

УДК 78.27

Оксана Письменна

ОСОБЛИВОСТІ ЛАДО-ГАРМОНІЧНОЇ МОВИ ОПЕРИ «РОКСОЛЯНА» ДЕНИСА СІЧИНЬСЬКОГО

Проаналізовані окремі фрагменти із опери «Роксоляна» Дениса Січинського окреслюють характерні прийоми його ладо-гармонічної мови. Весь арсенал виражальних засобів і, насамперед, гармонія трансформовані через призму його суб'єктивно-емоційного сприйняття, дозволяють віднести один із останніх творів митця до романтичної традиції. Аналіз демонструє поєднання композитором у творі інтонаційно-образних національних ладо-гармонічних утворень та мажоро-мінорної ладової системи.

Ключові слова: Денис Січинський, гармонія, фольклор, музична мова, романтизм.

«Був з натури людиною своєї епохи, не сьогоднішнім раціоналістом, був душевним, сердечним, що потребував тепла і зрозуміння. І це все він втілював у творчості, не тільки щирій, емоційній, але напруженій, драматичній. Тільки той драматизм був відображенням трагедії особи, тому не мав епічної великомасштабности», – так тонко змалювала портрет Дениса Січинського мистецтвознавець, знана дослідниця творчості композитора Стефанія Павлишин [6, с. 66]. «Одним з найталановитіших композиторів Галицької землі» [4, с. 233], «Елегійний Д. Січинський» – так називав митця Станіслав Людкевич у своїх працях про українських композиторів [3, с. 167]. Ці риси композитора: ліричне світосприйняття, глибока емоційність на межі сентиментальності – знайшли відображення і в його опері «Роксоляна»¹. Це була перша опера на теренах Західної України², яка була написана на замовлення Лева Джулинського. Сам композитор так писав до Ярослава Ярославенка: «Завтра, це є 25-го [25 жовтня 1907 р.], виїжджаю на довший час до Лапшина, о. п. Бережани, де посиджу щонайменше 6 місяців і буду komponувати оперу до знаменитого лібретто» [Цит. за 7, с. 71]. Але, незважаючи на те, що майже усі твори композитор писав на замовлення, «це таки все щира і нефальшована музична творчість, писана кров'ю серця» [4, с. 237]. Відзначаючи деякі технічні недоліки, та окремі недопрацювання у драматургії та формі великих творів, С. Людкевич писав про Січинського: «... правда незаперечна, ... що йому, мімозному лірикові, не раз пізніше не ставало уже сили до архітектонічного здвигу у більших творах, особливо ж в опері “Роксоляна”; але все ж таки без ніякого перебільшення можна сказати, що немає у всій творчості Січинського жодного такту, жодної нотки, яка не вийшла би з сердечного почування і щирого, душевного настрою» [4, с. 236].

Незабаром опера була створена на лібрето галицького поета І. Луцика. Лібрето було багато в чому недосконалим³, про що, після постановки “Роксоляни” в Києві писала преса: «Доля була мачухою для Січинського не тільки в його особистому

¹ Січинський Д. Роксоляна: опера в 3 д. / лібр. І. Луцика. рукоп. копія – Б.м., Б.р. – 215 с. // ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Шифр: 85.971.ФП.

² Опера «Купало» А. Вахнянина є співогрою з номерною побудовою.

³ Павлишин С. Опера «Роксоляна» // *Питання історії і теорії української музики*. – Львів : В-во Держ. Ун-ту., 1957. – Вип. 1. – С. 72.

житті, а і в його творчості. Не за що інше, як за жарт долі треба вважати лібрето, на яке довелося Січинському писати свою музику. На щастя музика Січинського не може йти ні в яке порівняння з текстом і ситуаціями лібрето» [7, с. 72].

Історія створення та постановок опери, окремі аспекти музичної мови висвітлені у працях С. Павлишин: дисертація «Творчість Д. В. Січинського» (1955), згодом, у 1980 році – монографія, стаття 2015 року в кварталнику *Українська музика* «Нездійснений геній» (до 150-річчя Дениса Січинського). Музично-драматичному аналізу опери присвячена стаття С. Павлишин «Опера „Роксоляна”» 1957 року у збірнику *Питання історії і теорії української музики*.

Станіслав Людкевич у статті «Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря» (Дослідження, статті, рецензії), аналізуючи серед інших композиторів (І. Воробкевич, П. Сениця, Г. Топольницький, О. Нижанківський та ін.) твори Дениса Січинського, окреслює лише образно-настрійний аспект, коротко згадуючи про мелодику та фактуру, не торкаючись гармонії. Ярема Якубчак у монографії *Микола Лисенко та Станіслав Людкевич* пише про Дениса Січинського, відзначаючи засоби емоційності та чуттєвості у солоспівах композитора, єдність поетичного та музичного текстів.

