зі спадними секундами залишається в басу), натомість скрипка, частково дублюючи інтонації вступу також переноситься на октаву догори, створюючи враження відлуння, просторовості.

У другій фазі «зів'ялого листя» - С (3), що охоплює 19-25 такти, П.Сениця, зберігаючи фігурацію замінює октави переміщенням порожніх квінт ля-мінору (а-е), якими, продовжуючи переміщати їх догори, на *pizzicato* відлунює скрипка, що за кожним проведенням квінт здійснює октавний спуск арко з флажолетами. Цей звукозображальний ефект передає шамотіння-шарудіння листя. На словах «життя йде на ущерб» композитор переходить в сі-мінор – мінорну доміанту, неначе ще більше поглиблює сумний настрій.

У наступному розділі романсу - D (4) з'являється новий образ самотньої птиці:

*За водою просторінь легка синіє,
Угорі заблуканий кружляє птах.
Крильми б'є і лебедить і нисє,
Як у матері дитина на руках*

Композитор знову обирає нові живописні фарби для передачі цього образу. Висвітлення з сі-мінору в Соль-мажор, а висхідні октави, взяті апподжіатурами у партії скрипки відтворюють кигикання птаха. Вокальна партія наспівного характеру веде плавну мелодичну лінію, яка осягає на кінці куплету ноту «мі» другої октави, а гармонічний розвиток приходить в ля-мінор. В невеликому двотактовому інструментальному проґраші у партії скрипки повертаються вже знайомі з початку романсу вихрові-закручені лише не секстолі, а каскади тріолей, що проходять на утриманому Мі-мажорному тризвуку (домінанта ля-мінору) у лівій руці фортепіано, в той час як у правій – теж каскад, але малосекундових зітхань, взятий на різній висоті, вісімками.

Зовсім змінюється і антураж, і спосіб висловлювання в наступному куплеті – розділ E (5), в якому герой починає розмову з птахом, застосовуючи пряму мову:

Що з плачу твого, самотня птиця?
 Чи нема куди летить і відкіля?
 Що ти зникнеш хутко як зірниця?
 Що в тумані зникла вже земля?

Композитор обирає зовсім нові виразові засоби для передачі цього палкого звернення, сповненого затаєного болю і страждань, адже герой асоціює свій стан з такою ж самотньою і заблуканою птахою. Рівномірні «порожнисті» октави з квінтою підкреслюють спустошеність, а низхідний рух паралельними акордами в басах партії фортепіано ще більше підкреслюють фатальну приреченість зникнення. Вокальна партія набирає чимраз більшого пафосу, емоційної напруги, яка досягається за рахунок ущільнення фраз, здійснення амбітусу до високих нот (ля, соль другої октави). Вокальній партії неначебто вторує партія скрипки підкресленими октавами на *f*, проте, вона розвиває власну широко розспівану мелодичну лінію, ймовірно, передаючи широту розмаху крил, політ. Цей епізод, вирішений у динаміці форте поєднує і аріозний тип співу і водночас – включає речитативно-декламаційний компонент. Розкидані октави (причому з випереджувальними акордовими форшлагами на слабу долю) та терції в правій руці фортепіано врешті вирівнюються, переходячи у остінатний пульсуючий рівномірними акордами-вісімками, фактурний пласт. Тут відчувається велике піднесення, тому цей розділ може вважатися першою драматичною кульмінацією. Однак, пульсуючий супровід, пов'язаний з образом зірниці, яка зблиснувши згасає – також поступово тамується, сповільнюється, завмирає, немов розчиняючись в далечині (такти 50-56). На *poco a poco rallentando e diminuendo* автор у глибоких басах на *p-pp* утриманими акордами впродовж цілих тактів з відлунням у великій та контр-октаві звуку «ля», що нагадує поминальний віддзвін, завершує цей розділ. Вокальна партія проводить свої виразні, однак сповільнені фрази низхідного спрямування, завершуючи розвиток на висхідному квінтовому ході «ля-мі» у другій октаві. На фоні цього утриманого домінантового звуку (від

ля-мінору) скрипка проводить теж у заповільненому русі низхідні спадаючі секундові інтонації, які здіймаються все вище, завмираючи у флажолетному «мі» третьої октави (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 7).

Новим етапом розгортання картини стає розділ F (6), в якому передаються роздуми героя над неминучим прощанням з життям:

*Так і я безмовно, тихо плачу,
Непомітно ні для кого, як тужу.
Все одно – я добре, добре бачу
За яку переступаю вже межу.*

Тут вперше з'являється чудова кантиленна мелодія в дусі українських народних ліричних пісень з яскравим ходом на малу сексту – типологічною ознакою романсовості, а однак, цікавим прийомом стає доволі яскраве розспівування складів (від трьох до шести звуків), що дозволяє ділити фрази на окремі сегменти. А розспів другого складу слова «тужу» композитор пропонує заспівати фальцетом (*falsetto*), адже вокаліст має в тихій кульмінації взяти «сі» в третій октаві (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 8). Цікаво, що впродовж цих десяти тактів, П.Сениця позбавляє скрипку голосу, підкреслюючи винятковість ситуації.

Безумовно, що наступним етапом стає розділ G (7), де з великою силою підкрелено філософський контент. Вториння октавами (яке вкотре переростає у самотійний розвинений підголосок) до мелодичної лінії вокальної партії та важкий хорально-акордовий супровід у фортепіано з підкресленою низхідною віссю підкреслюють фатальність останньої межі, за яку переступає герой. Низка акордів, в яких спостерігається накладання функцій відтворюють непевність-невідомість хисткого руху останнім шляхом:

C-dur – [G-dur/h-moll] – a-moll – [e-moll/G-dur] – зм.⁵₃ від «fis» - [G-dur/h-moll] -
a-moll - e-moll⁶₄ – a-moll₆

Особливо грізним елементом постають висхідні тиради у великій октаві у партії фортепіано, що символізують «смертельні удари». Різко спадаючи з форте у сферу

піано, композитор означає цю фатальну межу просвітленим «заобрійним» акордом H-dur (який є D до основної тональності e-moll), хоч в контексті пануючого в даному розділі a-moll, він виступає у якості II мажорного тризвуку зі звуками «dis» та «fis» - підвищеними IV і IV ступенями. Однак, цей акорд передбачає і повернення в основний мі-мінор.

Після цієї трагічної зупинки, після якої у героя віднімає голос (П. Сениця використовує театральні-декламаційні прийоми у вокальній партії: акцентуація кожного звуку, відтягування-розбалансування швидкості руху через розспівування складів, їх розділення-розокремлювання паузами, динамічний зрив впродовж одного такту з форте до *p*), автор пропонує інструментальну перегру на шість тактів, що стає вододілом у процесі розгортання.

