

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва  
праця на правах рукопису

**ПРОХОРЕНКО ОЛЬГА ЮРІЇВНА**

**ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО В  
КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ  
КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

Робота на здобуття ступені вищої освіти магістра

Науковий керівник:

**НОВАКОВИЧ МИРОСЛАВА ОЛЕКСАНДРІВНА,**

професор кафедри музичного мистецтва,

доктор мистецтвознавства

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

засідання кафедри музичного мистецтва

від \_\_\_\_\_ 2024 р.

Завідувач кафедри

доктор мистецтва \_\_\_\_\_ доц. І. І. Косинець

Луцьк 2024

**Анотація. Прохоренко Ольга Юріївна. Хорова творчість Дениса Січинського в контексті розвитку української музичної культури кінця XIX – початку XX століття.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Робота на здобуття другого (магістерського) рівня зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Волинський національний університет імені Лесі Українки Міністерства освіти і науки України, Луцьк, 2024.

Робота присвячена дослідженню ролі хорової творчості Д. Січинського в контексті розвитку української музичної культури кінця XIX – початку XX ст.. Зазначено, що галицький митець належить до числа найвидатніших українських композиторів романтичної доби.

Наголошено на тому, що у своїх хорових композиціях Д. Січинський порушив важливі філософські та психологічні проблеми, прикладом чого є його хори на тексти Т. Шевченка та І. Франка, чия поезія стала для митця не тільки ознакою епохи, а й «камертоном власного життя». Для глибшого розуміння постаті композитора у роботі були проаналізовані основні тенденції розвитку національного музичного мистецтва в Галичині у першій і другій половині XIX ст.. Констатовано, що спалах хорової культури пов'язаний з діяльністю Перемишльської співацько-композиторської школи, яка стала джерелом національного пробудження. Розвиток хорового мистецтва у Галичині був також безпосередньо пов'язаний з епохою бідермаєру, однією з визначальних рис якої була ефективність в аспекті появи різних музичних товариств, серед яких найпопулярнішою формою став лідертафель – хорові чоловічі гуртки, чиїх учасників об'єднувала не тільки любов до співу, але і патріотичні настрої.

Зазначено, що важливу роль у розвитку західноукраїнської музичної культури останньої третини XIX ст. відіграв композитор М. Лисенко, який у спілкуванні з молодими галицькими композиторами велику увагу приділяв проблемі національної визначеності їх музики. Констатовано, що Д. Січинський вважається першим західноукраїнським композитором, який обрав музику основою своєї професійної діяльності, і таким чином, поклав

початок професіоналізму, що утвердився у творчості С. Людкевича та В. Барвінського, а також цілої плеяди західноукраїнських композиторів ХХ ст.

**Ключові слова:** Д. Січинський, хорова музика, бідермаєр, лідертафель, кантата.

**Annotation. Prokhorenko Olha Yuriivna. Denys Sichynskyi's choral creation in the context of the development of Ukrainian musical culture in the late nineteenth and the beginning of the twentieth centuries.** A qualification research work presented as a manuscript. Thesis submitted for the second (Master's) degree in specialty 025 «Musical Art». Lesya Ukrainka Volyn National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Lutsk, 2024.

This thesis is dedicated to studying the role of Denys Sichynskyi's choral works within the development of Ukrainian musical culture in the late 19th and early 20th centuries. It is noted that this Galician artist ranks among the most outstanding Ukrainian composers of the Romantic era. Emphasis is placed on the fact that Sichynskyi's choral compositions address significant philosophical and psychological issues, as exemplified by his choral settings of texts by Taras Shevchenko and Ivan Franko, whose poetry became not only a hallmark of their era but also a "tuning fork" for the composer's personal life.

To deepen the understanding of Sichynskyi's legacy, the study analyzes key trends in the development of national musical art in Galicia during the first and second halves of the 19th century. It is concluded that the flourishing of choral culture is linked to the activities of the Przemyśl Singing and Composition School, which became a source of national awakening. The development of choral art in Galicia was also closely associated with the Biedermeier era, one of whose defining characteristics was its efficacy in fostering various musical societies. Among these, the Liedertafel – male choral ensembles whose members were united by a love of singing and patriotic sentiments – became the most popular format.

The study highlights the significant role of Mykola Lysenko in the development of Western Ukrainian musical culture during the last third of the 19th century. Lysenko, in his interactions with young Galician composers, placed great emphasis on the issue of national identity in music. It is stated that Denys Sichynskyi is considered the first Western Ukrainian composer to choose music as the foundation of his professional activity, thus laying the groundwork for professionalism in the works of Stanislav Liudkevych, Vasyl Barvinskyi, and a host of other Western Ukrainian composers of the 20th century.

**Keywords:** Denys Sichynskyi, choral music, biedermeier, liedertafel, cantata.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	6
<b>РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО В ДОБУ РОМАНТИЗМУ</b> .....	9
1.1. Відродження багатоголосого співу в Галичині у першій половині XIX століття. Творчість композиторів перемишльської школи.....	9
1.2. Бідермаєр в галицькій музичній культурі другої половини XIX століття. Хорові товариства Лідератафель та їх роль у формуванні національного хорового репертуару.....	16
1.3. Хорова творчість представників Лисенкової школи в Галичині.....	21
<b>РОЗДІЛ 2. ДЕНИС СІЧИНСЬКИЙ – ПЕРШИЙ ПРОФЕСІЙНИЙ КОМПОЗИТОР-РОМАНТИК В ГАЛИЧИНІ</b> .....	26
2.1. Творчий шлях Дениса Січинського.....	26
2.2. Хорова творчість Дениса Січинського.....	30
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	52
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	55

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Денис Січинський належить до кола найвидатніших українських композиторів кінця XIX – початку XX ст. В історію національної музичної культури він увійшов як автор першої західноукраїнської опери, численних хорових творів, солоспівів, інструментальних композицій тощо. Окрім того, Д. Січинський став першим західноукраїнським музикантом, який свідомо обрав шлях композитора-професіонала, оскільки для його сучасників та попередників заняття музикою стало лише важливим доповненням до їх діяльності як священників. Належавши до першого кола композиторів Лисенкової школи, Д. Січинський, як і його творчий наставник, намагався розширити жанровий діапазон української музики, прикладом чого є його фортепіанні твори, вокально-інструментальні кантати, солоспіви.

Але провідним жанром у творчості композитора стала хорова музика. Ба більше, Д. Січинським є одним з перших в українській культурі кінця XIX – початку XX ст. композиторів, хто абсолютно по-новому підійшов до її трактування. У своїх хорових композиціях Д. Січинський порушив важливі філософські та психологічні проблеми, прикладом чого є його твори на тексти Т. Шевченка та І. Франка. Як зазначають дослідники, згадана вище поезія стала для митця не тільки ознакою епохи, а й «камертоном власного життя» [33, с. 63]. Не випадково для своїх хорових композицій він вибирає поетичні твори переважно трагічного змісту. Тому його музика сповнена щирістю, емоційністю і драматичністю. Для митця є характерною експресивність мелодики, гранична емоційна насиченість гармонічних засобів тощо.

Музична драматургія хорових творів композитора будується на поступовому наростанні до кульмінації, що відзначається особливою емоційною загостреністю. З іншого боку, для мелодики Січинського притаманні пісенно-романсові звороти з відчутним національним началом.

Своєю хоровою творчістю, позначеною інтелектуально-психологічними та філософськими впливами, композитор проклав дорогу українським митцям ХХ ст., передусім Б. Лятошинському, який розглядав хоровий жанр крізь призму філософської та інтелектуальної лірики.

Виділення саме психологічного та філософського аспекту у жанрі хорової музики на прикладі творчості Д. Січинського і становить **актуальність запропонованої роботи.**

**Мета дослідження** – дослідити роль хорової творчості Д. Січинського в контексті розвитку української музичної культури кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Відповідно до цієї мети у роботі вирішуються такі **завдання:**

- простежити за основними тенденціями розвитку національного музичного мистецтва в Галичині у першій третині ХІХ ст.;
- проаналізувати роль перемишльської композиторської школи та її вплив на творчість галицьких композиторів-романтиків другої половини ХІХ ст.;
- охарактеризувати риси бідермаєру в галицькій музичній культурі другої половини ХІХ ст. та хоровий рух, репрезентований традицією лідертафель.
- окреслити основні жанри творчості Д. Січинського;
- проаналізувати хорові твори Д. Січинського і з'ясувати їх значення для подальшого розвитку української хорового мистецтва в умовах ХХ ст.

**Об'єкт дослідження** – українське хорове мистецтво в контексті суспільно-культурного життя Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст.

**Предмет дослідження** – хорова творчість Д. Січинського на тлі культуротворчої діяльності композиторів «Лисенкової школи».

**Елементи наукової новизни** в роботі полягають: в обґрунтуванні домінування інтелектуального філософського начала в хоровій творчості Д.Січинського; у зверненні до філософської трагедійної поезії Т. Шевченка.

**Практичне значення** роботи полягає у глибшому осмисленні хорової творчості Д. Січинського як типового представника українського музичного романтизму. Матеріали дослідження можуть бути використані у курсах з історії української музики.

**Апробація роботи.** Основні ідеї магістерського дослідження одержали апробацію на VIII Міжнародній науково-практичній конференції молодих учених, студентів та аспірантів (14 листопада 2024 року, м. Луцьк, Україна) та опубліковано тези: Прохоренко О., Новакович М. Роль лідертафельних товариств у розвитку хорового співу Галичини в другій половині XIX ст. *Актуальні проблеми розвитку природничих та гуманітарних наук: збірник матеріалів VIII Міжнар. наук. практ. конф.* Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2024. 1 електрон. опт. диск. С. 494-497 [39].

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 58 сторінок, обсяг основного тексту – 49 сторінок, список використаних джерел – 43 найменування.



## РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО В ДОБУ РОМАНТИЗМУ

### 1.1. Відродження багатоголосого співу в Галичині у першій половині XIX століття. Творчість композиторів перемишльської школи.

Спалах хорової культури у Галичині в XIX ст. пов'язаний з діяльністю Перемишльської співацько-композиторської школи, яка стала джерелом національного пробудження. Це пробудження мало релігійні передумови і було пов'язане з реформою церковного життя. Величезну роль у цьому відіграла музична складова, а саме церковна музика. Адже українське духовне відродження почалося саме з Перемишля, де в 1829 році при єпископаті греко-католицької церкви був створений хор, діяльність якого мала величезний вплив на увесь подальший розвиток музичної культури на Заході України. Як зазначив Борис Кудрик: «в історії мистецтва й літератури не раз лучається, що огнище нової творчості твориться поза столицею, здалека від великої товквітні її життя, серед ідилічних відносин провінції. Такі провінціальні огнища мають в собі особливу принаду; є в них щось з романтики старо-римського Тускулума, і сей чар романтики підносить ще іноді гарне природне положення та нерідко старинний характер города. Типом такого центру являється в Німеччині Ваймар доби Гете й Шиллера. Історія української духовної культури також може почванитися дечим подібним. Ось саме на полі літератури: Харків та Полтава в перших роках XIX ст., а на полі музики небагато пізніше аналогічне явище: Перемишль» [33, с. 48].