Для визначення засад музичної стилістики композитора, для глибшого розуміння романтичного стилю митця, а також для виявлення національних особливостей у його музичній мові, потрібно дослідити і заакцентувати увагу до його гармонії, як одному з провідних виражальних засобів музичного мислення, оскільки цей аспект ще не одержав належного висвітлення в музикознавстві. На необхідність досліджень ладо-гармонічної мови українських композиторів звертав увагу і відомий музикознавець Віктор Золочевський: «національна визначеність музичного твору, зокрема його музичної мови, мусить виражатись не тільки мелодикою й всіма взаємопов'язаними між собою компонентами, а серед них і гармонією – одним з найважливіших музичних виражальних засобів» [1, с. 7].

Результати гармонічного аналізу можуть бути корисні при інтерпретації окремих номерів опери та її виконання в цілому, а також, при подальшому дослідженні цього аспекту виражальних засобів у інших жанрах митця; допоможуть надати цілісну картину особливостей гармонічної мови Д. Січинського та вписати його постать у коло показових композиторів на лише Галичини, а й усієї української музики.

Аналізуючи гармонічну мову митця, вважаємо за доцільне зупинитись на окремих фрагментах та епізодах опери, зробити детальний гармонічний аналіз окремих побудов, які найкраще і найповніше зможуть продемонструвати особливості гармонічного мислення композитора. Кращими сторінками у плані гармонії видаються інструментальні побудови: оркестрові вступи до дій і сцен, пролог до опери, що підтверджується словами самого автора. 26 квітня 1908 року Д. Січинський писав з Лапшина до Я. Ярославенка: «Я вже викінчив цілу оперу разом з прологом, який мені, мабуть, найлучше вдавсь, і тепер моцуюсь над оркестрацією» [7, с. 74].

Отже, насамперед проаналізуємо Вступ і Пролог до опери, оскільки тут у сконцентрованому виді продемонстровані основні засади гармонії Д. Січинського.

При аналізі Вступу до опери проста, на перший погляд, гармонічна мова невеликої побудови відзначається логікою та динамікою використання функцій вищого порядку – тональним планом. Модулюючий квадратний період повторної будови 4+4, відповідно D-dur – h-moll, розширюється введенням доповнення та заключення,

що підготовляє наступний номер «Хор русалок». Модуляцію у h-moll композитор здійснює саме шляхом відхилення: DVII₇ до VI шабля і вводить у другому реченні майже на точці золотого перетину. Тональний план доповнення майже у дзеркальному відображенні повторює попередню побудову: h-h-D-h (відповідно 2+2+2+2 тт.). Заключний чотиритакт відіграє дві функції: завешення вступу та виступає доміантовим передіктом (переважає у басу доміантова функція) до наступної побудови із напруженою гармонічною послідовністю переважно із еліптичних зворотів по D-dur:

$$\text{III}^{\text{r}} \rightarrow (\text{a}) - \text{D}_{4/3} \rightarrow (\text{a}) \mid \text{II}_{4/3} \rightarrow (\text{D}) - \text{II}_{4/3}^{\text{r}} \rightarrow (\text{D}) \mid \text{D} \rightarrow (\text{D}) - \text{II}_{4/3}^{\text{r}} \rightarrow \mid \text{D} - \text{D}_9 \rightarrow (\text{D}) \parallel.$$

Тож чітка логіка побудови тонального плану спостерігається уже в короткому вступі до всієї опери при використанні доволі простих гармонічних функцій: це переважно чергування тоніки та доміанти в різних видах: тризвука, септакорда, нонакорда та їх обернень у повному викладі та із заміненними (D⁶), пропущеними (переважно третій) тонами. Неакордові звуки – прохідні та затримання – вносять деяке напруження в консонантні співзвуччя (тоніку та доміанту), деяку «розмитість» вертикалі, зміщення ритмічних та метричних акцентів.

У першому «Хорі русалок» музика, а зокрема гармонія, тонко відображає різні відтінки, окремі слова та звороти тексту. Мелодія близька до народно-пісенних зразків. Так, початкова фраза «Легко і вільно в нічну добу на хвилях синіх пливемо», гармонізується витриманою тонічною функцією з чергуванням тризвука та його сектакорда у вальсоподібному ритмі (розмір 6/8). Лише в каденції (4-й такт), змінюючи барву, композитор вводить альтеровану подвійну доміанту (DD₂^{#1}). Дещо ускладнюється гармонія введенням DVII_{6/5}-VI (перерваний зворот) та доволі несподіваним відхиленням у каденції через послідовність D_{4/3}-T_{6/4}-D₇-T у A-dur у фразі: «Радо, весело в глибу блакитну, в безодню тиху пірнемо».