Повторення мотиву зітхань у скрипки з акцентним підсиленням кожної долі та відгомони дзвонів у партії фортепіано, на який накладаються мотиви завихрених секстолей шістнадцятками, нагадують про інструментальний Вступ до романсу, однак, ущільнений за рахунок зміщення і накладання та переміни у самих інструментальних партіях. Новим же елементом стає трель у правій руці фортепіано (яку незабаром через кілька тактів підхопить і партія скрипки), що переводить розвиток в зону плачу. Вцілому скупий, концентрований виклад у обидвох партіях ґравітує до графіки – чорно-білого малюнку, неначе відмовляючись від барвистих кольорів світу. Та попереду ще остання фаза – постфактумна – H (8), в якій композитор осмислює свій перехід в інший світ.

Цей розділ можна трактувати як репризу цілого, оскільки П. Сениця використовує вже відомі початкові інтонації, в тому числі – повторює початкову мелодичну фразу романсу у вокальній партії. Однак, текст вірша передбачає зовсім іншу реакцію. Його трагедійне напруження переростає в прощальне слово, останню пісню героя:

Перейду оце широке поле,

*Наче пісня вмру, і слізьми розійдусь
І чи чуєш? вже ніколи, о, ніколи
Я на цвіт зелений не вернусь!...*

Головним виражальним засобом тут стає розспівування складів у вокальній партії, яке доходить аж до дев'яти звуків, підкреслюючи слова «о-(це – 9 звуків) широке «(по- 5звуків)-ле», «(піс -7 звуків)-ня», «вмру – 7 звуків», «розій-(дусь -5 звуків)» - дужками виділено розспівані склади, причому композитор не застосовує типовий фіоритурний варіант, а навпаки – розширяє склади повнокривою мелодизацією, додаючи хіба до плину мелодичної лінії тріоль, яку в кожному наступному розспіві переносить на іншу долю такту (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 9).

Завершальною фазою романсу стають останні рядки поезії, в яких зринає риторичне питання «і чи чуєш?», на яке моментально надходить відповідь - «вже ніколи» - ця драматична кульмінація вирішується композитором у гіпертрофованій манері різкими динамічними зривами, стрибками у вокальній партії, підкресленням акордовими ударами у фортепіано. Однак, тут з'являється особливий підголосок. Інтенація секундних спадів тепер проводиться терцевою второю (паралельне ведення терціями голосів – типовий прийом народного стрічкового багатоголосся і є семантичним звуковим кодом для української пісенності) як відгомін у високих регістрах, що надає особливої щемності (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 10).

Особливо вражаюче композитор закінчує цю трагедійну картину-малюнок, збираючи основні семантичні знаки у інструментальних партіях (шістнадцяткові секстолі у скрипки, які возносяться у верхні регістри, секундні інтонації-*sospirato* в басу фортепіано та октава на тонічному звуці у правій руці) в той час як вокальна партія майже на три такти *rallentando* розспівує останній склад фінального і фатального словосполучення: «не вернусь!», поступово згасаючи на *ppp*, розчиняючись у ферматі (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 11).

Таким чином, П. Сениця, апелюючи до жанрового виду «музичного молюнку» створює широкорозгорнене вокально-інструментальне полотно, в якому проглядаються риси поємності (поступове наскрізне розгортання музично-поетичної думки), однак у символістичній оправі, що виявляє риси метафоричності та глибокого психологізму. Специфічною постає і драматургічно-архітектонічна модель даного твору, в якому композитор, користуючись окремими сталими семантичними лейт-знаками, все ж уникає куплетності, довільно ділячи строфи вірша на окремі епізоди, з яких конструює наскрізне полотно, застосовуючи не стільки традиційні чинники форми, як, радше, алюзії щодо використання відповідних компонентів. Так, назагал драматургічно-композиційний план має наступний вигляд, в якому виділяються 7 фаз поступового розвитку:

інструментальний Вступ – розділ А – 1-10 такти

розділ В (1 фаза) – 11-18 такти

розділ С (2 фаза) - 19-25 такти

розділ D (3 фаза) – 26-38 такти

інструментальна перегра – 39-40 такти

розділ Е (4 фаза) -41-53 такти

інструментальна перегра -54-56 такти

розділ F (5 фаза) – 57-66 такти

розділ G (6 фаза) -67-74 такти

інструментальна перегра -75-80 такти

розділ H (7 фаза) – 81-101 такти

Зазначимо, що інструментальний вступ та перегри (кількість тактів яких щоразу збільшуються) виконують функції і передмови і післямови (друга і третя перегри), а поділу на куплети вірша автор дотримується лише частково, іноді виокремлюючи лише строфи та формуючи з них автономні розділи. Підкреслимо, що зміна фактури, тональний розвиток та навіть характер вокальної партії виходить далеко за межі будь-якої куплетності, адже, композитор розгортає велику монологічну драматичну сцену, в якій символічно поєднаний зовнішній ракурс

розгортання подій з відтворенням глибинних психологічних процесів і передачею станів людської душі. При цьому на користь сценічно-театрального виміру працює і внутрішній епізод діалогу-звернення героя до самотньої птиці. Така поліплощинність передбачає неабияку виконавську складність і хоч мова ведеться від імені героя, з точки зору вокально-інструментального втілення та задіяних музичних засобів та складності проблематики можна говорити про симфонізацію даного твору. Можливо тому, автор і вдався до складу тріо.

Характерною ж ознакою саме вокальної партії стає зрощення аріозно-мелодичного типу співу з речитативно-мовленнєвим компонентом. Голосові ж ефекти – такі як спів фальцетом, акцентуація кожного складу, і особливо – масштабні розспівування складів, що перегукується з «відспівуванням», тобто, практикою церковного співу. Ця аналогія напрошується мимоволі з огляду на зміст та ідею поезії М. Шаповала, яку так тонко і глибоко музичними засобами втілив П. Сениця, створюючи один з непересічних зразків українського символізму.

Не менш драматичним постає і романс на вірші даного автора «**Степ холодний**» для баса або бас-баритона і фортепіано. Філософський роздум, навіяний байдужим степом про сенс життя знову ведеться від першої особи, перемежовуючись з пейзажними картинками:

*Степ холодний цей без краю,
Морем чорним в даль подався,
В обрій синій тихо вп'явся,
Занімів навек з одчаю.*

Ці слова лягають в основу першого розділу романсу, в якому композитор передає образ «занімілого чорного степу», використовуючи однотипний тріольний рух, який накладається на яскраві низхідні октавні послідовності рівномірними акцентованими четвертинами в басу партії фортепіано та утриманими остінатними октавами модифікованої тріольності у правій руці, підкреслюючи безвихідь, холодну статику образу. Зрештою, навіть вибір тональності – до-дієз мінор –

підкреслює драматизм ситуації. Розспівно-речитативна монологічна промовистість вокальної партії більш рухлива (вона пронизана тріолями), проте, постійне завертання-загортання мелодичної лінії, що ніби вужиком крутиться в невеликому діапазоні створює враження блукаючого погляду, який не може знайти жодної точки опори, з відчаєм спостерігаючи лише безкраю рівнину.

