

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. ЛИСЕНКА

Ірина Зінків

**ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ
ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО**

Навчальний посібник

ЛЬВІВ, СПОЛОМ, 2021

УДК 73

Зін 63

Рецензенти:

Сиротинська Наталія Ігорівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної медієвістики та історії української музики Львівської національної академії імені М. В. Лисенка;

Шуміліна Ольга Анатоліївна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Львівської національної академії імені М. В. Лисенка.

Рекомендовано до друку

Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка як посібник для вокальних факультетів Вищих навчальних закладів України III–IV рівнів акредитації (протокол № 6 від 25 червня 2019 р.)

Уперше як цілісне явище розглянуто вокальну творчість Дениса Січинського, одного з найяскравіших представників музичної культури Східної Галичини кінця XIX – початку XX століть, що належав до когорти так званої другої генерації галицьких митців, спадкоємців і послідовників Перемиської школи, Миколи Лисенка та європейського музичного романтизму. Сучасник Анатолія Вахнянина, Остапа Нижанківського, Віктора Матюка, Ярослава Лопатинського, Ярослава Ярославенка (Вінцковського), Генріха Топольницького, Філарета Колесси, молодого Людкевича, у вокальній творчості він витворив індивідуальний стиль вокального письма, який багато в чому відрізняється від стильових манер його попередників-галичан. Вокальна творчість митця завершує епоху романтизму й оприявнює перші паростки естетики модернізму в галицькій музиці, що формувалася під впливом творчості українських і польських поетів-модерністів. Вона стала з'єднувальною ланкою між традиціями Перемиської школи і вокальною творчістю нової генерації митців західноукраїнських земель, передусім С. Людкевича та В. Барвінського, які в перші десятиліття XX століття піднесли жанр української вокальної мініатюри на найвищий щабель досягнень світового музичного мистецтва.

Для студентів, викладачів вокальних факультетів ВМНЗ та мистецьких факультетів університетів України, а також широкого кола шанувальників українського солоспіву.

ISBN 978-966-919-723-8

© Зінків І. Я., 2021
© Вид-во «СПОЛОМ», 2021

ЗМІСТ

Передмова	5	
Розділ 1.		
Загальна характеристика вокальної творчості		
Дениса Січинського	7	
1.1. Творчість митця у контексті розвитку музичної культури Східної Галичини	7	
1.2. Біограма композитора.....	12	
1.3. Основні риси вокальної творчості	25	
Розділ 2.		
Вокальні твори Дениса Січинського для чоловічого та жіночого голосів в аспекті еволюції вокального стилю		41
2.1. «У гаю, гаю» на слова Тараса Шевченка (1888)	42	
2.2. «Дума про Нечая» на народні слова (1889).....	46	
2.3. «Кілько дум ту переснилось» на слова Уляни Кравченко (1891).....	52	
2.4. «Як почувеш вночі» на слова Івана Франка (1901).....	53	
2.5. «Не співайте мені сеї пісні» на слова Лесі Українки (1901).....	54	
2.6. «Finale» на слова Богдана Лепкого (1902)	62	
2.7. «Із сліз моїх» на слова Генріха Гайне (1903)	66	
2.8. «У мене був коханий рідний край» на слова Генріха Гайне (1903).....	69	
2.9. «І золотої, і дорогої» на слова Тараса Шевченка (1903)	71	

2.10. «Бабине літо» на слова Маріяна Гавалевича (1905)	74
2.11. «Мені байдуже» на слова Люціяна Ридля (1905)	79
2.12. «Паду чолом до скелі» на слова Дениса Січинського (?) (1907)	80
2.13. «Я тебе люблю» на слова Віри Вільшанецької (1908).....	82
Підсумки	88
Перелік використаних джерел	93
Нотографія	97
Додаток. Денис Січинський. Автобіографія	98

ПЕРЕДМОВА

Творча особистість Дениса Січинського (1865–1909) – це передусім його життєвий шлях, пройдений у максимально стисненому часопросторі музичної культури Східної Галичини в останні десятиліття існування Австро-Угорщини. У дослідників, що беруться за вивчення життєпису творчої особистості композитора чи окремої ділянки його творчості, виникає бажання заглибитись у розуміння творчої спадщини через локально прожиту історію його духовних досягнень.

Дослідження камерно-вокальної спадщини Дениса Січинського крізь призму автобіографічної презентації та спогадів його сучасників дає змогу повніше осмислити постать композитора не в традиційних рамках хронологізованого життєпису, а допомогти окреслити його ментальний образ і життєтворчу історію через жанри вокальної музики. Важливими й цінними для нас є будь-які характеристики та вияви його небуденної особистості. Духовну сутність вокальних творів митця у пропонованому посібнику буде осмислено на тлі його інтелектуального оточення, через внутрішні та соціальні суперечності, творчі процеси та світоглядні установки.

У непростих стосунках Січинського з оточенням істотну роль відіграла його складна, сформована нелегкими життєвими обставинами психічна конституція. Вона постає однією з форм його ідентифікації як митця типової габсбурзької «глибини», якою була у той час Східна Галичина, і водночас – періоду

австрійського фен-де-с'єкля¹, позначеного новими європейськими віяннями. Адже для того, щоб повноцінно висвітлити здобутки композитора хоча би в одному, улюбленому, найінтимнішому жанрі, яким був для нього солоспів, недостатньо глибше дослідити віхи його життєвої біографії, осмислити її через громадянське подвижництво та сферу психологічно-душевної конституції.

Важливо показати, як ці життєві обставини переломились у вокальній творчості Січинського, породжуючи мініатюри дивовижної психологічної глибини, чимала кількість яких дотепер є окрасою репертуару будь-якого вокаліста.

¹ Фен-де-с'єкль (від франц. *fin-de-siecle* – кінець століття) – термін, що позначає характерні явища європейської культури кінця XIX – початку XX століть і означає не так часовий відтинок, як особливий тип художніх умонастроїв, витонченості переживань, песимізму, втоми від життя.

Розділ I

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО

«... Січинський писав найбільше для вокалу...»

Стефанія Павлишин.

Нездійснений Геній, с. 63.

1.1. Творчість митця у контексті музичної культури Східної Галичини

Станіслав Людкевич назвав Січинського «надто дужим творчим талантом», першим музичним «вільним художником», професійним композитором і великомучеником» у царині музичного мистецтва Галичини кінця XIX – початку XX століть, людиною, що обрала музику своєю єдиною професією². Після збігу 110-х роковин від дня смерті композитора (1865–1909) осмислення його творчої спадщини, її духовно-суспільної функції у музично-культурному розвитку нашого краю та України загалом стає особливо актуальним. Вже чимало зроблено українськими музикознавцями для осмислення різних жанрів творчої спадщини Січинського. Серед них найменш опрацьованими залишаються жанри вокальної музики митця – солоспіви та обробки народних пісень.

² Людкевич С. Денис Січинський. У 20-ті роковини з дня смерті // Станіслав Людкевич. Дослідження і статті. Київ : Музична Україна, 1973. С. 74.

Вокальна творчість Дениса Січинського натепер є недостатньо вивченою. Впродовж останніх десятиліть було написано чимало праць про цього галицького композитора, що творив на межі ХІХ–ХХ століть, періоду, знаного в європейському мистецтві як фен-де-с'єкль, який для галицької музики означав зародження нових, модерністських тенденцій. Уперше до осмислення творчої особистості Січинського в галицькій музичній культурі звернувся його молодший сучасник, композитор і музикознавець з віденським викшталтуванням Станіслав Людкевич. У ґрунтовному рефераті «Денис Січинський. У двадцятиліття його смерті», що був виголошений композитором-музикознавцем у Станіславові (тепер Івано-Франківськ) на святочному концерті з творів Січинського, під час відзначення двадцятих роковин його смерті (1929), а згодом опублікований у збірці «Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи» (Львів, 1999, том 1, с. 336–341), що була передруком із часопису «Діло» за 1910 рік (ч. 165–166), видатний композитор сучасності уперше спробував охарактеризувати постать Січинського та окреслити її значення у галицькій музичній культурі. Відзначаючи масштабність таланту митця та аналізуючи деякі вокальні твори автора, Людкевич висловив низку критичних зауважень, що стосуються деяких аспектів музичної стилістики його вокальних творів.

Серед сучасних досліджень найвагомішими є монографічна праця професорки Стефанії Павлишин «Денис Січинський»³, зроблена на основі її кандидатської дисертації та видана за радянських часів видавництвом «Музична Україна» в серії «Портрети українських композиторів»; розділи у монографіях Марії Загайкевич «Музичне життя Західної України

³ Павлишин С. Денис Січинський / Серія: Портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1980. 48 с.; Павлишин С. Нездійснений Геній (до 150-річчя Дениса Січинського) // Українська музика. 2015. № 3 (17). С. 62–67.

другої половини ХІХ ст.»⁴ та в навчальному посібнику Любові Кияновської «Стильова еволюція галицької музичної культури»⁵, присвячені творчості митця. У цих працях подано окремі біографічні відомості та охарактеризовано основні твори композитора, найчастіше хорового жанру.

Вокальній творчості митця присвячено окремі сторінки праці Василя Витвицького «Старогалицька сольна пісня ХІХ століття»⁶. За винятком монографії В. Витвицького, присвяченої історії розвитку жанру галицького солоспіву ХІХ століття, камерно-вокальна творчість Січинського не була в музикознавчих працях належно висвітлена. Тому своєчасність появи запропонованого посібника спонукана потребою ґрунтовного вивчення та критичного перегляду творчого доробку Д. Січинського у сфері камерно-вокальної музики⁷. Зокрема, на особливу увагу заслуговують вокальні композиції митця, розглянуті у посібнику в аспекті еволюції стилю його вокального письма.

Вокальні твори Д. Січинського, хоча й ставали предметом зацікавлень зазначених вище музикознавців, проте розглядались у їхніх працях далеко не повною мірою. Тому мета

⁴ Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ : Вид-во АН УРСР, 1960. 191 с.

⁵ Кияновська Л. Денис Січинський // Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.: навчальний посібник (друге вид., розширене, доповнене). Чернівці : Книга ХХІ, 2007. С. 173–189.

⁶ Витвицький В. Денис Січинський // Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика. Львів, 2003. С. 76–77; Витвицький В. Денис Січинський // В. Витвицький. Старогалицька сольна пісня ХІХ століття. Перемишль, 2004. С. 95–110.

⁷ За межами праці залишились прекрасні вокальні арії з опери Січинського «Роксолана», першу (незавершену) оркестрацію якої зробив сам композитор. Згодом нову редакцію оркестрування здійснив французький композитор українського походження Мар'ян Кузан (1980 р.) для канадської постановки опери. У 1993 році музичну редакцію «Роксоляни» здійснив Мирослав Скорик, у цьому ж році її поставив Львівський оперний театр.

пропонованого посібника – здійснити музично-стилістичний аналіз солоспівів Д. Січинського, написаних для чоловічого та жіночого голосів у супроводі фортепіана і призначених для потреб камерного музикування тогочасного галицького суспільства.

Створення перших вокальних творів у музичній культурі Східної Галичини було започатковане попередниками композитора, представниками Перемиської школи – Михайлом Вербицьким, Іваном Лаврівським, а також Сидором Воробкевичем, і продовжене його сучасниками – Анатолем Вахнянином, Остапом Нижанківським та Віктором Матюком. Як спадкоємець і продовжувач вокальних традицій представників Перемиської школи, Д. Січинський вніс чимало нових рис у жанр солоспіву. Зокрема, він був одним із перших, хто звернув особливу увагу на психологічну та філософську глибину поетичних творів тих авторів, тексти яких використовував⁸. Композитор збагатив музично-поетичну палітру галицького солоспіву, розбудовуючи його експресивно-виражальні обрії та збагачуючи формотворчі підвалини принципом наскрізного розгортання, що створило підстави визначити новітні риси його вокальної спадщини як попередниці здобутків у цьому жанрі представників течії українського модерну – перших десятиліть ХХ ст. – Станіслава Людкевича, Василя Барвінського та їхніх спадкоємців у довоєнний період розвитку музичної культури – українських композиторів Східної Галичини Нестора Нижанківського, Ігоря Соневицького та ін.⁹

У пропонованому посібнику зроблено першу спробу цілісно розглянути вокальні твори Д. Січинського і дослідити їх щодо драматургії, формотворення та музично-виражальних засобів в аспекті еволюції стилю митця.

⁸ Павлишин С. Нездійснений Геній, с. 63.

⁹ Павлишин С. Вступна стаття // Д. Січинський. Солоспіви / Упор. М. Логойда, вступ. ст. С. Павлишин. Львів, 1997. С. 7 [Репринт. вид.].

Оглядаючи творчий доробок Д. Січинського в царині вокальної музики в еволюційному процесі, у посібнику подано спроби визначити місце й роль композитора у розвитку різноманітних жанрів української, зокрема галицької камерно-вокальної музики останніх десятиліть ХІХ – початку ХХ століть, охарактеризувати жанрово-стильову специфіку вокальної творчості митця та засоби музичної поетики його вокальних творів. Аналітичний розгляд окремих солоспівів Д. Січинського на слова українських та зарубіжних поетів-романтиків (Т. Шевченко, Г. Гайне), сучасних йому українських та польських поетів-модерністів (Леся Українка, Іван Франко, Богдан Лепкий, Уляна Кравченко (справжнє ім'я – Юлія Шнайдер), Віра Вільшанецька, Маріян Гавалевич, Люціан Ридель), а також солоспівів, написаних на власні тексти, виявив чудове володіння технікою вокального письма та знання особливостей людського голосу, тонке відчуття специфіки художнього слова, чутливе ставлення до обраних виражальних засобів, досконале відчуття форми.

У навчальному посібнику проаналізовано 13 вокальних творів на слова Т. Шевченка («У гаю, гаю», «І дорогої, і золотої»), Лесі Українки («Не співайте мені сеї пісні»), Г. Гайне («Із сліз моїх», «У мене був коханий рідний край»), І. Франка («Як почувеш вночі»), Б. Лепкого («Finale»), Уляни Кравченко («Кілько дум ту переснилось»), В. Вільшанецької («Я тебе люблю»), М. Гавалевича («Бабине літо»), Л. Ридля («Мені байдуже»), твори на власні (?) слова («Паду чолом до скелі»), а також на народні тексти («Дума про Нечая»).

Жанр українського солоспіву у творчості композиторів Східної Галичини розглянуто на тлі розвитку української музичної культури останніх десятиліть ХІХ – початку ХХ ст., періоду так званого фен-де-с'єкля. Цілісний розгляд вокальної творчості Д. Січинського ведеться під оглядом її тематики, жанрової специфіки та засобів музичної виражальності його вокальних творів

як показового явища *finne de sciele* музичної культури Галичини в умовах панування Австро-Угорщини (імперії Габсбургів).

Пропонований увазі читачів методичний посібник призначений для використання у лекційних курсах «Історія української музики», «Історія українського вокального мистецтва», «Аналіз музичних творів», що читаються у вищих навчальних музичних закладах України III–IV рівнів акредитації, тобто для студентів, викладачів вокальних факультетів ВМНЗ та мистецьких факультетів університетів України, а також широкого кола шанувальників українського солоспіву.

1.2. Біограма композитора

Денис Володимирович Січинський (1865–1909) – один із найвизначніших українських митців Східної Галичини кінця ХХ – перших десятиліть ХХ ст., періоду фен-де-с'єкля. У галицькому музичному мистецтві його зачисляють до представників романтичної школи, що сформувалась під впливом Перемиської школи та Лисенкових традицій. Будучи першим у західноукраїнській музиці композитором-професіоналом, він є автором опери («Роксолана»), близько ста хорових, вокальних та інструментальних творів. Серед українських галицьких композиторів він «був першим, хто наважився вступити на нелегкий шлях композитора-професіонала, закладаючи підвалини професійної музики в Галичині, яка потім так блискуче розвинулась у творчості Станіслава Людкевича, першого професійного галицького композитора, який зумів органічно поєднати здобутки західноєвропейського романтизму з національними музичними традиціями, передусім Лисенковими»¹⁰.

¹⁰ Павлишин С. Денис Січинський / Серія: Портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1980. С. 2.

Д. Січинський був не тільки талановитим композитором, а й педагогом, диригентом, музично-громадським діячем, музичним критиком, організатором музичного життя багатьох міст і містечок Східної Галичини, куди б його не закидала доля. Його композиторська та музично-просвітницька діяльність слугувала завданням розвитку українського музичного мистецтва рідного краю. Проте композиторові так і не вдалося повною мірою реалізувати своє обдарування: він загинув у розквіті творчих сил. Січинський був першим із галицьких композиторів, хто вступив на тернистий шлях композитора-професіонала, по якому невдовзі пішов С. Людкевич, В. Барвінський та їхні молодші сучасники. Трагічні обставини життя композитора відбилися на його творчості. Можливо, саме тому в його творах однією з основних є тема протесту проти існуючих законів суспільства та особисто-го трагічного сприйняття дійсності.

Основним джерелом відомостей про перипетії життєвого і творчого шляху Січинського є автобіографічний самоопис автора, викладений до 1904 року, тобто часу публікації «Автобіографії» в «Ілюстрованому музичному календарі» за 1904 рік.

Січинський вписує етапи власного світоглядного формування у простір свідомості своєї генерації та культурно-інтелектуальних настроїв своєї доби – завершення романтичних і зародження перших модерністичних тенденцій у мистецтві австро-угорської Галичини та підросійської України.

Свій біографічний самоопис композитор структурує за окремими, на його думку, найважливішими, скупо викладеними подієвими фрагментами, які маркують віхи його власного життєвого досвіду, світоглядної еволюції та переломних подій життя. Головними складниками автобіографічного тексту стають ті події, що визначали вектор розгортання непростой життєвої долі композитора та впливали на світоглядний розвиток, маркуючи життєві травми (рання втрата батьків), зміни життєвого

хронотопу, започаткування нових зустрічей та взаємин (перше кохання, Вшелячинський, Франко, Павлик та ін.).

Нараційна оповідь Січинського як унікальна модель власного рефлексування на життєві події постає одною з автентичних форм його самореалізації. Вона дає змогу декодувати складну композиторську ідентичність, зіставити опис власної життєвої історії з відомим фактографічним матеріалом, висвітленим на шпальтах тогочасної преси. Врешті «Автобіографія» митця стає ключем до розуміння вибору тематики його вокальних творів та специфіки прочитання ним літературних текстів сучасників, обраних за їх основу.

Саме ці ключові події у житті композитора структурують життєво-екзистенційні фази історії особистісного розвитку Січинського до його останніх вокальних творів, у яких помітно, як духовна сутність композитора у сприйнятті себе позиціонує як самотня, маргінальна частка галицького соціуму. Віталізм його ранніх вокальних творів («У гаю, гаю», «Не співайте мені сеї пісні», романси на слова Г. Гайне) у зрілий період змінюється темою протиборства з життям («Finale»), а згодом – примирення з долею та духовного катарсису («Паду чолом до скелі», «Гей летить павутиння»).

За текстами окремих вокальних творів митця ми дізнаємося про деякі сторінки його психограми, які частково пояснюють його конфлікти та непорозуміння з тим середовищем, у якому він жив і творив. Найкращою опцією для пізнання «духовного обличчя» і психограми Д. Січинського слугують самі поетичні тексти, обрані за основу його вокальних творів, які допомагають ідентифікувати коло поетів та художніх образів, що були властивими представникові галицького музичного фен-де-с'єкля у переддень модернізму.

Для об'єктивної реконструкції та інтерпретації постає Січинського зауважимо, що на сторінках «Автобіографії» він

постає доволі пасіонарною, багато в чому харизматичною особистістю, яку, тим не менше, постійно підкошували життєві негаразди, яким він мужньо протистояв усе своє життя і які з плином часу йому було дедалі важче долати.