Через відхилення на межі побудови між другим та третім реченнями на словах «На срібній хвилі...» вводиться еліптичний звороту D_{4/3}-VI і композитор переходить в h-moll. Далі, знову ж на межі побудов, відхиленням D_{4/3}-D₇-T композитор повертається у D-dur. У четвертій поетичній фразі «Хто її тільки оком побачить, смерть його певно чекає» на словах «побачить» – місцева кульмінація та напруження досягається через двічі зменшену гармонію – DVII₇ з відхиленням у паралельний мінор – h-moll. Звертаючи увагу на співвідношення слова і музики, слід відзначити, що Січинський, який «належав до типу романсових композиторів» [8, с. 183] не прагнув до деталізації слова. Зосереджується переважно на загальному психологічному настрою, а «несинхронність поетичного та музичного текстів на рівні окремих слів відсувається на маргінес» [8, с. 183].

Перегармонізація варіантного повтору четвертого речення насичена відхиленнями – перехід у G-dur: D_{4/3}-VI, з наступним поверненням у D-dur. Як нагадування про барвисту гру тональностями, виступає чотиритактове закінчення-перехід до наступного номера (17–20 тт.): D-dur-на тоніка переростає у доміантовий предікт до G-dur з наступними послідовностями та перемінним тональним планом (20–24 тт.⁴):

$$\begin{array}{l} |^{20}(D-dur) D_7-D_{6/5}-T |^{21}(G-dur) T_6-D_{4/3}-D_{6/5}| \\ |^{22}VI=t(e-moll)-D_{4/3}-t_6=II(D-dur)-DD_{6/5}^{\#1} |^{23}K_{6/4}-DDVII_{6/5}^{\#3} |^{24}D-|| \text{ (Приклад 1).} \end{array}$$

⁴ Арабськими маленькими цифрами біля тактової риски позначені такти.

Приклад 1. Пролог «Хор русалок» (закінчення)

Тут композитор збагатив переважаючі автентичні звороти акордами альтерованої подвійної доміанти двох груп. Отож, у короткій побудові (28 тактів) тональності змінюються доволі часто: D – A – h – D – h – G – D – e – G – D.

Паралель щодо використання ладо-гармонічних засобів можна провести з солоспівом на власні слова «Паду чолом до скелі», (1907). Переміну тональностей (мажор-мінор) є не лише у вступі, але й впродовж усього солоспіву – мало- та великотерцеві співвідношення: c-moll – Es-dur – g-moll – B-dur – G-dur – c-moll – Es-moll – c-moll. При основній тональності c-moll спостерігаються послідовності $D_7-D_2 \rightarrow (\text{III})t_{6/4}$ та $D_{4/3} \rightarrow (\text{III})t_6$, що у 3-му та, відповідно, у 6-му тактах вступу сприймаються як різновид еліпсисів – перервані звороти (оскільки це відхилення через побічну доміанту до третього шабля з розв'язанням у тонику основної тональності). Акорди подвійної доміанти ($DD_{6/5}$ – 4 т.; $DDVII_7-D$ – 16 т.) та доміанти з секстою (D^6 – 7 т.) є тут часто вживаними акордами. Незвичним є зворот $VI_7-D_7 \rightarrow \text{III}$ (11–13 тт.) – відхилення у паралельний мажор.

Динаміка тонально-ладового розвитку з кроком по чистих квартах розгортається у солоспіві «Я тебе люблю» на вірш В. Вільшанецької (1908): f-moll – b-moll – f-moll – F-dur – b-moll – Es-dur і т.д.

Така гра барвами, ладовими світлотінями, цікаві м'які, іноді несподівані переходи в інші тональності свідчить про тонкий смак Д. Січинського та майстерне застосування романтичної гармонії.

Різким контрастом ліричному «Хору русалок» є «Хор невільників». Вже перші гармонії цього хору передають смуток, тугу і, водночас, драматизм. В однойменному мінорі (d-moll) тремоло початкових акордів супроводу на $t-t_2$, змінюється арпеджо-

ваною напруженою гармонією еліптичного звороту: альтерованої подвійної домінанти, дисонантних акордів субдомінантової та домінантової груп. Перші дві фрази поетичного тексту «Кайданів гук і стогін мук вітають нас віками» втілені у чіткій мелодичній лінії в обсязі пентахорду із динамічною гармонізацією дисонантними співзвуччями (1–4 тт.):

(*d-moll*) |¹ t–t₂–DDVII_{6/5}^{b3} – – – |² SII_{4/3}–D₇ – – – |³ t₆–D_{4/3}–t–D₂–t₆ |⁴ SII_{6/5}–DD_{6/5}–D |⁵ t |

Тут спостерігаємо, властиву українському багатоголосю активізацію «гармонічної пульсації» та її розрідження. Зокрема на таке явище в українській музиці звертає увагу Віктор Золочевський: «Доречно зазначити, що в українських народних піснях ... інтенсивніше, урізноманітнюється таке гармонічне виявлення ладу, яке полягає, зокрема, у пришвидженні зміни гармонічних шаблів, наприклад, спочатку одна гармонія на два такти мелодії, потім три зміни шаблів на такт, а в останньому такті – п'ять змін шаблів» [1, с. 17] (Приклад 2).