Композитор кардинально змінює тип вокальної партії у наступному – другому розділі романсу. Тут співак переймає рівномірний гамоподібний рух, але на противагу низхідному у партії фортепіано (автор зберігає принципи закладені у супроводі першого розділу) – висхідний з осягненням високих кульмінаційних нот (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 12). Очевидно, що цей звукозображальний момент пов'язаний практично з буквальним відчитанням тексту:

*І моя по нім дорога
Простяглась як павутина
З-під покинутого тина
До останнього порога.*

Лише два останні рядки композитор мелодизує в низхідному напрямку, додаючи у партії фортепіано на словах «з-під покинутого тина» яскраву мелодичну послідовність паралельними терціями, однак після грімкого форте на *pp* як відголосок (можливо, про давно покинений рідний дім). Речитативним довершенням стають промовисті слова «до останнього порога» з відключеним супроводом, який вливається наростаючим тріольним спуском спочатку вісімками, далі шістнадцятими в невмолимому прискоренні, приходячи до фортіссімо, скандуючи поспівку паралельних терцій (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 13).

На затаєному *p* починається новий етап розвитку. На тлі дещо видозміненого фортепіанного супроводу при збереженій утриманій остінатності ритмічної моделі та лише перенесенні її у вищий регістр і заміна октав на порожнисті квінти, вокальна партія переймає низхідний напрям, а рівномірний рух четвертинами лише підкреслює цей хід «в нікуди»:

*Я іду; і тінь за мною
В сірій тихості зникаєм...
Ідемо утрюх з журбою
А куди? Пощо? Не знаєм.*

Останні фрази композитор відділяє, ставлячи ці риторичні питання своєрідними оклично-питальними фразами, після чого знову повертається тріольний рух у фортепіанній партії, який підводить до наступної – заключної фази романсу, в якій герой так і не знаходить жодної відповіді. Автор розробляє інтонації питання, фактично застосовує речитативно-декламаційний тип висловлювання за допомогою парландо-акцентуації, під закінчення вокальна партія дещо мелодизується. А фортепіанна партія зі скупого в стилі *recitativo-secco* акордового супроводу на закінчення повертається у початкову сферу утриманих акордів в початково заданому ритмічно-фактурному модусі, але зникає низхідний рух, натомість він переноситься у відлуння в правій руці, а все залишається в остінатному, немов «замороженому» стані. Нерозрішимість ситуації, безвихідь та фактично безперспективність діалогу зі степом підкреслює песимістично-похмурий настрій даного романсу-монологу, який гравітує до експресіоністичних тенденцій. Можна б навести аналогії зі знаменитим «Степом» на слова Чернявського Якова Степового, який і взяв псевдонім від цього романсу (справжнє прізвисько композитора – Якименко), однак піднесена патріотична лірика останнього з високим ступенем героїчної сподвижності не зовсім кореспондує з похмуро-символістичними настроями романсу Павла Сениці.

«Сам один я з думками про тебе» - ще один романс з даного циклу, текст якого нагадує типові пісенно-романтичні зразки романсової лірики:

*Сам один я з думками про тебе,
Наче тінь ти за мною ідеши,
Я кажу, що не треба... не треба,
Всі слова мої ти засмієши.*

*Але нащо ти дивишся в вічі,
Коли я утікаю, біжу*

*І проклявши тебе уже тричі,
Переходю останню межу?*

*Стій! Іди на свою ти дорогу,
Простяглась вона в простір степів,
А мені дай оплакати не змогу
Проспівати найкращий свій спів.*

*Не ходи ти марою за мною,
Нам у парі не бути, не жити, -
Твоє щастя співа над горою,
Моє ж трупом в долині лежить...*

Чотири куплети жагучого романсу, який відчутно кореспондує з вальсовим ритмом, автор трактує у наскрізній формі, розбудовуючи вкотре події «театру хвилювань», оскільки уникає куплетності, довільно ділячи строфи вірша на окремі розділи, komponуючи по-суті драматичну сцену-монолог. Часта зміна фактури, яка особливо підкреслює кожен епізод, висвітлюючи той чи інший настрій, зміст вірша. Хоча в даному романсі величезна роль належатиме мовно-декламаційним зворотам у вокальній партії, де особливо підкреслюються оклики («стій!», «іди», «дай оплакати», «не ходи»), звертання («я кажу»), питання («але нащо ти дивишся?»), заперечення («не треба, не треба»), дії («утікаю, біжу, переходю») тощо. Всі вони отримують візуально видимої мелодично-інтонаційну та агогічно-ритмічну виразність, наближаючись до драматичного мовлення. І хоч в романсі не бракує мелодично-наспівних інтонацій – це чудовий зразок декламаційно-речитативного стилю з інтенсивним театральним-візуальним компонентом.

Своєрідно автор підходить і до вирішення форми. Він єднає з невеликим вступом (імітація гітарного акомпанементу та сіціліанний метр 12/8, які лише натякають на типову романсову сферу, хоч викладаються на форте) два перші куплети, розгортаючи їх в до-мінорі. Причому, гнучко поєднує і співставляє різні типи вокалізації *canto*, *energico rubato*. Слово «Стій!» стає вододілом у формі, адже від нього починається інший відлік часу – початкове *Allegro* змінюється на

Andante, а тональність *c-moll* на *es-moll*, розмір 12/8 на 4/4. Розділ С обіймає аж 19 тактів, порівняно з попередніми, а заключна фаза розвитку D – повертає попередній розмір 12/8 і темп *Allegro*, хоч до кінця твору залишається у безрадісному слізному *es-moll*.

Вступ	A	B	C	D
1-3 тт	4-14 тт.	15-23 тт.	24-42 тт.	43-61 тт.
3 такти	10 тактів	8 тактів	19 тактів	18 тактів

Ще одним виразним моментом у даному романсі стають завершення вокальних фраз, які часто закінчуються на висхідних інтонаціях: ходами на терцію або на квінту, навіть коли вони не пов'язані з відтворенням інтонацій питань. Додамо, що мелодична вокальна лінія постійно змінюється і розвивається, так само, як і фактура у партії фортепіано розгортається за рахунок нанизування одних картин-станів людської душі на інші.

Цікаво, що композитор, вибудовуючи цикл, застосовує спільні для всіх романсів семантично-образні знаки, як, очевидно, об'єднуючі чинники та своєрідні художньо-образні знаменники. Так, у романсі «**Моє село**», вирішеному у ще більш похмурій тональності – мі-бемоль мінор – П. Сениця використовує вже знайомий тріольний рух з ефектом секундних спадів, а також «вихрові» секстолі шістнадцятками. Однак, дещо новими стають дзвонові знаки, тремоло, які передбачають тривожно-збуджений стан героя, який дивиться «тривожним взором» на своє село, яке навзаєм дивиться з «лихим докором». Цей докір – в'язкий, важкий, врешті розспіваний паралельними терціями, ряд яких приходить до мажорного тризвуку VII ступеню, осягаючи тональність B-dur у фортепіанній партії. В подальшому, розгортаючи картину за картиною, композитор фактично звукописує безвідрадне становище рідного села, піднімаючи складну соціально-громадянську тематику. Особливими «знаками» стають тремолоючі акорди, пульсуючі тріолі, утримані остинатні «загрозливі» баси, зокрема, у фортепіанній

партії. І звичайно – дзонові ефекти як у високих регістрах, так і в глибоких басах. Наприклад, на словах «ми світимо тут великі ліхтарі, на села направляємо їх проміння, а там не видно їх... Там каганці старі освітлюють життя» спочатку композитор застосовує високі відзвони, згодом – низькі поминальні дзвони, які й готують висновок цілого романсу: «страждання і терпіння». П.Сениця і тут використовує наскрізну форму, де головним рушієм стає декламаційно-речитативна манера висловлювання вокальної партії, адже тут фактично відсутні наспівно-мелодичні побудови, натомість превалює замалим чи не мовленнєва версія монологічного типу. Цей важкий роздум про долю власного народу – ще одна песимістична картина композитора. На жаль, відсутність нот двох романсів з даного циклу не дозволяє вповні охарактеризувати цілісність, проте, три з п'яти романсів все ж проектує загальну концепцію цієї вокальної епопеї, в якій порушуються теми філософсько-загальні, особисті, а також громадянсько-суспільного значення.