По відході у засвіти матері, а за нею й батька Січинського, духовне сирітство стало відчутнішим. Юнак його компенсував улюбленими музичними заняттями. Після смерті батьків музичний талан хлопця розвивали його вчителі. В осмисленні біографії Дениса ефективним чинником у розкритті індивідуальності композитора на тлі своєї доби та оточення постає генераційний феномен. Адже парадигма поколінневої ідентичності охоплює різні компоненти – не тільки родинний, але й національний та соціокультурний. Вона також є фрагментом цілісного життєвого універсуму Січинського, який був репрезентований у вимірах індивідуального життєвого часу, духовного буття, інтеграції в галицький соціум, процесу самотворення і самовияву художника. Січинський найбільше проявив себе у знакових фрагментах свого нетривалого життя, будучи психологічним компенсаторним чинником у драматичних суперечностях із тогочасним суспільством та його мораллю. Ці фрагменти водночас резонували буттєвою наповненістю у його камерно-вокальних (а також хорових) творах.

Митець був промотором музично-громадського життя Східної Галичини, новочасним талановитим композитором, про якого залишили схвальні відгуки композитори молодшої генерації та його сучасники. Січинський став символічним маркером ідентичності своєї генерації, яка водночас проектується на зміст колективного феномену його покоління. Значною фактографічною віхою стало його знайомство з Франком і Павликом.

Через власний психоустрій Січинського, сформований під впливом соціальних чинників, взаємини з оточенням були непростими. Він зіткнувся з нечуваною байдужістю провінційного

середовища, в якому обертався більшу частину свого життя і в якому працював і творив. Будучи значною мірою піонером у професії українського композитора Східної Галичини, а також у царині організації форм музичного життя українців, він віддавав найбільше сил і часу для їх розвитку і стабілізації, передусім для створення нотної літератури для камерного домашнього музикування, вокального та інструментального. А позаяк головним інструментом тогочасного міщансько-салонного музичного побуту було фортепіано, той не дивно, що свої кращі вокальні твори він писав у супроводі цього інструмента.

Творчий уклад пасіонарної натури Січинського дуже дисонував із провінційною обмеженістю галицького середовища, навіть у періоди його вчителювання. Він апелював до ширших контактів, до інтенсивнішої інтелектуальної комунікації, якої переважно був позбавлений. Провінційна локальність способу життя нівелювала розширення поля його духовних обріїв, унеможлиблювала втілення ширших інтенцій діяча такого високого рівня обдарування.

Після погіршення й так непростих стосунків із Джулинським, замовником його єдиної опери, у маєтку якого він написав своє найвидатніше дітище – оперу «Роксоляна», останнім творчим прихистком самотнього животіння композитора став Станіславів, місто, яке зобов'язане йому організацією українського музичного життя. Про його розходження з власним сумлінням свідчать розпачливі автобіографічні одкровення. У ширших творчих перспективах комунікативний вектор Січинського був звернутий не тільки до діячів української культури Галичини (І. Франко, М. Павлик, Уляна Кравченко, О. Нижанківський, Я. Ярославенко), але й до митців Наддніпрянщини (Т. Шевченко, Леся Українка), до німецьких романтиків (Г. Гайне), польських модерністів, представників «Молодої Польщі» та позитивістських течій польської літератури (Л. Ридль, М. Гавалевич). Із деякими

авторами своїх творів він був знайомий особисто (І. Франко, У. Кравченко). Значна роль у відтворенні образу композитора належить його сучасникам, з якими він був у дружніх стосунках (О. Нижанківський, Я. Ярославенко). Спогади про своїх сучасників, та й самих сучасників є тією формою моделювання життєвої концепції та характеру Січинського, з його психологічно-емоційним і творчим смислами, при яких межа між документальним і смислово-символічним стає доволі умовною.

Важливим джерелом біографічних відомостей, що оприявнює складний духовний мікрокосм композитора, є його «Автобіографія», матеріали якої вперше були опубліковані ще за життя композитора, в 1904 році, а згодом передруковані, тобто введені за радянських часів (хоча й короткочасно) до наукового обігу В. Гадзінським у статті «Бодлер української музики», опублікованої у журналі «Музика» за 1924 рік (число № 3–4), яка ще не ставала предметом комплексного наукового вивчення цілісного життєвого образу Д. Січинського. З неї (а можливо, й безпосередньо з «Автобіографії» митця, опублікованої в «Ілюстрованому музичному календарі за 1904 рік»¹¹) деякі відомості з його біографії були уведено до наукового обігу Стефанією Павлишин, а згодом тиражувалися іншими дослідниками.

Життєвий шлях Січинського багато в чому є типовим прикладом становища митця у тогочасному галицькому суспільстві на завершальному етапі існування Габсбурзької імперії, напередодні Першої світової війни. Не маючи іншої професії, яка могла б забезпечити його існування, митець повністю присвятив своє життя музичному мистецтву. Його «Автобіографія», введена до широкого наукового обігу С. Костюк і П. Медведиком¹², у 1924

¹¹ Альманах музичний (Ілюстрований музичний календар). Львів, 1904. С. 73–75.

¹² Костюк С. С., Медведик П. К. Денис Січинський (1865–1909). Львів: Камінь, 1966. 59 с. (Матеріали до бібліографії діячів української культури).

році була опублікована В. Гадзінським¹³. Її публікація оприявнює чимало невідомих колізій тернистої життєтворчості митця. Її текст наведено в Додатку до навчального посібника.

Біографічних відомостей про життя Січинського збереглося не так багато. Він народився 2 жовтня 1865 року в с. Ключинцях Гусятинського повіту (колишнього Копичинського району) на Тернопільщині, що на той час перебувала у складі монархії Габсбургів. Повних відомостей про його родину дотепер не виявлено. Відомо, що його батько, будучи за фахом учителем, часто переїжджав з родиною з одного міста в інше у пошуках заробітків. Спочатку хлопець відвідував народну школу у Станіславові (тепер Івано-Франківськ), де почав відвідувати початкові класи. Згодом родина перебралася до Тернополя, де його батько отримав посаду фінансового управителя панського маєтку. У Тернополі Денис закінчив початкову школу і вступив до гімназії з польською мовою викладання (1879), оскільки матеріальне становище родини давало змогу забезпечити синові хорошу освіту. Та невдовзі передчасна смерть батька залишила родину без засобів до існування, внаслідок чого навчання довелося перервати. У Тернопільській гімназії юнак навчався з перервами від 1879 до 1887 року¹⁴. Її Січинський закінчив, коли йому виповнилось двадцять два роки.

Як виглядало тогочасне мистецьке життя Тернополя? Від 1882 року у Тернополі регулярно проводились Шевченківські вечори. У гімназії, де вчився юнак, функціонував хоровий гурток,

¹³ Гадзінський В. Бодлер української музики // Музика. 1924. Ч. 4–6. С. 36–37.

¹⁴ Костюк Н. Денис Січинський (1865–1909) // Визначні постаті Тернопілля. Біографічний збірник. Упор. О. Г. Бенч, В. М. Троян. Київ: Дніпро, 2003. С. 177–179; Січинський Денис Володимирович // Музична Тернопільщина: бібліографічний покажчик / уклад. В. Я. Миськів, вступ. ст. О. С. Смоляка; ред. Г. Й. Жовтко. Тернопіль: Підручники і посібники, 2009. С. 76–80.

у якому він опановував основи хорового співу. При товаристві «Руська бесіда» на початку 1880-х років були засновані чоловічий та жіночий хори, в яких починала своє мистецьке життя Соломія Крушельницька, з цими хорами вона здійснювала свої перші сольні виступи.

Ще в гімназійні роки юнак захопився поезією «Кобзаря» Т. Шевченка. Культ видатного поета існував у середовищі українських студентів. Також він познайомився з творами сучасних українських письменників – О. Квітки-Основ'яненка, І. Нечуя-Левицького, Ю. Федьковича. Юний Січинський відвідував вистави за п'єсами І. Котляревського, М. Кропивницького, М. Карпенка-Карого, П. Мирного, які у ті роки ставив Руський народний театр.

У Тернопільській гімназії функціонував хор, що уславився в усій Галичині. Керівником хору був Лев Левицький, який звернув увагу на талановитого юнака і погодився приватно давати йому уроки з музично-теоретичних предметів. Після Л. Левицького Д. Січинський почав займатися у піаніста Вейглера, який був учнем відомого професора, піаніста Марека, директора музичної школи у Львові.

У 1877 р. у Тернополі було засноване польське «Товариство друзів музики», при якому почала працювати музична школа, очолювана відомим піаністом Владиславом Вшелячинським. Від 1883 року при музичному товаристві почав функціонувати драматичний гурток, де виступали Олександр Мишуга та Соломія Крушельницька.

Упродовж навчання Січинського в Тернопільській гімназії в місті функціонувала філія польського Галицького музичного товариства. Її директором став польський композитор, видатний піаніст і органіст В. Вшелячинський, який, розпізнавши талант юнака, почав давати здібному хлопцеві безкоштовні уроки гри на фортепіано та теорії музики. Як писав згодом Д. Січинський

в «Автобіографії», наука у Вшелячинського заклала фундамент для його подальшої композиторської творчості та усієї музичної діяльності, остаточно вплинула на вибір професії та життєвого шляху: «Наука у него була підвалиною, на котрій побудована пізніша моя композиторська і музична діяльність, бо він сам незвичайно спосібний і образований чоловік, умів не тільки совісно учити, але і отворив мені свою богату так в всякі музикалія, як і теоретичні підручники, бібліотеку, з котрої я по змозі користав» (див. Додаток)¹⁵.

У 1886–1887 роках під час занять з В. Вшелячинським юнак починає писати свої перші композиції – пісні для голосу з фортепіано, а також хори та фортепіанні мініатюри. Вшелячинський-педагог познайомив майбутнього композитора з творами західноєвропейських і слов'янських композиторів-романтиків – Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, П. Чайковського, вплив яких позначився на багатьох вокальних творах майбутнього композитора. Як згадував Січинський в «Автобіографії», вчитель познайомив його не лише з основами композиторської техніки, але й запросив у власний дім, дозволивши користуватися своєю музичною бібліотекою (див. Додаток, с. 72)¹⁶.

У 1887 р. після закінчення гімназії Д. Січинський починає працювати дрібним урядовцем, обіймаючи різні адміністративні посади у Львові, Коломиї та Перемишлі, паралельно не полишаючи занять музикою. Перебуваючи в Коломиї, він написав чимало творів для цитри – одного з найулюбленіших інструментів тогочасного міського побуту, які, на жаль, не збереглися. У цей час він організовує чоловічий квартет, у якому виконував партії другого тенора, багато гастролює з цим колективом містами й містечками Східної Галичини. Чимало творів раннього періоду

¹⁵ Д. Січинський. Автобіографія // Альманах музичний (Ілюстрований музичний календар). Львів, 1904. С. 72.

¹⁶ Там само. С. 72.

творчості, особливо тих, що були написані в гімназійні роки, було втрачено. Проте зберігся один із перших (відомих на сьогодні) солоспівів на слова Т. Шевченка «У гаю, гаю», написаний у 1888 році, а також чоловічий хор «Коби я був пташков» («Коби») на слова галицького поета Г. Грабовича; обидва твори вийшли друком 1902 року у видавництві «Торбан» (власником якого був Я. Віцковський (псевдо – Я. Ярославенко), товариш композитора.

Наприкінці 1890-х років Січинський написав хор «Один у другого питаєм» на текст Т. Шевченка, який згодом був аранжований С. Людкевичем, і, можливо, завдяки цьому зберігся¹⁷. Так само був урятований хор «Нудьга гнітить», що дійшов до нас завдяки музичним редагуванням С. Людкевича (для мішаного хору) та М. Колесси (для чоловічого хору).

Восени 1888 року для здобуття вищої освіти композитор знову повертається до Львова і вступає до Львівського університету імені Яна Казимира. Він розпочинає навчання на двох відділеннях – правничому та теологічному. У цей час з'являються перші ознаки творчої кризи (1888–1892 рр.), про яку митець згадує в «Автобіографії» («не писав нічо аж до року 1892»). У той час виникла «В'язанка з народних пісень» для мішаного хору, а також перша кантата – «Дніпро реве» на слова В. Чайченка (псевдонім Б. Грінченка).

У ті роки про здобуття музичної вищої освіти юнак не міг навіть мріяти, позаяк галицьким митцям українського походження у той час важко було влаштуватися на батьківщині, вони шукали праці та можливостей продовжити навчання за кордоном, серед них – Модест Менцинський, Олександр Мишуга, Соломія Крушельницька й ін. Після закінчення двох престижних факультетів Львівського університету Січинський міг би розраховувати

¹⁷ Павлишин С. Денис Січинський / Серія: Портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1980. 48 с.

на належне матеріальне забезпечення своєї праці та займатися у вільний від роботи час улюбленим хобі – музикою.

Але після другого року навчання на юридичному факультеті під час випадкової зустрічі у Львові із своїм колишнім учителем В. Вшелячинським (1890) і за його порадою, він все ж вирішує повністю присвятити себе здобуттю професії музиканта, передусім композитора¹⁸. На той час його старший друг і учитель перебрався до Львова і обіймав престижну посаду професора фортепіанної гри у Львівській консерваторії Польського музичного товариства. У консерваторії Польського музичного товариства Д. Січинський навчався протягом двох років. За порадою В. Вшелячинського він починає брати уроки з гармонії та поліфонії у відомого румунсько-польського композитора, фундатора румунської класичної школи, тогочасного ректора консерваторії Галицького музичного товариства Кароля Мікулі, який був учнем видатного Фредерика Шопена. Серед ранніх вокальних творів митця до нашого часу збереглися лише два – солоспів на слова Уляни Кравченко «Кілько дум тут переснилось» (1891), що був надрукований у 1908 році в «Альбомі пісень» Д. Січинського, та «Дума про гетьмана Ничая» («Дума про Нечая») на народні слова. Останній твір свідчить про те, що Д. Січинський був добре обізнаний із вокальними та хоровими творами Миколи Лисенка (можливо, цьому сприяла дружба з Остапом Нижанківським), героїчний характер яких знайшов у творі адекватне відображення.

Від початку 1890-х років композитор активно долучається до громадського життя українців Галичини. Він організує музичні вечори, в яких сам бере участь, диригує власними творами та композиціями інших авторів. Зокрема, у концерті, присвяченому другій річниці від роковин смерті Юрія Федьковича, композитор диригував хором М. Лисенка «На прю». Він був одним

¹⁸ Д. Січинський. Автобіографія // Альманах музичний (Ілюстрований музичний календар). Львів, 1904. С. 72.

із організаторів у Львові музичного товариства «Боян» (1891), увійшов до складу його правління і доклав чимало зусиль для розбудови репертуару хору, створюючи низку хорових обробок українських народних пісень. До найяскравіших творів того часу, що збереглися дотепер, належить хорова мініатюра «Було не рубати зеленого дуба» та кантата «Дніпро реве» на слова В. Чайченка (Б. Грінченка). Останній твір у 1892 році був нагороджений першою премією конкурсу Товариства Львівського «Бояна» (другу отримав Ф. Колесса за обробки народних пісень «Ой умер старий батько» та «На щедрий вечір»).

В «Автобіографії» Д. Січинський особливо наголошує на переломному для нього 1892 році, періоді активізації творчої діяльності. У цей час він завершив навчання у консерваторії та розпочав самостійне життя як музикант-професіонал. Як зазначає сам композитор (а також усі дослідники творчості Січинського, починаючи зі Стефанії Павлишин), цей нелегкий у його житті період він назвав «артистичною циганерією»¹⁹. Відтоді розпочинаються постійні зміни місць проживання, пов'язані з пошуками засобів до матеріального забезпечення творчих інтенцій композитора.

У 1893 році Січинський знову повертається до Коломиї, де упродовж кількох місяців організовує відділення співочого товариства «Боян», у якому працює хорошим диригентом. У Коломиї в той час не існувало осередків професійної музичної культури: розвивалось винятково аматорське музикування. Січинський зацікавив мешканців міста новими музичними прем'єрами, сприяючи поживленню музичного життя міста проведенням серії концертів, які організовувало товариство «Боян» під його орудою. Однак короткочасне перебування Січинського в Коломиї було важким, позаяк невдовзі після його прибуття, у 1893 році

¹⁹ Д. Січинський. Автобіографія // Альманах музичний (Ілюстрований музичний календар). Львів, 1904. С. 72.

місто охопила епідемія холери²⁰ (за версією С. Павлишин – чуми). Не маючи засобів до існування, він був змушений працювати санітаром, перевозячи померлих на цвинтар, і сам дивом уникнув епідемічного зараження. Доведений до межі відчаю, Січинський пішки перебрався до Львова, де впродовж двох років шукав будь-якого заробітку.

У 1894 році, за сприятливим збігом обставин, у Львові Січинський знайомиться з Іваном Франком та іншими діячами української культури – Філаретом Колесою, Остапом Нижанківським, Осипом Роздольським, Михайлом Павликом. Разом з ними він увійшов до складу Комітету зі збирання та публікації українських народних пісень. Як відомо, у 1894 році члени Комітету звернулися до галичан із закликом збирати перлини народної творчості та надсилати їх членам Комітету для публікації. Робота цієї громадської організації заклала підвалини, на яких базувався подальший розвиток української етномузикології в західноукраїнських землях. Це створило можливість композиторів знову продовжити започатковані творчі проекти. У цьому ж році Січинський уже втретє переїжджає до Коломиї.

Від середини 1890-х років Д. Січинський, за порадою І. Франка, починає співпрацювати з пресою, випробовуючи свій хист музичного оглядача. У 1895 році він уперше виступив як музичний критик, рецензуючи прем'єри творів Генриха Топольницького («Хустина») та Петра Ніщинського («Вечорниці»). Також композитор пише відгуки на виступи С. Крушельницької, О. Мишуги, М. Левицького, в цій царині він виявив себе музичним рецензентом дуже високого фахового рівня. У цьому ж році він перебирається до Перемишля, де отримує посаду диригента у місцевому відділенні Товариства «Боян». Як і

²⁰ Костюк Н. Денис Січинський (1865–1909) композитор // Визначні постаті Тернопілля. Біографічний збірник / Упор.: О. Г. Бенч, В. М. Троян. Київ: Дніпро, 2003. С. 178.

в Коломиї, Січинський очолює українське музичне життя міста, створює сільські хори, керуючи їхніми виступами та гастролюючи з ними.

Та в Перемишлі композитор знову-таки затримався ненадовго, позаяк його нерегулярних мізерних заробітків від диригентської діяльності та приватних уроків не вистачало навіть на те, щоб себе забезпечити матеріально. Роком пізніше (1896) Січинському запропонували роботу в сиротинці, що перебував під патронатом графа Скарбека у невеликому містечку Дроговиж поблизу Стрия, де він упродовж двох років навчав дітей гри на музичних інструментах і мистецтва співу, а також керував духовим оркестром, докладаючи чимало сил до пошуків відповідного репертуару та написання власних творів для цього колективу, які не збереглися. У цей час Січинський збирає й опрацьовує багато зразків автентичного пісенного й танцювального фольклору Стрийщини, надсилаючи їх членам Комітету зі збирання та публікації українських народних пісень у Львові, що працював під егідою І. Франка.

Наприкінці 1890-х років твори Січинського в Галичині стають вже доволі відомими, вони звучать на Шевченкових урочистих концертах (академіях), що відбувались у Львові, Станіславові, Тернополі, Бережанах, інших галицьких містах. Особливо популярною стає його «В'язанка народних пісень». У 1899 році композитор знову змінює місце локації, оселяючись цим разом у Станіславові. Це місто він не полишав, за незначними винятками, до останніх днів життя...