Приклад 2. Пролог «Хор невільників»

The musical score is presented in three systems. The first system shows the vocal line with lyrics 'Кай-да-нівгук і сто-гінмук ві-' and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'та-ють нас ві-ка-ми' and the piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment with complex chordal textures and rhythmic patterns. The score includes dynamic markings such as *f* and *ff*, and various musical notations like slurs, accents, and articulation marks.

До кінця куплету гармонія стає простішою та прозорішою: домінанта з секстою (5 т.), перерваний зворот (5–6 тт., 14 т.), неаполітанський секстакорд (12 т.), а також

обернення септакордів – II_7 , $DVII_7$, D_7 . Вводить композитор і відхилення (у другому та третьому куплеті), переважно у близькі тональності: F-dur, g-moll, c-moll, Es-dur, c-moll, B-dur.

Отже, на відміну від першого хору, де засобом розвитку та творення барвистого полотна виступала тональна та ладова перемінність, тут у автора переважають альтеровані септакорди та еліпси (поєднання мажоро-мінорної організації та діатонічноладової).

У наступному «Хорі русалок» співаються рідні простори любимої України. Легкий, просвітлений настрій композитор створює, використовуючи танцювальний ритм. Активна ритмізована трихордна поспівка в терцеву втору, що доручена партіям сопрано і альтів, дублюється у верхній лінії спроводу. Арпеджований виклад тризвуків в акомпанементі на стакато доповнюють образ. Однотактовий вступ на доміантовій гармонії ($DVII_7=D-DDVII_7-D-D_9-D_7$) служить переходом (ладовим і тональним) з d-moll у F-dur. Два куплети цього хору при варіантному проведенні другого куплету відрізняються неперіодичною зміною тональностей, переважно на межі побудов:

A		A1					
Ой там на рідній на Україні	Як море рівні степи чарівні	Вбрана гаями пишна садами	Квітками вся завітчана	А в нічну добу не спить, а колише	Мати самітна малого сина	Місяць заходить, мати-доля зрадить	Ха, ха, ха, ха. Ха, ха, ...
a	a ₁	a _v	a ₂	a	a ₁	a _v	b
4	4	4	4	4	4	4	4
F	a	B	As	F	c	Es	c

Поступове наростання драматургічної напруги у пролозі і вступі до опери, що побудований на чергуванні контрастних епізодів (хору русалок та хору невільників), поряд з іншими виразовими засобами (мелодикою, фактурою, динамікою, темповою градацією) доповнюється і підтримується засобами гармонії та логічно продуманим тональним планом. Відбувається поступовий перехід від світлих мажорних дієзних тональностей до мінорних, а далі – до бемольних мажорних.

Вступ і пролог – тональний план
(у третьому рядку – тональний план кожного епізоду)

Вступ	Хор русалок	Хор невільників	Хор русалок	Переключки хорів				Хор русалок і невільників
				Хор невільників	Хор русалок	Хор невільників	Хор русалок	
D	D	D	F	Es	Es	F	F – f	f – D
h, h, D, h	A, h, D	F, g, a–d	F, a, b, As, F, c, Es, c	f, Es, c, f, c, Es	C	B, F	F, a, b, As, F, b, f	f, c, Es, g, d, F, a, A, fis, A, Fis, D

Створюючи барвисту палітру перемінно-паралельних та однойменних тональностей, композитор вибудовує логічну послідовність поступового драматургічного розвитку функцій вищого порядку.

Невеликий оркестровий вступ до першої дії передає енергійний урочистий настрій. Поєднання ритмів маршу та полонезу у триразовому повторенні фанфарного мотиву проводиться композитором як гармонізація чотиритактової побудови – хроматична низхідна секвенція по тональностях As-dur, f-moll, Des-dur, ланкою якої служить чотиритактова побудова з доволі насиченою гармонією – обернення подвійної домінанти та відхилення: 1–4 тт. — | T– | T–S–DD_{6/5} | KDVIІ₇→VI(f) D_{6/5} | K–D |. Незначні зміни в ланці секвенції по f-moll: тут відхилення у 8-му такті у C-dur. Розширення і завершення побудови динамізується ланками відхилень та еліптичних зворотів (11–16 тт.):

$$\begin{aligned} & \underline{DD_{6/5} \rightarrow |^{11} T_{6/4} (Des)} \underline{DVII_7 \rightarrow t(b)} \underline{DVII_{6/5} |^{12} \rightarrow T_{6/4} (Des)} \\ & \underline{D - D_2 - D_2^{\#5} |^{13} \rightarrow (Des)} \underline{T(F) - D_2 \rightarrow (b)} \underline{II_{4/3} - t_{6/4} - II_{6/5} |^{14} \rightarrow t_6(f)} \underline{D_{6/5} \rightarrow t(b) -} \\ & \underline{D_{6/5} |^{15} \rightarrow T(C)} - \underline{D_7 - - |^{16} \rightarrow T(F) - - -} \parallel \text{(Приклад 3)}. \end{aligned}$$

Приклад 3. Вступ до I дії

Домінантовим предиктом (18–24 тт.) по B-dur закінчується Вступ до першої дії та готується Перша сцена. Композитор у гармонічних засобах послуговується переважно зворотами, притаманними епосі романтизму.