Реформи церковної музики почалися ще наприкінці 1820-х років і були пов'язані з поверненням в практику церковного співу багатоголосся. Відомо також, що греко-католицька церковна служба кінця XVIII – початку XIX ст. супроводжувалася одноголосим дяківським співом, що називався «самоїлівкою». Недоліки дяківського співу були пов'язані з відсутністю

відповідної дяківської школи, де б викладали та музику. В результаті якість церковного співу була дуже низькою й не могла задовольняти потреби тогочасного духовенства.

Слід зазначити, що серед композиторів, які працювали в Галичині на початку XIX ст., було багато чехів. Дослідники згадують імена В. Роллечека, А. Нанке, В. Серсавія, Ф. Лоренца. Відомо, що багато творів на церковні тексти написав В. Роллечик, який працював на посаді диригента собору Святого Юра у Львові. Його твори не стали популярними серед церковних регентів і не вкорінились в тогочасному хоровому репертуарі. Музикознавець З. Лисько пояснює це тим, що творчість Роллечека і його виступи з німецькими інструментальними ансамблями були для українців зовсім чужими [33, с. 56]. З іншого боку, композитор П. Бажанський стверджує, що мала популярність хорових творів чеського композитора серед українських слухачів пов'язана з тим, що він не розумів церковнослов'янської мови, її ритму, а тому його твори були не оригінальні, у них був відсутній український дух.

Тому перші успіхи у реформі церковної музики пов'язуються з організацією у 1828 році в Перемишлі при греко-католицькому кафедральному соборі хору. Ідея заснування хору належала єпископу Івану Снігурському, і була реалізована його однодумцями: капеланом Й. Левицьким, професором. М. Нападієвичем, дяком Я. Нероновичем і чеськими музикантами Алоїзом Нанке і Вінсентом Серсавієм.

Поява хору була також пов'язана з бажанням зазначених вище постатей відродити у Галичині традицію багатоголосого хорового співу. Відомо, що єпископ Снігурський здобув освіту у Віденському університеті, був професором і деканом теологічного факультету цього закладу. Одночасно він служив священником у церкві Святої Варвари у Відні. Там він мав можливість чути спів домашнього хору графа Андрія Розумовського, в репертуарі якого було багато концертів Дмитра Бортнянського. Після відкликання посла Розумовського до Росії його хор був взятий під опіку

священниками церкви Святої Варвари. Не випадково письменник В. Щурат зазначає, що у церкві Святої Варвари у Відні процвітав культ Дмитра Бортнянського. Снігурський був присутній на усіх літургіях і чув спів цього хору. Ба більше, після того як він став настоятелем церкви Святої Варвари, твори Бортнянського і манера їх виконання були запровадженні у хорі Віденської греко-католицької семінарії. Приїхавши у 1817 році до Перемишля єпископ Снігурський застав занепад в обряді греко-католицької церкви, оскільки там був відсутній багатоголосий хоровий спів. Священник прагнув, щоб у Перемишлі хор співав так гарно, як і хор наддніпрянських українців у церкві Святої Варвари у Відні. З цією метою з Петербургу було виписано низку концертів Д. Бортнянського, якими єпископ захоплювався ще у Відні.

Перший виступ хору відбувся у січні 1829 році та виявив усі проблеми, що стосувалися музичної складової богослужіння. Хористи мали хороші вокальні дані, але погано орієнтувалися у нотній грамоті. Це також стосувалося і професійної підготовки регента. Тому згодом на посаду регента був запрошений чеський композитор і диригент Алоїз Нанке, який здобув освіту у Відні, де був членом австрійського «Музичного Товариства». Видатний український композитор Михайло Вербицький, який співав у першому складі цього хору, у своїх спогадах писав, що А. Нанке мав великий музичний талант, добре знав закони гармонії і був всебічно освіченою людиною. І. Снігурський поставив перед чеським музикантом завдання розписати на чотири голоси Службу Божу, а також створити ряд творів, які відповідали духу української греко-католицької церкви тобто, ці твори мали бути написані у стилі хорової музики Д.Бортнянського. В обов'язки Нанке входило також навчання нотної грамоти хористів і репетиції з хором та виступи у церкві Івана Христителя в Перемишлі.

Алоїз Нанке взявся до роботи у квітні 1829 року і відразу ж заснував при церкві музичну школу для навчання хористів. У своїх спогадах Вербицький пише, що навчальний процес складався з годинних уроків співу співакам

церковного хору щодня, а також з розучуванням вибраних творів. Як відомо, цими творами були духовні концерти Дмитра Бортнянського, Максима Березовського, італійця Б. Галуппі. У 1833 році А. Нанке написав підручник школи співу, що був запроваджений до викладання у всіх освітніх закладах Галичини.

М. Вербицький у своїх спогадах зазначив, що заснована А. Нанке школа, як і хор Перемишльського єпархіального собору, зробили величезний внесок в розвиток галицького музичного мистецтва ХІХ ст. Її розквіт припадає на початок 1830-х років, саме тоді, на думку композитора, перемишльська співацька школа стала консерваторією в мініатюрі, а церковний хор за своїм виконавським рівнем дорівнював оперному. Тому виявилось, що в Європі «існує крім трьох характеристичних категорій музики, тобто німецької, італійської і французької, також і четверта характеристична категорія – руська» [32, с.64]. При цьому М. Вербицький наголосив, що А. Нанке заклав добрий фундамент в основу школи, а його помічник В. Серсавій гідно продовжував цю справу. Важливо, на думку М. Вербицького, що з цієї школи вийшли не тільки вчителі музики, а й композитори. Серед них, як відомо, був насамперед М. Вербицький.

Багатоголосий спів, започаткований в Перемишльській школі стрімко почав поширюватися усією Галичиною. Ця практика була запроваджена Ставропигійському Інституті у Львові, Львівській семінарії, Чернівцях та Ужгороді. Цьому сприяли наступні чинники: вдалий репертуар, основу якого складала твори Д. Бортнянського, а також італійських, австрійських та німецьких композиторів; професіоналізм А. Нанке як учителя музики, диригента та композитора; високий виконавський рівень співаків, які були обдарованими від природи. Як зазначила М. Новакович, роль перемишльської школи музичної культури Галичини не обмежується лише сферою церковної практики. Хоровий спів, що практикувався в школі, а також церковна і концертна діяльність хору стали найголовнішим чинником

пробудження національної свідомості українців у другій третині XIX ст. [33, с.65].

Не чисельна українська інтелігенція в Галичині, яка почала втрачати свою національну ідентичність, повернулася в лоно греко-католицької церкви завдячуючи високохудожньому церковному співові, який здобув велику популярність насамперед серед німців та поляків.

Як зазначила Л. Кияновська, романтизація різних жанрів духовної музики стала головною відмінністю української професійної музики від австрійської та польської, в яких жанри духовної музики в першій половині XIX ст. втратили свою провідну роль у своєму естетичному світогляді та відійшли на другий план. На це звертають увагу німецькі музикознавці, пропонуючи спеціальну теорію, згідно з якою, у Європі у XIX ст. релігія втратила свої об'єднуючі і культурні функції, і цю нішу заповнило мистецтво [17, с. 53].

Натомість якщо проаналізувати світську творчість композиторів перемишльської доби, то можна зауважити, що для них є характерною символічно-сакральна тенденція, прикладом чого є відомий гімн М. Вербицького «Мир русинам». Паралельно з духовною музикою галицькі композитори-священники писали любовні пісні, патріотичні гімни, музику до театральних вистав, зокрема до оперет і водевілів тощо.

Найвидатнішими представниками галицької музичної культури першої половини XIX ст. є Михайло Вербицький та Іван Лаврівський. Буковинський композитор та письменник С. Воробкевич згадував Вербицького як одного з «ліпших синів Руси-України». Його світські твори відзначалися патріотизмом, а вершиною цього стала кантата «Заповіт», в якій виявилася вся глибина його таланту. Станіслав Людкевич зазначив, що композитор став піонером української музики і творцем хорового стилю в Галичині. Найбільш Вербицький прославився у духовній царині, будучи автором двох літургійних циклів для мішаного та чоловічого хорів. В літургійній творчості композитора відчутний вплив музики Д.

Бортнянського, не випадково С. Людкевич пише про нього як про найвизначнішого послідовника Бортнянського в українській церковній музиці кінця ХІХ ст. З Бортнянським Вербицького зближує наявність певних спільних рис. Йдеться насамперед про притаманне обома композиторам класичне мислення. Якщо Бортнянський жив в епоху класицизму, то Вербицький жив і працював у добу романтизму, але у його творах ми бачимо характерні ознаки класичного стилю. До таких належать: симетричність музичних побудов, перевага парних метрів над непарними, мажорних тональностей над мінорними, чіткі каданси, що завершуються «галантними» затриманнями.

На думку Л. Кияновської, якщо творчість Бортнянського стала завершальним акордом епохи класицизму в українському музичному мистецтві, а духовна творчість Веделя належить до перехідної доби і позначена рисами сентименталізму, то М. Вербицький в національній культурі першої половини ХІХ ст. репрезентує романтичну естетику «шубертівсько-веделівського напрямку» [17, с. 64]. Це добре видно насамперед у його лідертафельних творах на слова В. Шашкевича, кантаті «Заповіт». Романтичне у творчості митця полягає у використанні фольклорного компонента, який композитор вводить у контекст драматичної поезії. У багатьох своїх творах Вербицький поетизує побутові жанри, такі як коломийка чи козачок, випробовуючи водночас новочасні засоби гармонії, фактури на рідному інтонаційному матеріалі. Згодом це знайде своє відображення у творчості М. Лисенка, К. Стеценка, Д. Січинського. Його творчість мала дуже помітний вплив на усіх молодших галицьких композиторів, зокрема і представників Лисенкової школи.

Одним із найяскравіших хорових творів М. Вербицького є його «Жовнір» на текст І. Гушалевича написаний для чоловічого акапельного хору. Створена в останній період життя митця, ця композиція значно виходить за межі традиційної лідертафельної музики. Звертає на себе увагу і принцип драматургічного розгортання твору, його обсяг, що перевищує

традиційні хоріві мініатюри композитора. У цьому творі є присутня наскрізна сюжетна лінія, яка червоною ниткою проходить через його усі епізоди. Автор персоніфіковано трактує партії соліста та хору, а також «переключення хорової партії то на зображальне тло, то на дієво провідну роль» [17, с. 76]. На думку Л. Пархоменко, «Жовнір» за своєю формою наближається до поеми, оскільки це є циклічна хорова композиція, яка «розкриває соціальний жовнірський сюжет у драматургійній послідовності змін головних етапів колізій» [33, с. 47]. У творі також поєднуються риси європейського романтизму з характерними ознаками національного мислення.