Після повернення до Станіслава Січинський стає одним із керівників місцевого відділення Товариства «Боян», яке на час його приїзду до міста доволі успішно функціонувало. Він стає його головним диригентом, працює учителем музики в Інституті для дівчат, перекладає хорові твори інших композиторів для хорового колективу. Під його орудою станіславський «Боян» стає

одним із кращих колективів Галичини, активно пропагуючи твори Віктора Матюка, Сидора Воробкевича, Йосипа Кишакевича, Остапа Нижанківського, Миколи Кумановського та самого автора. У Станіславові композитор засновує першу дитячу музичну школу.

У 1902 році Січинський стає ініціатором створення українського музичного видавництва «Музична бібліотека», яке видавало твори М. Лисенка та українських композиторів Галичини. Митець доклав чимало зусиль для розбудови музичної освіти краю. На той час у Львові при Товаристві «Боян» він заснував першу в Галичині музичну школу, яка вже після його смерті, у 1921 році, була перетворена на філію Львівського музичного інституту імені М. Лисенка, а в 1939 році – на Львівське державне музичне училище (тепер музичний коледж імені С. Людкевича). Його зусиллями при Товаристві «Боян» було створено музичну бібліотеку, основу якої склали власні книги композитора та подаровані мешканцями міста.

Останнє десятиліття творчості митця було особливо продуктивним, з'являються найкращі зразки його вокально-хорової творчості, музика до театральних вистав, опера «Роксоляна». У цей період Січинський багато часу віддає організаційній роботі, яку провадить на громадських засадах, бере участь у численних зібраннях композиторів Східної Галичини. Саме в той час з'являються його солоспіви і хори на слова Т. Шевченка та І. Франка, інструментальні твори, музика до театральних вистав і опера «Роксоляна». Шевченкове почуття соціального протесту відгукнулося у солоспіві «І золотої, і дорогої» на слова поета, у кантаті «Лічу в неволі» (1902), хоча для творчості самого композитора ця тема не була надто типовою. Трагічними настроями сповнені твори на слова І. Франка «Пісне моя», «Непереглядною юрбою», «Даремне, пісне», драматичний монолог «Як почувеш вночі» та солоспів «Не співайте мені сеї пісні» на слова Лесі Українки.

Солоспівам на тексти Г. Гайне («У мене був коханий край», «Із сліз моїх») властивий витончений ліризм²¹.

Окремою сторінкою біографічного сценарію Січинського є громадсько-просвітницька діяльність. Він чимало гастролював різними містами і містечками Східної Галичини, організовуючи концерти із творів української музики. Завдяки його зусиллям відбувся концертний виступ у Стрию 1902 року. У цьому ж році композитор взяв участь у з'їзді українських композиторів у Перемишлі. Він був найактивнішим організатором у справі об'єднання музичних товариств у Львові (1903), диригував у Чернівцях на Шевченковому вечорі. Крім організації щорічних вистав, присвячених пам'яті Шевченка, композитор влаштував безліч концертів з нагоди інших подій, а також організовував домашні (камерні) виступи.

Січинський перебував у дружніх стосунках з багатьма митцями. До кола його товаришів входили Ярослав Лопатинський, Остап Нижанківський, Ярослав Ярославенко (Вінцковський), через спогади та листування яких можна реконструювати непростий світ почувань композитора. Зокрема, Я. Ярославенко, намагаючись фінансово підтримати товариша, спонсорував видання вокальних творів Січинського. У 1905 році вперше окремою збіркою виходить «Альбом 12-ти пісень» композитора, в якому було надруковано більшість його солоспівів, серед яких музикознавці вкотре виділили «Як почуєш вночі» на слова Івана Франка.

Із листування Січинського з колегами відомо про періоди його матеріальної скрути та поневірянь, коли митцеві не раз доводилося ночувати на даху готелю чи на лавці у парку. Серед пізніх вокальних творів композитора другої половини 1900-х років (1905–1907) з'являються «Гей, лети павутиння» на слова

²¹ Павлишин С. Денис Січинський / Серія: Портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1980. С. 12.

М. Гавалевича, «Паду чолом до скелі» на власний (?) текст, «Я тебе люблю» на слова В. Вільшанецької (1908), а також чимало хорів та фортепіанних п'єс (найчастіше пісень без слів).

Мабуть, останні роки життя видалися найважчими у творчості композитора. Наприкінці 1907 року Січинський отримав замовлення написати оперу «Роксоляна» від Лева Джулинського – патріотично налаштованого українського церковного письменника та видавця. За незначний гонорар та можливість жити й працювати в маєтку мецената, не покидаючи його меж (село Лапшин), композитор погодився на пропозицію підприємливого мецената. Півтора року, які сплили у селі Джулинського, що біля м. Бережани на Тернопільщині, обернулись для Січинського ізолюваністю від зовнішнього світу, громадського та музичного життя, неможливістю спілкування з друзями-музикантами та заборонаю відвідувати концерти²². Опера «Роксолана» була написана за короткий час (з жовтня 1907 – по квітень 1908), і навесні 1908 року вже була завершеною в клавірі. Та внаслідок конфлікту із замовником Д. Січинський не отримав обіцяного гонорару (3000 крон), позаяк не підписав початково обговореного із Джулинським контракту щодо відмови від своїх авторських прав. Після півторарічного перебування в Лапшині композитор переїхав до Бережан, де йому вдалося оркеструвати дві із трьох дій опери. Він шукав можливості самостійно укласти контракт з будь-яким музичним товариством та його видавництвом, яке б погодилося надрукувати оперу. Однак реалізувати власний задум йому не вдалося, позаяк оркестрація була незавершеною²³, а видавництв, які могли б надрукувати

²² Костюк С. С., Медведик П. К. Денис Січинський (1865–1909). Львів: Каменяр, 1966. 59 с. (Матеріали до бібліографії діячів української культури).

²³ Оркестрацію третьої дії здійснив коломийський музикант Михайло Коссак вже після смерті Січинського.

україномовні сценічні музичні твори, у Східній Галичині не існувало. Врешті Д. Січинський передав рукопис своєї опери українському музичному видавництву «Торбан» (його власнику Я. Ярославенку), звідки вона потрапила до свого замовника Л. Джулинського, а після його смерті – до бібліотеки Наукового товариства імені Шевченка.

Похований композитор у Станіславові. Пам'ятник йому був споруджений українською громадою міста у 1943 році.

1.3. Основні риси вокальної творчості

Станіслав Людкевич²⁴, а за ним й інші дослідники, уважають Д. Січинського неперевершеним мелодистом:

«Композитор не тільки схопив особливості української мелодії, такої чарівної, плинної, мрійливої, але ще до того він мав оригінальний талант, це не було повторення попередніх зразків, це було щось нового. Його солоспіви беруть у свій репертуар найвизначніші українські співаки. Так, Соломія Крушельницька дуже любила співати «Бабине літо» (С. Павлишин. З інтерв'ю).

Ці риси мелодики митця найповніше відбилися у вокальних творах. Тексти його вокальних композицій дають змогу декодувати складну композиторську ідентичність, зіставити автобіографічний опис життєвої історії Січинського з тим художнім матеріалом, що реалізується через образно-поетичний світ його творів музичними засобами.

Як було згадано вище, Січинський належить до «другого покоління» галицьких композиторів, послідовників Перемиської школи та М. Лисенка, у творчості яких домінували

²⁴ С. Людкевич уважав, що зі всіма вдячними прикметами м'якої мелодики Січинського, її розливної елегійності, вона все ж є «замало народною», з чим важко погодитися.

жанри камерно-інструментальної та хорової музики²⁵. Хоча творча спадщина Січинського охоплює твори різних жанрів (опера, хорова, камерно-інструментальна), не всі вони є мистецьки рівнозначними. Окрім хорових творів, найбільші здобутки митця також пов'язані зі сферою вокальної лірики. До неї, подібно М. Лисенкові, автор звернувся, маючи досвід у жанрі обробки народної пісні.

Упродовж нетривалого творчого шляху митець опрацював чимало сольних обробок народних пісень. Перебуваючи у Львові, Січинський брав участь у створенні комітету для збирання й публікації українських народних пісень. У 1904 році у Лейпцигу були видані дві збірки його обробок народних пісень, які він створив на замовлення (впродовж декількох тижнів!). Зрозуміло, що за такий стислий термін автор міг лише упорядкувати вже зібраний та опрацьований раніше матеріал. Збереглася його збірка «152 українські народні і патріотичні пісні для фортепіано зі словами», чимало з яких композитор згодом використав у своїх творах різних жанрів – опері «Роксоляна», музиці до драми «Свекруха». Музичний матеріал збірки почасти став основою його хорових обробок, а також був використаний у тематизмі фортепіанних творів. Стає зрозумілим, що композитор збирав зразки української народнопісенної творчості передусім для того, щоб впроваджувати їх у тексти власних композицій.

Та найбільші творчі здобутки Д. Січинського, на думку першої дослідниці його творчості С. Павлишин, пов'язані з жанром солоспіву. У цьому жанрі митець проявив себе *майстром драматичного монологу, виробив індивідуальний стиль письма, для якого властивою є висока експресія вислову*. Ретельність інтонаційного відбору матеріалу, місткість його інтонаційного

²⁵ Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.: монографія. Тернопіль : СМП «Астон». 2000. С. 145.

словника (за Асаф'євим²⁶), лаконічність образних характеристик, досконале відчуття форми – це ті риси, що вирізняють стиль його вокального письма з-поміж сучасників і попередників. У жанрі солоспіву він став передтечею Людкевича і Барвінського. Основними мотивами його солоспівів є теми журби, співчуття до знедолених, туги й відчаю, які композитор утілює особливо реалістично, точно обраними, економними музичними засобами. Такими є його сольні пісні «І золотої, і дорогої» на слова Тараса Шевченка, «Пісне моя», «Даремне, пісне», «Як почуєш вночі» на слова Івана Франка, «Кілько дум ту переснилось» на слова Уляни Кравченко, «Із сліз моїх» на слова Гайнріха Гайне. У солоспівах можна рідше натрапити на втілення станів споглядання, спокійної задуми, мрійливості, що пов'язані з досконалістю, довершеністю світу природи («У гаю, гаю» на слова Т. Шевченка, «Бабине літо» на слова М. Гавалевича)²⁷. Жанр сольної вокальної пісні за значенням та обсягом написаних творів посідає одне з чільних місць у творчості композитора.

Своїми ранніми вокальними композиціями Січинський заповнив ту прогалину в тогочасній галицькій музиці, яка потребувала яскравої особистості.

У жанрі солоспіву найяскравіше втілилися ліричний талант і романтичні риси стилю Січинського. Спробуємо охарактеризувати його вокальний доробок щодо: 1) ставлення до поетичного тексту; 2) близькості до народнопоетичних джерел; 3) основної тематики вокальної творчості; 4) музично-стильових засобів; 5) ролі фортепіанного супроводу; 6) формотворення та драматургії; 7) жанрових переваг.

²⁶ Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс: монография. Москва : Советский композитор. 1971. 376 с.

²⁷ Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.: монографія. Тернопіль : СМП «Астон», 2000. С. 146.

Ставлення до поетичного тексту. У вокальних творах Д. Січинського поетичне слово – головний носій національного первня. На думку Василя Витвицького, поетична компонента солоспівів Січинського потребує особливого обговорення, враховуючи ті умови, в яких перебувала українська мова у зв'язку з германізацією та полонізацією українського етносу в Галичині. Витіснена з публічного простору, українська мова навіть у родинних української інтелігенції дуже рідко слугувала мовою щоденного спілкування. За цих умов поетична основа вокальних творів галицьких митців старшого покоління зчаста була збідненою, а це відображалось і на її музичному втіленні. Саме Д. Січинський, а поруч з ним композитори О. Нижанківський, Ф. Колесса, Г. Топольницький, Я. Лопатинський, Я. Ярославенко (Вінцковський), що були представниками другої генерації митців, послідовників Перемиської школи, спробували подолати цю ситуацію. У жанрі солоспіву вони зверталися найчастіше до текстів відомих українських і зарубіжних (в українському перекладі) поетів.

Одна з головних рис вокальної творчості митця – особливе ставлення до поетичного тексту, дуже тонке його відчуття (що його зближує з Остапом Нижанківським). Велике значення композитор надає втіленню ключових слів поетичного тексту, які він уміщує зазвичай у кульмінаційних зонах. Таким словом у романсі «Як почувеш вночі» на слова Франка є «розпука» у мотиві «це се розпука моя», заснованому на висхідній кварти з плавним низхідним пощаблевим рухом. Дослідник творчості Людкевича Ярема Якуб'як назвав цю фразу «кульмінаційним згустком душевної драми поета»²⁸, висловом невгамовного почуття кохання, яке для підсилення драматизації образу повторюється не в тонічній гармонії, а в гармонізації *великого мажорного*

²⁸ Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : монографія. Львів : ЛДМА, НТШ, 2003. С. 181.

нонакорду. Ця гармонія, вжита для підсилення драматичного вислову, в гармонізації великого мажорного доміантнонакорду (D_9) недостатньо органічно поєднується з утіленням почуття драматизму²⁹. Логічніше було б гармонізувати цей зворот зменшеним увідним септакордом.

Як зауважив Я. Якуб'як, Д. Січинський «належав до типу романсових композиторів», тому деталізація слова «не входила в його обов'язки. Перевага віддається загальному настрою, а несинхронність поетичного і музичного текстів відсувається на маргінес. Проте ця несинхронність, оскільки вона стосується саме ключового слова, до того ж кульмінаційного, є також важливою, тим паче, що вона виявляється двічі поруч»³⁰. На думку С. Людкевича, Д. Січинський все ж більшою мірою належить до композиторів-аматорів. Тільки з огляду на це, вважає Людкевич, можна пояснити вживання великого мажорного наонакорду для гармонізації слова «розпука» у солоспіві «Як почувеш вночі» на слова І. Франка. На думку Яреми Якуб'яка, хоча з історичного погляду зрілий період творчості Січинського та ранній період Людкевича частково хронологічно збігаються (а це 1900-ті роки), все ж існує великий світоглядно-художній водорозділ між цими постатями, який підіймається до рівня різниці епох – романтичної та модерної³¹.

На противагу М. Лисенкові, Д. Січинський, як і більшість його попередників, нечасто використовує внутрішньоскладовий розспів (за Якуб'яком – вокалізацію складів), що є більш типовим явищем для музичної традиції Наддніпрянщини, ця риса згодом буде притаманною його відомому молодшому сучасникові С. Людкевичу та його послідовникам.

²⁹ Там само. С. 181.

³⁰ Там само. С. 181.

³¹ Там само. С. 183.

Близькість до народнопоетичних джерел яскраво помітна в одному з ранніх зразків вокальної творчості Д. Січинського – солоспіві «У гаю, гаю» на слова Т. Шевченка. За змістом і будовою вірша ця мініатюра має яскраво виражений народний характер. Для його втілення Січинському вдалося віднайти відповідну просту та виразну мелодію широкого дихання, близьку до народнопісенних джерел. До раннього періоду творчості належить також солоспів «Кілько дум ту переснилось», у якому оприявнився ранній талант композитора-лірика і неперевершеного мелодиста.

Одним із найкращих утілень народної тематики в жанрі солоспіву є «Дума про гетьмана Ничая» («Дума про Нечая») на текст народної історичної пісні. Звернення композитора до цього жанру було зумовлене впливом вокальної та хорової творчості М. Лисенка. Цей факт мав важливе значення для усієї західноукраїнської музики, а не лише вокальної творчості Січинського. На галицьких землях жанри думи та історичної пісні були мало відомими, і до «Думи» Січинського (крім солоспіву А. Вахнянина «Була колись Гетьманщина» та фортепіанної сюїти-фантазії «Вітрогони» О. Нижанківського, з інтонаціями козацької героїчної пісні у вступі до циклу) вони майже не культивувалися. Текст «Думи про Нечая» оригінальний, записаний у Галичині, але своїм коломийковим ритмом, що ускладнений внутрішньоскладовим розспівом, він передусім нагадує історичну пісню, а не імпровізаційну мелодіку думового епосу. Мелодія також близька до народної, але в ній упізнається індивідуальний стиль автора. Асоціації з думовим епосом виникають лише у фортепіанному вступі, асоціюючись з супроводом епічного співу на кобзі (бандурі) чи корбовій лірі.

Основна тематика вокальної творчості. Головними мотивами солоспівів Д. Січинського є теми нерозділеного кохання, журби, співчуття до знедолених, туги й відчаю, вічних мандрів,

загалом, доволі типові для культури романтики. Чимало з цих мотивів у творчості митця є автобіографічними (приміром, солоспів «Мені байдуже» на слова Л. Ридля). Тематика солоспівів відображає внутрішній світ композитора. Основу образної системи його вокальних творів складає лірика, яка зазвичай забарвлена почуттям схвильованого людського висловлювання, темою заскорузлої консервативності тогочасного суспільства, яке не може досягнути та зрозуміти специфіку світопочувань митця-поета.

Лірика Січинського – це духовно-сповідальна, рефлексійна, меланхолійно-наснажена оповідь про інтимні переживання ліричного героя. Зчаста вона трагічно пронизана мотивами самотності, страху, духовного болю, передчуття катастрофи і смерті («Finale», «Паду чолом до скелі»). Твори останнього десятиліття особливо гостро виявляють цю внутрішню суть вокальної лірики, яка пронизана переосмисленням життєвої аксіології. Одна із домінантних тем вокальної творчості Січинського – тема самотності, що впливає з конфлікту з оточенням (подібно до вокальних творів австро-німецьких романтиків Франца Шуберта, Роберта Шумана, згодом Ріхарда Вагнера, інших пізніх романтиків – Гуго Вольфа і Густава Малера).

Музична стилістика. Романтична світоглядна основа визначила коло виражальних засобів і музичної стилістики митця. Відомо, що Січинський перебував під значним впливом традицій аматорського музичного мистецтва композиторів Перемиської школи. У його музичній мові сучасники бачили риси еkleктики, на що неодноразово вказувала музична критика³². Врешті, подібний *стильовий монтаж* вже у М. Лисенка (рапсодії, пізні фортепіанні цикли) стає «прикметою часу», яку привніс європейський модернізм – не тільки австрійський сецесіоністський, німецький

³² Людкевич С. Денис Січинський. У 20-ті роковини з дня смерті // Станіслав Людкевич. Дослідження і статті. Київ : Музична Україна, 1973. С. 76.

югендштіль, але й французький ар-нуво і фен-де-секль, разом із музичним імпресіонізмом (К. Дебюссі).

У мелодиці Січинського надто відчутний вплив традиції старогалицької пісні-романсу, близькість до фольклорно-побутової сфери галицької пісенності. Однак у найкращих своїх солоспівах композитор намагається істотно оновити цю образну сферу. Він приділяє особливу увагу мовно-експресивній функції мелодичного речитативу при озвученні поетичного тексту, нерідко взуваючись на західноєвропейську оперну традицію Дж. Верді, італійських веристів та Лисенків досвід («Дума про Нечая»).

Значну роль композитор приділяє фонічно-колористичним та експресивним можливостям гармонії. Часто він використовує несподівані гармонічні ефекти: «випадання» логіки послідовного розв'язання функцій (еліпсис), широко застосовує функції понижених щаблів ладу (II, VI), для досягнення відповідного драматургічного ефекту інколи вживає збільшені гармонії (наприклад, у солоспіві «У гаю, гаю»).

Надзвичайно вагомою є **роль фортепіанного супроводу** в солоспівах Д. Січинського. Подібно австро-німецьким композиторам-романтикам (Ф. Шуберт, Р. Шуман), твори яких високо цінував митець, супровід виконує в нього не лише ілюстративну функцію, але детально слідує за розгортанням вокальної партії, підкреслює найтонші зміни в поетичному тексті. У зверненні до поетичних мотивів композитор психологізує образ, часто за допомогою фактурних засобів (ця риса властива й вокальним творам Й. Брамса, Г. Малера, Г. Вольфа, Р. Штрауса, С. Людкевича, В. Барвінського).