Тут можна провести паралелі з особливостями ладо-гармонічної мови Василя Безкоровайного. Так, у солоспівах «Чари ночі» на сл. Олександра Олеся, «Снишся мені» на сл. Богдана Лепкого автор використовує нонакорди, двічі зменшені гармонії сьомого шабля, альтеровані акорди, ладову перемінність, відхилення першого ступеня спорідненості. Еліптичні звороти Безкоровайний вводить переважно у кульмінаційних серединних побудовах. Перелічені ладо-гармонічні засоби передають, як і в Січинського, психологічно складні почуття і переживання.

Звернемо увагу на окремі гармонічні звороти у першій дії, що поряд із нескладними, часто повторюваними гармонічними послідовностями оживляють, динамізують драматичний розвиток, і водночас демонструють майстерність митця та тонке відчуття психологічних змін в опері. Так, після прославних хорів на честь Сулеймана у сатиричній пісні блазня «Був шах славний, в бою справний» у другому куплеті «Воював, був повен слави, повен вщерт, повен вщерт» два висхідні тетракорди мелодичного мінору (g-moll, 9–12 тт.) гармонізуються переважно ланцюжками акордів домінанти та подвійної домінанти, створюючи перебільшено помпезний образ шаха:

$$|^9 D - DD_{6/5} - D_2 |^{10} t_6 - D_{6/4} - t - t_{6/4} |^{11} D_{6/5} - t - D_7 |^{12} D_7 - DD_{VII_7} - D - D_7 |.$$

Пісня-марш Сулеймана, що є його лейтмотивом, «інтонаційно [...] близька до українських похідних і революційних маршів» [7, с. 84] і побудована переважно на функціях Т–ІІ–V, завершується несподіваними послідовностями (тризвук ІІІ щабля з оберненнями, еліптичними зворотами, а навіть поліфункційними поєднаннями: на витриманій домінанті накладається субдомінантово-домінантовий (SII₂–D_{6/5}–SII₂–D_{6/5}) зворот As-dur (I дія, с. 19):

$$| T - T_6 - T_{6/4} | III - III_6 - III_{6/4} - III | DD_{6/5} - DD_{4/3} - S_{6/4} - S | T_6 - T - VI_7 - VI | T(K)_{6/4} - T - T_6 | \\ | \frac{SII_2 - D_{6/5} \quad SII_2 - D_{6/5}}{D} | T - T - T_{6/4} - T_6 | T.$$

Фактурна однотипність та повторювана метроритмічна організація фраз чи мотивів, що призводить до певної статичності, долається ускладненими гармонічними зворотами. Ще С. Людкевич, досліджуючи музичні твори на тексти до «Кобзаря» (хори «І золотої, й дорогої», «Минули літа молодії», кантату «Лічу в неволі»), писав: «Музика Січинського, при всіх вдячних прикметах його м'якої мелодики, своєю однотайно розливною елегійністю та надто однотайно кованою ритмікою, підходить до Шевченка трохи тяжко, гальмуючи її стихійний темперамент» [3, с. 167].

Переходом від грізного образу Сулеймана, що збирається власноруч рубати голови на честь пророка, до лірико-сентиментального, коли він німіє з подиву, зачарований красою бранки Роксоляни, у гармонічному полотні є ланцюг відхилень у тональності першого ступеня спорідненості (при основній g-moll) через акорди домінантової групи:

$$| D_7 \rightarrow |^{10} T(ES) - | III_6 |^{11} D_{6/5} - D_9 - D_{6/5} |^{12} \rightarrow t - t_6(c) - | VI_6 = T_6 |^{13} VII_6 - D_7 - D_{6/5} |^{14} \rightarrow T - T_6(As) \\ | VI_6 = t_6 |^{15} VII_6 - D_9 - D_{6/5} |^{16} \rightarrow t - t_6(f) - | DD_{6/5} \#1 |^{17} T_{6/4}(ES) | | DVII_7 |^{18} \rightarrow t(c) \\ | DD_{4/3} \#1 |^{19} \rightarrow T_{6/4}(ES) | | DD_{4/3} \#1b5 |^{20} \rightarrow T_{6/4}(ES) | | D_7 |^{21} \rightarrow T(ES) \text{ (Приклад 4):}$$

Приклад 4. I дія (с. 33)

Виникають асоціації до вокальної лірики М. Лисенка на авторські тексти, зокрема, це романс на слова Генріха Гайне «Коли настав чудовий май» (G-dur). Тут також композитор вводить часті відхилення у тональності першого ступеня спорідненості (a-moll, 5 т.), (D-dur, 13 т.), (a-moll, 15 т.), (e-moll, 18 т.), (C-dur, 20 т.);

а також відхилення через ланцюжок дисонуючих акордів: $\underline{DDVII_7-DD_{6/5\#1}-D}$ | $\rightarrow T(G)$; $\underline{DDVII_2-DD_{4/3}}$ | $\rightarrow T(D)$; використання D_9 у ланцюжку відхилень: $D_9 \rightarrow T(C) - D_2 \rightarrow T_6(F) - \text{зм.} DVII_2 - D_7 \rightarrow T(C)$.