Проте, найбільш оригінальною в даному плані є Серія 3 ор.17, яка складається з п'яти варіантів прочитання одного тексту на фрагмент поеми М.Шоповала «Що за край, що за люди» - «Гей, свинота». Вона включає п'ять різноманітних ансамблевих та сольних варіантів, які композитор розміщує у наступному порядку:

№1. «Гей, свинота!» для баса і фортепіано;

№2. «Гей, свинота!» для бас-баритона або контральто в супроводі 2-х скрипок і віолончелі;

№3. «Гей, свинота!» для бас-баритона або контральто, фортепіано;

№4. «Гей, свинота!» дуєт для баритона і тенора або сопрано і меццо-сопрано у супроводі фортепіано;

№5. «Гей, свинота!» тріо для баса, баритона і тенора (a capella).

Таке розмаїття інваріантів втілення одного поетичного тексту є доволі рідкісним явищем, тим більше – в межах одного вірша. «П'ять музично-вокальних картин до слів М. Шаповала «Гей, свинота!», а також три вокальні картини «Зима...» є уривками з драми «Життя» («Життя - це сон...»), яка була утворена 1916 року» [18, С.143]. За Г.Каневською : «У передмові до Празького видання 1924 року автор написав, що за його задумом всі п'ять варіантів на один і той же текст повинні виконуватися один за одним... Начебто новий портрет людини, фізіономія нової дієвої особи» [18, С.143]. Така позиція вкрай оригінальна і новаторська, адже передбачає щоразу інші тембрально-сонорні інваріанти, очевидно, з деякими нюансами та змінами на всіх параметрах музичної мови. Тобто, спостерігаємо явище авто-аранжування, що не є аж надто новим, однак, п'яти-варіантний підхід дійсно зустрічається чи не вперше у даному випадку.

Аналіз усіх п'яти варіантів виходить за межі магістерського дослідження, при тому, що дослідником було знайдено лише один з п'яти варіантів, а саме – перший – для баса і фортепіано, на основі якого і будуть здійснені аналітичні спостереження над цією музичною вокально-інструментальною картиною.

Одразу привертає увагу розлога ремарка автора, вміщена біля слова *Canto*, тобто, вказівка стосовно виконавської манери вокаліста: «Виконавцям цього твору треба звернути особливу увагу на свою дікцію, це-б-то, треба зуміти у співі так «рубать» слова, щоб ні одно слово не втекло од вуха слухача; цього-ж таки треба додержуватись і в тих інших моїх творах, що наближаються до аріозного *recitativo* – Павло Сениця» [Нотне видання: «Гей, свинота!» №1 для баса. Музика П.Сениці ор.15, слова М.Шаповала]. Таким чином, превалюючою виконавською манерою стає аріозне *recitativo* – звідси, наближення до нової манери, яка починає в європейській музиці щораз більше застосовуватися у практиці, а саме – шперхгезанг (*schprechgezung*) в Німеччині, вірш на музику або мелодекламація – у Франції. Тобто, йде мова про зближення театральної драматичної та музичної

естетики, у випадку П.Сениці – бажання відтворити оперно-театральну сценічну дію, в модерновому вимірі – це співмірне з тенденціями «хвилюючого звукового театру». Варто зауважити, що у гроні українських модерністів Павло Сениця виступає як радикальний новатор, оскільки більшість композиторів-сучасників все ж таки дотримуються у вокальній творчості типової кантиленності як питомої ознаки української пісенної природи.

Отже, невеликий фортепіанний вступ включає кілька елементів: а) низхідні терцієві ходи, що імітують тирати на *f crescendo ff* у тріольному ритмі; б) блискавичні знову ж таки низхідні пасажі тридцять-другими по пентахорді; с) секундкові ходи (розосереджена трель). Всі ці знаки зустрічалися у попередньому циклі, що говорить про специфічний композиторський вибір П. Сениці. Цей грімкий вступ триває 5 тактів, обриваючись-зупиняючись паузою на цілий такт. З ремаркою *con fuoco* (з вогнем) голос вступає з палким вигуком «Що за край! Що за люди кляті!» (6-9 такти), підтримуваний ударами рішучих аподжіатурних октав у басах. Така лапідарність вислову відповідає обуреному оклику. Розгортаючи ж надалі у супроводі форшлагові спотикання непевної «скаліченої ходи» на синкопованій ритміці (11-16 такти), після чого, немов хвиля обурення здійснюється хроматизований пасаж секстолями на *ff*, охоплюючи 5 октав (16-19 такти). *Sostenuto con espressivo* – нова ремарка, яку автор виставляє до чергової вокальної фрази: «всі по волі в неволі», яка декламується соло без супроводу (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 14). Розшифровка вступних терцієвих низхідних тират стає зрозумілою, оскільки асоціації ударів батога чи бича по невір'якам несе і звукообразальну функцію. Цей знак-лейтмотив буде супроводжувати чи не кожную болючу фразу, яку висловлює співак-декламатор («ходять босі, голодні і голі»: 22-27 такти; «із хреста наче зняті»: 29-30 такти; «і знову розп'яті» - 34-38 такти).

З сатиричною їдкістю композитор зображає триб буття людей, які «понаставляли хат куренів, як гробів, начіпляли ганчір'я на себе і завили одвічну пісню рабів», використовуючи інваріантні моделі, закладені в попередніх сегментах. Так, автор використовує змінну метрику, чергуючи $5/4$ на $3/4$ (47-49 такти), згодом переходячи на змінність $3/4$ і $2/4$ (55-61 такти), тим самим зміщуючи акцентність сильних долей, підкреслюючи аномальність ситуації, «коли хліба шпурнеш, замовкають люди, і не знають чи живі, чи мертві» (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 15). Цікаві і ладо-гармонічні видозміни, які в основній тональності до-дієз мінор «притягають» такі альтеровані ступені як четвертий підвищений («fisis»), шостий («aisis») та підвищений перший («cisis»), який згодом підлягатиме розщепленню на підвищений - «cisis», основний звук тональності «cis» та понижений - «с» (67-68 такти). Зрештою, поява у наскрізь дієзній тональності звуку «сі-бемоль», який з'являється з одного боку як хроматичний спуск, з іншого – на фортіссімо і сильну долю 69 такту у патрії фортепіано – лише підкреслює дисонансність, ненормальність такого існування людей, які «цілий вік сплять усі без пуття!...». І саме на останньому складі з'являється «думний» мінор – підвищений четвертий щабель – звук «fisis», який автор використовує на бетховенській ритмоформулі долі з 5 симфонії, на яку накладається останній жагучий буквально крик-заклик басу: «Гей! Свинота, проспий все життя!» (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 16).