Ще одним представником перемишльської композиторської школи є молодший сучасник Вербицького – Іван Лаврівський, якому належать 22 церковні композиції та низка світських творів, написаних у традиції лідертафель. На думку багатьох дослідників, зокрема Б. Кудрика і З. Лиська, творчість композитора була не настільки популярною в Галичині, як музика М. Вербицького. Це пояснюється тим, що велику частину свого життя він прожив за межами Галичини, спочатку у Кракові (9 років), а останні 7 років у Холмі, що перебував у складі Російської імперії. Але на відміну від Вербицького, його лідертафельні пісні (ймовірно написані раніше за однойменні зразки Вербицького), що репрезентували елегійно-салонну музику, були дуже популярними у Перемишлі наприкінці 1840-х років. Згадку про це залишив композитор А. Вахнянин, який разом з іншими представниками місцевої української інтелігенції, виконував їх на домашніх музично-літературних вечорах [17].

Основним жанром творчості І. Лаврівського була хорова музика як духовна, так і світська, пронизана елегійною образністю. Цілком в характері лідертафельної традиції написані такі його хоріві мініатюри, як «Осінь», «Річенька», «Заспівай ми, соловію», «Козак до торбана», а також патріотичні пісні «Гей браття, щиро та сміло», «Веселися, Галицька Русь». Для хорових творів композитора є характерною розвинута кантиленна

мелодика, що спирається на народнопісенні інтонації. Але на відміну від куплетної форми, у нього переважає тенденція до наскрізності, що є пов'язано з прагненням передати більш точно всі особливості тексту. Композитор в основному звертається до творів місцевих письменників – В. Шашкевича, Я. Головацького, Т. Леонтовича та інших. В хоровій мініатюрі він втілює образ романтичного солоспіву з ознаками, які притаманні для їхньої виразності наспівна кантилена, фольклорні інтонації, точна метрична пульсація та інші, притаманні фрагменти для романтичного солоспіву.

Перехідний етап від перемишльської до Лисенкової школи становить творчість С. Воробкевича і В. Матюка, які продовжили традиції Вербицького і Лаврівського. Відомо, що Воробкевич написав понад 400 хорових творів, з них 250 на власні тексти. Він одним з перших в західноукраїнській музичній культурі звернувся до творчості Т. Шевченка створивши на його тексти 13 хорових композицій. Серед них найвідомішими є «Огні горять» та «Ой чого ти почорніло». Ці твори часто виконувалися в Шевченківських концертах по всі Галичині та Буковині. Відомо також, що Д. Січинський зробив редакцію хору «Огні горять», а також видав їх окремим збірником.

Традиції перемишльської школи продовжив В. Матюк, який був учнем і духовним спадкоємцем Вербицького. Серед найкращих творів композитора, його хор «Крилець» на слова Б. Кирчіва, «Не згасайте ясні зорі» на слова С. Мегелі.

## **1.2. Бідермаєр в галицькій музичній культурі другої половини XIX століття. Хорові товариства Лідертафель та їх роль у формуванні національного хорового репертуару.**

Термін «бідермаєр» насамперед пов'язаний з німецькою та австрійською культурами 1810-1848 років. Цим словом зазвичай позначають увесь період, який передував революції «весни народів 1848



року». Це певна епоха, напрям і модус культури чи навіть спосіб життя. Як епоха, бідермаєр охоплює різноманітні культурні явища декількох десятиліть куди входять і пізній класицизм, і ранній романтизм [33, с. 179]. У вузькому сенсі бідермаєр сприймається, як художній стиль, який поділяють на «високий» та «низький». Літературознавці трактують його як одомашнений романтизм, в якому мистецтво відмовляється від високих ідеалів, ставши ближче до людей. Для бідермаєру було характерним прагнення до естетичної насолоди релігійної набожності та політичної індиферентності. Це спонукало поетів писати не великі вірші, в яких оспівувалися краса власного садочка, побутові сцени життя, а також не реалізовані бажання та мрії. Бідермаєрієвський театр – це чарівні п'єси та опер, які втілювали казковий, ідеальний світ. Побудовані на казкових сюжетах вони зображали ідеальне і не викликали підозри, бо розглядалися як зразки аполітичного мистецтва. Серед основних жанрів бідермаєру – сольна або хорова пісня, лірична фортепіанна п'єса, жанрова сцена у виставі.

Галицький бідермаєр є безпосереднім запозиченням з австрійської культури. Оскільки українська музична культура в Галичині розвивалася переважно у сфері домашнього музикування, то австрійський бідермаєр цілком логічно прищепився на галицькому ґрунті. Музикознавець Б. Кудрик вважає, що бідермаєр був не від'ємною складовою галицької музичної культури середини XIX ст.. На його думку «після титанічних змагань мистецьких геніїв Європи впродовж трьох перших віків новоріччя, XVI, XVII й XVIII ст., прийшла в першій половині XIX ст. доба ідилічного супочинку й супокійного згадування перебутої творчої борні – бідермаєр, що все-таки ще вповні держиться давньої класичної основи – так після титанічних змагань українського музичного генія в кривавому і бурхливому XVIII столітті приходять доба спокійної ідилії в тіні старих лип Перемищини» [33, с. 184].

На думку багатьох літературознавців, бідермаєр трактується як перехідна доба від романтизму до реалізму. Водночас бідермаєр є явищем насамперед австрійської культури, втоми та відходу від романтичних ідей. Галицький бідермаєр є безпосереднім запозиченням з австрійської культури і є позначений впливом австрійської літератури через зв'язок поезії з музикою, що нашло своє відображення у пісенних жанрах. Тому бідермаєрівська образність через тексти до пісень потрапила і в тогочасну композиторську творчість. Австрійський бідермаєр багато у чому звернений у минуле, оскільки взірцем для нього став композитор-класик другої половини XVIII ст. В. А. Моцарт, щось подібне ми зауважуємо в музичній культурі Галичини, оскільки галицькі митці захоплюватися творчістю українського класика Д. Бортнянського. Мистецтво бідермаєр дуже тісно пов'язано зі сферою домашнього музикування це було цілком природно для української культури Галичини першої половини XIX ст., позаяк українське музичне життя функціонувало переважно в домашньому побуті за відсутності різноманітних культурних товариств і салонів. Однією з визначальних рис бідермаєр є те, що він був дуже ефективним в аспекті різних інституцій. Так, більшість австрійських і німецьких музичних товариств виникло саме після 1815 року і їх найпопулярнішою формою був «лідертафель» (з нім. – пісня за столом). Ці співочі товариські гуртки об'єднували в собі людей різних творчих зацікавлень і дуже швидко поширювалися по території Австрії та Німеччини. Насамперед це були хорові гуртки, а їх членів об'єднувала не тільки любов до співу, але і патріотичні настрої. Свого найбільшого розквіту лідертафельні гуртки набули в середині XIX ст., а серед композиторів, які працювали в цьому жанрі, треба згадати імена К. Крейцера, Г. Маршнера, Е. Отто. Коли мова йде про Галичину, то тут такі товариства з'явилися ще в першу половину XIX ст., а місто де виконувалися лідертафельні твори став Перемишль. Цю традицію започаткували І. Лаврівський та М. Вербицький. Лідертафельні твори були також в репертуарі Перемишльського кафедрального хору.

Лідертафель, як німецька світська пісня була для галичан новим явищем, оскільки українці доти плекали лише церковний хоровий спів. Основна ознака лідертафельних пісень полягала у тому, що вони мали виразну мелодію і гармонію, у них переважали прості форми, а в текстах переважали патріотичні та любовні сентиментальні настрої. Про свої згадки стосовно лідертафельного музикування пише відомий український композитор, політик і громадський діяч А. Вахнянин, зазначивши, що коли «молоді співочі сили збиралися в хаті Ів. Лаврівського й тут при помочи старших виконували свіжо скановані ним твори ... до Перемишля навідувався з Млинів дуже часто Мих. Вербицький і привозив свої твори, переважно укладені на мужескі голоси» [33, с. 185]. Такі домашні зібрання, крім замилювання хором співом, ставили також питання й національного характеру, оскільки гімн «Ще не вмерла України» Вербицького є яскравим прикладом лідертафельної хорової композиції і увійшов до першої лідертафельної збірки композитора «Пісні для чоловічих квартетів». Якщо проаналізувати всі лідертафельні твори М. Вербицького, то можна зробити висновок, що більшість з цих творів – це пісні пейзажного характеру, що повністю відповідає мистецьким вимогам бідермаєр. Цього напрямку дотримувалися також І. Лаврівський, С. Воробкевич, В. Матюк, А. Вахнянин. Основний світ лідертафельних пісень згаданих вище композиторів – це те коло поетичних образів в якому переважає світ сільської природи з потічком, зеленим ліском, горами що, сягають зір, з хатиною, яка «неначе у віночку». У багатьох лідертафельних піснях переважають образи меланхолії та суму, ідеалізації минулого як старих добрих часів, а також протиставлення великого світу – родинному краю.

В лідертафельних хорових мініатюрах відчутний великий вплив німецької музичної культури і хорової музики зокрема. Це можна пояснити тим фактом, що перші лідертафельні хорові товариства в Галичині були засновані німцями. Ба більше, музику як навчальну дисципліну в галицьких школах викладали німці та чехи. Щодо хорового репертуару

українських лідертафельних товариств, які з'явилися в середині 1850-х років, то вони спочатку також виконували німецький репертуар за відсутністю власного українського. Водночас чоловічий акапельний хоровий спів в контексті появи відповідних товариств, давав всім учасникам почуття єдності і був забарвлений політично. М. Новакович пише про важливість відкриття «колективного Я» через мистецтво і музику зокрема, «бо кожна нація має власний неповторний спосіб мислення» [33, с. 261].

За німецькими стандартами на кшталт німецьких лідертафель в Галичині починають засновуватися численні хорові товариства, першим з яких було Галицьке музичне товариство (1838). У 1860-х роках конкуренцію йому складало чоловіче співоче товариство «Гармонія», що пропагувало німецьку культуру лідертафель. Окрім того, в цей час у Львові існували німецьке товариство «Друзів співу» та товариство «Ехо» і «Конкордія». Щодо перших українських лідертафельних товариств, то одним із них став «Теорбан» (1871) засновником якого був А. Вахнянин. У 1880 році у Львові було засноване хорове товариство «Лютня» відоме ще як «Львівський чоловічий хор» це товариство протягом тривалого часу брало активну участь в музично-літературних вечорах у Львові. Але найбільшою подією в музичному житті Галичини стало заснування у 1890 році українського співацько-хорового товариства «Львівський Боян», диригентами якого у різний час були: А. Вахнянин, О. Нижанківський, С. Людкевич. Згадане вище товариство пропагувало насамперед національно-музичне мистецтво, а його метою було мобілізувати пасивно галицьку спільноту на формування нації навколо народно-історичної культури. Діяльності всіх музичних товариств в Галичині сприяло вшанування постаті Т. Шевченка, що почало проводитися в Галичині на постійній основі з 1862 року. Якщо проаналізувати програми усіх вечорів за 50 років його існування (1862-1912), то можна спостерегти що в них переважала хорова музика. У 1865 році в Перемишлі на Шевченківському вечорі вперше був виконаний гімн «Ще не вмерла Україна» М. Вербицького. На Шевченківському вечорі

у 1868 році у Львові відбулася прем'єра двох хорових заповітів, один з них написав М. Вербицький, а інший М. Лисенко. Як зазначає М. Новакович «традиція «репрезентативних» шевченківських концертів у Львові (вони відбувалися також в інших містах Галичини та навіть у Відні) протривала включно до 1914 року й не переривалась навіть з початком Першої світової війни, а лише змінила форму презентації, бо тодішні святкування відбувалися у Легіоні українських січових стрільців, а в 1918-1919 роках в Українській галицькій армії (УГА). Незважаючи на щорічні зміни в програмах, принцип їх побудови протягом тривалого часу залишався незмінним. *Вечір* зазвичай починався промовою, після чого першим виступав оркестр чи хор, або навпаки – з виступу оркестру, а далі один чи деколи два доповідачі виголошували свої реферати, присвячені Шевченкові» [33, с. 232].