Формотворення та драматургія

Вступи. Майже всі солоспіви Січинського мають фортепіанний вступ (проте композитор уникає, за незначними винятками, фортепіанних постлюдій). Залежно від обсягу композиції вступні частини солоспівів Січинського розгорнуті в обсязі

від двох («Із сліз моїх») до восьми тактів («У мене був коханий рідний край», «Я тебе люблю»). Найчастіше трапляються вступи у формі речення, рідше – періоду. Найчастіше у цьому ініціальному відтинку форми встановлюється основний темп твору. Нечастими винятками є романси «Мені байдуже» та «Паду чолом до скелі»: у вступі до першого з них, що з'являється також перед репризою, зазначено темпову ремарку «*Vivo assai*», водночас на початку солоспіву подано «*Andante tranquillo*»; у другому – вступ «*Vivo*» зіставляється з темпом «*Tranquillo*», що вказаний на початку першої частини.

Та найчастіше вступи у Січинського покликані створити загальний настрій солоспіву. Здебільшого вони пов'язані з подальшими подіями змісту тематично, метро-ритмічно, темпово, а часто й динамічно. Інколи у вступі може бути викладена основна мелодична ідея твору (як у солоспіві «У мене був коханий рідний край» на слова Г. Гайне, «Я тебе люблю» на слова В. Вільшанецької).

Ілюстраційну функцію виконують чотиритактові вступи до раннього солоспіву «У гаю, гаю» та солоспіву «Мені байдуже». Але зазвичай вступні розділи у солоспівах Січинського позбавлені ілюстративної функції, найчастіше вони слугують «уведенням» у поетичну ситуацію («Дума про Нечая», «І золотої, і дорогої» на слова Шевченка), інколи наскрізно пронизуючи своїми інтонаціями увесь твір («Дума про Нечая»).

Постлюдії у солоспівах Січинського трапляються вкрай рідко і є дуже лаконічними. У солоспіві «У гаю, гаю» це чотиритактове завершення, в солоспіві «Бабине літо» – двотактове.

Драматургія. Найтиповішим у драматургійних рішеннях того чи іншого образу є звернення композитора до *наскрізної композиційної моделі*. Зчаста солоспіви будуються на поступовому наростанні драматичної напруги та підсумуванні загально-го розвитку у кодї-кульмінації, функцію якої найчастіше виконує

заключний рядок чи завершальна фраза поетичного тексту. Наприклад, у солоспіві «У мене був коханий рідний край» на слова Г. Гайне розвиток мелодичної лінії відбувається шляхом традиційного для романтичного солоспіву секвенціювання, поки не настає вершина-кульмінація в останньому реченні (на словах «щирісінько сказав»). У солоспіві «Я тебе люблю» на слова В. Вільшанецької, на завершення повторено початковий схвильований образ. У творах тричастинної будови, яких загалом є значно менше («Мені байдуже», «Бабине літо»), динамізована (рідше – точна) реприза наступає після проведення фортепіанної інтерлюдії, основаної на матеріалі вступу («Мені байдуже»).

Жанрова основа солоспівів Січинського дуже різноманітна. Можна натрапити на солоспів-марш («Як почувеш вночі»), різновиди романтичної Lied: ліричну пісню («У мене був коханий рідний край»), пісню-вальс («У гаю, гаю», «Із сліз моїх», «Бабине літо»), ліричне аріозо («Не співайте мені цієї пісні»), романтичну серенаду, баркаролу («Із сліз моїх», середня частина «Бабиного літа»), драматичний монолог («Дума про Нечая»).

Серед вокальних творів митця вирізняються солоспіві **останнього періоду життєтворчості**, створені у 1903–1908 рр. До зрілих творів автора належить одна з перлин його вокальної лірики – «Бабине літо» на слова польського поета Маріяна Гавалевича, які Січинський використав у перекладі Степана Чарнецького (1905). У цьому солоспіві, мабуть, найповніше виявився його талант як настроєвого глибокого лірика. На думку В. Витвицького, цей твір увійшов до золотого фонду українського класичного романсу³³. Один із останніх романсів Д. Січинського – «Паду чолом до скелі», слова до якого, ймовірно, написав сам композитор (1907). Хоча його авторство не вказано ні

³³ Витвицький В. Денис Січинський // В. Витвицький. Старогалицька сольна пісня XIX століття. Перемишль, 2004. С. 95–110.

в автографі, ні у виданні – це єдиний вірш, у якому висловлені глибокі власні почуття, що й свідчить про намагання митця, глибоко враженого важкою долею свого народу, осягнути і зрозуміти глобальні соціальні проблеми епохи на зламі століть.

Музика солоспіву зворушує поривчастим схвильованим характером. Щиро, задушевно і тривожно звучать питання, порушені Митцем, який з височини стрімкої скелі озирає навколишній світ, усвідомлюючи нездоланність прірви, що розділяє його з навколишнім соціумом. Кульмінація солоспіву збігається зі словами тексту, в яких ідеться про усвідомлення митцем безмежної міри людського горя.

На початку 1908 року, будучи важко хворим³⁴, композитор написав романс «Я тебе люблю» на слова Віри Вільшанецької. Музика цього твору, сповнена романтичного пориву, відтворює стан захопленого освідчення в коханні. Музична компонента солоспіву є набагато вищою за мистецьку якість тексту.

Отже вокальна творчість Д. Січинського стала надзвичайно вагомим новим щаблем у розвитку жанру солоспіву в західноукраїнських землях. Вона стала тим містком, що з'єднав вокальну творчість представників Перемиської школи із загальноукраїнською вокальною традицією ХХ століття, підготувала ґрунт для появи вокальних композицій С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси та молодшої генерації галицьких митців.

Нижче наводимо перелік солоспівів автора із зазначенням авторів тексту, часу створення та голосового діапазону (за виданнями: Денис Січинський. Солоспіви / Упор. М. Логойда, вступ. ст. С. Павлишин. Львів, 1997):

³⁴ В одному з останніх листів до свого товариша Я. Вінцковського Січинський, борючись зі смертельною недугою (раком горла), у відчаї пише: «... поститиму, бо не буде ані гроша, <...> а далі, далі ... точений недугою, без ліків, поживи знидію або пущу кулю в лоб». Денис Січинський. Тернопільська обласна бібліотека для молоді. URL: <http://tobm.org.ua>denys-sichynskyi>

- «У гаю, гаю», слова Т. Шевченка, 1888, f^1-g^2
- «Дума про Нечая», слова народні, 1889, e^1-a^2
- «Кілько дум ту переснилось», слова Уляни Кравченко, 1891, $h-g^2$
- «Як почуєш вночі», слова І. Франка, 1901, e^1-a^2
- «Пісне моя», слова І. Франка, 1901–1905, e^1-a^2 *h-moll*, 6/8
- «Чом, чом, земле моя», слова К. Малицької
- «Не співайте мені сеї пісні», слова Лесі Українки, 1901, d^1-a^2
- «Finale», слова Б. Лепкого, 1902, d^1-a^2
- «І золотої, і дорогої», слова Т. Шевченка, 1903, $h-a^2$
- «У мене був коханий рідний край», слова Г. Гайне, переклад А. Кримського, 1903, e^1-a^2
- «Із сліз моїх», слова Г. Гайне, переклад А. Кримського, 1903, d^1-a^2
- «І не питай мене», слова О. Слуцького, 1904, f^1-a^2
- «Мені байдуже», слова Л. Ридля, 1905, c^1-a^2
- «Бабине літо», слова М. Гавалевича, переклад С. Чарнецького, 1905, $d-fis^2$
- «Паду чолом до скелі», слова Д. Січинського (?), 1907, d^1-as^2
- «Я тебе люблю», слова В. Вільшанецької, 1908, c^1-as^2

Розділ 2

ВОКАЛЬНІ ТВОРИ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО ДЛЯ ЧОЛОВІЧОГО ТА ЖІНОЧОГО ГОЛОСІВ В АСПЕКТІ ЕВОЛЮЦІЇ ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ

Музика – це все, що в мене є.

Денис Січинський

Більша частина створених композитором солоспівів була призначена для виконання чоловічим голосом (тенором чи баритоном), менша їх кількість – для виконання жіночими голосами («Не співайте мені сеї пісні» на слова Лесі Українки, «Я тебе люблю» на слова В. Вільшанецької). Але композитор записував вокальну партію завжди у скрипковому ключі. Тому ще за життя митця сформувалася традиція виконувати їх залежно від наявних виконавців як жіночими, так і чоловічими голосами³⁵.

³⁵ Окрему нішу у творчості Д. Січинського займає вокально-хорова збірка «152 українські народні і патріотичні пісні для фортепіано зі словами», що була видана у Станіславові (1904). Відкриває її гімн «Ще не вмерла України...» Михайла Вербицького. За ним ідуть народні та авторські популярні пісні, що були запозичені зі збірок українсько-польських композиторів Алоїза Єдлічки («Собрание малороссийских народных песен, ч. 1–2. Санкт-Петербург, 1861»), Антона Коціпінського («Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії». К., 1862), М. Лисенка, які автор доповнив хорами Сидора Воробкевича, Віктора Матюка та Остапа Нижанківського. У цій збірці композитор зібрав та опрацював у фортепіанному супроводі відомі історичні та козацькі пісні: «Засвистали козаченьки», «Ревуха», «Ой і не гаразд»,

2.1. Солоспів «У гаю, гаю» на слова Т. Шевченка (1888) *e-moll*, 6/8, *fis*¹–*g*² (серенада-вальс)

Солоспів «У гаю, гаю» належить до найбільш ранніх творів Д. Січинського у цьому жанрі, що написані на текст Тараса Шевченка (1888). У цій ранній поезії поет використав прийом психофізичного паралелізму, що відображений у музичній драматургії. С. Людкевич уважав ранній солоспів автора «найслабшим з усіх творів», «пустою та дешевенькою серенадою». Вирізняючи водночас індивідуальні риси композитора-елегіка та «вдячні прикмети його м'якої мелодики», «одностайне розливу елегійність», С. Людкевич зазначав, проте, що вона «трохи замало народна»³⁶. Такий гострий присуд, на наш погляд, занадто категоричний, як на твір 23-річного композитора. Врешті, тогочасна галицька побутова музика рясніла подібною літературою.

Тональність солоспіву – *e-moll* (голосовий діапазон *fis*¹–*g*²). На думку дослідників, цей твір належить до різновиду солоспівів-замальовок, зміст яких присвячено зображенню нічної природи, суголосної внутрішньому станові парубка, який очікує на побачення з дівчиною. Ілюстративну функцію виконує чотиритактовий вступ (*Andante*), в якому деякі дослідники вбачають

«Гей гук, мати, гук», «Ой ішов козак з Дону», «Ой у лузі» тощо. Друге видання цієї збірки здійснив С. Людкевич вже після смерті композитора, у 1912 р., доповнивши низкою народних пісень («Ой Морозе, Морозенку», «Ой джигуне, джигуне»), популярними хорами М. Вербицького («Верховино», «Де Дніпро наш котить хвилі»), А. Вахнянина («По морю») та революційними піснями. У Передмові композитор зазначив важливість появи збірки для популяризації міських і народних пісень у Галичині та за кордоном. (Новокович М. Галицька музика габсбурзької доби: в пошуках української ідентичності: монографія. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2019. С. 377).

³⁶ Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря» // С. Людкевич. Дослідження, статті, виступи: у 2 т. / Упорядкування, редакція, вст. ст. і примітки З. Штундер. Т. 1. Львів: Дивосвіт, 1999. С. 261.

імітування фортепіанною фактурою співу соловейка³⁷ (приклад № 1).

Приклад № 1



Унісонний фактурний виклад вступу, що оспівує квінтовий тон тональності мі мінор (*h*), завершується домінантовим кадансом, із якого у попередньому темпі розгортається баркарольний рух фактури (у розмірі 6/8). Фактура супроводу є двоплановою. Нижній фактурний шар підкреслює невибагливий рух гармонічних функцій, верхній – засобами арпеджіованої фактури оспівує їхні окремі звуки, що нагадує перебори струн гітари чи лютні (хоча, можливо, це суто зовнішня аналогія). Лаконічна вокальна партія, що позначена впливом мелодики старогалицької елегії, міської пісні-романсу, розвивається плавно. Композитор відтіняє її пластичність ладо-гармонічними засобами, модулюючи з головної тональності у мажорну тональність другого щабля для підкреслення пестливих слів звертання до дівчини – «*моя рибчино*» (приклад №2).

У першій фразі початкового речення мелодика розвивається спокійними фразами-хвилями (верхній теситурний звук – e^2), у другому – досягає двократно повтореної вершини (на словах «вийди, серденько, я виглядаю»). Між першим куплетом-періодом (такти 5–12) і другим (такти 18–22) композитор уводить

³⁷ Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.: монографія. Тернопіль : СМП «Астон», 2000. С. 146.

Приклад № 2

p *а tempo*

У га - ю, га - ю віт - ру, не - ма - є, мі - сяць ви - со - ко,

а tempo

p

Detailed description: This system contains the first two lines of music. The top line is a vocal melody in G major, starting with a piano (*p*) dynamic and an *а tempo* marking. The lyrics are "У га - ю, га - ю віт - ру, не - ма - є, мі - сяць ви - со - ко,". The piano accompaniment consists of a right-hand part with a rhythmic pattern of eighth notes and a left-hand part with a simple bass line. The piano part also includes an *а tempo* marking and a *p* dynamic.

зі ронь - ки ся - ють. Вий - ди сер - день - ко, я ви - гля - да - ю,

Detailed description: This system contains the second two lines of music. The vocal melody continues with the lyrics "зі ронь - ки ся - ють. Вий - ди сер - день - ко, я ви - гля - да - ю,". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The system ends with a fermata over the final note of the vocal line.

хоч на го - ди - ну, мо - я риб - чи - но!

Detailed description: This system contains the final two lines of music. The vocal melody concludes with the lyrics "хоч на го - ди - ну, мо - я риб - чи - но!". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The system ends with a fermata over the final note of the vocal line.

п'ятитактову перегру-інтерлюдію (такти 13–17). Це – своєрідна преамбула до подальшого розвитку, яка тематично не пов'язана із загальним вступом до твору, але стає фактурною прелюдією і тлом для викладу наступного куплету. Вона покликана передусім тонально підготувати появу паралельної тональності (соль мажор) на початку другого періоду.

Мелодія початку другої періодичної побудови («Виглянь, голубко, та поворкуєм») починається із відхилення у паралельну тональність (соль мажор), яку композитор одразу ж покидає. Для гармонічної колористики він застосовує еліптичні побудови (на слові «мандрую») (такт 22), покликані створити зону гармонічної нестійкості, що завершується збільшеним тризвуком на звуці «g». У вокальній партії це підкреслено смисловою синкопою на звуці «g¹» у слові «мандрую». Це – важливий семантичний рубіж форми, позаяк за ним звучить інтерлюдія, тематизм якої запозичено із вступу до романсу, що є «наслідуванням» співу солов'я. Цікаво, що тематизм вокальної партії у репризі (від тактів 25–28) проводиться у партії правої руки фортепіанного супроводу, тоді як у вокальній партії Д. Січинський викладає новий тематизм, що контрапунктом доповнює мелодичну лінію фортепіано.

Подальше проведення музичної думки перебирає на себе акомпанемент фортепіано (до такту 31). І лише фінальна коротка фраза «Ох, тяжко, важко!» ставить остаточну крапку у лірико-драматичному характері образу. Тривале гармонічне кадансування (такти 33–37) урівноважує награний драматизм загальної ситуації. Отже, початковий «звукочисел» вступу, який давав підстави дослідникам уважати його суто звукообразальним, виконує важливу драматургічну функцію. Його звукописність цілком не корелюється з прикінцевими подіями солоспіву, що мають драматичне забарвлення й адекватне втілення музичними засобами.

2.2. «Дума про Нечая» на народні слова *a-moll*, 4/4, e^1-g^2 (жанрові прототипи – дума, історична пісня)

Цей твір є одним із найкращих прочитань автором народної епічної поезії українців. Початкова назва твору, створеного у 1889 році, – «Дума про гетьмана Ничая». За основу тексту слугувала українська історична народна пісня, один із варіантів якої чи не вперше був опублікований у 1851 році в «Чернігівських губернських відомостях» (№ 50), на шпальтах яких від часу заснування часопису (1838) з'являлося чимало етнографічного, зокрема фольклорного матеріалу. Інший варіант свого часу записав Яків Головацький. Він умістив цю думу в першу частину збірки «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» (1863–1868) під назвою «Думы и думки», яку опублікував у Москві в 1878 році.

Історична постать Нечая, брацлавського полковника Богдана Хмельницького, у народному середовищі асоціювалася з ідеєю національно-визвольної боротьби проти соціального та національного гноблення. Для української нації ідея її окремішності зберігалась у народній пам'яті про козацьку державу, в історичних переказах, думках і піснях про добу Козаччини³⁸.

Відомо, що Т. Шевченко був яскравим представником козакофільства в українській культурі. Як зазначає Мирослава Новакович, для нього глорифікація козацької держави та її слави була ідеалом минувшини. Пафос козацької тематики Шевченка в українській музиці доби романтизму вперше розкрив Микола Лисенко, перетворивши її на одну з домінантних компонент свого стилю. Звернення українського класика до козацької тематики

³⁸ Роман Шпорлюк: «Україну видумано не в Галичині...». URL: <http://artemioz.info/ukrainu-vydumaly-ne-v-halychyni>; Новакович М. Особливості музичного втілення поетичного слова Тараса Шевченка у вокально-хоровій творчості Дениса Січинського // Музикознавчий універсум: зб. наук. ст. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2019. Вип. 44. С. 18–30.

Шевченкової поезії сприяло її проникненню у вокальну творчість галицьких митців, передусім у солоспів Анатолія Вахнянина «Була колись Гетьманщина» (на слова Т. Шевченка) та Дениса Січинського («Дума про Нечая», слова народні).

Яким чином цей текст став доступний Д. Січинському? Цілком вірогідно, що він міг отримати текст пісні (або почути її) безпосередньо від майбутнього вченого-фольклориста Кирила Студинського³⁹, який записав цю пісню в одному з сіл поблизу Тернополя і в 1878–1883 роках навчався у Тернопільській гімназії, тобто в той період, коли там навчався Січинський (1879–1887), та в українській академічній гімназії у Львові (1883–1887). Також може бути цілком ймовірним, що ця відома пісня стала популярною наприкінці ХІХ століття, і Січинський міг її запам'ятати ще з юнацьких років, коли жив та навчався в Тернополі.

Слідом за Лисенком, Січинський вносить в українську, насамперед галицьку музику елементи думової стилістики – речитативну манеру викладу матеріалу, з характерним для думового епосу формульним типом мелодики. Початкова, прикрашена мелізмами поспівка («Ой не час тобі») з незначними мелодико-ритмічними варіантами багаторазово повторюється з різними динамічними градаціями – від *piano* до *mezzoforte* і *forte*, що впливає з драматичного змісту оповіді»⁴⁰.

Стилістичні риси твору позначені впливом вокальної манери М. Лисенка у втіленні епічної тематики. Хоча твір більше апелює до жанру думи, ніж історичної пісні, який був майже невідомим у ті часи на теренах австрійської Галичини, запозичений

³⁹ Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря» // С. Людкевич. Дослідження, статті, виступи: у 2 т. / Упорядкування, редакція, вст. ст. і примітки З. Штундер. Т. 1. Львів: «Дивосвіт». 1999. С. 376.

⁴⁰ Там само. С. 377.

текст виявляє зв'язок із коломийковим віршем, що є типовим для українських історичних пісень⁴¹.

У трактуванні Д. Січинського жанр думи став динамічнішим і драматично наснаженим. Епічна розлогість, велич і стриманість розгортання мелодики проявляється вже у самому вступі до солоспіву (*Adagio tristimente*, такти 1–7), що незмінно повторює одну лаконічну фразу-поспівку, з деякими варіантними змінами, неначе наслідуючи розвиток думового речитативу.