Такий болюче-пристрасний памфлет – явище унікальне на терені української музики, і засвідчує Павла Сеницю як потужного речника громадянсько-соціальної тематики, великого патріота України.

3.3. Вокальний цикл ор.14 Павла Сениці на слова Мелетія Кічури.

Охоплення сучасної поезії першої половини ХХ століття Павлом Сеницею – вражаюче, про що вже зазначалося у першому розділі роботи. Відсутність

переважної більшості нотного матеріалу наразі не дає вповні осмислити та проаналізувати цю велетенську ділянку творчості композитора. Однак, частина окремих романсів все ж є в доступі, що і викликало відповідний науковий інтерес та бажання введення їх в науковий та виконавський простір. Принагідно зауважимо, що серед поетів, до яких звертався П. Сениця чимало імен, які свого часу були замовчуваними або навіть забороненими тоталітарним режимом. Вище проаналізовані зразки втілення поезій нещодавно відкритих замордованого радянською владою М.Філянського чи поетів-емігрантів, чия творчість перебувала під фактичною забороною – О. Олесь чи М. Шаповала – тому безпосередній доказ. А проте, саме через творчість П. Сениці відкривається ціла плеяда імен літературного процесу українського модернізму, окремим з яких і буде присвячено даний розділ.

Так, чимало романсів створив композитор до текстів українського поета Мелетія Кічури (1881- 1938), який працював під псевдонімами Гринько Грудка, Віллі Шворка та ін. (ДОДАТОК 2). Творчий метод М.Кічури наближається до експресіоністично-символістичної, натуралістичної манери Василя Стефаника, вплив якого на молодого поета є однозначним, адже свого часу був довіреною особою знаного письменника. Належав до угруповання «Молода Україна», яку очолювали професори Львівського університету, зокрема, світової слави етномузиколог Філарет Колесса, а сподвижниками цього вітаїстично-патріотичного напрямку були В. Пачовський, М. Чернявський, С. Людкевич. Високо оцінював талант М.Кічури і провідник «Молодої Музи» Богдан Лепкий. До його кращих поетичних збірок належать: «*Tempi passati*» («Минулі часи»), «На старті: Поезії», «Відблиски криці», «Останні могікани: Політична сатира», «Передодні: Поезії». І хоч як багато тогочасної молоді був обнадіяний процесами нової України та прихильником радянської влади, все ж був засуджений нею на

концтабірне заслання у 1933 році, а у 1938 – розстріляний на засланні. Трагічність долі цього митця, ймовірно, передчувалася ним навіть у ранніх поезіях, які часто сповнені песимістичних настроїв. Як зазначається у антології «Молода муза» (Київ, 1989), вірші К. «Шумить безлистий бір», «Зрубали гай», «Останній промінь згас» композитор П. Сениця поклав на музику. Проте, мусимо уточнити, що в процесі дослідження романсів на слова М. Кічури було виявлено більше. Так, у творчому доробку композитора є наступні твори на слова Мелетія Кічури, які укладено в цикл під опусом 14:

№1 ор.14 «Самітний блуджу по полях» для баритона або драматичного тенора

№2 ор.14 «Шумить безлистий бір» для тенора

№3 ор.14 «Піду я дикими полями» для баритона

№4 ор.14 «Останній промінь згас» для баритона

№5 ор.14 «Зрубали гай» для бас-баритона.

Цей вокальний цикл П. Сениці відрізняється тонким психологізмом, глибиною екзистенційної лірики, песимістичними настроями. Так, перший романс мі-мінорний **«Самітний блуджу по полях»** відзначається складною гармонічною мовою, відчутною хроматизацією, вибагливим модуляційним планом, що покликані відобразити щем ридаючої душі героя.

Використовуючи гру гармонічного і натурального мінору, композитор підкреслює стан «самотньої душі» в першій фазі розвитку романсу (А – 1-18 такти). У другій фазі автор змінює гармонічне тло, переносячи музичну думку у мі-бемоль мінор (понижає основну тональність на пів-тона), де спостерігаємо акордово-тональну послідовність:

es-moll / as-moll / es₆ -moll / Es-dur / Des-dur / b-moll / B-dur / b-moll?

Цей епізод (В – 19-27 такти) переносить героя в світ тиші, задуми і суму (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 17), хоч просвітлений Сі-бемоль мажор викликає новий виток розвитку. Вокальна партія наспівно-речитативного характеру сповнена тонкими градаціями і динамічною нюансировкою (в одному такті поєднуються і форте або мецо-форте і різкі спади до *p*), підкреслюючи зміни емоційно-психологічних станів героя.

Новим витком розвитку позначено зміну темпу, але і співставлення Сі-бемоль мажору (мінору? - композитор знімає терцевий звук) з Ре-мажором змінює ситуацію, переставляючись в дієзну тональну сферу на словах «під лісом став ясний опаль в недоступнім містичнім колі» (розділ С – 28-41 такти), який автор характеризує тепер перебігом акордів у

D-dur / G-dur / fis-moll / накладання cis-moll/h-moll / cis-moll

Картина містичної з'яви, яка манить примарливими образами минулого героя (розділ D – 42-55 такти), покликаючи до себе змінюється на більш лапідарну рішучу гармонічну вертикаль, пропонуючи гру послідовності

D-dur / G-dur / E-dur / a-moll / G-dur / C-dur / a-moll / e-moll

І коли «чарівна постать виринає й немов імла несеться ген» - тінь бажаного привида, композитор подає цей образ через До-мажор, Ре-мажор, соль-мінор та зупиняє в до-мінірі на форте (розділ Е – 56-64 такти). Коротка реприза- постлюдія, проте, не початку романсу, а першої фрази розділу В - «кругом тиша, задума, сум» та неначе інверсія-обернення звучить у підсумку друга фраза розділу А - «моя душа щемить, ридає», створюючи тим самим предтекст до синтетичної репризи-коди (розділ F – 65-74 такти). Ймовірно, що ідея закладена в слові «блукаю» і визначила такий доволі «блукаючий» контент акордових перебігів, на гармонічних змінах яких і базується насамперед драматургічні засади романсу.

Патетично-піднесений та сповнений трагедійних відчуттів другий романс циклу **«Шумить безлистий бір»**, в якому особливо інтенсивно представлені звукописно-пейзажні елементи (шум бору, легіт гайвороння, буйний вітер). Ці образи змикаються з навалою дум героя, які не мають ні розради, ні пристановища. Переспів і відгомін шевченкових безрадісних дум тут подано з великою експресією і емоційним загостренням, а бурхлива широкозакроєна фактура гравітує до пізньоромантичної пафосної драматичної естетики. Мелодична лінія вокальної партії своїм розгоном та широтою не поступається насиченій фортепіанній, створюючи враження палкої та піднесеної промови.