### **1.3 Хорова творчість представників Лисенкової школи в Галичині.**

Важливу роль у розвитку західноукраїнської музичної культури останньої третини ХІХ ст. відіграла творча постать композитора Миколи Лисенка. Творчі контакти композитора з представниками галицької культури започаткувалися ще наприкінці 1860-х років. Насамперед це було інспіровано Шевченківськими концертами, які проводилися у Львові, починаючи з 1862 року. Молодий композитор-початківець Микола Лисенко, що був відомий галичанам переважно з виступів у Празі та схвальної чеської преси, отримав запрошення написати музику до «Заповіту». Його прем'єра відбулася у 1868 році у Львові, і саме з цього часу українська громадськість Галичини познайомила з Лисенком, як з композитором. В одному з листів до батьків митець написав: «прислали мені при листі вірш Шевченка «Заповіт» з проханням покласти його на музику, так як львів'яни, судячи зі схвальних відгуків чехів про мою обробку, не знайшли, до кого би більше

можна було звернутися, як не до мене» [33, с. 269]. Як зазначила М. Новакович, галичани «відстежували всі події, пов'язані з культурними здобутками не лише представників Галичини, а й підросійської України» [33 с. 269].

Треба зазначити, що Лисенко вів активне листування з І. Франком, літературознавцем та громадським діячем О. Барвінським (останній замовив композитору «Заповіт»), молодими галицькими композиторами А. Вахнянином, О. Нижанківським, Ф. Колесою. У своїх листах Лисенко порушив цілий ряд питань, які стосувалися подальшого розвитку галицького музичного мистецтва на національній основі. Так у листі до О. Нижанківського композитор критикує галицьких композиторів за захоплення німецькою та польською музикою, і відсутністю інтересу до західноукраїнського фольклору. Тривалий час М. Лисенко листувався з Ф. Колесою, який давав поради молодому композиторові щодо проблем національного елемента в його хорових композиціях, згодом Колеса опублікував наукову розвідку «Кілька слів про збирання і гармонізування українських народних пісень з доданем листів Миколи Лисенка». Відома творча співпраця з композитором О. Нижанківським, оскільки останній організував у 1885 році у Львові видавництво «Бібліотека музикальна», в якому він публікував хорові та вокальні твори Лисенка. Лисенко у своєму спілкуванні з молодими галицькими композиторами, велику увагу приділяв проблемі національної визначеності їх музики. Ба більше, останні відчували на собі великий вплив його творчості, що знайшло своє відображення у їхніх вокальних та хорових композиціях. У ХХ столітті це дало підставу музикознавцю та композитору Б. Кудрику говорити про школу Лисенка в Галичині, і про те що згадані музиканти належали до її першого покоління. Найбільш відчутним вплив Лисенка був на творчість Ф. Колесси. Композитор згадував: «ми не могли досить налюбуватися тими наскрізь оригінальними творами Лисенка, що були зовсім новим словом у нашій музичній літературі: виявляли таке близьке споріднення з мелодією

українських народних пісень і так ніжно, а разом сильно промовляли нам до душі, як поезія Шевченка» [23, с. 52].

В одному з листів до Колесси, Лисенко писав про особливості народної гармонії, зокрема те, що вона складається з трьох голосів, кожен з яких живе самостійним окремим життям. Всі настанови Колесса використовував у своїх хорових композиціях. Так, у терцеті «Закувала зозуленька» він використовує імітаційно-підголоскову поліфонію, рух жіночих голосів у сексту, що є характерною ознакою народного автентичного співу. Лисенко у своїх творах активно використовував ладові особливості народної пісні, саме в цьому напрямку працював і Ф. Колесса, прикладом чого є його хор «На музиці», де використаний лад з низькими сьомим і шостим ступенем. У своїх творах, а це є переважно хори і терцети, Колесса спирався на фольклор. Такий перелом у музичному світогляді галицьких композиторів відбувся насамперед в результаті творчих контактів з Лисенком, що привело до активізації народницького напрямку в галицькому музичному мистецтві кінця ХІХ ст..

Одним з композиторів яких частково зараховують до школи Лисенка, є Анатоль Вахнянин. Він є автором першої західноукраїнської опери «Купало» і низки хорових творів, які здобули популярність в Галичині і за її межами. Хорова творчість композитора тісно пов'язана з його культурно-просвітницькою діяльністю, оскільки вони часто виконувалися в різноманітних концертах і ювілейних вечорах. Одним з найвідоміших хорів Вахнянина є «Шалійте, шалійте скажені кати». Написана до драми «Ярополк», вона з новим текстом О. Колесси стала гімном російської революції 1905 року. А. Вахнянин є засновником декількох музичних товариств, зокрема товариства «Георбан», «Лютня», «Львівський Боян». У своїй творчості композитор орієнтувався переважно на аматорські хори, що і зумовило його музичну стилістику, в якій відчутними є впливи німецького лідертафеля.

До Лисенкової школи зараховується також композитор О. Нижанківський, який, на думку Л. Кияновської «замикає плеяду видатних

композиторів-аматорів XIX ст. і логічно підводить композиторський процес до переходу на вищу стадію – стадію професійного переосмислення фольклору, гнучкого синтезу з провідними художніми європейськими течіями початку століття, яка втілилася у творчості С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського та інших митців, що приходять на зміну «аматорам» [17, с. 164].

Хорова музика Нижанківського сповнена яскравих контрастів, драматичних почуттів, подібно до М. Лисенка і Ф. Колесси, йому була близькою Т. Шевченка і Ю. Федьковича, якого називали «буковинським соловеєм». На думку Л. Кияновської, у культурі є мало композиторів, які були б активними послідовниками Лисенка, зуміли б переосмислити його манеру так, як це зробив О. Нижанківський. [17, с.165]. Водночас композитор не наслідував сліпо Лисенка і не був його епігоном, свідченням чого є його яскрава композиторська манера письма. Дослідники визначають стиль Нижанківського, як реалістичний, що передбачає поєднання раціонального і емоційного начал. Натомість Л. Кияновська зазначає, що для реалістичного методу потрібна перевага аналітичного начала. А в Нижанківського переважає задушевність, сердечність і кордоцентричність, тому він ближчий до Лисенка і його учнів, таких як Кирило Стеценко.

Найвидатнішими хоровими творами композитора є його хори «Гуляли», «З окрушків», «В'язанка слов'янських гімнів», цикл «Колядок та щедрівок». Щодо музичної мови Нижанківського, то окрім галицьких культурних традицій, впадає в очі його схожість зі стилем Лисенка. Йдеться насамперед його увага до тексту. У цьому він зближується також з Денисом Січинським. Для хорових творів композитора характерна декламаційність, театральна патетика і одночасна наспівність, саме це і створює враження переконливості тих психологічних станів які він відтворює, їх достовірність. Для нього є не характерним заокругленість фразування, чітка квадратність побудов, його мелодії мають характер драматичного монологу.



Хор «Гуляли» був написаний у 1884 році на слова Ю. Федьковича. Сюжет цього твору автобіографічний, оскільки головний герой втратив кохану дівчину, яка померла. Хор складається з декількох епізодів, які об'єднуються в розгорнуту сцену-монолог. Особиста трагедія головного героя розгортається на фоні свята. Воно супроводжується мажорним колоритом, танцювальною ритмікою на фоні якого розгортається особиста драма героя. Як зазначила Л. Кияновська, хор «Гуляли» переламав традицію, що упродовж тривалого часу існувала в галицькій хоровій культурі, демонструючи диференційований підхід до літературного тексту, і виділення саме драматичної образності.

Зовсім інший за своїм характером хор «З округків» на слова Федьковича, в якому можна зауважити явище психологічного паралелізму, що виражається у красі земної природи, яка є вічна і доточно змарнованому людському житті.

## РОЗДІЛ II.

### ДЕНИС СІЧИНСЬКИЙ – ПЕРШИЙ ПРОФЕСІЙНИЙ КОМПОЗИТОР-РОМАНТИК В ГАЛИЧИНІ.

#### 3.1. Творчий шлях Дениса Січинського.

Денис Січинський, як композитор, диригент і громадський діяч був дуже популярний за свого життя у Галичині (1865-1909), оскільки його твори виконували численні галицькі хорові колективи і такі видатні співаки, як Соломія Крушельницька та Олександр Мишуга. Композитор народився на Тернопільщині у сім'ї вчителя й управителя маєтку. З раннього віку митець лишився сиротою, що завадило йому здобути якісну музичну освіту. Після закінчення гімназії в Тернополі він вступає до Львівського університету і одночасно до консерваторії Галицького музичного товариства, де навчається в класі її директора відомого композитора Кароля Мікулі, який був учнем Фредеріка Шопена. Але ця освіта не була систематичною, бо як стверджує С. Павлишин, Мікуля був вже у дуже поважному віці і навчав Січинського епізодично, бо останньому доводилося паралельно працювати, що оплачувати своє навчання.

Незважаючи на те, що кар'єра професійного музиканта в Галичині у другій половині XIX ст. була матеріально дуже збитковою і не давала засобів для існування, де Січинський свідомо обрав «не певний і голодний шлях музиканта». Знаменною датою у житті Галичини стало заснування у 1891 році у Львові музичного товариства «Боян», мета якого полягала у пропагуванні українського музичного мистецтва, та організації хорових колективів. Денис Січинський був одним із засновників цього товариства і членом його правління. Два його великі твори, а це кантата «Дніпро реве», що отримала першу премію на конкурсі «Бояна» 1892 році і в'язанка народних пісень «Було не рубати зеленого дуба» були присвячені саме

львівському «Бояну» і стали основою його хорового репертуару, що свідчить по композиторську майстерність митця.

Д. Січинський ввійшов в історію української музики, як видатний громадський діяч. Відомо, що він у 1894 році разом з І. Франком, М. Павликом, О. Роздольським та Ф. Колесою брав активну участь в організації комітету для збирання українських народних пісень. Час від часу композитор міняв місце свого проживання. Його життєвий і творчий шлях пов'язаний із такими містами: Коломия, Перемишль, Станіславів (нині Івано-Франківськ). Так, композитор засновує у 1887 році музичне співоче товариство «Боян» у Коломиї і працює як диригент його хору. У 1895 році він у якості диригента виступає з хором перемишльського «Бояна». Упродовж 1896-1898 років Д. Січинський працює капельмейстером в навчальному закладі у Дороговижу біля Стрия. Останнє десятиліття життєвого і творчого шляху композитора (1899-1909) пов'язане з теперішнім Івано-Франківськом, де він також заснував філію «Бояна», музичну школу у якій викладав фортепіано. У 1902 році митець заснував перше в Галичині музичне видавництво «Музична бібліотека», яке друкувало твори українських композиторів.