Таке насичення ладо-тональними змінами, грою барв мажоро-мінорної системи передає неабияку схвилюваність героя, трансформацію його образу. Як зазначає С. Павлишин, «з цього моменту образ Сулеймана різко змінюється і своєю ліричністю стає дуже близьким до образу Роксоляни» [7, с. 86].

Доволі напруженими гармонічними зворотами – відхиленнями, септакордами субдомінантової, доміантової функцій, подвійної доміаннти другої групи – укладені переходи між репліками Роксоляни («пане мій, зглянься на їх») та Сулеймана («В очах її сія небесний світ й полонить всіх»):

Es-dur – T=VI | $SII_7-D_7 \rightarrow t$ (c-moll) $VII_{4/3} - DDVII_7 - D_{6/5} \rightarrow VI_6$ (по g-moll) = $T_6-D_{6/4}$ | $DDVII_7$ | D_2-D_7 | T – – – | $\frac{III_6 - II_6 - T_6 - VII_6 - VI_6 - D_6}{D}$ | $IV_6 - III_6$ | $SII_{6/4} - D_7 \rightarrow$ | II (f-moll).

Знову ж зустрічається в опері політональне поєднання: на витриману в октаву доміанту (по Es-dur) нашаровується низхідний рух паралельними суміжно щабельними секстакордами іншого функційного забарвлення, що створює певну терпкість звучання [9, I дія, с. 38].

Закінчення квартету Сулеймана, Роксоляни, Федора, Даниїла насичено відхиленнями, еліптичними зворотами та альтераціями акордів доміантової групи:

$D^6 - D_7 \rightarrow T(es)$ | $D_{6/5} \rightarrow t(es)$ | $D(es)$ | $D_{4/3} \rightarrow D_7$ | $\rightarrow T(As)$ | $D_{4/3}^{b3} - D_{4/3}^{b5}$ | $\rightarrow T(C)$ || (Приклад 5) [9, с. 42].

Приклад 5. I дія

The image displays a musical score for a vocal quartet. It is divided into two systems. The first system features a vocal line with lyrics in Ukrainian: "всім про-шу і вам всім" and "ти прос-ти". The piano accompaniment consists of a right-hand part with complex chords and a left-hand part with a descending melodic line. The second system continues the vocal line with lyrics: "жи-ття да-ру-ю" and "Вла-ди-ю честь То-бі". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *sfz* and *p*, and continues the complex harmonic texture.

Кінець першої дії на речитативних схвильованих проханнях Роксоляни «до ніг твоїх схиляючись, о пане мій. Прости йому... пустить його, хай ласку знає, хай йде на волю» автор використовує дисонантні альтеровані акорди субдомінанти та домінанти, зокрема неаполітанський секстакорд, які звучать впродовж одного-двох тактів. Напруження у побудові досягається також ланцюгом відхилень у c-moll: $D_7 | DDVII_{6/5} - II_{4/3} - s_{6/5} | K_{6/4} - DDVII_7^{b3} - D - | t_6 - t_{6/4} | N_6 - - - | D - D_7 | t - | t | DDVII_{6/5} \rightarrow | (c)T_{6/4}(Es) | DVII_2 - | DVII_2 \rightarrow T_{6/4}(B) | D_7 \rightarrow (Es) \rightarrow T(As)$ [9, 1 дія, с. 49].

Це є відхилення у мало- та великотерцевому співвідношенні до основної тональності, а також із зміною ладового нахилу.

Перекликається за образними навантаженням із першою дією та Прологом і початок другої дії вступ та «Хор невільників»: «плавна, співуча мелодія в низькому регістрі на фоні коротких, уривчастих акордів звучить як скарга невільників або пройнята болем розповідь про їх страждання» [7, с. 89]. І в емоційному, і в музичному планах можна провести паралелі з іншими трагічними хорами Дениса Січинського та з «Хором бранців» з музики Миколи Лисенка до «Гамалії» Тараса Шевченка. [7, с. 89]. Арпеджовані акорди, що нагадують звучання бандури, супроводжуючи речитативно-декламаційну мелодичну лінію, вносять певну епічність, притаманну думному епосу. Щодо гармонічної мови хору, то автор насичує побудову еліптичними зворотами та відхиленнями, виключаючи альтеровані акорди, як це було у Пролозі. Проста тоніко-домінантова послідовність початкових тактів поступово ускладнюється, динамізується, передаючи увесь драматизм ситуації:

$$\begin{aligned} & b\text{-moll} - |^1 t - D_{6/5} - t |^2 t - D_{4/3} - t |^3 t - II_{4/3} |^4 D - - |^5 III - D_7 \rightarrow |^6 (Des) - D_{6/5} \rightarrow t(b) | \\ & |^7 II_{6/5} - D_7^6 - D - s_6 - t_{6/4} |^8 II_{6/5} - |^9 III_6 - DVII_7 - \rightarrow t(es)D_{4/3} \rightarrow |^{10} t_6(es) II_{6/5} - s - s_7 | \\ & |^{11} D_{6/5} - DVII_7 - D_{6/5} \rightarrow VI_6 (F^r)D_7 \rightarrow |^{12} t(b) | [9, 2 дія, 2 с.]. \end{aligned}$$

Відхиленнями розширюється коло тональностей – у паралельний мажор (еліпсис), мінорну субдомінанту та мажорну домінанту. Незвично звучить зворот $II_{6/5} - D_7^6 - D - s_6$ (7 т.), де домінанта переходить у субдомінанту.

Аналогічне поєднання мажоро-мінору та діатоніки спостерігаємо в обробках народних пісень М. Лисенка, наприклад: «Ой пушу я кониченька в саду» (c-moll). Це відхилення у III та IV шаблі, еліптичні звороти $D_7 - s$, альтерована подвійна домінанта $DDVII_{6/5}^{b3}$; використання тризвуків побічних шаблів – VII–III–VI₆ – зустрічаємо в обробці «Ох, і не стелися, хрещатий барвінку».

Аналіз одного із важливіших виражальних засобів музичної мови, а саме гармонії, в опері «Роксоляна» Дениса Січинського показав, що у його ладо-гармонічному мисленні поряд з використанням засад західноєвропейської мажоро-мінорної системи немало випадків використання принципів діатонічно-ладової організації. На музичновиражальних засобах відчувається вплив Кароля Мікулі. Хоч навчання у його приватній школі було дуже нетривалим, окремі прийоми проєктуються на музичну мову митця (використання як хроматизму, так і діатонізму, ладова перемінність тощо). Відчувається також вплив старогалицьких пісень та міського сентиментального романсу. Використання засобів музичної виразності у Дениса Січинського продиктоване прагненням дотримуватися «принципу максимальної відповідності до суб'єктивно потрактованого поетичного прообразу» [2, с. 180], а також бажанням трансформувати через призму своєї індивідуальності романтичні тенденції періоду «fin le siècle».

Експресивність, емоційна насиченість натури митця поряд із прагненням до певної гостроти та напруженості звучання, вело до ускладнення усіх засобів виражальності, насамперед – ладо-гармонії. Основною рисою гармонічного матеріалу, якою оперує Д. Січинський, є, при ясності та чіткості функційно-гармонічної логіки, введення у музичну тканину різних альтерованих акордів домінантової та субдомінантової груп, притаманних романтичному стилю: це $D_{4/3}^{\#1}$, $DD_{6/5}^{\#1}$, $DD_2^{\#1}$, $DD_{4/3}^{\#1b5}$, $DDVII_7^{\#3}$, $DDVII_{6/5}^{b3}$. Часто використовував митець тризвуки та секстакорди III, VI, VII_{n.}, неаполітанської гармонії. Введення акордів III, VI, VII_{n.} щаблів є свідченням гармонічного мислення в системі діатоніки – використання ресурсів української народної музики.

До типових прийомів відносимо також вживання еліптичних зворотів, як нетрадиційну послідовність домінанта-субдомінанта, так і ланцюжки обернень септ-акордів різних функцій. Введення ефекту перерваного звороту (такого виду еліпсису, як домінантова гармонія – шостий щабель), відбувалось за допомогою використання побічної домінанти до третього (при основній мінорній тональності). Зустрічаємо також політональні поєднання: на витриманій переважно домінантовій функції нашаровуються суміжно щабельні тризвуки чи секстакорди.

Ці доволі різноманітні гармонічні прийоми розширюють функційний аспект і вносять риси барвистості та колористики гармонії. Використання паралельних суміжнощабельних акордів свідчить про наявність натурально-діатонічних народних засад у ладо-гармонічній мові митця.

Ще один показовий штрих, характерний для творчості Січинського, – це подолання засобами активізації гармонічного ритму однотипності, та звідси, статичності, фактурного викладу окремих побудов. Періодична повторюваність метро-ритмічної пульсації динамізується ускладненням гармонічних зворотів.

Слід відзначити також явище, властиве українському багатоголоссю, – це поступове пришвидшення зміни гармонічних щаблів, активізація «гармонічної пульсації», а далі – поступове розрідження.