Із неї й розгортається перша строфа, яка починає точно наслідувати розвиток думової співомови: «Ой, не час тобі, тай Нечаєнку, та й до корчми ходити, бо хотять тебе, тай Нечаєнку, тай ляшеньки вбити!». Стилістично вона надто нагадує епічні образи вокальних творів Миколи Лисенка, підхоплені й розвинуті його послідовниками у Східній Галичині – А. Вахнянином, О. Нижанківським і слідом за ними – Д. Січинським (*приклад № 3*).

Основна поспівка-тема пронизує як вокальну, так й інструментальну партії. Імітуючи засобами фортепіанної фактури (1–7 такти вступу) гру на кобзі, а можливо, корбовій лірі – традиційних українських інструментах, що супроводжували виконання думового епосу, композитор опирається на типові для репертуару кобзарів і лірників тетрахордові ладо-мелодичні звороти, фрази-поспівки, типові жанрові формули. У другій частині солоспіву, що відповідає пісенному заспіву, інструментальний супровід в октавно-унісонному викладі наслідує вокальну лінію, що розгортається дедалі розлогіше.

Друга частина (*Rec., e accel. Non troppo*) є доволі короткою (такти 20–25). Інтонаційно вона продовжує розвивати мелодію першої (при зміні характеру фортепіанного супроводу, що починає в рухливішому темпі наслідувати вокальну лінію). Завершується друга частина короткою двотактовою

⁴¹ Зінків І. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ : ІМФЕ, 2013. С. 286–291.

Приклад № 3

Adagio tristemente слова народні

Ой, не час то - бі та й Не - ча - ен -

ку, та й до кор - шми хо - ди - ти,

бо хо - тять те - бе, та й Не - ча - ен -

інструментальною фразою, що слугує сполучником до наступної частини.

Третя частина солоспіву звучить як патетично-драматичне узагальнення двох попередніх, двічі незмінно повторюючись. Вокальна лінія розпочинається з мелодичної вершини – найвищого звуку (g^2), який також дублюється, для підсилення драматизму зображуваної ситуації, партією правої руки фортепіанного супроводу і звучить, неначе заклик-попередження: «Ой, втікай, Ничаю!». Драматичний характер висловлювання підкреслює тремолювання в середньому шарі фортепіанної фактури, що виконується обома руками, наслідуючи прийом *тремоло* кобзарських епічних інструментів – кобзи та бандури (приклад № 4).

Силабічний принцип вокалізацій тут змішаний із силаботонічним, наслідуючи відтворення подібних епізодів у вокальній музиці М. Лисенка. Завершується частина початковою поспівкою вступу.

Солоспів «Дума про Нечая», зберігаючи стильові ознаки українського думового епосу та народних історичних пісень, у Д. Січинського одночасно набуває рис драматичного монологу. У мелодиці твору (голосовий обсяг e^1-g^2) композитор утілює такі особливості думового мелосу, як речитативність, у формотворенні – окремі закономірності будови думи, її мелізматику та інтонації півторатонавої секунди у мінорі, як однієї з характерних ознак думового ладу – дорійського з четвертим високим щаблем, що з'являється на словах «мед-вино кружляє» у завершенні другої частини. Відповідно до змісту тексту народної історичної пісні «Дума» розвивається трьома уступами-епізодами. У кожному з них музика поступово драматизується, досягаючи у завершенні речень найвищої кульмінації. Для підсилення драматичних рис образу композитор застосовує різноманітні виразові засоби: відповідну «рапсодичну» фактуру, що імітує звучання епічного інструмента (кобзи, бандури, ліри), наближену

Приклад № 4

ff

Ой, вті-кай, Не-ча-ю, ой, вті-кай, ко-

p

за-че бо по-го-бі, Не-ча-є-нку,

allarg.

взя Вкра-ї-на за-пла-че! пла-че!

pp

до інструментального супроводу кобзарської думи, ладо-гармонічні прийоми розвитку, поступове наскрізне наростання динаміки.

2.3. «Кілько дум ту переснилось» на слова Уляни Кравченко, 1891, e-moll, 3/4, d¹-g²

Насамперед зупинимось на поетичному тексті, обраному композитором за основу свого солоспіву.

Уляна Кравченко (справжнє прізвище – Юлія Шнайдер, Німентовська) (1860–1947) – відома галицька поетеса, уродженка м. Миколаїв, що біля Львова, авторка ранніх поетичних збірок «Primavera» (1885), «На новий шлях» (1891) та ін. Її поезії друкувалися у різних львівських часописах, журналах, альманахах, антологіях («Зоря», «Літературно-науковий вістник», «Дзвінок», «Жите і слово», «Руслан» тощо). Починаючи зі збірки «На новий шлях», всі її поезії позначені впливом поезії І. Франка⁴².

Текст свого солоспіву «Кілько дум ту переснилось» Д. Січинський почерпнув зі збірки поезій «На новий шлях», у якій в осягненні дійсності превалюють мотиви природи, кохання, віра в силу людського інтелекту. Він одразу ж написав до нього музику, зберігаючи в орфографії звучання галицького діалекту, яким писала молода поетеса:

*Кілько дум ту переснилось в ранній час весни,
Що пісень журливих лилось, чув-єсь.
Отче, Ти, чув-єсь, Отче, Ти!*

Середина:

*І ті рожі, що конали в лютій бурі шум,
Пташки ті, що мов ридали й темних борів сум.*

⁴² Чумарна М. Уляна Кравченко: сповідь в любові // Уляна Кравченко. Записки учительки. Львів : Апіріорі, 2010. С. 3–20.

*І ті зорі, що рясніли баскам і красов,
Тисячами іскор тліли й гасли наді мнов* (двічі)
(Чотиритактовий програвш).

Реприза (Темпо I): речитативна синкопована мелодика героїчного характеру, що супроводжується зміною фактури.

*І ті мраки, що покрили гори, низ і луг,
І мов перлами вкрасили ніжний цвітів пух,
Чули, що душа співала в ранній час весни:
Но чом жалем пісьнь дрожала знаєш, Отче, Ти!* (двічі).

Цей солоспів композитор створив у 1891 році (голосовий діапазон $h-g^2$). Він написаний у тричастинній формі з рисами наскрізності, що поєднує риси куплетно-варіантної та варіаційної форм. Твір розпочинається повільним вступом імпрізаційного характеру (*Andante mesto, e-moll*), із розлогими акордовими арпеджіато у партії фортепіано, величаво-активні, спрямовані вгору інтонації якого з деякими мелодико-фактурними змінами будуть повторюватися перед кожним із п'яти розділів твору. Сама ж вокальна партія має характер героїко-епічного монологу і викликає алюзії до героїчних речитативів італійської опери (зокрема Дж. Верді) (приклад № 5).

Середина (*Quasi allegretto, 2/4*) написана в паралельній мажорній тональності («І ті рожі...» та «І ті зорі...»), що завершується однойменною мінорною (*g-moll*). Реприза поступово відновлює початкову тональність (*d-moll – e-moll*).

2.4. «Як почуєш вночі» на слова Івана Франка, 1901, a -*moll*, e^1-a^2 (марш)

Цей твір написаний на слова І. Франка у 1901 році. Голосовий обсяг – e^1-a^2 . Завдяки своїй яскравій мелодиці, маркованій гостро синкопованими квартовими інтонаціями, а також характерові викладу фортепіанного супроводу у вступі,

Приклад № 5

Andante mesto

Ф-но *mp*

The piano introduction is in 3/4 time, marked 'Andante mesto' and 'mp'. It features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. The first four measures contain chords with triplets of eighth notes in the right hand. The fifth measure features a 9-measure arpeggiated figure in the right hand, marked 'ad lib.'.

P

Кіль - ко дум ту пе - ре - сні - лось в ран - ній

The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a common time signature. The piano accompaniment is in bass clef. The piano part features a 9-measure arpeggiated figure in the right hand, marked 'p', which continues from the introduction. The vocal line begins with the lyrics 'Кіль - ко дум ту пе - ре - сні - лось в ран - ній'.

час вес - ни, що пі - сень жур - ли - вих ли - лось, чув - сь,

The second system continues the vocal and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'час вес - ни, що пі - сень жур - ли - вих ли - лось, чув - сь,'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. There are triplets of eighth notes in the vocal line.

От - че, Ти, чув - сь, От - че, Ти!

The third system concludes the vocal and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'От - че, Ти, чув - сь, От - че, Ти!'. The piano accompaniment features chords in the right hand and single notes in the left hand. There are triplets of eighth notes in the vocal line. The system ends with a double bar line and a 'rit.' marking in the piano part.

Приклад № 6

Risoluto ma non troppo e espressivo

mf

p

Як по чу - сш вно-чі край сво-їю - го вік-на, що шось

пла - че і хли - па - є важ - ко, не три-вож - ся зов-сім, — не збав

rit.

лай со - бі сна, не ди - ви - ся в тойбік мо-я пта - шко! Се не

rit. *pp a tempo*

за жанром цей солоспів можна назвати пісню-маршем (*приклад № 6*).

Наводимо повністю текст Франкового вірша:

*Як почувеш вночі край свого вікна,
Що щось плаче і хлипає важко,
Не тривожся зовсім, не збавляй собі сна,
Не дивися в той бік, моя пташко.
Се не та сирота, що без мами блука,
Не голодний жебрак, моя зірко,
Се розпука моя, невтишима тоска,
Се любов моя плаче так гірко.*

У своєму солоспіві композитор двічі повторює два останні рядки другої строфи Франкової поезії, вільно варіюючи мелодичні фрази. Цим досягається максимально опукле ствердження основної ідеї твору (найвища нота a^2 – звучить в останньому реченні на слові «розпука» (4-й такт від завершення твору).

На думку С. Павлишин, у цьому солоспіві «речитативне втілення Франкового тексту має ... не тільки музичний розвиток, а театральну драматургію»⁴³. Написана у простій двочастинній безрепризній формі зі вступом (такти 1–4), ця мініатюра викликає асоціації з куплетною формою. Її приспів («*Се не та сирота, що без мами блука, не голодний жебрак, моя зірко*»), для підкреслення ліричних почуттів героя, поданий у тріольній фактурі супроводу, дещо пом'якшує суворі синкоповані акорди вступу. У точці найвищої кульмінації («*невтишима тоска, се любов моя плаче*») для створення єдиного образного стану, в супроводі знову з'являються синкоповані фігури фортепіанного вступу. Так наскрізний розвиток мелодичної лінії, що супроводжується наскрізним розвитком фактури, вибудовує образ неперевершеної художньої сили. Як й інші солоспіви подібного змісту

⁴³ Павлишин С. Нездійснений Геній (до 150-річчя Дениса Січинського) // Українська музика. 2015. № 3 (17). С. 65.

композитора, ця мініатюра має глибоко філософський підтекст, суголосний власним настроям автора. Ще при його житті вона мала величезний успіх серед слухачів⁴⁴.

2.5. «Не співайте мені сеї пісні» на слова Лесі Українки, 1901, d-moll, 3/4, d¹-a²

Цей солоспів є чи не єдиним зверненням композитора до поезії видатної української поетеси. Створений Д. Січинським на початку 1900-х років (1901), він був особливо близьким митцю за станом внутрішнього спустошення, що було породжено почуттям нерозділеного кохання. Наводимо текст вірша:

*Не співайте мені сеї пісні,
Не вражайте серденька мого,—
Легким сном спить жаль мій у серденьку,
Нащо ж співом будити його?
Ви не знаєте, що я гадаю,
Як сиджу я мовчазна, бліда,
Тож тоді на серці мні глибоко сая
Пісня сумная рида!»⁴⁵.*

Ця рання поезія Лариси Косач вперше була опублікована у галицькому часописі «Зоря» і вперше – під «паспортним» псевдонімом «Леся Українка». Вона увійшла до другого раннього циклу поетеси «Думи і мрії» (1899), що виник на основі вже опублікованих у періодиці поезій, діставши високу оцінку літературної громадськості⁴⁶. До збірки увійшли цикли «Мелодії»,

⁴⁴ Павлишин С. Вступна стаття // Д. Січинський. Солоспіви / Упор. М. Логойда, вступ. ст. С. Павлишин. Львів, 1997. С. 2.

⁴⁵ Українка Леся // Леся Українка. Зібрання творів: у 12 т. Київ : Наукова думка, 1975. Т. 1. С. 117. До збірки «Думи і мрії» увійшли цикли: «Мелодії», «Невільничі пісні», «Відгуки», «З пропавших років» та «Кримські відгуки».

⁴⁶ Зокрема, І. Франко писав: «Від часів Шевченкового «Кобзаря» Україна не видала кращої збірки поетичних творів... Головною її силою є

«Невільничі пісні», «Відгуки», «З пропавших років» та «Кримські зустрічі», а також «Поєми»: «Давня казка» (1893), «Роберт Брюс, король шотландський» (1893), разом – понад 50 поезій⁴⁷, серед яких Січинський для написання солоспіву обрав одну з перших поезій з циклу «Мелодії», створеного в 1893–1894 роках.

Вірш «Не співайте мені сеї пісні» належить до шедеврів української літератури кінця XIX століття. За своїм композиційним і художнім утіленням цей романс є близьким до солоспіву «У мене був коханий, рідний край» на слова Г. Гайне. У композиції солоспіву дві поетичні строфи тексту композитор умістив у два періоди, до того ж у першій частині романсу він повторив останній рядок поетичної строфи – «Нащо ж співом будити його?»,

лірика і малюнки сцен і ситуацій, що впливають з ліричного настрою. Тут кожне її слово має силу і пластику, тут що не строфа, то мистецьке степенування поетичного шляху» (Збірки поезій Лесі Українки. Неоромантизм як основа естетичної позиції // Українська мова та література. Вип. 38–40. 2010. С. 26).

⁴⁷ Серед поезій збірки – «Нічка тиха і темна була», «Не співайте мені сеї пісні», «Горить моє серце, його запалила» «Знов весна і знов надії», «Дивлюсь я на яснії зорі», «Стояла я і слухала весну», «Хотіла б я піснею стати», «Перемога», «До музи», «То була тиха ніч чарівниця...», «Давня весна», «У чорну хмару зібралася туга моя...»; цикл «Невільничі пісні» (за Байроном): «Мати-невільниця», «І все-таки до тебе думка лине», «Ворогам», «Північні думи», «До товаришів», «Поет під час облоги», «Товарищі на спомин», «Грішниця», «Хвилина розпачу», «О, знаю я, багато ще промчить», «Ангел помсти», «Fiatnox!», «На вічну пам'ять листочкові, спаленому приятельською рукою в непевні часи», «Слово, чому ти не твердая криця»; цикл «Відгуки»: «Відгуки», «Єврейська мелодія», «Ave Regina», «То be or not to be?»; цикл «З пропавших років»: «Я знаю, так, се хворії примари», «Обгорта мене туга, болить голова», «До товариша», «Як дитиною, бувало», «Романс», цикл «Кримські зустрічі»: «Кримські відгуки», «Імпровізація», «Уривки з листа», «Мрії», «Іфігенія в Тавріді», «Весна зимова», «Порвалася нескінчена розмова», «У пустині», «Східна мелодія», «На столітній ювілей української літератури», «Зоря поезії», «Забута тінь» та ін.

у другому – два останні рядки «Тож тоді у серці мні глибоко сяд
пісня сумная рида».

Приклад № 7

Andantino

f

p *pp*

Не спі-вай - те ме-ні це-ї пі-сні, не вра-

pp

жай - те сер-день-ка мо-го, - лег - ким сном спить жальмій у сер-

pp

Як зазвичай у своїх солоспівах, композитор обирає помірний темп (*Andante*), мінорну тональність (*d-moll*) і парний метр (2/4). Діапазон голосу – d^1-a^2 .

Солоспів починається коротким вступом драматичного характеру, витриманим в акордовій фактурі, який завершується мажорною домінантою (*приклад № 7*).

Перша строфа солоспіву «Не співайте мені сеї пісні» будцімто виростає із зосереджено-патетичного вступу в динаміці *forte* (такти 1–4), який, утім, тематично й фактурно не надто пов'язаний із подальшим викладом вокальної теми, хоча їх споріднює початкова висхідна квартова інтонація, яка згодом плавним рухом зісковзує до тоніки. Проте у вокальній партії, що починається в динаміці *п'яно*, вона звучить менш драматично, розгортаючись рівномірними, «по-епічному» забарвленими хвилями фраз («не співайте...», «не вражайте»), що супроводжуються явно вираженим.

Друге речення першого періоду починається в максимально тихій динаміці – *pianissimo*), модулюючи в подальшому у просвітлений *C-dur* і з'являючись лишень на коротку мить (такти 11–12) для того, щоби знову завершитись, унаслідок повторення останнього рядка першої строфи, в мінорній тональності (*a-moll*), яка є домінантовою щодо основної.

Друга частина солоспіву (такти 14–26), що відповідає другій строфі поетичного тексту, побудована також у формі періоду. Зберігаючи ритмічний рух попередньої строфи, вокальна мелодика в ньому розвивається дещо інакше, виявляючи риси наскрізного мелодичного і тонального розгортання. Вже від самого початку першого рядка строфи («Ви не знаєте, що я гадаю») виринає перша тонально просвітлена барва, створена відхиленням у паралельну тональність – *F-dur*, а на словах «мовчазна і бліда» композитор тонко відтінює музичне висловлювання поверненням у мінорну, субдомінантову тональність – *g-moll*.

У зоні золотого перетину композиції знову з'являється рішуча квартова висхідна інтонація, що маркує найвищі звуки вокальної партії (на словах «*тож тоді*»). Цікаво, що наскрізність розвитку вокальної партії підсилена фактурними зрушеннями в партії фортепіано – на зміну фактурному рухові чвертковими тривалостями приходить рух шістнадцятими, що увиразнює наростання схвильованих почуттів. На слові «*глибоко*» (такти 23–24) настає найвища кульмінаційна точка у вокальній партії (на звукові a^2), яка корелюється із загальною кульмінацією твору, максимальним «згущенням» фактури і драматичним завершенням солоспіву, базованим, як і в першому періоді, на повторенні останнього рядка тексту другої строфи («*Пісня сумная риди!*»). Подібні повторення останніх рядків поетичного тексту є доволі типовим явищем у солоспівах Січинського і пов'язані з тим, що композитор цим формотворчим прийомом намагається додатково увиразнити вагомість основної ідеї, закладеної у тексті вірша.

У втіленні останніх рядків поезії Лесі Українки можна відчутти інтонації надривного ридання, плачу, що зближує інтонації завершення солоспіву з традиціями не тільки італійської романтичної опери (Дж. Верді), а й також з мелодикою італійських композиторів другої половини XIX – перших десятиліть XX ст. Дж. Пуччіні та веристів (Р. Леонкавалло). Йдеться про надзвичайну музикальність Січинського. Мабуть, композитор мав нагоду чути виконання окремих опер Дж. Пуччіні, а можливо, й композиторів-веристів у Львові, Станиславові. Тому такий тип вирішення трагічного сюжету міг бути даниною його знайомства з естетикою нового для європейської оперно-вокальної традиції напрямку (веризм), який згодом значно вплинув на розвиток вокально-оперних жанрів не тільки австрійської (А. Цемлінський), чеської музики (Л. Яначек, Е. Сухонь), а й української (С. Людкевич, В. Барвінський, І. Соневицький,

А. Кос-Анатольський), зокрема жанрів кантати (С. Людкевич. Симфонія-кантата «Кавказ»), опери та балету (Людкевич. Опера «Довбуш», К. Данькевич. Опера «Богдан Хмельницький», А. Кос-Анатольський. Балет «Сойчине крило»).

2.6 «Finale» («Розжалобилася душа») на слова Богдана Лепкого, 1902, *c-moll*, 4/4, *d'*-as²

Д. Січинський був знайомий із Богданом Лепким ще від часів свого навчання у Бережанській класичній гімназії. Після її завершення він у 1885 р. вступив до гімназійного українського хору, а згодом, за протекцією В. Вшелячинського, керував ним. Мабуть, ще в ті часи Д. Січинський познайомився з першими поетичними спробами визначного поета, який і після закінчення гімназії навідувався до неї.