Денис Січинський залишив після себе неабиякий творчий спадок у різноманітних жанрах музичного мистецтва – хори, кантати, солоспіви, фортепіанні мініатюри, оперу «Роксоляна». Це єдина опера композитора, над якою він закінчив працювати та написав до неї оркестровку, але за його життя, вона так і була представлена публіці. Лише у 1993 році М. Скорик взявся за відновлення роботи Січинського, зробив редакцію опери, та представив її на сцені Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької за участі Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

Як композитор Д. Січинський тяжів до вокальної і хорової музики. Найбільше його приваблювала творчість І. Франка та Т. Шевченка, особливо ті вірші у яких був відчутний філософський та психологічний

аспект. Це дуже добре видно по мелодиці його творів, яка хоч і є співуча, але сповнена декламаційних діалогів та монологів. Особливо його цікавила поезія з трагічним змістом. Як зазначила Л. Кияновська, «у своїй творчості Січинський – лірик, що уміє добиратись до найбільш закритих хвилювань людської душі... Весь його безпосередній високо-драматичний ліризм окрилений жорстокою правдою драми його особистого життя – б'є по консервативних формах не тільки галицько-українського, але й всеукраїнського громадського побуту. Тому творчість його є протестом людини проти консерватизму життя – і не проти національної неволі, і цієї – що з людини робить раба-звірину...» [17, с. 73]. Не випадково композитор вибирає ті вірші, у яких переважає трагічне начало. Це «Минули літа молодії», «Один у другого питаєм» Т. Шевченка, «Непереглядною юрбою» «Даремне, пісне» І. Франка, «Дніпро реве» Б. Грінченка, «Нудьга гнітить» М. Вороного. Як зазначила С. Павлишин, «ця поезія була для Січинського не тільки ознакою епохи, а й камертоном власного життя. Звідси велика щирість, безпосередність музики, емоційність і схвильованість. Рідкісний дар композитора живиться з українських джерел, із народної селянської, а ще більше міської пісні-романсу. Тому й речитативність у хорах філософсько-психологічного змісту не має в собі нічого штучного, сухого, надуманого.» [35, с. 63]. Через песимістичний і занепадницький характер творів Січинського, його часто порівнювали з франко-бельгійським поетом Шарлем Бодлером. Туга, смуток, відчай, безнадія – основні теми його солоспівів і двох хорових кантат. Як пише Л. Кияновська, галицьке суспільство питалося між собою : «Відкіля такий сум у творах Січинського? Відкіля такий сміх крізь сльози, чому «Лічу в неволі і дні, і ночі?»» [17, с. 73].

Підхід Січинського до композиторської творчості кардинально відрізнявся від його сучасників, зокрема О. Нижанківського, А. Вахнянина. Композитор писав під впливом раптового натхнення, це могло бути навіть в парку на лавці. Звідси, як стверджує Л. Кияновська, та особлива, типово-

романтична автобіографічність образної сфери, зосередженість на особистих переживаннях, навіть якщо він піднімає теми загальнозначимі. Можна стверджувати, що композитор свідомо культивує у творах тему конфлікту митця з середовищем, наголошує на своїй самотності – цей романтичний статус побічно стверджує його духовну виключність. З романтичного світобачення та рис індивідуальності композитора, і походить незвичайна «естетика банального». Для Січинського було важливо, щоб у творах були присутні характерні ознаки експресивної мелодики, граничної емоційної наповненості гармонічних прийомів та фактурного розміщення.

Підсумовуючи, ми розуміємо, що такий романтизм у творчості Січинського має підґрунтя його особистісних переконань, почуттів, світобачення та індивідуальності, що значимо різниться з романтичним спрямуванням галицьких композиторів, не дивлячись на подібність певних рис – наближеність до народності, галицької побутової музики, надання переваги солоспівам та хорам, звертання до літургії тощо.

Тема та мелодія у творчості Дениса Січинського базується зазвичай на поєднанні трьох засобів:

- 1) українських народних ліричних пісень;
- 2) старогалицьких елегій;
- 3) декламації та речитативах, які спрямовані на створення театральних ефектів.

Гармонія музичних творів галицьких композиторів, була скромнішою ніж у Січинського, у ній зустрічаються підголоскові фрагменти поліфонії. Композитор дуже часто використовує у творах хроматичні модуляції, відхилення, альтеровані акорди *S* групи, паралельні сектакорди, еліпсис та інші гармонічні прийоми. Сама гармонія, в нього більше слугує з'єднанням епізодів, а не відокремленням окремих частин, які забезпечують точну появу наскрізного розвитку.

Текст творів, які взяті за основу його композицій, впливали на будову творів. Як писала Л. Кияновська «композитор прагне зробити форму

гнучкою, такою, яка відповідала б задуму правдивого і точного втілення поетичного образу. Тому майже в кожному солоспіві або хоровому творі проблема форми розв'язана своєрідно, в залежності від змісту тексту» [17, с. 182].

### **3.2. Хорова творчість Дениса Січинського.**

Творча спадщина Д. Січинського до нашого часу лишається не впорядкованою, що пов'язано з тим, що його твори дуже мало видавалися, сам він, як стверджує С. Павлишин, ставився до них недбало. У наслідок цього більшість з них загубилася, або зберігається в приватних архівах не доступних для широкого загалу. Хоча твори у свій час були дуже популярними, але після смерті вони почали забуватися і лише в другій половині ХХ ст. спостерігається інтерес до творчої спадщини Січинського з боку виконавців і дослідників.

Найбільш вагомим є внесок Січинського у жанр хорової музики. Це, значною мірою пов'язано з його діяльністю як диригента-практика, а також зумовлено його національною традицією. Адже відомо, що основою національного жанрового музичного канону у ХІХ ст. є хорова музика. Композитор почав від хорових обробок народних пісень і згодом перейшов до написання оригінальних творів, серед яких є найвідоміші кантати «Лічу в неволі» на вірші Т. Шевченка, «Дніпро Рече» на вірші В. Чайченка та цілої низки хорових мініатюр на тексти Т. Шевченка та І. Франка: «Один у другого питаєм», «Минули літа», «Пісне моя», «Непереглядною юрбою».

Основою його творчості є протест проти тогочасного суспільства, міщанського самовдоволення. Але як зазначила С. Павлишин, це «протест індивідуальний, здебільшого пасивний, що виражається в зміні настроїв від надій на світле майбутнє («Коби я був пташкою») до поривів розпачу (в хорі «Нудьга гнітить»)» [35, с. 15]. Важливим також є той факт, що у творах

Січинського на тексти Шевченка є революційний порив навіть заклик до визвольної боротьби за національне звільнення («Мій краю коханий»).

Хорова творча спадщина Січинського вміщує 20 творів, серед яких переважають акапельні. Щодо хорів у супроводі фортепіано, то їх значно менше і вони не характерні для творчості митця. Хори із супроводом – це переважно марші активно-вольового характеру, яким супровід додавав ще більшої чіткості («Над гори, до хмар»).

Але центральне місце не лише у творчій спадщині Січинського, але взагалі в українській культурі кінця XIX – початку XX ст. посідають дві його кантати : «Дніпро реве» і «Лічу в неволі». Слідом за кантатою «Заповіт» М. Вербицького вони є одним із перших вдалих спроб західноукраїнських композиторів у цьому жанрі.

Свою першу кантату «Дніпро реве» на тексти В. Чайченка (Б. Грінченка) композитор написав ще під час навчання у Львівській консерваторії Галицького музичного товариства у 1892 році. Разом з «В'язанкою народних пісень» ця кантата, на думку С. Павлишин, є підсумком трирічного навчання композитора в консерваторії. Звертає на себе увагу певна контрверсійність твору. З одного боку, музика відзначається мужністю і героїчним пафосом, а з іншого – текст Чайченка є глибоко песимістичним і занепадницьким. Як стверджують дослідники це пояснюється недостатньо сформованим світоглядом композитора, який згодом для передачі глибоко-філософських ідей вибирав саме твори Шевченка.

Музика кантати виявилась набагато виваженою і зрілішою за сам текст. Це не депресивні настрої жалю і пасивного смутку, а драматична схвильованість і дійовий протест. Форма кантати пов'язана з його текстом і має ознаки тричастинності. Твір написано для мішаного хору, соліста та оркестру. Кантата починається з невеликого оркестрового вступу (6 т.), де на фоні фігураційного руху струнних інструментів в партії фаготів і контрабасів звучить, викладена унісоном, драматична тема, пунктирний

ритм якої, рух по звуках розкладеного тризвуку, чотиридольний розмір виявляють приховану в ній маршовість. Це основна тема кантати:

Приклад 2.1

The image displays a musical score for a piece titled "Allegro moderato". The score is divided into two main sections. The upper section consists of two systems of piano accompaniment, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking and a crescendo hairpin. The lower section features four vocal staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), followed by a grand staff for piano accompaniment. The vocal parts are mostly silent, with the Bass part showing some activity. The piano accompaniment in the lower section includes a *pp* dynamic marking and a triplet of eighth notes. The word "Дні" is written above the piano accompaniment staff in the final measure.

Цю саму тему підхоплює хор у партії басів. *Tutti* хору на словах «Дніпро реве» - це своєрідна відповідь хору, що контрастує до основної теми в партії басів. Це відчувається у протиставленні діатонічного і



гармонічного ладів, рухами з малосекундовими низхідними ходами, що символізують страждання (риторична фігура *suspiratio*). Вся перша частина кантати фактично побудована на протиставленні елементів головної теми і відповіді хору» [с. 73].

Приклад 2.2

The image displays a musical score for a voice and piano. It consists of four staves. The top two staves are for the voice, with lyrics written below them: "Дні-про ре-ве і" and "Дні-про ре-ве і". The bottom two staves are for the piano accompaniment, with lyrics: "- про ре-ве, тремтить під ним та кру-ча." The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano part features a prominent triplet rhythm in the right hand, which is mentioned in the text as a characteristic of the world musical culture.