Уже сама назва наступного романсу - **«Піду я дикими полями»** - викликає відповідні асоціації з важким душевним станом героя, який запитує в полів, у яворів, ялин, річки, дуба, які не можуть дати відповіді на минущість людського життя. В цьому романсі, як і в попередньому – чимало звукописних елементів, хоч в цілому його характер значно стриманіший, дискретніший (навіть мелодичні лінії вокальної партії меншого амбітусу та більш концентровані, зіткані з невеликих мотивів і фраз). Однак, драматична напруга, яка неначе акумулюється впродовж цієї безрадісної подорожі та розмов з природою («піду спитаю в тої річки, де дівся вік мій молодий? І в того дуба поспитаю, нащо весною так шумів, нащо манив мене до гаю?»), проривається наприкінці романсу болючим експансивним питанням: «Нащо, нащо мене дурих?!». На динаміці форте-фортіссімо у високій тесатурі композитор застосовує свій акцентований тип аріозного *recitativo* з «рубаним кожним словом», який якнайоптимальніше відповідає «зрубаним надіям» людської душі, які разносяться вітром у полі, завершуючи невидимим тремтінням. Автор пропонує фінальні тремоло в басу фортепіанної партії спочатку на секстоль – шість ударів, згодом аж на 18 та заключних 12 ударів стихаючого серця (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 18).

Зазначимо, що три перші романси циклу були вирішені в тональності мі-мінор, але в наступному – четвертому – на вірш **«Останній промінь згас»** для баритона, П.Сениця обирає до-дієз мінор. Заколисуюча баркарольного типу ритміка на 6/8 підкреслює невеличкі поспівки, які проводить фортепіано терціями у правій руці. Ця колискова-баркарола повторюється тричі, пережовуючись з сольними фразами вокалу (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 19). Це перший розділ романсу. У другому розділі кардинально міняється фактура у партії фортепіано – остінатно утримані ходи в басу з відгомонами у правій руці стають тлом для відображення важкого, мутного півсну, в якому «голодний гайворон в туманну даль летить». На створення цього напівпритомного стану працює і зміна тональності – з до-дієз мінору на мі-бемоль мінор, простягаючи різницю між дієзним і бемольним колом в сумі на 10 знаків. Компактний виклад, навіть мінімалістичний підхід проглядаються у цій фазі розвитку. Вокальна партія ніби наспівує невеликі коливальні (від попередньої баркарольної фігури) мотиви, дещо активізуючись на словах «в туманну даль летить», які композитор підкріплює висхідним пасажем переривистих тріолей у партії фортепіано, пропонуючи невелику 4-тактову постлюдію.

Остання, третя фаза романсу знову повертається в тональність «Місячної сонати» Бетховена. Рівномірний, неначе бій годинника, який безпристрасно відмірює час пульс у фортепіанній партії сковує розвиток. Натомість у вокальній партії – прийом розспівування останнього складу слова «я-кий» на шість нот, а згодом середнього складу слова «у-том-ний» - трьома довгими нотами, покликані гальмувати розвиток подій, які, однак, лише передрікають глибоко драматичну ситуацію, закладену в останніх строфах:

*Який утомний шлях!
Сідаю під хрестом
Як перелітний птах
З підстреленим крилом...*

В цьому романсі мимоволі зринають асоціації з «Камінним хрестом» Василя Стефаника чи «Альбатросом» Шарля Бодлера, поезії якого так відчайдушно перекладав М.Кічура українською мовою. Небагатослівно, навіть вкрай скупі і сковані, композитор живописує звуками цей стан пораненої людини, що сидить під хрестом. (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 20). Коротка чотиритактова постлюдія завершує цей драматичний романс, повертаючи терцеві втори заколисуючи в передостанніх тактах початковою темою баркароли. Ця тричастинна стадіальна конструкція (з розділами А-В-С), в якій автор уникає куплетності, натомість композитор наважується на кардинальну зміну тональності (до-дієз мінор / мі-бемоль-мінор / до-дієз мінор) та фактично не змінює речитативно-мелодизованої лінії в партії баритона, окрім розспіву фрази «який утомний шлях!» та речитативно-промовисті останні слова соліста без супроводу - «з підстреленим крилом» з виразним малосекундовим ходом «a-gis» (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 21), який звучить як невтішне важке зітхання.

Ще більше поглиблює композитор песимістичний модус циклу в останньому романсі № 5 ор.14 «Зрубали гай» для бас-баритона. Його тональність – до-мінор. Композитор обирає тричастинну репризну форму для втілення даної поезії, виходячи зі змісту вірша. Так, вступну і першу частину (А+А1) П. Сениця відділяє зміною тональності, оскільки серединний розділ (В) присвячений розповіді про русалку, заключний же репризний (А2) - становить видозмінений перший експозиційний розділ.

Гучні тирати в басу лівої руки та утримані октави на тонічному звуці з відгомонами нисхідних секунд, викладених терціями відтворюють важкі зітхання, поминальний подзвін за знищеною природою:

*Зрубали гай!
Могильним сном спочили дуби і явори...
Затих навіки гордий шум,*

Темні щирі розговори.

Такою похмурою картиною відкривається образне тло романсу. На фортіссімо звучить оклик баритона «Зрубали гай!», оточений вищеописаним фортепіанним вступом (11 тактів). Автор виділяє вигук співака темповим заповільненням з *Allegro moderato* на *Andante*, повертаючись на чотири такти інструментального супроводу в попередній темп. Після чого по низхідній гамі, яка обіймає деціму, співак в *Andante* починає свою оповідь-опис пейзажної картини (12 -18 такти) на утриманій фортепіанній фактурі (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 22). Спадаючи в постійному дімінуендо до *pp-ppp*, майже пошепки співак описує мертву пустку, дещо зрушуючи фортепіанну партію (фігуративні тріолі стають фактично алюзією до шуму лісу, розмов, які колись тут лунали). Цей епізод триває з 19 по 27 такти. Обігруючи субдомінантову функцію (фа-мінор), композитор неначе готує наступний розділ, в якому головною героїнею стане русалка та вже відомий з попередніх романсів чорний ворон:

*Поміж зісохлі, чорні пні
Русалка блудить синьоока
Когось шукає по гаю,
В очах її тоска глибока.
Когось шукає по гаю,
Часом пристане і заплаче,
Оподаль чорний гайворон
Злетів на пені і сумно кряче.*

Тут композитор використовує баладно-розповідний тон висловлювання, описуючи образ русалки, підкреслюючи безвихідь низхідним спрямуванням акордових послідовностей, які зберігають спадаючий секундовий хід-*sospirato*. Приреченість фа-мінору підкреслюється звуком ре-бемоль, який є другим пониженим в основній тональності до-мінор. Гра ж натурального і гармонічного мінору (звуки сі-бекар і сі-бемоль) у вокальній та фортепіанній партіях створюють додаткове нюансування хроматизації цілого, яке виливається після слова «заплаче»

у дослівний «потік сліз» – низхідний хроматичний ланцюг акордів (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 23). Образ же ворона змальовано за допомогою тремолоючих ефектів у басу фортепіано та форшлагів, хоч завершує цей розділ повторення «потіку сліз». Цікаву мелодичну формулу П. Сениця обирає для розспіву складів у словах «плаче» та «кряче». Це гра зб.2-м.2 (h-as-g) та в.2-м.2 (b-as-g) - «плаче» та (fis-es-d)/(f-es-d) - «кряче» в низхідних трихордових послідовностях вокальної партії.