Солоспів «Finale» («Розжалобилася душа») на слова Богдана Теодора Нестора Лепкого (с. Кривеньке, Чортківський р-н Тернопільська обл., 1872–1941, Краків) написаний композитором у 1902 році. Він продовжує лінію лірико-драматичних творів вокального жанру митця. Як і попередній твір, він починається у помірному темпі (*Andantino*), мінорній тональності (*c-moll*) і витриманий в парному метрі (2/4). Така ж рішуча квартова інтонація лежить на початку восьмитактового вступу, який спочатку викладений унісоном (перша фраза), а потім – у 5–7-звучній синкопованій акордовій фактурі.

Основний зміст солоспіву тісно пов'язаний зі змістом вірша видатного українського поета-модерніста, одного з учасників і засновників літературного угруповання «Молода муза»⁴⁸

⁴⁸ Це українське літературне угруповання було однією з ланок літературних організацій багатьох країн Європи кінця XIX – початку XX століть – «Молода Бельгія», «Молода Німеччина», «Молода Польща», що проголосили своїм гаслом символізм і служіння красі.

Богдана Лепкого (1872–1941). Товариш Івана Франка, Василя Стефаника, Миколи Вороного, маляра Михайла Бойчука, Богдан Лепкий надзвичайно тонко відтворив у своїй поезії дух часу, настрій самотності й туги. Зокрема, йому була дуже близькою тема самотності. Вона геніально втілена також у вірші «Вечором в хаті», музику до якого написав майже одночасно з Д. Січинським Василь Барвінський, але вже на цілком іншому рівні експресії художнього узагальнення авторської ідеї, співзвучної духові європейського модернізму (і навіть авангарду) межі ХІХ – початку ХХ століть (із частковим застосуванням Шенбергової техніки *Sprähgesang*). У вірші «Finale» поет також відтворює тему самотності, марності людських сподівань і проводить відому ще від доби романтичну паралель між станом осінньої природи та «последніх листків надії» поета:

*Розжалобилася душа у смутках непомірних,
Що збулось радости життя, і що опущена сама
Йде по полях безмірних [у Січинського – модуляція з c-moll у g-moll].*

*Йде в пізну осінь, сніг паде і в сірій гязи тає,
Ні тут, ні там, ніде, ніде,
Ніхто нічо її не жде,
Ніхто її не знає!*

*Довкола неї тишина, така, що дзвоном дзвонить,
Така бліда, така німа, лиш смуток слози ронить.
Лиш з тихим шелестом на шлях падають листочки бідні,
Як той знічев'я вбитий птах, падають зовсім оттак
Надій листки последні (двічі).*

У четвертій частині солоспіву, що починається зі слів «Лиш з тихим шелестом на шлях») композитор трактує як тематичну репризу солоспіву (*tempo I*).

Як і в попередньому солоспіві, Січинський широко використовує експресивний прийом повторення останнього рядка віршової строфи, підкреслюючи цим важливість зображуваного.

Крім того, наскрізність розвитку форми солоспіву він поєднує із принципом репризності (реприза починається від четвертої строфи вірша Б. Лепкого).

Як уже згадувалося, твір відкриває вступ героїчно-драматичного характеру (*Andantino*), викладений спочатку октавним унісоном, що переростає в акордово-гармонічний виклад. Із інтонацій вступу, як це часто трапляється у композитора, виростає мелодія аріозо-декламаційного характеру «Розжалобилася душа у смутках непомірних», яка в каденційному завершенні модулює з основної тональності у *g-moll* (приклад № 8).

У каденційному завершенні другої частини солоспіву (на слові «не знає») фактура фортепіанного супроводу знову змінюється, стає такою, що швидко пульсує (на кожну вісімкову тривалість починає припадати тріольна фігура). У четвертому куплеті наскрізно-строфічної форми, що є репризою романсу, композитор досягає найвищої кульмінації – g^2 (на словах «як той знічев'я вбитий птах» та «надій листки послідні» (такти 53–54)). Та найвища мелодична кульмінація (a^2) звучить у другому куплеті-строфі «Йде в пізну осінь, сніг паде». Кульмінація досягається на словах «не жде, ніхто її не знає», що пов'язане з виразом безмежної розпуки, горя (такти 29–30).

Початок третьої частини (куплету) солоспіву супроводжується уповільненням темпу (*Tranquillo*, такти 33–34). Він пов'язаний з «тихою кульмінацією», зворотнім золотим перетином форми композиції солоспіву. Композитор його маркує появою речитативу, що стримано пульсує, та подальшим згущенням фортепіанного фактурного викладу (п'яти-шестиголосого).

Водночас у ладо-тональній драматургії твору можна помітити певну одноманітність тонального плану, що «циркулює» довкола основної та домінантової тональності (*c-moll*, *g-moll*). Отже, солоспів «Finale» на слова Б. Лепкого продовжує лінію лірико-драматичних творів вокальної творчості митця.

Приклад № 8

Andantino

Ф-но *mf*

Роз - жа - ло - би - ла - ся ду - ша у смут - ках не - по -

мир - них, що збу - лась ра - дос - ти жит - тя і

що о - пу - ще - на са - ма, йде по по - лях без -

2.7. «Із сліз моїх» на слова Генріха Гайне (переклад А. Кримського), 1903, *D-dur*, 6/8, d^1-a^2 (баркарола)

У 1903 році, коли композитор писав свої найкращі твори до слів Шевченка, Франка, Лесі Українки, виникли два романси на тексти Г. Гайне – «У мене був коханий рідний край» та «Із сліз моїх» (обидва – у перекладах Агатангела Кримського⁴⁹). Композитор обрав вірші, що є перлинами лірики великого німецького поета і слугували джерелом натхнення для багатьох композиторів-романтиків – Р. Шумана, М. Римського-Корсакова, О. Бородіна, М. Лисенка та ін. У перекладі Агатангела Кримського в солоспіві «Із сліз моїх» образ дитини (*Kindchen*), до якої звертається поет, замінено образом коханої («любки»). Легкий відтінок смутку в душі поета не може перебороти стану захоплення весною.

Солоспів «Із сліз моїх» – написаний композитором у мажорі (*D-dur*) – є чудовою мініатюрною ліричною замальовкою, одним із найкращих солоспівів Д. Січинського. Із глибокою шляхетністю композитор утілює свій авторський задум, особисто дуже близький йому, який безпосередньо впливає із самого тексту вірша Гайне, з його безмежною простотою та щирістю висловлювання (*приклад № 9*).

Вокальний діапазон твору – d^1-a^2 (для тенора – октавою нижче). Це солоспів-баркарола, головна ідея якого викладена у початковій побудові, що є симетричним періодом «квадратної» будови (4+4), якому передуює короткий двотактовий вступ-перед'ікт у темпі *Andantino*. Як зазначає американський музикознавець українського походження Василь Витвицький, дослідник вокальної творчості митця, це єдиний солоспів Д. Січинського,

⁴⁹ Агатангел Кримський (1871, Володимир-Волинський – 1942, Кустанай, Казахстан) – український історик, письменник, сходознавець, перекладач, засновник українського сходознавства.

Приклад № 9

Andantino

Voice

Із сліз мо - їх, люб - ко, зро -

Andantino

p

ди - лось ба - га - то па - ху - чих кві - ток, зі -

rall.

тхан - ня мо - ї о - бер - ну - лись у хо - ри спі - ву - чих пта -

rall.

A tempo

шок. **A tempo** Як - що ти ме - не по - ко -

написаний у мажорній тональності (*D-dur*)⁵⁰. Однак автор ніби навмисне уникає зазначеної мажорної тональності, адже в тексті розповідається про невітшні сльози поета. Січинський повсякчас підкреслює його почуття тонким нюансуванням ладо-гармонічної палітри. Приміром, у другому реченні першого періоду зі словами «зітхання мої обернулись у хори співучих пташок» фраза зі словом «зітхання» (такти 7–8) супроводжується логічним відхиленням у *e-moll*, тональність другого щабля. Невибаглива діатонічна мелодія у першому періоді розвивається хвилеподібно, короткими «уступами» на тлі баркарольного ритму (розмір 6/8) в динаміці *piano*. Для неї типовим є стрімкий відхід від основної тональності, із відхиленням до субдомінантової сфери (II щабля) та перехід до однойменної тональності (*h-moll*). Від початку й до завершення солоспіву основна тональність не витримана, модуляційний план розвивається природно та невимушено.

У другому періоді, що складається з трьох симетричних квадратних побудов, тональний розвиток однотипного фактурного рисунку органічно пов'язаний з текстом, досягаючи у точці золотого перетину найвищої кульмінації (у такті 8 на слові «журбі» на доміантовій гармонії паралельної тональності), що органічно повертає через відхилення у другий щабель основну мажорну тональність.

Фортепіанний супровід побудовано на арпеджіовано розкладених акордах, що нагадують супровід гітари або лютні. Він лише на короткий час змінюється у кульмінації другого періоду (такти 18–20), коли виступає унісоном до вокальної партії. Загалом цей солоспів надзвичайно органічний і перегукується

⁵⁰ Витвицький В. Денис Січинський // Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика. Львів, 2003. С. 76–77; Витвицький В. Денис Січинський // В. Витвицький. Старогалицька сольна пісня XIX століття. Перемишль, 2004. С. 106.

з багатьма творами вокальної лірики австрійського композитора-романтика Франца Шуберта.

2.8 «У мене був коханий рідний край» на слова Генріха Гайне, 1903, *c-moll*, 3/4, es^1-as^2

Солоспів «У мене був коханий рідний край» (*c-moll*), як і солоспів «Із сліз моїх» на слова німецького поета-романтика, є чудовою лаконічною мініатюрою, яка розпочинається розгорнутим фортепіанним вступом по-епічному зосередженого, маршового характеру в динаміці *tr.* (приклад №10).

Унісонний виклад першого речення вступу, написаного у формі періоду наскрізного розгортання (такти 1–8), змінюється акордовим викладом другого, яке підготовлює драматично-трагедійне звучання поетичного тексту. У перекладі А. Кримського він звучить так:

*У мене був коханий, рідний край,
В моїм вікні шумів гіллястий дуб, фіалками цвів май,
Та то вві сні!
Я мову чув там рідную свою
І хтось мені щирісінько сказав по нашому: «Люблю!»,
Та то вві сні!*

У музичному тексті композитор оригінально перекомпоновує поетичні рядки, коли три із них утворюють одну музичну строфу, що відповідає періоду. До того ж, він повторює в завершенні останній рядок у вкороченому вигляді: «щирісінько сказав по нашому: «Люблю!», та то вві сні!», що сприяє підсиленню драматизації образу. Фраза-мотив «Та то вві сні!», яка завершує кожную строфу, щоразу інтонується по-різному. В завершенні першого періоду, перше речення якого розпочинається зміненним повтором інтонацій вступу, ця фраза звучить патетично (такти 14–16), неначе мотив-питання, з квартовим висхідним ходом і м'яким низхідним рухом інтонації.

Приклад № 10

Lento cantabile

mp legg.

The first system of the piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The tempo is marked 'Lento cantabile' and the dynamics are 'mp' and 'legg.'.

The second system continues the piano introduction. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents, and the left hand continues with a steady accompaniment. The dynamics remain 'mp' and 'legg.'.

p

У ме - не був ко - ха - ний рід - ний край, в мо - їм вік -

The vocal entry begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is in a minor key and features a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines. The lyrics are: "У ме - не був ко - ха - ний рід - ний край, в мо - їм вік -".

ні шу - мів гіл - ля - с - тий дуб, фі - ал - ка - ми цвів май, - та то вві

The second system of the vocal entry continues the melody. The piano accompaniment features a prominent chordal texture in the right hand. The lyrics are: "ні шу - мів гіл - ля - с - тий дуб, фі - ал - ка - ми цвів май, - та то вві".

сні! Я

The third system concludes the vocal entry. The piano accompaniment continues with a steady accompaniment. The lyrics are: "сні! Я".

У другому періоді, що починається з паралельної тональності (*Es-dur*), як і першому, вокальну партію починає висхідна квартова інтонація. Фортепіанний супровід більш фактурно збагачений, але на початку втрачає гостро пунктовану фігуру на словах тексту, де згадується про рідну мову («мову чув там рідну свою»). Модулюючи в тональність домінанти (*g-moll*), мотив-рефрен «Та то вві сні!» вже позбавлений попередньої афектації, він звучить у динаміці *piano*, щоправда, на попередньому звуковисотному рівні, ніби констатує марність сподівань поета (такти 23–24). У доповненні, що завершує другий період і романс загалом, Д. Січинський плавно повторює колись низхідний мелодичний контур запитальної фрази, яка ніби залишилась примарним питанням без відповіді. Тут вона звучить квінтою нижче у такій же динаміці (такти 27–28).

Отже, солоспів Д. Січинського «У мене був коханий рідний край» є мініатюрою непересічної художньої сили, що розвивається за принципом наскрізного розгортання. Виважений, психологічно тонкий підхід до поетичного тексту (його повтори, усічення початку фраз) дали змогу композиторові створити неперевершений образ самотнього митця, який живе у роздвоєному світі – реальному і водночас ілюзорному.

2.9. «І золотої, і дорогої» на слова

Т. Шевченка (1903), *c-moll*, 4/4, *h-as*²

Цей солоспів, як і романс «Із сліз моїх» на слова Г. Гайне, Січинський написав у 1903 році. Він виник під впливом захоплення композитора соціальною проблематикою поезії Т. Шевченка. Між цими творами проглядається чимало спільних рис. Обрана композитором одна з найтрагічніших тональностей романтичної музичної творчості – *c-moll* – достеменно відтворює сповнений драматичної сили та глибини однойменний вірш поета, в якому

йдеться про внутрішнє спустошення митця («а іноді така печаль оступить душу, аж заплачу»). Особистий стан підсилюється біографічними спогадами – образом бідного хлопчини-сироти, якого чекає подібна поетовій трагічна доля в умовах армійської служби у війську Російської імперії («щоб він не плакав, не журивсь, щоб він де-небудь притуливсь, то оддадуть у москалі»).

Драматично напружені тріольні акорди вступу, що імітують барабанний дріб і звучать у динаміці *forte* (такти 1–3), переходять у виразний мелодизований речитатив (*приклад № 11*):

Приклад № 11

Andante

Ф-но *f*

І зо - ло - то - ї, і до - ро - го - ї ме - ні, щоб

зна - ли ви, не жаль мо - є ї до - лі мо - ло - до - ї... А і - но -

Rec. p

p

rit.

rit.

p

Detailed description: The image shows a musical score for Example 11. It consists of three systems of music. The first system is a piano introduction in 3/4 time, marked 'Andante' and 'f' (forte). It features a series of triplet chords in both the right and left hands. The second system is a vocal line with piano accompaniment. The vocal line is marked 'Rec. p' (recitativo piano) and begins with the lyrics 'І зо - ло - то - ї, і до - ро - го - ї ме - ні, щоб'. The piano accompaniment is marked 'p' (piano). The third system continues the vocal line with the lyrics 'зна - ли ви, не жаль мо - є ї до - лі мо - ло - до - ї... А і - но -'. The vocal line is marked 'rit.' (ritardando) and the piano accompaniment is marked 'rit.' and 'p'. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature.

Початкове повторення одного звуку на тлі коротких уривчастих акордів поступово переростає у кантиленний мелодичний виклад (*Cantabile*) (від 15 такту, на словах «А ще до того, як побачу малого хлопчика в селі»). Відповідно до характеру вокальної партії змінюється й фортепіанний супровід, він стає ущільненішим, схвильованим і викладений тріолями. Розлога мелодична лінія і плавні фігури акомпанементу покликані передати теплі почуття, викликані образом самотньої дитини. Усвідомлення нещасної долі хлопця композитор передає зростанням мелодичного напруження, з'являються гостро синкоповані фігури у вокальній мелодиці та партії фортепіанного супроводу, що розвивається розлогими чимраз більшими хвилями. Мелодичне розгортання Січинський надзвичайно тонко відтінює гармонічними засобами (зокрема, на словах «на тім широком, вольнім світі»). Після четвертої хвилі розвитку настає генеральна кульмінація (такти 29–36), що збігається із завершенням твору, досягненням найвищих мелодичних вершин у партії голосу. Найвищі кульмінаційні мотиви на *forte* й *fortissimo* (f^2 , g^2 , a^2 – на словах «підє в найми», «журились», «прихилились») звучать, немов розпачливі зойки (такти 41, 43–46). Опісля глибокої паузи, підкресленої ферматою (такт 46), звучить остаточна розв'язка драми. Нею стає унісонна фраза «то оддадуть у москалі», що завершується скупими акордами супроводу. Наскрізний розвиток твору, що супроводжується постійним фактурним оновленням і наростанням фактурної щільності, дав змогу авторові створити один із найкращих своїх творів на Шевченковий текст, твір, який став одним із найвищих досягнень у жанрі солоспіву.

Завдяки реалістичності та водночас доступності музичного вислову, наспівному (мелодизованому) речитативу та широкій кантиленній мелодиці, заснованій на народнопісенних зворотах, глибині втілення художньої ідеї цей романс став дуже популярним серед широких кіл слухачів. Солоспів часто звучав на

Шевченкових ювілеях, а в 1906 році Січинський здійснив оркестровий переклад фортепіанної партії, і в такому перекладі твір звучить і сьогодні⁵¹.

2.10. «Бабине літо» на слова Маріяна Гавалевича (переклад С. Чарнецького), 1905, *h-moll*, 6/8, *a¹-fis²* (баркарола)

Солоспів «Бабине літо», створений у 1905 р., є однією з найяскравіших перлин пізньої вокальної творчості Д. Січинського, у якому найповніше оприявнився талант тонкого і глибокого лірика. Вірш відомого польського драматурга, публіциста, поета-позитивіста та театрального діяча Маріяна Гавалевича (1852–1910) композитор запозичив зі збірки «Поезії» («Poezye»), що вийшла друком у 1889 році. Його переклав Степан Чарнецький – український поет, перекладач, журналіст, фейлетоніст, театральномузичний критик, актор, багаторічний режисер театру «Руська бесіда», автор патріотичного гимну українських січових стрільців «Червона калина» («Ой, у лузі червона калина похилилася», 1913). Зміст вірша, на думку С. Павлишин, «навіяний картиною ранньої осені, тихий смуток якої зливається з трагедією самотньої людини»⁵²:

Перша частина (*Allegretto non troppo*)

*Гей, лети, павутиння, павутиння ти ясне.
Вітер йде по долині, гей, лети, павутиння,
Поки сонечко злате не згасне
Ось і вітер німіє, всюди листя пожовкло,
В мряці віддаль синіє, навіть вітер не віє,
а в душі щось навіки замовкло.*

⁵¹ Павлишин С. Денис Січинський / Серія: Портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1980. С. 14

⁵² Павлишин С. Вступна стаття // Д. Січинський. Солоспіви. / Упор. М. Логойда, вступ. ст. С. Павлишин. Львів, 1997. С. 6.

Серединний розділ (*Andante cantabile*)

*Но весна все розбудить, блиснуть чари весняні,
Те, що вмерло у грудях, те весна вже не збудить,
Не воскреснуть вже мрії кохані...*

Реприза (*Тетро I*)

*Тільки мрій павутиння понесеться горою,
Серце в смутку годині розснє павутиння
Мрій рожевих, що цвіли весною.*

Настрій поезії досконало втілений музикою романсу, сповненою теплом, звертанням до найпотаємніших почувань людської душі. Мелодика «Бабиного літа» частково нагадує мелодику солоспіву «Із сліз моїх» (на слова Г. Гайне). Обидва твори об'єднує також спільний тональний план (*h-moll – D-dur – h-moll*) та ритмічний малюнок фортепіанної партії⁵³.