Друга частина кантати це соло баритону, в якому переважають настрої суму та жалю. Відомо, що Січинський є автором багатьох високомистецьких вокальних творів, тому ця частина кантати написана в характері його солоспівів. Романсовий характер мелодики в поступеновому плавному русі з рухом до кульмінації на словах «Його журбу» у супроводі тріольної ритмічної фігури оркестру, що відома у світовій музичній культурі, як тема долі та страждання:

The image shows a musical score for a voice and piano piece. The top staff is the vocal line, with lyrics written below it: "ВИТЬ..." followed by "Мо-го журбу я". The piano accompaniment consists of two staves below the vocal line. The music is in a slow, solemn style, as indicated by the tempo and mood markings "Andante grave e religioso". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Перехід від соло тенора до третьої частини здійснюється *attacca* і відзначається раптовою зміною настрою. Автор позначав цей розділ *Andante grave e religioso*. Вступ хору з динамікою *pp* у чотиридольному розмірі з пунктирною ритмічною фігурою відсилає нас до тих урочистих духовних творів українських композиторів доби бароко і класицизму, в яких урочистий маршовий ритм, урочисто-церемоніальний характер вказує на вплив музики Бортнянського і на патетичний загальний характер мелодики. В музиці XVIII ст. категорія «патетичного» пов'язувалася не з драматичним і експресивним, а, як стверджує М. Новакович «з філософсько-естетичними категоріями великого і піднесеного, а безпосередньо в музиці з поетикою церковного і театрального стилю <...> «патетичне» у церковному сенсі є синонімом «божественного», «піднесеного» та «благоговійного», «спроба висловити земними звуками наземну гармонію і створити молитовний настрій, який змушує забути про все марнотратне. У цьому сенсі «патетичне» – виразний антонім пристрасно-драматичного. Пристрасть тут набуває виразу натхненного споглядання, при якому зникає усе земне, і внутрішньому погляду людини відкривається вища правда» [33, с. 104]. Саме так розуміє

«патетичне» в кантаті «Дніпро реве» Денис Січинський, оскільки цей фрагмент виконується у винятково-акапельному звучанні хору з благоговінням і з ностальгією за колишнім життям, як символом втраченого Раю:

Приклад 2.4

*Andante grave e religioso*

С. А. Б.

*pp* Ах, то жур-БА ЗА ТИМ ЖИТТЯКО-ЛИШНІМ. ЗА ТИМ ЖИТ-  
*pp* Ах, то жур-БА ЗА ТИМ ЖИТТЯМ КО-ЛИШНІМ. ЗА ТИМ ЖИТ-  
*pp* Ах, то жур-БА ЗА ТИМ ЖИТТЯМ КО-ЛИШНІМ. ЗА ТИМ ЖИТ-

*cresc.*

Драматичною та логічною кульмінацією кантати є розділ *piu mosso* «Ах то журба за сестрами чайками». Виклад і будова теми нагадує початок першого розділу, що створює своєрідну тематичну рамку між частинами і надає кантаті стрункості і цілісності. У цій частині експресія досягає своєї найвищої кульмінації, хоча ритмічний малюнок є досить рівним, виділяються лише арпеджовані та акцентовані акорди, які надають музиці особливої ваги і урочистості. Як зазначила С. Павлишин, весь заключний етап – це рух до кульмінації та її подальший спад, звертає на себе увагу епізод з цікавим використанням гармонічних зворотів, з несподіваним переходом з VII низького ступеню *d-moll* в терцквартакорд VII ступеню *a-moll*. Несподівану зміну настрою композитор виражає через хроматичну модуляцію та альтеровані акорди:

## Приклад 2.5

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment. The tempo is marked "Più mosso". The lyrics are in Ukrainian: "Ах, то жур-ба за сест-рами-чан-ка - ми, що тут дав-стес." The piano part includes dynamic markings like "mp" and "cresc.".

Наступна кантата Д. Січинського «Лічу в неволі» була написана в 1902 році на текст Т. Шевченка і є одним з найкращих творів в творчій спадщини. Січинський продовжує традицію Вербицького в жанрі хорової кантати-поєми, а також у виборі складу учасників. Кантата написана для двох хорів, соліста та оркестру. Треба зазначити, що один з найулюбленіших творів самого композитора, який був написаний у складний період його життя пов'язаний з переживанням глибокої кризи. Твір написаний у вільній формі кантати-поєми, як і «Заповіт» М. Вербицького і «Б'ють пороги» М. Лисенка. Як зазначила С. Павлишин, «музика іде за текстом і поступово розкриває її зміст, три частини твору об'єднані лише словами і тональністю крайніх частин».

Кантата починається урочисто похмурим оркестровим вступом (*Larghetto maestoso*). Основний мотив звучить в партії валторн на фоні тремоло литавр як епіграф до всього твору. Хоча темп вступу повільний і динаміка не виходить за межі *p*, але сам характер його патетичний

свідченням чого є тональність *b-moll*, органний виклад басової партії в низькому регістрі, наростаючий характер динаміки в унісонному звучанні. Весь вступ будується на ритмічній фігурі, яка в бароково-класичну добу була символом трагічного чи таємничого і відома в світовій класичній культурі як тема долі:

Приклад 2.6

The image shows a musical score for a piece titled "Larghetto maestoso". The score is written in bass clef and features a piano (*pp*) dynamic. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a prominent bass line and a melodic line in the upper register. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and a shift in the melodic line.

Як зазначила С. Павлишин, це один з небагатьох творів Січинського, де він використовує поліфонічний принцип розвитку, це добре видно в першій кульмінації вступу, де імітаційне повторення одного і того самого мотиву посилює драматизм і створює певне напруження (Див. т. 5) [35, с. 19]. Подальший вступ хору в унісон без супроводу в низькому регістрі, з динамікою *pp* створює сильний ефект і відсилає слухача до духовної музики. І це цілком логічно, оскільки герой звертається в молитві до Бога («о Господи»). Далі унісон переходить у чотириголосий склад, мелодія рухається плавно викладена рівномірними тривалостями, що ніби слугує зображенням тексту «а літа пливуть за ними». М. Новакович звертає увагу на мелодію цього фрагменту, сповнену особливого ліризму і виразно українську за своєю природою. Вона позначена елегійними елюентами, як і сам вірш Шевченка,

написаний ним у характері елегії. [33, с. 250]. Наступний епізод «забирають, не вертають ніколи нічого» є повторенням попередньої теми, але водночас вони приводять до першої драматичної кульмінації на словах «і не благай»:

Приклад 2.7

У цьому епізоді можна спостерегти контраст між унісонною, плавною і рівномірною мелодією з одного боку, яка у подальшому починає рухатися великими стрибками, у той час, як гармонія в оркестрі значно ускладнюється. Після невеликої оркестрової інтерлюдії починається розділ *Andante* – монолог тенора у супроводі оркестру. Він написаний в мажорній тональності, в характері близькому до романсу з ознаками полонезного ритму. Форма цього епізоду тричастинна. Протиставлення до попередніх епізодів кантати є наступний розділ *Andantino* він починається словами і четвертий рік минає. Цікаво, що основна тема – це є коломийка, яка вносить напругу у слова «змережаю кров'ю та сльозами моє горе». Використовуючи

коломийку Січинський хотів підкреслити важке невольничче життя, в якому немає сенсу та надії:

Приклад 2.8

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. The top system consists of three staves: a vocal line with lyrics in Ukrainian, a piano accompaniment in the right hand, and a piano accompaniment in the left hand. The lyrics are: "І чег... вер... таї рік... на... е... та... хень... во, по... во... аї,". The bottom system shows a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef). The music is in a minor key and features a somber, slow tempo.

Контрастом до попереднього є епізод *Andante grave*, у звучанні чоловічого хору у супроводі мідної групи оркестру («немає слов, немає сльоз»). М. Новакович, цитуючи Г. Грабовича, пише про цей фрагмент «як про найчіткішу форму глибокого і трансцендентального відчуття смерті... Тому Січинський знову звертається до церковного стилю, що виражається передусім у хоралі, написаному в характері урочистого церемоніального маршу» [33, с. 252]. Останній розділ кантати звучить особливо трагічно, тому що він завершується танцювальною музикою, яку втілює коломийка, як символ всього банального, беззмістовного і ворожого. При всіх плюсах кантати, основним її недоліком є відсутність наскрізної лінії розвитку. На це звертає увагу С. Павлишин, зазначивши, що композитор недостатньо володів формою, а з іншого боку, він свої твори творив за певними загальними принципами, попередньо їх не обмірковуючи. Ще одним з недоліків кантати

є її перевантажена оркестровка, де хор перекривається дублюючими інструментами у високому регістрі [35, с. 20].

Як зауважила М. Новакович Д. Січинський належить до тих композиторів, які одні з перших належить до тих композиторів, які одні з перших в українській культурі порушує у хорах філософські та психологічні проблеми [33, с. 252]. Ідеться про хор «Один у другого питаєм» для чоловічого складу на слова Т. Шевченка. Це було перше звернення композитора до поезії Шевченка. У хорі переважає речитативна мелодика, що є природньою, оскільки вірш написаний в манері діалогу з інтонаціями протиставлення, сумніву, запитання. Композитор демонструє це кожною музичною фразою з інтонаціями питання чи відповіді, супроводжуючи це короткими фразами, ферматами, нестійкою гармонією, динамікою:

### Приклад 2.9

**Темпо I**

ли. О - дин у дру - го - го пи - та - ем, на - що нас ма - ти при - ве -

ла? Чи для доб - ра? Чи то для зла? На - що жи - вем? Чо - го ба - жа - ем? І, не діз -



Хорова композиція написана у тричастинній репризній формі. Оскільки в центрі твору внутрішній діалог героя, який побудований на питальних інтонаціях, то Січинський використовує тут відомі вже музичні знаки, що в європейській музичній культурі ще з доби бароко є пов'язані з мовленнєвими питальними інтонаціями. Такою є сама фігура питання, яка передається через низхідний малосекундовий хід, а потім висхідний стрибок на кварту. Ця питальна інтонація чотири рази повторюється вже на самому початку хорової композиції. Але кожне нове повторення вимовляється по-новому, з новою інтонацією. Композитор тут використовує принцип секвенційності, позаяк кожне повторення вимовляється на новій висоті. У посиленні напруженості велику роль відіграють фермати, зокрема на слові «питаєм» у другому такті твору, а також паузи. Завдяки паузам, композитор виділяє фрази «нащо живем?», «чого бажаєм?», що створює додаткову напругу і посилює драматизм.

Як стверджує М. Новакович «Січинського мало цікавила поезія Шевченка з чутно вираженим фольклорним первнем. Композитор звертається до віршів Шевченка, які датуються періодом заслання і є сповнені настроями самотності, душевного болю, нудьги та жалю. Невипадково Г. Грабович називає їх «поезією зневіри» [33, с. 253]. Яскравим прикладом цього є один з найвідоміших, написаних на тексти Шевченка, «Минули літа молодії». Хор написаний у 1907 році, незадовго до смерті митця, тому тут є таким сильним трагічне відчуття конечності людського життя, очікування близької смерті. Хор починається зі вступу в якому звучить стримана тема у вигляді маршу з пунктирним малюнком. На думку М. Новакович, ця тема викликає алюзії до церковної музики.

Центральним у композиції є образ зими, який в першій частині хору повторюється тричі, щоразу з посиленням напруги, а перше проведення цього слова ще й підкреслюється октавним унісоном:

## Приклад 2.10

віт - ром од на - ді - і у - же по - ві - я - ло. Зи - ма, зи - ма, зи - ма

Якщо друге проведення слова «зима» звучить у чотириголосому викладі з посиленням динаміки у висхідному русі до кульмінації, яка виділяється октавним стрибком, як вигук, то останнє проведення звучить на *p* як відчай, а фермата, яка з’являється на останньому складі – це відома поетична фігура *aposiopesis*, яка, починаючи з епохи бароко, використовується в європейській музичній культурі, як знак смерті.