Заключний розділ романсу повертає початкове *Allegro moderato*, однак, тепер у правій руці фортепіано вже не скупі зітхання, а оспівування паралельними терціями малосекундових інтонацій, тирати ж басу залишаються як образ зрубаного гаю. Повторення слів «Зрубали гай!» тепер завершуються неначе відзойком (тирати переносяться на дві октави дороги, подвоюються і терцієві послідовності), доходячи до фортіссімо. А далі знову на *p* все западає в могильний морок:

*Могильним сном спочили дуби і явори
Затих навіки гордий шум,
Сконав на шпелях Чорногори.*

Тут характерною інтонаційною ознакою стає використання тріолі у прямовисній вокальній партії, що додає їй «жалощів», гравітуючи до типових кобзарських заплачок. Епічна трагедія екологічного порядку, яку такими інтимно-особистісними засобами передає поет, вимальовується у фінальному романсі циклу, який кореспондує з подібного типу темами у інших тогочасних композиторів, наприклад, «Не беріть із зеленого луку верби» Я. Степового.

З іншого боку – співмірними уможливлуються і порівняння з вокальною творчістю ще одного українського композитора експресіоністично-символістичного напрямку – Остапа Бобикевича [33]. Так, даний цикл відкриває ще одну важливу грань вокальної творчості П. Сениці – це символістично-

песимістичний модус глибоко психологічної екзистенції та відповідної для доби модернізму концептуальності.

ВИСНОВКИ

Досліджуючи камерну вокальну творчість Павла Сениці — незаслужено забутого і наразі ще маловідомого композитора, представника української діаспори, основну увагу було зосереджено на втіленню поезій українських модерністів першої половини XX століття — сучасників митця, музичні опуси на слова яких становить левину частку вокальної творчості митця, що налічує понад 130 композицій. Починаючи творчий шлях з прочитання поезії Тараса Шевченка, до якої автор у даному жанрі звертався впродовж творчого шляху, композитор, як ніхто інший, продемонстрував глибоке зацікавлення віршами своїх сучасників. Серед таких творів - поезії П. Тичини, з яким П.Сеницю лучила тривка особиста і творча дружба, М. Рильського, В. Сосюри. Проте, більшість вокальних творів були написані композитором на тексти «заборонених поетів», які, як і сам композитор зазнали репресій, гонінь та були приречені на збуття. Серед них — другий після Т.Шевченка омузикалений поет О.Олесь, нещодавно відроджені постаті М. Філянського, М. Шаповала, М. Кічури, М. Коваленка, О. Коваленка, Я. Мамонтова, П. Голоти, О. Грановського-Неприцького, Н. Хлебнікової та інших. Саме музична творчість П.Сениці доводить не лише життєспроможність незаслужено забутих поетів крізь призму вокальної творчості композитора, але відкриває нові сторінки жанрової та виконавської палітри у сфері української камерної вокальної культури.

Так, у першому розділі - «Павло Сениця — український композитор-модерніст першої половини XX століття та його внесок у національну камерно-вокальну музику» у двох підрозділах. У першому підрозділі висвітлюється проблематика дослідження вокальної творчості П. Сениці, де проводиться детальний огляд наукової літератури, присвяченої творчості композитора та визначається ступінь вивчення даної проблематики, а відтак — її актуальності.

«Панорамний огляд камерно-вокальної творчості композитора у розрізі втілення української поетичного слова» (підрозділ 1.2) присвячено охопленню жанрової палітри Павла Сениці у аспекті задіяння широкого кола поетичних здобутків українських митців першої половини ХХ-го століття. З огляду на останні дані, доповнюється список опублікованих вокальних творів композитора, а також прослідковується творча кореспонденція композитора з поетичними здобутками великої кількості українських поетів, починаючи від Т. Шевченка до маловідомих імен українського модернізму. Здійснюється визначення орієнтовних кількісних показників та встановлюються відповідні хронологічні межі у аспекті апробації текстів українських поезій. Так, до слів О.Олеся було створено цикл з 4-х романсів ор.9; М.Філянського – вісім солоспівів, при тому є сольні пісні та ансамблеві; М.Шаповала, до творчості якого композитор звертався впродовж творчого шляху – двадцять один романс, які автор упорядкував у три серії, куди увійшли і оригінальні ансамблеві номери (прочитання одного тексту в різних тембральних інтерпретаціях – 5 варіантів тексту «Гей, свиното», 3 варіанти музичних картин - «Зима іде...»). Романси П. Сениці на слова «молодомузівця» М. Кічури, поета і культурного діяча, харків'янина Я. Мамонтова; репресованих поетів П. Голоти, Н. Хлебнікової, М. Коваленка, О. Коваленка, О. Неприцького-Грановського, а також П.Тичини, М.Рильського та В.Сосюри значно поповнюють жанрову палітру української камерної вокальної сфери. Особливий інтерес викликають і вокальні опуси на власні тексти П. Сениці.

У другому розділі «Особливості прочитання сучасної української модернової поезії першої половини ХХ століття Павлом Сеницею» було проведено огляд української олесіани з метою встановлення контексту включення творів П.Сениці у даний контент національних здобутків. Так, поруч з М. Лисенком, К. Стеценком, Я. Степовим, Ф. Якименком, С. Людкевичем, Н. Нижанківським, Л. Ревуцьким та іншими митцями П. Сениця вносить своє оригінальне і неповторне слово у епопею

музичних прочитань поезій О.Олеся. Аналітичні спостереження над циклом романсів ор.9 відтворюють і типові символістичні тенденції, характерні для лірики поета («Погасло сонце», «Душа моя пуста», «Місяць закоханий в ніч»), серед яких останній особливо підкреслює дихотомію образів розкішної природи та апокаліптичний стан душі героя, демонструючи глибинний контраст психологічно-екзистенційного порядку. Дует «Пісня сліпих» для баса і тенора, який завершує цикл пронизаний особливими новаторськими прийомами і становить оригінальне прочитання і відтворення жебрацьких плачів сліпців, образи яких асоціюються в О.Олеся з найбільш знедоленими верствами українського народу. Драматично-трагедійний тонус романсу досягається винятковими засобами: інтонаціями плачів-голосінь, «заплачковими» елементами дум, речитацією, майже буквальним відтворенням прохально-благальних мотивів або ж розпачливих, на межі людського крику вигуків. Поліплощинність драматургії цієї сцени вражаюча, адже зовнішній світ для незрячих постає лише в звуках, і композитор змальовує, як «риплять вози і ржуть коні, шумлять люди як ті ріки», і на фоні байдужого ярмаркового натовпу два сліпці марно благають: «Дайте покараним праведним Господом, дайте!». Ця колосальної сили вражаюча сцена вирізняється чи не з усіх романсів на слова поета і дійсно виявляє новаторські тенденції відтворення модерної вісі поезій Олександра Олеся.