Незвичною є будова тричастинної форми, проміжної між простою й складною тричастинною, що лежить в основі солоспіву. Її перша частина (*Allegretto non troppo*) складається з двох симетричних періодів (AB) (10 + 10 тактів), другий із яких лише при кадансуванні частково повторює мелодичний контур кадансу початкової теми-пориву, що виростає з фігуративно-звукообразальної картини кружляння на вітрі вересневого павутиння у темі вступу (такти 1–4).

Серединна частина (*Andante cantabile*) дуже лаконічна. В ній змінюється темп, частково характер викладу початкового образу поривчастості змінюється спокійнішим, умиротвореним образом. При переході до середньої частини солоспіву в партії фортепіанного супроводу Січинський виявляє себе тонким гармоніком; він застосовує яскраву гармонічну модуляцію (II, – V=III) у 23–24 тактах, що приводить до паралельної тональності (*D-dur*) та подальшого фонічно-барвистого трактування гармонічного розвитку, який завершує серединну частину в

⁵³ Булат Т. П. Український романс. Київ : Наукова думка, 1979. С. 108.

тональності субдомінанти (один такт перед *Tempo primo*). Коли настає реприза (*Tempo primo*), композитор винахідливо вживає засоби ладо-тонального зіставлення (другий щабель *D-dur* стає субдомінантою основної тональності). Солоспів відкриває схвильований вступ (такти 1–4) (*приклад № 12*).

Октавний унісон мелодичної лінії вступу, з характерною початковою синкопою, визначає загальний настрій першої частини та подальший баркарольний характер фактури фортепіанного супроводу, що вступає у певне протиріччя з висхідними фразами вокальної мелодики (*Allegro non troppo*) (*приклад № 13*).

Початкова ритмічна формула наскрізно пронизує фортепіанну фактуру (такти 5–14), за винятком доповнення-кадансу (*poco ritenuto*). Особливого характеру поривчастості вокальній партії (діапазон e^1 – fis^2) надає початкова чверткова пауза у перших двох та завершальній фразі мелодії – «Гей, лети павутиння, павутиння ти ясне» і «поки сонечко злате не згасне».

Приклад № 12

Allegretto non troppo

mf

rall.

Приклад № 13

tr
Гей, ле - ти па - ву - тин - ня,
rall.
p
па - ву - тин - ня ти яс - - не. Ві - тер йде по до -
ли - ні, гей, ле - ти па - ву - тин - ня, по - ки со - неч - ко
poco rit.
зло - те не зга - сне.

У середній частині солоспіву (*Andante cantabile, D-dur*) композитор змінює темп, тональність (на паралельний мажор), загальний фактурний виклад, що нагадує гітарний акомпанемент (баркарольний рух тріолями), ритм (з 6/8 на 12/8) і динаміку (із *mf* на *p*). Вокальна партія, рухаючись пощаблево вгору, набуває рис мелодизованого речитативу (*приклад № 14*).

Приклад № 14

Andante cantabile *mp*

Но вес - на все роз - бу - дить, блис - нуть ча - ри вес - ня - ні, те, що

Andante cantabile *p*

вмер - ло у гру - дях, те вес - на вже не збу - дить, не во - скре - снуть вже мрі - ї ко -

rit.

ха - ні...

rit.

Реприза солоспіву (*Tempo I*) скорочена (A1), в ній опущено другий період (такти 32–42) та відновлено основну тональність (*h-moll*). Солоспів завершує коротка (двотактова) постлюдія, що побудована на основі тематичного матеріалу, запозиченого зі вступу.

2.11. «Мені байдуже» на слова Люціяна Ридля (1905), *f-moll*, 4/4, c^1-as^2

Солоспів належить до найтрагічніших творів пізньої вокальної творчості митця, він написаний у тричастинній формі (A B A¹).

Після короткого чотиритактового вступу (*Vivo assai*) автор розгортає мелодичний рельєф оперно-монологічного типу (*Andante tranquillo*), який викладений у формі періоду. Двотактова фортепіанна зв'язка продовжується викладом середньої частини солоспіву (B), такої ж лаконічної (8 тактів), що проходить у паралельному мажорі (*As-dur*), після якої повертається динамізована реприза.

За позірно симетричної структури кожної поетичної строфи у музичній мові солоспіву вимальовується наскрізний мелодичний та фактурний розвиток. Слово «байдуже» є ключовим у тексті, воно потрапляє у різні смислові ситуації в цьому солоспіві. Початкове «*байдуже*» вміщено в умови тихої монотонної рецитації на одному звуці, наприкінці першої частини воно набирає характеру пристрасного вигуку (такти 11–12), а наприкінці серединної частини – пафосно-героїчного характеру (такт 20). Наприкінці репризи монолог соліста констатує стан трагічної безвиході:

- (A). *Байдуже, де той вітер туманом повіває,
вітер, що над землею розгнівавсь так дуже,
беріг згадок далеко в синій мряці мріє.
Лину, мені байдуже!*

Середня частина (B).

*Гей, молодість пройшла, пройшли бурні пригоди,
і мрії, наче цвіти, мруть в обіймах стужі,
сам їх часом зриваю і мочу на води,
най кануть, мені байдуже.*

Реприза (A¹) (A tempo)

*І лину. Хоч ніхто не йде слідом за мною,
Тільки ти, густа мряко, невідступний друже,
Ніде нам відпочинку та ніде прибою,
Лину, мені байдуже!*

(приклад № 15)

2.12. «Паду чолом до скелі...» на слова Д. Січинського (?), 1907, c-moll, 2/4, d¹-as²

Солоспів «Паду чолом до скелі...» належить до пізніх творів композитора, його Січинський написав у 1907 році, мабуть, на власний текст. У творі, позначеному трагічним відчуттям особистісної людської екзистенції, як і в інших солоспівах цієї групи («Finale»), яскраво відбилися песимістичні настрої останнього десятиліття життєтворчості митця.

Як можна спостерегти з текстів пізніх солоспівів, в останні роки життя Січинський тяжів до поезії з асиметричною будовою строф, із частковою відсутністю римування:

*Паду чолом до скелі,
Що се? Небо біснувате!
Припаду до землі.
Що се, горе? Що мені?
Сірий ранку, бліда туго.
Глянув в світ я, в людську долю
Блідне дух мій молодий –
Сльоза стрілась з сльозонькою
Білий світе поранку.*

Приклад № 15

Vivo assai

Ф-110

mf

rall.

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a rapid sixteenth-note melody that gradually slows down towards the end of the section. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The tempo is marked 'Vivo assai' and the dynamic is 'mf'. The section concludes with a 'rall.' marking.

p Andante tranquillo

Бай - ду - же, де той ві - тер ту - ма - ном по - ві - с,

Andante tranquillo

p

♯B

The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a whole note rest, followed by the lyrics. The piano accompaniment is in a simple harmonic style. The tempo is 'Andante tranquillo' and the dynamic is 'p'. The key signature has one sharp (F#).

ві - тер, що над зе - мле - ю роз - стог - навсь так ду - же, бе - ріг зга - док да - ле - ко

The second system continues the vocal and piano accompaniment. The vocal line has a more active melody with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment follows the vocal line. The tempo and dynamics remain consistent with the previous system.

rall.

в си - ній мря - ші мрі - с, ли - ну, ме - ні бай - ду - же!

rall.

The third system concludes the piece. The vocal line ends with a long note. The piano accompaniment features a more complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand. The tempo is marked 'rall.' and the dynamic is 'p'.

*Прокинула щастя в сні,
Прокинула щастя в сні.*

Як завжди у романсах цієї групи, поривчастий вступ (*Vivo*), викладений фактурою унісонно-гармонічного складу (симетричний восьмитакт), слугує введенню у трагічно-пригнічений стан, покликаний відтворити відчуття тональної нестійкості (*приклад № 16*). Асиметричність віршової строфи (п'ятий рядок першої, повтор п'ятого й шостого – другої) зумовлюють наскрізність музичного розвитку цієї драматичної мініатюри-монологу, в якій все ж виділяємо дві симетричні частини (12+1 та 13 тактів).

Після драматичного вступу (*Vivo, e-moll, 2/4*) різко змінюється темп викладу (з *Vivo* на *Tranquillo*). Образ ліричного героя композитор розкриває засобами аріозної декламаційності, забарвленої елементами відвертої патетики вердіївського типу.

Друга строфа («Що се? Небо біснуйте!») починається у високій теситурі (g^2) низхідним секвенційним мотивом, який не вповні адекватно відтворює драматичний характер віршового тексту, з повторенням завершального рядка «покинула щастя в сні», уміщеного в умови різних мелодичних фраз. Мелодика недостатньо відповідає розкриттю трагічного змісту поетичного тексту. У кульмінації солоспіву автор, усвідомлюючи безмежність людського горя, намагається підкреслити зображуваний стан повторенням останнього рядка строфи, та, на жаль, не підкріпленого адекватними музично-виразовими засобами.

2.13. «Я тебе люблю» на слова Віри Вільшанецької (1908), *f-moll, 9/8, c¹-ges²*

Один із останніх солоспівів Січинського написаний на тексти молоді галицької поетеси Віри Вільшанецької⁵⁴, що

⁵⁴ Вільшанецька В. (1872, Буковина – 1940, м. Коломия) – українська письменниця, поетеса, авторка віршів, пісень, казок, оповідань.

Приклад № 16

Vivo

Ф-но *f*

Tranquillo

p *rall.*

Па - **Tranquillo**

ду чо - лом до ске - лі, при - па - ду я до зем - лі, сі - рий

p

ран - ку, бі - ла ту - го, блід - не дух мій мо - ло - дий — бі - лий

V

працювала, як і Січинський, на зламі століть. Її поезія сповнена глибоких душевних переживань, напружено-схвильованого світовідчуття, ліричних настроїв⁵⁵.

На думку багатьох дослідників творчості Д. Січинського, музика цього романсу набагато сильніша за текст В. Вільшанецької. Поетичний твір має п'ять строф, написаних дактильним розміром, із яких перші дві строфи утворюють першу частину солоспіву, третя – його середину, а дві останні – репризу. Особливістю побудови вірша є відсутність смислової цезури між першими двома строфами, натомість з'єднувальним мотивом слугує початковий рефрен «Я тебе люблю».

*Я тебе люблю, хоч і ніколи
Твоя не буду, ясний соколе.
Хоч тебе небо другій судило,
Тебе цілого, душу і тіло
Знаю я добре, що твоя мова,
Хоч і солодка, вітер-полова.
Та вона ллється чарами в душу,
Я тебе люблю, любити мушу.*

Середня частина:

*Я тебе люблю, хоч і ділами
Топчеш любов сю, хоч і сльозами
Миюсь гіркими з вечора, зрана.
Я тебе люблю, мого пана.*

Тетро І. Реприза

*Я тебе люблю. Хоч ти і радо
З мене смієшся, моя відрадо,
Хоч і жартуєш з кохання мого.
Я тебе люблю, тебе одного,
Хоч і жартуєш з кохання мого.
Я тебе люблю, тебе одного.*

⁵⁵ П'ядик Юрій. Українська поезія кінця XIX – першої половини XX ст. Бібліографія. Антологія. Том І. А–В. Київ: К.І.С. Publishing, 2011. 355 с.

Варто зазначити, що дві останні строфи, які відповідають репрізі солоспіву, мають нетрадиційну, трирядкову будову, а наскрізним «лейтмотивом»-рефреном вірша є фраза «Я тебе люблю», що обрамлює кожную строфу й, відповідно, кожную частину солоспіву (див. підкреслення у тексті вірша). Солоспів відкриває схвильовано-збуджений, типовий для багатьох творів Січинського вступ (*f-moll*, 9/8, такти 1–8), що починається поривчастими висхідними фразами, витриманими на домінантовій гармонії, з яких виростає перша частина твору – «Я тебе люблю, хоч і ніколи твоя не буду» (приклад № 17).

Приклад № 17

The image displays a musical score for piano accompaniment, labeled 'Приклад № 17'. The score is written in F minor (three flats) and 9/8 time. It is divided into two systems. The first system is marked 'Molto agitato' and 'f' (forte). The second system includes a 'rit.' (ritardando) marking. The piano part features complex rhythmic patterns and chordal textures.

Експозиція романсу вкладається в рамки періодичної структури наскрізного розгортання (такти 9–24), що розгортається завдяки невпинному секвентному розвитку (приклад № 18).

Найвища кульмінація – *ges*² – досягається у 12-му такті (на слові «соколе») і повторюється у 16-му (на слові «тіло»), після яких короткі висхідні мотиви-секвенції змінюються низхідними. Поступово напруга спадає, дещо наростаючи у завершенні першої частини романсу (на словах «любити мушу»), маркованого

Приклад № 18

f

Я те-бе люб - лю, хоч і ні - ко - ли тво - я не бу - ду, яс - ний со - ко - ле.

sfz

Хоч те-бе не - бо дру - гій су - ди - ло, те - бе ці - ло - го, ду - шу і ті - ло,

зна - ю я до - бре, що тво - я мо - ва, хоч і со - лод - ка, ві - тер - по - ло - ва,

та во - на ліс - ться ча - ра - ми в ду - шу, я те - бе люб - лю, лю - би - ти му - шу.

rall.

нестійкою гармонією – подвійною домінантою до тональності шостого ступеня – *Des-dur*.

У серединній частині романсу, що написана у тональності *Des-dur* («Я тебе люблю, хоч і ділами топчеш любов сю»), змінюється характер супроводу, а також темп (*Andante cantabile*). Перша фраза середини («Я тебе люблю») досягає найвищого теситурного звуку (as^2), що збігається зі словом «люблю». Ця частина коротка (всього один восьмитактовий період, що завершується поступовим уповільненням темпу та модуляцією в тональність *c-moll*, домінантову до основної).

Реприза (від такту 33, *f-moll*) динамізована (13 т.). У 9-му такті востаннє досягається найвищий звук – as^2 (на слові «хоча»), який патетично повторюється у завершальній фразі твору на словах «тебе одного», що збігається з кульмінаційною вершиною. Цей драматургійний прийом запозичений Січинським, вочевидь, від романсів-монологів П. Чайковського. У цьому пізньому солоспіві Січинського найповніше втілена тема нерозділеного кохання, дуже близька з власними біографічними мотивами композитора.

Аналізуючи солоспів «Я тебе люблю», варто звернути увагу на характер текстів віршів його вокальних, зокрема хорових творів, до яких звертався композитор у зрілий період творчості («Один у другого питаєм», «Минули літа» на слова Шевченка, «Даремне, пісне», «Непереглядною юрбою» на слова Франка, «Нудьга гнітить» на слова М. Вороного). Як і М. Лисенко, до текстів згаданих поетів Січинський звертався не тільки тому, що вони відповідали духові нової, модерної епохи періоду фен-де-с'єкля, в яку він жив і творив, а й були глибоко суголосними непротим перипетіям його особистого життя.

ПІДСУМКИ

Вокальна творчість Дениса Січинського 1880–1900-х років, що була розглянута у посібнику в аспекті еволюції стилю – з погляду використання засобів індивідуальної музичної поетики, драматургії та музично-виконавської стилістики, – дає підстави зробити деякі висновки.

Д. Січинський належить до так званого другого покоління галицьких композиторів, послідовників Перемиської школи та Миколи Лисенка. Водночас у його вокальній творчості прозирають модерні риси, що знайшли відображення у зверненні до текстів сучасних йому поетів-модерністів – І. Франка, Лесі Українки, Б. Лепкого, Л. Риделя, У. Кравченко та ін. Ці риси оприявлені частково і в системі виражальних засобів, зокрема формотворчих. Як представник Лисенкової школи в Галичині, сучасник О. Нижанківського, В. Матюка, Я. Лопатинського, Ф. Колесси, Я. Ярославенка (Вінцковського) у своїй вокальній творчості він створив **індивідуальний стиль вокального письма**, що відрізнявся від стилю письма його галичан-попередників і деякою мірою вплинув на його молодших сучасників.

Для Січинського характерна експресивно-драматична манера висловлювання, не властива композиторам Перемиської школи, що позначена впливом творчості М. Лисенка, західноєвропейських і російських романтиків (Ф. Шуберт, Р. Шуман, П. Чайковський). Своїми камерно-вокальними творами він підготував ґрунт для появи вокальних мініатюр С. Людкевича, В. Барвінського, частково М. Колесси, Н. Нижанківського, В. Витвицького, І. Соневицького та інших українських митців Галичини першої половини ХХ століття.

До обраного поетичного **тексту** композитор ставить-ся дуже уважно й деталізовано. У текстах, що стилізують народні, він намагається максимально наблизитися до *народної манери вислову* («Дума про Нечая»), у солоспівах на тексти німецьких поетів-романтиків (Г. Гайне) Січинський наближається до експресивної манери пізнього Шуберта, частково Шумана, Чайковського. У текстах на слова українських поетів намагається адекватно втілити риси національної просодії. Січинський першим з композиторів Галичини почав уживати в оригінальних текстах ознаки галицьких діалектів (до прикладу, у зверненні до поезії Уляни Кравченко). Цим шляхом згодом пішов С. Людкевич.

Вибір **тематика** солоспівів Січинського відображає складний психотип композитора, з одного боку – як активної, пасіонарної особистості, з іншого – як самотньої людини, маргінальної частки галицького соціуму, що втомилася боротися з життям. Тематика його солоспівів концентрується довкола тем почуттів нерозділеного кохання («Не співайте мені сеї пісні», «Я тебе люблю»), співчуття до соціально знедолених («І золотої, і дорогої»), відчуття туги, безвиході, відчаю, трагічного протиборства з життям («Finale», «Паду чолом до скелі»), домінування біографічних мотивів, типових не лише для німецьких, українських та польських поетів-романтиків (Г. Гайне, Т. Шевченко, М. Гавалевич), але й сучасних йому поетів-модерністів (І. Франко, Леся Українка, Б. Лепкий, У. Кравченко, В. Вільшанецька, Л. Ридель).

Автобіографічні мотиви у вокальних творах Січинського є способом структуризації його особистого досвіду («Мені байдуже» на слова Л. Ридля, «І золотої, і дорогої», «Бабине літо»). Серед поетичних образів іншого типу присутні чудові мініатюрні ліричні замальовки («Із сліз моїх» на сл. Г. Гайне), драматичні монологічні сцени («Дума про Нечая», «І золотої, і дорогої»), твори, позначені впливами італійської оперної музичної естетики.

У музичній стилістиці, зокрема в мелодиці солоспівів Д. Січинського відбито риси *галицької міської пісенності (старогалицької елегії)*, українських народнопісенних джерел, думового епосу («Дума про Нечая»), завдяки чому традиційний солоспів набув рис драматичного монологу (в цьому можна углядіти вплив Лисенкових традицій). Яскраво помітні також впливи італійської оперної естетики – Дж. Верді, Дж. Пуччіні, композиторів-веристів («Дума про Нечая», «І золотої, і дорогої»). Елементи народнопісенної мелодики у сув'язі з романтичною серенадою-вальсом можна виявити у солоспівах зі стилізованим фольклорним текстом («У гаю, гаю» на слова Т. Шевченка), традиції романтичної баркароли («Із сліз моїх» на слова Г. Гайне), серенади (з ритмікою баркароли) спостерігаємо у солоспівах «Бабине літо» (середня частина) з початковою стилізацією фортепіанної фактури під супровід лютні чи гітари.

Мелодика. Серед «вдячних прикмет» стилю дужого таланту композитора С. Людкевич відзначив м'якість його мелодики. Її «розливна елегійність» часто сусідить з речитативністю та оперною аріозністю. Це свідчить про те, що частину своїх солоспівів, особливо зрілого періоду творчості, Січинський трактував як творчу лабораторію, в якій він кристалізував і апробував драматургійні ідеї для свого пізнього дітища – майбутньої опери «Роксоляна». Вокальні мініатюри автора стали підмурком на шляху до «проби пера» в оперному жанрі. Цим можна пояснити значний вплив на вокальну творчість композитора естетики італійської опери XIX – початку XX століть, зокрема веризму, що значно вплинув на вокальну лірику та оперну творчість наступних генерацій західноукраїнських композиторів – С. Людкевича, В. Барвінського. І. Соневицького, А. Кос-Анатольського, М. Скорика та ін.