Наступний розділ *Tranquillo* починають солісти на слова «сидиш один в холодній хаті». Тут яскраво відчувається український колорит, оскільки вона нагадує народні пісні, чому сприяє її терцевий виклад. Слід зазначити, що композитор виділяє текст за допомогою хорових унісонів. Розділ *Maestoso*, на думку Ю. Шевельова, це протиставлення з одного боку, холодного засніженого степу, а з другого – зеленого садочка біля хати, того уявного образу Шевченкового Раю. Середній епізод цього розділу «Садочок твій позеленить», набуває трохи сентиментального звучання, бо написаний в характері елегійного романсу. Як стверджує С. Павлишин, характер музики «Минули літа молодії» повністю відповідає текстові Шевченка. Особливо сильне враження, на думку дослідниці, справляє кода, де ідея твору підкреслюється хоровим унісоном:

## Приклад 2.11

ні - чо - гі - сінь - ко не жди, не жди! Не жди! Не жди!

Одним з останніх хорових творів Д. Січинського, є акапельний чоловічий хор «Мій краю коханий». Як пише С. Павлишин, «жоден твір Січинського не виражає такої глибокої любові до батьківщини, як цей. Хор насичений революційним духом, в ньому заклик до єднання на визвольну боротьбу» [35, с. 26].

Хорова композиція написана в тричастинній формі з динамічною репризою. Перша частина виражає глибокий біль за долю України. Тут, як і в інших хорах композитора, переважає питальна інтонація. Водночас чіткий акордовий ритм з активними ходами мелодики на кварту, вказують на силу народу і його незламність. Друга частина *Lento lugubre* є контрастною стосовно першої, позаяк тут замальовується важкий бездержавний стан українського народу. Звертає на себе увагу багатством гармонії, з переважанням альтерованих акордів і еліптичних зворотів. Найяскравішим вираженням патріотичних почуттів є реприза твору, в якому звучить заклик до боротьби:

«Єднайтесь, синове, одна нам дорога,  
 Всі дружно ставайте у збройні ряди,  
 В дужанні за волю вас жде перемога,  
 Де прапор наш має, спішіть всі сюди!»

Фактично це є кульмінація хору, що відобразилась у мелодії, яка енергійно рухається в гору на фоні ускладненої гармонії та тональних співставлень. Аналогічна визвольна тематика пронизує інші хорові твори Січинського, зокрема композицію «Над гори, до хмар», написану у 1906 році. Текст до хору написав відомий український поет-модерніст Василь Пачовський. В оригіналі твір написаний у фортепіанному супроводі, але традиційно виконується акапельно. Музика хору є нескладна, тому що у ньому переважає маршовий характер.

«Непереглядною юрбою» І. Франка продовжує трагічну лінію творів Січинського. В центрі образ марнотного людського життя без сенсу і надії. Ритмічний малюнок з чітким пунктиром і акцентуванням першої долі такту ніби відтворює важкий поступ часу. Цьому сприяє виразна гармонічно-акордова вертикаль хорової партитури, рух четвертними та восьмими тривалостями:

Приклад 2.12

**Andante con dolore**

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Не-пе - рег - ляд - но - ю юр - бо - ю і - дуть за

Не-пе - рег - ляд - но - ю юр - бо - ю і - дуть за

Щодо музичної мови, то цікавим є гармонічний зсув наприкінці 5 такту на словах «так страшно одностайні» з динамікою *pp*. Він припадає на

початок другого речення після кадансу, завершений на доміантовому тризвучі. Півтоновий низхідний зсув партії сопрано і альта – це улюблений композитором зменшений септакорд до тональності субдомінанти. З подальшим переходом в доміант терцквартакорд фа мінору і розв’язанням в доміант септакорд натурального сьомого ступеня. Тобто можна спостерігати цілий ланцюг нестійких доміантсептакордових побічних тональностей, що посилює відчуття неспокою і тривоги:

Приклад 2.13

3

S  
дня - ми дні мо - ї, так страш - но од - нос - тай - ні

A

T  
дня - ми дні мо - ї, так страш - но од - нос - тай - ні

B

2  
6

S  
всі, як о - лов - в'я - ні хма - ри ті, що звіль - на

A  
всі, як о - лов - в'я - ні хма - ри ті, що звіль - на

T  
всі, як о - лов - в'я - ні хма - ри ті, що звіль - на

B  
всі, як о - лов - в'я - ні хма - ри ті, що звіль - на

Наступний епізод *Largamente* характеризується зміною метричного розміру з 3/4 на 6/4. Музика набуває більш маршового характеру, у той час як динаміка перебуває в межах *p-pp* з невеликими агогічними посиленнями і послабленнями гучності:

## Приклад 2.14

*p* **Largamente**

9

S ли - нуть на - ді мно - ю. Без діл, з за - ку - ти-ми ру -

A ли - нуть на - ді мно - ю. Без діл, з за - ку - ти-ми ру -

T ли - нуть на - ді мно - ю. Без діл, з за - ку - ти-ми ру -

B ли - нуть на - ді мно - ю. Без діл, з за - ку - ти-ми ру -

12

S ка - ми, без мис - лей де - ре - ві - ю я. Ми -

A ка - ми, без мис - лей де - ре - ві - ю я. Ми -

T ка - ми, без мис - лей де - ре - ві - ю я. Ми -

B ка - ми, без мис - лей де - ре - ві - ю я. Ми -

Гармонічна мова цього епізоду більш стабільна з опорою на тоніко-домінантові відносини. Однак, на словах «минає молодість моя» вона ускладнюється та стає нестійкою, свідченням чого є відхилення через домінантсептакорд в тональності третього ступеня. Але замість очікуваного

мажору з'являється мі бемоль мінор (замість ноти соль – соль бемоль). Наступний гармонічний побудований на послідовному русі доміанти ля бемоль мажору до своєї тоніки з використанням прохідних не акордових звуків у низхідному русі в партії альтів та сопрано. На словах «мов чиста річка степова» з'являється невеликий момент просвітлення, відхилення в тональності мажорної субдомінанти з подальшим переходом у тоніку до мінору:

Приклад 2.15

15

S  
на - є мо - ло-дість мо - я, мов чис - та річ - ка сте-по-

A

T  
8  
на - є мо - ло-дість мо - я, мов чис - та річ - ка сте-по-

B

Наступний епізод *Allegro* – це кульмінація всього твору, що виражається зміною розміру 4/4, темпу, динамікою *ff* силабічним розспівом тексту акцентом на словах «Гинь, гинь», відхиленням у тональність субдомінанти (фа бемоль) із подальшим поверненням до тоніки:

## Приклад 2.16

**Allegro**

21

S Гинь, гинь, хоч жи - ти ще не вспів і

A Гинь, гинь, хоч жи - ти ще не вспів і

T Гинь, гинь, хоч жи - ти ще не вспів і

B Гинь, гинь, хоч жи - ти ще не вспів і

Чіткий маршовий ритм зі скандуванням слів «слід загине за тобою», підкреслює стан відчаю головного героя. Фермата передостаннім двотактом твору сприймається майже картинно, як риторична фігура смерті (*Aposiopesis*), яку посилює унісон всіх голосів хору у низхідному поступеновому русі до тоніки з *pp*:

## Приклад 2.17

23

S слід за - ги - не за то - бо - ю, роз -

A слід за - ги - не за то - бо - ю, роз -

T слід за - ги - не за то - бо - ю, роз -

B слід за - ги - не за то - бо - ю, роз -



28 *f* *meno mosso* *pp*

S бо - лю, є - ди - ний слід ми - нув - ших днів.

A бо - лю, є - ди - ний слід ми - нув - ших днів.

T бо - лю, є - ди - ний слід ми - нув - ших днів.

B бо - лю, є - ди - ний слід ми - нув - ших днів.

Серед хорових творів Дениса Січинського одним з найвідоміших став гімн «Не пора!», написаний на текст однойменного вірша Івана Франка. Як зазначають дослідники творчості письменника, до написання цього віршу Франка надихнув австрійський марш почутий ним у Відні. Поетичний текст був написаний у 1880 році. Натомість, гімн з музикою Січинського вперше прозвучав у Львові на студентському вічі в листопаді 1901 році. Треба зазначити, що упродовж тривалого часу хор «Не пора» виконувався як національний гімн одночасно з твором Вербицького «Ще не вмерла Україна». В період визвольних змагань його популяризували українські визвольні січові стрільці. Як зазначив Ф. Погребенник «такого сильного, могутнього революційного слова, сповненого віри у визволення народу, такого відчайдушного заклику до боротьби за святі ідеали українська поезія до Франка не знала» [42]

Гімн написаний в характері маршу, на що вказує позначка *Marciale*. Розмір 2/4, пунктирний ритм, силабічний принцип інтонування, при якому на один склад припадає один звук мелодії – все це слугує посиленню маршовості. Хор написаний в куплетній формі, де в першій строфі переважає поступеневий коловий рух, який в українській музичній традиції завжди був пов'язаний з образом прославлення:

**Marciale**

Soprano  
1) Не по-ра, не по-ра, не по-ра. Мос-ка-

Alto  
2) Не по-ра, не по-ра, не по-ра. За не-

Tenor  
3) Не по-ра, не по-ра, не по-ра. В рід-ну

Bass  
4) Бо по-ра се ве-ли-ка-я есть. У зва-

На словах «Довершилась України кривда стара» композитор використовує інтонацію вигуку, що виражається у висхідному стрибкові на інтервал в.б з подальшим висхідним рухом до тоніки другої октави в партії сопрано. Це найвищий кульмінаційний момент хору, у якому згаданий мелодичний хід підкреслює важливість поетичного тексту Франка. Наступний інтонаційний зворот «нам пора для України жить», побудований у низхідному русі по звуках тонічного секстакорду, виражає основну ідею гімну:

- ра, нам по - ра для Ук - ра - ї ни

- ра. Для Ук - ра - ї - ни на - ша лю -

- ра. Під Ук - рай - ни єд - най - мось пра -

честь, рід - ний кра - ю здо - бу - дем то -

Гімн «Не пора!» Д. Січинського разом з хорами «Вічний революціонер» С. Людкевича та М. Лисенка продовжує традицію українських хорових пісень-гімнів, яка була започаткована у Галичині ще у часи революції «Весни народів» 1848 року. Галицькі композитори у цьому плані зробили великий крок вперед, починаючи від М. Вербицького, чий хор «Ще не вмерла Україна» став національним славнем. Серед хорів-гімнів слід також згадати «Шалійте, шалійте скажені кати» А. Вахнянина з текстом О. Колесси, що став не лише одним з популярних патріотичних гімнів, які виконувалися на початку ХХ ст. в Галичині, але і символом російської революції 1905 року.