У «Вибраних вокальних композиціях П. Сениці до творів маловідомих українських поетів доби модернізму» (третій розділ) вперше розглянено та проаналізовано вокальний цикл ор.10 на вірші М. Філянського, який включає сім романсів: «І рідний гай, і рідний лан», «Під саваном лежать мої гаї», «Я не молюсь давно... Кому молитись буду?», «Гукайте їх», «Рано спустились на квіти морози», «І небо зковане» (підрозділ 3.1). У ньому відобразилося багатство, різноплановість та новаторства композиторського почерку П. Сениці. Завдяки таким ознакам поезій М. Філянського як евфонізація, слухові та зорові імпресії, саме у цих

романсах проявляється імпресіоністично-символістичні звукописні тенденції композитора. Проте, відчутними стали і релігійна філософсько-концептуальна лінія (недарма поета вважали «псалмоспівцем», «пілігримом»), і сила вітаїзму та любові до рідної землі, втілення пантеїстичних ідей, які прочитуються крізь глибоко-екзистенційну внутрішню проекцію відповідного ландшафту людської душі. Не оминув композитор і палкої громадянської тематики. Так, лірика М. Філянського, втілена П. Сеницею за жанровими різновидами окреслюється кількома сферами: 1) пейзажно-психологічної лірики («І рідний гай, і рідний лан»); 2) ностальгійно-символістичної лірики («Під саваном лежать сумні гаї, а там десь є земля, увінчана вінками...»); 3) громадянської лірики («Гукайте їх!»); 4) релігійно-містичної лірики («Я не молюсь давно... Кому молитись буду?»); 5) глибоко-екзистенційної психологічної лірики («І небо сковане»).

У віршах М. Шаповала, до яких П. Сениця звернувся більше 20 разів, композитора привабила патріотично-епічна тематика. Однак, глибоко-психологічні картини людської душі, крайній песимістичний символізм його поезій відображений у першій серії романсів на слова поета (наприклад, «Розбита бандура», «Мій край похилений», «Похорон»). Ще більш вражаючими стали романси другої серії, де втілилися специфічні жанрові різновиди: музичний малюнок для тенора, фортепіано і скрипки «Що з того?» - діалогічна театральна сцена, «Степ холодний» - експресіоністична драма, «Сам один я з думками» - монологічний «театр хвилювань», «Моє село» - декламаційно-ораторський роздум, вокальна епопея про важку долю рідного народу. Кожен з них композитор розбудовує як складні об'ємні драматичні сцени (7-8-фазової наскрізної будови), відтворюючи-режисеруючи своєрідну «хвилюючу театральність». До виняткових засобів вокальної виразності композитора слід віднести: 1) зрощення аріозно-мелодичного типу співу з речитативно-мовленнєвим компонентом; 2) ефект співу фальцетом; 3) акцентуація кожного складу - «рубання» складів, 4) масштабні

розспівування складів (до 9-ти звуків), що перегукується з «відспівуванням», тобто, практикою церковного співу; 5) розділення-розокремлювання паузами складів; 6) динамічні зриви; 7) використання кобзарських прийомів «заплачки» та рецитації. Унікальним стає приклад авто-аранжування музичної картини «Гей, свинота!», де п'яти-варіантний тембральний підхід дійсно зустрічається чи не вперше у даному випадку. Тип виконання - аріозне *recitativo*, що споріднене з шперхгезанг (*schprechgezaug*) або мелодекламацією. У гроні українських модерністів П. Сениця виступає як радикальний новатор, оскільки більшість композиторів-сучасників дотримуються типової кантиленності як питомої ознаки української пісенної природи. У цьому ж болюче-пристрасному памфлеті, що постає як унікальне явище на терені української музики, П. Сениця виступає як потужний речник громадянсько-соціальної тематики.

Вокальний цикл ор.14 до слів поета «розстріляного відродження» М. Кічури засвідчує композитора як тонкого психолога, музика якого вражає глибиною екзистенційної лірики, пронизаної, характерними для модернізму песимістичними настроями. П'ять романсів - «Самітний блуджу по полях», «Шумить безлистий бір», «Піду я дикими полями», «Останній промінь згас», «Зрубали гай» відзначаються ускладненою гармонічною мовою (хроматизація, поліакордика, біладовість, напружені модуляційні перебіги, дисонансність), метро-ритмічним моделюванням та драматизацією вокального начала. Тут композитор відтворює трагічні сторінки прощання героя з життям, яке співмірне зі станами природи, що відповідає песимістичним настроєм страждаючої самотньої людської душі. Поємно-баладна розповідь останнього романсу «Зрубали гай» порушує і екологічну тематику, яка в метафоричній формі передвіщає майбутні драматичні колізії. Передчуття трагічних подій, передвіщення долі не лише поета, але й самого композитора та багатьох митців України, немов просвічуються у романсах ор.14, написаних на початку першої світової війни – у 1914 році. Так, даний цикл

відкриває ще одну важливу грань вокальної творчості П. Сениці – це символістично-песимістичний модус глибоко-психологічної екзистенції – відтворення особливих музичних «психограм» героїв та характерної для доби модернізму експресіоністичної концептуальності.

Підсумовуючи аналітичні спостереження над вибраними опусами та циклами вокальної творчості П. Сениці, необхідно підкреслити специфічні новаторські виконавські особливості. Вагомим чинником стає для композитора опора на народні традиційні виконавські засоби, насамперед з кобзарського виконавського ареалу: «заплачки», «жалоці», декламаційні рецитації, нагнітання напруги та манери співу, а також утворення нових ефектів, витoki яких криються в кобзарських думах, супроводі бандури, ліри, сопілки тощо. З іншого боку – насичення високим ступенем експресії, доходючи до палкого ораторства, публіцистичних звернень, автор відступає від питомої пластики аріозного-кантиленного стилю (хоч і її зразків є чимало у багатьох творах митця), застосовуючи рельєфний речитатив, навіть афектацію завдяки артикуляційним та динамічним і тембральним прийомам, що покликані оптимально та максимально глибоко розкривати зміст покладеної на музику поезії. Трудність цієї музики за словами самого композитора «не так технічна. Як ідеологічна... Дурний би був той співець, що почав би «Розбиту бандуру» не «кричать», а «співать»... Її іменно треба кричать, рубаючи слова, а у співі при великій теситурі мелодії це дуже важко, щоб не перейти за межу того, що зветься «музична»... «Похорон» треба не співать, не плакати, а ревіть – ридать, отак ридать, щоб далі вже нікуди йти, хіба тільки в дім несамовитих» [С.86]. Етос такої високої напруги, епічний розмах музичних картин, характерний для багатьох вокальних творів митця і є по-суті новаторським в українській камерно-вокальній музиці. Кращі зразки вокального доробку Павла Сениці заслуговують на відродження у виконавській практиці та подальше дослідження в контексті і творчості митця – представника діаспори, що

належить українцям, і в контексті розвитку національної камерно-вокальної музики першої половини ХХ-го століття.