Ритміка вокальних творів Д. Січинського надзвичайно пружна, вона гнучко переплетена з текстом, подекуди влучно

відтінює душевний стан героя – як у солоспівах із наскрізним драматургійним розвитком («У мене був коханий рідний край», «Я тебе люблю», «Паду чолом до скелі»). Композитор доволі часто використовує гостро синкоповану ритміку, і не тільки в образності маршово-героїчного типу («Як почувеш вночі» на слова І. Франка). В цьому можна помітити вплив ритміки оперних арій героїчного характеру Дж. Верді.

Світ **музичного формотворення** і типи форм, до яких звертається Д. Січинський у жанрах камерно-вокальної творчості, дуже різноманітні. Використовуючи будь-які формосхеми, він зазвичай культивує наскрізну композиційну модель, цілком новаторську для тогочасної галицької музичної культури, рідше – тричастинну композицію з динамізованою репризою чи формою, проміжну між простою й складною тричастинною («Бабине літо», «Мені байдуже»), або ж звертається до простої безрепризної двочастинної («Як почувеш вночі», «Паду чолом до скелі») форми. Ще рідше митець використовує куплетно-варіантні форми (солоспів «У гаю, гаю» – з фортепіанними інтерлюдіями між куплетами). Деякі з його вокальних творів мають риси драматичного монологу, що стає, інколи, наслідком впливу стилістики української народно-епічної традиції – думи, історичної пісні (приміром, у «Думі про Нечая»), в іншому разі – героїко-драматичних образів опер Дж. Верді («Паду чолом до скелі»).

Для зцементування композиційної структури та її виопуклення формотвірними засобами композитор зчаста використовує повторення останнього рядка (інколи двох) або ж окремої фрази поетичного тексту. Такий композиційний прийом є доволі типовим явищем у солоспівах Січинського і пов'язаний з тим, що цим прийомом митець намагається додатково увиразнити вагомість основної ідеї твору, закладеної у тексті вірша («Паду чолом до скелі», «Я тебе люблю»).

Жанрова основа солоспівів Д. Січинського доволі різноманітна. Серед них можна натрапити на солоспів-марш («Як почувеш вночі»), різновиди романтичної Lied: ліричну пісню («У мене був коханий рідний край»), пісенне аріозо («Не співайте мені сеї пісні»), баркаролу («Із сліз моїх», «Пісне моя»), драматичний монолог («Дума про Нечая», «Паду чолом до скелі»).

Вокальність. Вокальні твори Січинського вирізняються прекрасним знанням специфіки співочих голосів та голосових даних вокалістів (нижні звуки – $h-c^1$ – у солоспівах «І золотої, і дорогої», «Мені байдуже», «Я тебе люблю»), верхні – as^2 («І золотої, і дорогої», «І не питай мене», «Мені байдуже», «Finale», «Я тебе люблю», «Паду чолом до скелі»). Зрідка верхнім звуком стає a^2 («Із сліз моїх», «Не співайте мені сеї пісні»). Можливо, прекрасному володінню голосовими ресурсами сприяла багаторічна диригентська діяльність композитора.

Розгляд найкращих творів для чоловічого та жіночого голосів – «У гаю, гаю», «І золотої, і дорогої» на слова Т. Шевченка, «Із сліз моїх» на слова Г. Гайне, «Як почувеш вночі» на слова І. Франка, «Бабине літо» на слова М. Гавалевича, «Я тебе люблю» на слова В. Вільшанецької, «Дума про Нечая» – виявив не лише стійку зорієнтованість на стилістику романтичної вокальної мініатюри, розвиток ним вокальної традиції австрійсько-німецьких романтиків в умовах галицької музики, але й органічне засвоєння та творче втілення загальнонаціональних, Лисенкових традицій, вкоріненість вокальної мелодики композитора у національних, зокрема галицьких пісенних джерелах, найчастіше в жанрах міської побутової пісенності. З огляду на це його вокальна творчість слугує з'єднувальною ланкою між традиціями Перемиської школи і тих композиторів Східної Галичини, які ввели жанр української вокальної мініатюри у 1910–1930-х рр. на світовий рівень – С. Людкевича та В. Барвінського.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альманах музичний (Ілюстрований музичний календар). Львів, 1904. С. 73–75.
2. Азарова А. І., Булат Т. П. Вокальна музика (наук. ред. В. В. Кузик) // Історія української музики: в 6-ти тт. / АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 2. ХІХ століття. Київ : Наукова думка, 2009. С. 316–354.
3. Анализ вокальных произведений: учебное пособие / авт. колл. Е. А. Ручьевская, Л. П. Иванова, В. П. Широкова и др. Ленинград : Музыка, 1988. 352 с.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва : Советский композитор. 1971. 371 с.
5. Асафьев Б. Речевая интонация. Москва; Ленинград, 1965.
6. Булат Т. П. Український романс. Київ : Наукова думка, 1979. 320 с.
7. Васина-Гросман В. Музыка и поэтическое слово: в 3-х ч. Ч.1: Ритмика. Москва : Музыка, 1972. 148 с. Ч. 2 и 3. Москва : Музыка, 1978. 368 с.
8. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика: монографія / ред.-упор. Лехник Л. Львів, 2003. 398 с.
9. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня ХІХ століття / Вступ ст. та упор. В. Пилипович. Перемишль, 2004. 157 с.
10. Витвицький В. Денис Сівчинський // Старогалицька сольна пісня ХІХ століття. Перемишль, 2004. С. 95–110.
11. Гадзінський В. Бодлер української музики. Музика. 1924. Ч. 4–6. С. 36–37.
12. Галицький талант // Календар знаменних і пам'ятних дат. 2015. №4. С. 29–36.
13. Грінченко М. Історія української музики. [Вид. 2-ге]. / ред. І. Со-невицький. Нью-Йорк : Видання Українського музичного інституту, 1961. 192 с.

14. Денис Січинський. Тернопільська обласна бібліотека для молоді. URL: <http://tobm.org.ua>>denys-sichynskyi
15. Дитиняк М. Українські композитори. Біо-бібліографічний довідник. Едмонтон: Канадський інститут українських студій. Альбертський університет, 1986. 160 с.
16. Завгородня Н. Творець професіональної музики Д. Січинський // Дрогобицький краєзнавчий збірник. 1995. Вип. 1. С. 63–65.
17. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ : Видавництво Академії Наук УРСР, 1960. 191 с.
18. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII вв. Москва : Музыка, 1983. 82 с.
19. Збірки поезій Лесі Українки. Неоромантизм як основа естетичної позиції // Українська мова та література. Вип. 38–40. 2010. С. 26.
20. Зінків І. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ : ІМФЕ, 2013. 448 с.
21. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.: монографія. Тернопіль : СМП «Астон», 2000. 350 с.
22. Кияновська Л. Денис Січинський (1865–1909) // Любов Кияновська. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навчальний посібник. Чернівці : Книга – XXI, 2007. С. 173–189.
23. Кияновська Л. Денис Січинський як центральна постать української композиторської богеми // Українська музика. 2015. № 3 (17). С. 67–78.
24. Коврыга Г. Сквозная форма в песнях Ф. Шуберта // Вопросы музыкальной формы: сб. статей / ред. В. Протопопов. Москва : Музыка, 1972. Вип. 2. С. 139–165.
25. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови : монографія. Львів : НТШ, 2011. 282 с.
26. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 3: XIX ст. [Підручник] / Л. П. Корній. Київ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. 480 с.
27. Костюк Н. Денис Січинський (1865–1909) композитор // Визначні постаті Тернопілля. Біографічний збірник. Упор. О. Г. Бенч, В. М. Троян. Київ : Дніпро, 2003. С. 177–179.

28. Костюк С. С., Медведик П. К. Денис Січинський (1865–1909). Львів : Каменярь, 1966. 59 с. (Матеріали до бібліографії діячів української культури).
29. Кралюк П. Козацька міфологія України. Творці та епігони. Київ : Фоліо, 400 с.
30. Лаврентьева Н. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1978. 79 с.
31. Лисенко І. Словник співаків України. Київ : Вид-во «Рада», Ліга українських меценатів, Вид-во М. П. Коць, 1997. 354 с.
32. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2015. 208 с.
33. Людкевич С. Денис Січинський. У 20-ті роковини з дня смерті // Станіслав Людкевич. Дослідження і статті. Київ : Музична Україна, 1973. С. 73–76.
34. Митці України. Енциклопедичний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1992. 849 с.
35. Муха А. И. Процесс композиторского творчества (Проблемы и пути исследования): монография. Киев : Музична Україна, 1989. 319 с.
36. Назар-Шевчук Л. Жанр інструментальної обробки народних пісень у творчості Дениса Січинського на прикладі збірника «Ще не вмерла Україна» // Українська музика. 2015. № 3 (17). С. 79–90.
37. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: в пошуках української ідентичності. Львів : Видавець Т. Тетюк, 2019. 368 с.
38. Новакович М. Особливості музичного втілення поетичного слова Тараса Шевченка у вокально-хоровій творчості Дениса Січинського // Музикознавчий універсум. Наукові збірники ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. С. 18–29.
39. Новакович М. Проблема музичного втілення поезії Шевченка в минулому та сьогодні // Українська музика. Щоквартальник. 2014 Число 1 (11). С. 34–43.

40. Овсяник Ю. Дизьо Січинський – вразливий талант. URL: [http: //m-r.co.ua>mr.nsf.openDocument](http://m-r.co.ua>mr.nsf.openDocument)
41. Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. Москва : Госмузиздат, 1960. 522 с.
42. Павлишин С. Нездійснений Геній (до 150-річчя Дениса Січинського) // Українська музика. 2015. № 3 (17). С. 62–67.
43. Павлишин С. Вступна стаття // Д. Січинський. Солоспиви / Упор. М. Логойда, вступ. ст. С. Павлишин. Львів, 1997. С. 2–7. [Ре-принт. вид.].
44. Павлишин С. Денис Січинський / Серія: Портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1980. 48 с.
45. П'ядик Юрій. Українська поезія кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. Бібліографія. Антологія. Том І. А–В. Київ : К.І.С. Publishing, 2011. 355 с.
46. Січинський Денис Володимирович // Музична Тернопільщина: бібліографічний покажчик / уклад. В. Я. Миськів, вступ. ст. О. С. Смоляка; ред. Г. Й. Жовтко. Тернопіль : Підручники і посібники, 2009. С. 76–80.
47. Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. Львів : Вид-во М. Коць.1999. Том 1. 816 с. С. 336–341.
48. Супрун-Яремко Н. Переднє слово // Солоспиви Дениса Січинського та Ярослава Лопатинського з репертуару К. Маслій. Рівне : ПП ДМ, 2013. С. 3–16.
49. Українка Леся // Леся Українка. Зібрання творів: у 12 т. Київ : Наукова думка, 1975. Т. 1. С. 117.
50. Холопова В. Музыкальный ритм. Москва, 1980. 69 с.
51. Холопова В. Музыкальный тематизм. Москва : Музыка, 1983. 88 с.
52. Холопова В. Фактура. Москва : Музыка, 1979. 87 с.
53. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке: простые формы. Москва : Музыка, 1980. 295 с.
54. Чумарна М. Уляна Кравченко: сповідь в любові // Уляна Кравченко. Записки учительки. Львів : Априорі, 2010. С. 3–20.

55. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : монографія. Львів : ЛДМА, НТШ, 2003. 261 с.
56. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми). Тернопіль : АСТОН, 2000. Вип.1. 208 с.
57. Яценко Л. Українські народні романси // Українські народні романси / [Упоряд., передм. та прим. Л. Яценка]. Київ : Муз. Україна, 1961. 178 с.
58. Zinkiv I. Embodiment of Denys Sichynsky's autobiographic reflections in his vocal creative work // *Ars inter Culturas*. 2020. Vol. 9. PP. 63–79. <https://doi.org/10.34858/AIC.9.2020.335>

НОТОГРАФІЯ

59. Бабинець Н. Камерно-вокальні твори композиторів Галичини ХІХ ст. для концертмейстерських класів: навчальний посібник / Надія Бабинець. Львів : Сполом. 2005.
60. Д. Січинський. Солоспіви. / упор. М. Логойда, вступ. ст. С. Павлишин. Львів, 1997. 48 с. [рукопис].
61. Січинський Д. Вокально-хорові твори: навчально-методичний посібник (150-річчю від дня народження композитора присвячується) / автор-упоряд. Г. Карась. Івано-Франківськ, 2015. 156 с.
62. Солоспіви Дениса Січинського та Ярослава Лопатинського з репертуару Катерини Маслій / упоряд. Н. М. Овсіюк. Рівне : ПП ДМ, 2013. – 88 с.
63. Солоспіви галицьких композиторів : навчальний посібник. Рівне : ПП ДМ, 2014. 168 с.

ДОДАТОК

Денис Січинський (Автобіографія).

(«Ілюстрований музичний календар».

Львів, 1904, с. 72–73)

Я родився 1865 року в Ключинцях, гусятинського повіту (тепер – Чортківський р-н Тернопільської обл., Україна – *І. З.*). До шкільних народних учасців в Станиславові і Тернополі, а до гімназії також в Тернополі. Початки науки музики і гри на фортеп'яні побирав у звісного в тих часах в Тернополі учителя співу музики Льва Левицького, а опісля у фортеп'яніста (учителя проф. Марка) Вайнгнера. В часі менше більше 1886 – 1887 був в Тернополі директором тамошнього товариства музичного звісний музик-композитор і віртуоз на фортеп'яні та органах п. Вшелячинський. Він зауважив у мене спосібності до музики і підняв мене безкорисно учити мене гри на фортеп'яні і теорії музики.

Наука у мене була підвалиною, на котрій побудована пізніша моя композиторська і музична діяльність, бо він сам незвичайно спосібний і образований чоловік, умів не тільки совісно учити, але і створив мені свою богату так в всякі музикалія, як і теоретичні підручники, бібліотеку, з котрої я по змозі користав.

Перші мої композиції датують ся з часу науки у мене, а іменно з 1886–1887 року; були се малі твори хоральні, сольові та фортеп'янові, всі вони або згинули, або суть десь чи то межі людьми, чи переписані між нотами в тернопільській гімназії.

В році 1887 і 1888 припадає перша доба моєї композиторської діяльності. Жиючи в тих часах в різних місцевостях, пр. у Львові, Станиславові і Коломиї і т. д. і серед дуже відмінних

обставин, не так материяльних як радше психічних, почав я під їх впливом писати. Так, пр. в Коломиї писав я дуже багато на цитру, а так само з 1888 р. виходить пісенька «У гаю, гаю» і мужеський хор «Коби».

Восени 1888 року опинився я яко академік (студент Львівського університету – *І. З.*) у Львові і ту подибав опять свого давнього учителя Волод.[ислава] Вшелячинського на становищи професора консерваторії львівської. За єго порадою зачав я учащати на курс гармонії і контрапункту до пок.[ійного] Микулього [Карла Мікулі – *І. З.*], і учився у него довший час, але не писав нічо аж до року 1892, в котрім то році повстала моя «Вязанка з народних пісень» (хор міш.[аний]) і «Дніпро реве»⁵⁶. В тім році почалась моя «циганерія» артистична, себто перекидавуне ся з місця на місце і зв'язана з нею тісно композиторська і педагогічна діяльність. І так 1893 року дав я почин заснованю «Коломийського Бояна», потому через майже два роки перебував у Львові (1893–95), заробляючи лекціями і роботами музичними на хліб насущний, від 1895–1896 був я дірігентом «Перемиского Бояна», від 1896–1898 – капельмайстром в закладі Скарбківської фундації в Дроговижу, а від 1899 р. дотепер з малими перервами (тобто до 1904 року, часу публікації «Автобіографії» – *І. З.*) в Станиславови або в околици учачи співу та музики, то диригуючи в «Бояні», то закладаючи селянські хори.

Житє того рода абсорбує сили і спосібности, і думав би хто, що чоловік, котрий посьвятить ся педагогічній праці, не найде часу на компонованє; у мене було інакше. І так з Дроговискім закладі мусів я перший раз в житю писати на оркестру, і писав – а закладаючи селянські хори, мусів для них щось відповідного робити, чи компонувати, чи давне перероблювати, і робити, бо мусів.

⁵⁶ «Дніпро реве» – перша кантата композитора, написана на слова В. Чайченка (Б. Грінченка), 1892 р.

До тепер заложив я три селянські хори, а в р. 1899–1900 в селі Угорниках і Микетинцях (коло Станиславова). (Хори сі істнують до тепер і під проводом учителя з Микетенець Володимира Грицишина хорошо розвивають ся), а в році 1901–1902 в селі Викторовичі коло Галича. Час закладання послідного хору був часом послідної доби моєї композиторської творчости: повстали тоді майже всі мої твори напечатані до тепер видавництвом музичним Станиславівського Бояна, і мій послідний ненапечатаний твір з повною орхестрою до слів Шевченка «Лічу в неволі».

Найдесь у мене в теці ще не одно з давнійших і недавних часів; нехай собі спокійно спочиває! – а чи коли ще що напишу? Хто зможе вгадати?..

Денис Січинський

УДК 73

Зін 63

Зінків, Ірина Ярославівна.

Вокальна творчість Дениса Січинського : навч. посібник / І. Я. Зінків. Львів : СПОЛОМ, 2021. 102 с. : іл. Бібліогр.: с. 93–97 (63 назви).

Уперше як цілісне явище розглянуто вокальну творчість Дениса Січинського, одного з найяскравіших представників музичної культури Східної Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століть, що належав до когорти так званої другої генерації галицьких митців, спадкоємців і послідовників Перемиської школи, Миколи Лисенка та європейського музичного романтизму. Сучасник Анатолія Вахнянина, Остапа Нижанківського, Віктора Матюка, Ярослава Лопатинського, Ярослава Ярославенка (Вінцовського), Генріха Топольницького, Філарета Колесси, молодого Людкевича, у вокальній творчості він витворив індивідуальний стиль вокального письма, який багато в чому відрізняється від стильових манер його попередників-галичан. Вокальна творчість митця завершує епоху романтизму й оприявнює перші паростки естетики модернізму в галицькій музиці, що формувалася під впливом творчості українських і польських поетів-модерністів. Вона стала з'єднувальною ланкою між традиціями Перемиської школи і вокальною творчістю нової генерації митців західноукраїнських земель, передусім С. Людкевича та В. Барвінського, які в перші десятиліття ХХ століття піднесли жанр української вокальної мініатюри на найвищий щабель досягнень світового музичного мистецтва.

Для студентів, викладачів вокальних факультетів ВМНЗ та мистецьких факультетів університетів України, а також широкого кола шанувальників українського солоспіву.

ISBN 978-966-919-723-8

Наукове видання

ЗІНКІВ Ірина Ярославівна

ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО

Навчальний посібник

Редактор – Галина Капініс

Макетування – Галина Хомуляк

Відповідальний за випуск – Олег Дук

Підписано до друку 16.12.2021 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 5,2. Зам. № 46/03-05.

Видавництво «СПОЛОМ». 79008 Україна,
м. Львів, вул. Краківська, 9. Тел.: (380-32) 297-55-47.

E-mail: spolom_lviv@ukr.net.

Свідоцтво суб'єкта видавничої діяльності:
серія ДК, № 2038 від 02.02.2005 р.

Друк ФОП Гуменецький М. В. 81630 Львівська обл.,
Миколаївський р-н, с. Гонятичі, вул. Польова, 10.

Свідоцтво фізичної особи підприємця:
№ 083613 від 18.08.2008 р.