## ВИСНОВКИ

У роботі був здійснений аналіз хорової творчості Дениса Січинського – одного з найвидатніших українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ ст. В історію національної музичної культури він увійшов не лише як автор першої західноукраїнської опери і численних солоспівів, але й хорових творів, які трактував абсолютно по-новому. Адже у своїх хорових композиціях Д. Січинський порушив важливі філософські та психологічні проблеми, прикладом чого є його хори на тексти Т. Шевченка та І. Франка. Ця поезія стала для митця не тільки ознакою епохи, а й «камертоном власного життя». Для глибшого розуміння постаті композитора і епохи, у яку йому довелося жити, у роботі були проаналізовані основні тенденції розвитку національного музичного мистецтва в Галичині у першій третині ХІХ ст. Констатовано, що спалах хорової культури пов'язаний з діяльністю Перемишльської співацько-композиторської школи, яка стала джерелом національного пробудження. Зазначено, що найвидатнішими представниками галицької музичної культури першої половини ХІХ ст. були Михайло Вербицький та Іван Лаврівський.

Розвиток хорового мистецтва у Галичині був також безпосередньо пов'язаний з епохою бідермаєру, що сприймався як певне запозичення з австрійської культури, але став невід'ємною складовою галицької музичної культури середини ХІХ ст. Однією з визначальних рис бідермаєру є те, що він був ефективним в аспекті появи різних музичних товариств, серед яких найпопулярнішою формою став лідертафель. Насамперед це були хорові чоловічі гуртки, а їх членів об'єднувала не тільки любов до співу, але і патріотичні настрої. Коли мова йде про Галичину, то тут такі товариства з'явилися ще в першій половині ХІХ ст. Цю традицію у Перемишлі започаткували І. Лаврівський та М. Вербицький. Основна ознака лідертафельних пісень полягала у тому, що вони мали виразну мелодію і

гармонію, у них переважали прості форми, а в текстах - патріотичні та любовні сентиментальні настрої.

Було зазначено, що важливу роль у розвитку західноукраїнської музичної культури останньої третини ХІХ ст. відіграла творча постать композитора Миколи Лисенка. У своєму спілкуванні з молодими галицькими композиторами, митець велику увагу приділяв проблемі національної визначеності їх музики. Ба більше, останні відчували на собі великий вплив його творчості, що знайшло своє відображення у їхніх вокальних та хорових композиціях. Згодом це дало підставу говорити про школу Лисенка в Галичині, і про те що такі музиканти як О. Нижанківський, Д. Січинський, Ф. Колесса належали до її першого покоління.

Д. Січинський увійшов в історію української музики, як видатний громадський діяч, який разом з І. Франком, М. Павликом, О. Роздольським та Ф. Колессою брав активну участь в організації комітету для збирання українських народних пісень. Він був одним із засновників у 1891 році у Львові музичного товариства «Боян», мета якого полягала у пропагуванні українського музичного мистецтва, та організації хорових колективів. Для львівського «Бояну» композитор написав два великих за формою твори, що стали основою його хорового репертуару – кантату «Дніпро реве», що отримала першу премію на конкурсі «Бояна» у 1892 році і в'язанку народних пісень « Було не рубати зеленого дуба». У багатьох хорових творах Січинського, таких як гімн «Не пора» чи «Мій краю коханий» домінують визвольні настрої та відчувається глибока любов митця до України.

Д. Січинський вважається першим західноукраїнським композитором, який обрав музику основою своєї професійної діяльності і, таким чином, поклав початок професіоналізму, що утвердився у творчості С.Людкевича та В.Барвінського, а також цілої плеяди західноукраїнських композиторів ХХ ст.

Відомо, що провідним жанром у творчості Д. Січинського стала хорова та вокальна музика, оскільки вона була найбільш доступною для виконання в

умовах українського культурного життя Галичини кінця XIX – початку XX ст. Водночас композитора приваблювала творчість тих поетів, у віршах яких був відчутний філософський та психологічний аспект. Саме це і спонукало митця написати низку хорів на тексти Т. Шевченка та І. Франка. Особливо його цікавила поезія з трагічним змістом, що була суголосна його особистій трагічній долі. Це дуже добре видно по мелодиці творів Січинського, яка хоч і є співуча, але сповнена декламаційних діалогів та монологів. При цьому вона добре зливається з текстом і є близькою до мови, що особливо відчутно у тих фрагментах його хорових композицій, у яких переважають сповнені драматизму речитативи.

Хорова творчість Д. Січинського є вагомим етапом у розвитку національної музичної культури кінця XIX – початку XX ст. Як вже було зазначено, вона ознаменувала початок професіоналізму в західноукраїнській музиці того періоду і стала фундаментом для її подальшого розвитку.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бенч О. Хорова культура України в аспекті виконавського фольклоризму (70-ті – 80-ті роки): Дис. ... канд. мистецтва. Київ, 1990. 155 с.
2. Білик З. УГКЦ і український національно-культурний рух в кінці XIX- на початку XX ст. (на матеріалах Сокальщини) / Історія релігії в Україні, Тези повідомлень IV круглого столу. Київ–Львів, 1994. С. 16.
3. Витвицький В. Микола Лисенко і його вплив на музичне життя Галичини / *Українська музика*. Львів. 1937. №1. С. 62–65.
4. Витвицький В. Музичними шляхами. Львів: Логос, 1995. 112 с.
5. Возняк М. Як пробудилось українське народне життя в Галичині за Австрії / *Новий час*. Львів, 1924.
6. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття. Перемишль, 2004. 157 с.
7. Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х рр. XIX ст. / *Живі сторінки української музики*. Київ: Наук. думка, 1965. С. 55-120.
8. Гадзінський В. Бодлер української музики / *Музика*, ч. 4 – 6, 1924. С. 36–37
9. Гриневецький І. А. К. Вахнянин. Київ: Мистецтво, 1961. 32 с.
10. Грица С. Ф. М. Колесса. Київ: Мистецтво, 1962. 112 с.
11. Грінченко М. Історія української музики. Київ: Спілка, 1922. 278 с.
12. Дальгауз К. Романтизм і бідермаєр. Про характеристику доби реставрації в історії музики. *Праці музикознавчої комісії НТШ* / пер. з нім. З. Жмуркевич. Львів, 2014. Т. ССLXVII. С. 377–393
13. Загайкевич М. Іван Франко і українська музика. Київ: Держ. в-во обр. мист. і муз. літ. УСРС, 1958. 119 с.
14. Загайкевич М. Михайло Вербицький: сторінки життя і творчості. Львів: Місіонер, 1998. 148 с.

15. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ: Музична Україна, 1960. 190 с.
16. Кияновська Л. Вплив айстро-німецької культури на формування стилю Станіслава Людкевича / Українсько-німецькі зв'язки минулого і сьогодення (за матеріалами міжнародного симпозіуму). Київ, 1998. С. 67–77.
17. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХ ст. : навч. посібник. Чернівці: Книги – ХХІ, 2007. 424 с.
18. Кияновська Л. Музичні сторінки діяльності українського товариства «Січ» у Відні / Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини ХІХ – початку ХХ ст.. Київ-Чернівці, 1999. С. 182–194
19. Кияновська Л. «Перемишльська школа» як культурологічний феномен. Вісник Львівського університету. Серія Мистецтво. 2007. Вип. 7. С. 65–72.
20. Кияновська Л. Про Михайла Вербицького та релігійну ідею в українській професійній музиці / «Михайло Вербицький і відродження української музичної культури в Галичині»: Тези наукових читань, присвячених 175-річчю від дня народження М. Вербицького. Дрогобич, 1992. С. 9–17.
21. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль: Астон, 2000. 340 с.
22. Козицький П. Тарас Шевченко і музична культура. Київ, 1959. 28 с.
23. Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка. Львів: Вільна Україна, 1947. 64 с.
24. Кудрик Б. Матеріали до історії західноукраїнської музики ХІХ ст. Рукопис / Відділ рукописів ЛНБ ім. Стефаника НАН України. Ф. 6227. 60 с.
25. Кудрик Б. Перший наш хор в Галичині: в соті роковини його заснування в Перемишлі (1829–1929). Українська музика : наук. часопис



Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка, 2015. Ч. 1–2. С. 109–111. Щоквартальник.

26. Кудрик Б. Церковні хори Михайла Вербицького. Українська музика : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка, 2015. Ч. 1–2. С. 111–114. Щоквартальник.

27. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії / Відповід. ред. М. Гордійчук. Київ: Музична Україна, 1976. 213 с.

28. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії / Упор., вступ ст., переклади та примітки З. Штундер. Київ: Музична Україна, 1973, том I. 519 с.

29. Людкевич С. Д. Січинський. У двадцятиліття його смерті. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вст. ст. і прим.* З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 336–340.

30. Мазепа Л. Кароль Мікулі – професор і директор консерваторії Галицького музичного товариства / Доповідь на ювілейній до 100-річчя від дня смерті Кароля Мікулі 23.03.1998 у Львові – Рукопис. 21 с.

31. Мазепа Л. Учні Кароля Мікулі: Доповідь на ювілейній конференції до 100-річчя від дня смерті Кароля Мікулі 23.03.1998 у Львові – Рукопис. 28 с.

32. Мазепа Т. Галицьке Музичне Товариство у культурно-мистецькому процесі ХІХ – початку ХХ століття : дис. ... докт. мист-ва: спец. 26.00.01. Київ, 2018. 568 с.

33. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2019. 376 с.

34. Новакович М. Традиції бідермаєру в галицькій музичній культурі ХІХ століття. Українське музикознавство : наук. журн. / упоряд. М. Д. Копиця. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. Вип. 43. С. 4–151.

35. Павлишин С. Денис Січинський. Київ: Музична Україна, 1987. 48 с.

36. Пархоменко Л. Українська хорова п'еса. Типологія, тематизм, композиція. Київ: Наук. думка, 1979. 218 с.
37. Пилипович В. Єпископ Іван Снігурський в літературі перемишльського бідераєру. В. Пилипович. Культурна територія : зб. статей. Перемишль, 2011. С. 125–157.
38. Пилипович В. Салонні розваги галицьких лідертафель / о. Михайло Вербицький. Лідертафель – пісні для чоловічих квартетів. Перемишль, 2008. С. 7–16.
39. Прохоренко О., Новакович М. Роль лідертафельних товариств у розвитку хорового співу Галичини в другій половині ХІХ ст. *Актуальні проблеми розвитку природничих та гуманітарних наук: збірник матеріалів VIII Міжнар. наук. практ. конф.* Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2024. 1 електрон. опт. диск. С. 494-497.
40. Терещенко А. Українська радянська кантата та ораторія (1917-1945). Київ: Наукова думка, 1980. 214 с.
41. Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян». Львів, 1999. 122 с.
42. Kudryk В. Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873. Przemyśl: Południowo-Wschodni Instytut Naukowy w Przemyślu, 2001. 140 s.
43. «Не пора»: історія відомого вірша Франка, який став славнем – Рідна країна URL: <https://ridna.ua/2021/08/ne-pora-istoriia-vidomoho-virsha-franka-iakyy-stav-slavnem/> (дата звернення 15.11.2024).