Окрім ладо-гармонічних особливостей, музичне полотно відрізняється логікою та динамікою використанням функцій вищого порядку – тональним планом. Протягом невеликих побудов динаміка розвитку досягається частими змінами тональностей і насамперед грою мажоро-мінорних барв. У тональних планах своєрідність вносять мінорні твори із субдомінантовою та домінантовою направленістю тонального розвитку; помітна роль паралельних тональних співвідношень та мажоро-мінорних зв'язків. У побудовах переважають відхилення та нетривалі модуляційні переходи. Найчастіший крок модуляцій чи відхилень – це малі-великі терції та чисті квартали.

У багатьох побудовах спостерігаємо певну «розмитість» акордової вертикалі у зв'язку з насиченістю різноманітними неакордовими звуками: часто прохідні та допоміжні, рідше – затримання. Звідси прийом вуалювання сильної долі у такті шляхом затактового введення гармонії. Як результат, гармонічна пульсація виявляється зсунутою відносно пульсації метро-ритмічної. Як типовий прийом виступає секвенція, а також транспозиція крупних побудов, найчастіше у мало- та велико-терцевому співвідношенні ланок.

Ще одна з характерних рис – повторюваність, із невеликими змінами, типів фактур та метро ритмічної організації із варіантними гармонізаціями – тобто переважуючим є варіантний принцип розвитку, перегармонізація повторюваних побудов.

Образно-емоційне спрямування музики Дениса Січинського – переважаючи настрої смутку, туги, скорботи, що пов'язані зі складним внутрішнім світом митця, автобіографічним характером його творчості. Їх композитор втілює з допомогою основних музично-виражальних засобів, насамперед ладо-гармонічної мови. В образно-настрійовому плані, тематизмі, фактурі, мелодиці, ладо-гармонії, митець повністю залишається в руслі романтичної традиції з проявами народних засад.

Гармонічна мови опери «Роксоляна», демонструє взаємопроникнення західно-європейської мажоро-мінорної системи та натурально-діатонічної, характерної для української народної музики.

Oksana Pysmenna. Tune-harmonic language peculiarities in Denys Sichynskyy's "Roksolana" opera. Denys Sichynskyy was the author of the first opera in the Western Ukraine. Opera "Roksolana" was written on Lev Dzhulynsky request. The libretto for the opera was written by Galician poet and amateur I. Lutsyk. The analyzed opera's fragments outline the most typical techniques of tune-harmonic language.

It is necessary to explore and emphasize the harmonic language features of the artist as one of the leading in expression of his musical thinking. To define composer music style principles, for a deeper understanding artist romantic style. This aspect has not received an adequate coverage in the national musicology.

The analysis of harmony in "Roksolana" opera by Denys Sichynskyy demonstrated Karol Mikula's influence on the composer tune-harmony thinking. Denys Sichynskyy used musical expressiveness dictated by the desire to transform his identity through the prism of romantic tendencies in «fin le siècle» period, that led to complications in tune-harmony expression.

The main feature of the harmonic material with clarity and definition of functional-harmonic logic is the introduction into the musical fabric almost all alter dominant and subdominant chord groups: $D_{4/3}^{\#1}$, $DD_{6/5}^{\#1}$, $DD_2^{\#1}$, $DD_{4/3}^{\#1b5}$, $DDVII_7^{\#3}$, $DDVII_{6/5}^{b3}$ inherent in romantic style.

To typical methods we can include the using of elliptical phrases. As unconventional sequence we consider the subdominant-dominant and inverse chains of seventh chords and various functions.

We also meet polytonal combination the sustained mainly on dominant superimposed features. These rather broad harmonic techniques extend a functional aspect and make colorful expression. The musical canvas has logic and dynamics using higher-order functions-tone plan. During small constructions the development is reached by frequent changes of tonalities, and by major-minor playing.

So, the composer's music has figurative and emotional direction. The prevailing mood of sadness, grief, sorrow associates with a complex inner world of the artist's autobiographical nature in his work. The most complete of them display in basic musical means of expression, especially in his tune-harmonic language. Denys Sichynskyy remains completely in romantic tradition.

Key words: Denys Sichynskyy, harmony, folklore, music language, romanticism.

Література

1. Золочевський В. *Ладо-гармонічні засади української радянської музики* (Деякі питання народності). Друге, доповнене, видання. – Київ : Музична Україна, 1976. – 220 с.
2. Кияновська Л. *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.* – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
3. Людкевич С. «Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря» // *Дослідження, статті, рецензії.* – Київ : Музична Україна, 1973. – С. 163–175.
4. Людкевич С. «Денис Січинський» (До 20-річчя від дня смерті) // *Дослідження, статті, рецензії.* – Київ : Музична Україна, 1973. – С. 133–138.
5. Павлишин С. *Денис Січинський.* – Київ : Муз. Україна, 1980. – 46 с. – (Творчі портрети українських композиторів).
6. Павлишин С. *Нездійснений геній* (до 150-річчя Дениса Січинського) // *Українська музика.* – Ч. 3 (17). – 2015. – С. 62–67.
7. Павлишин С. *Опера «Роксоляна» // Питання історії і теорії укр. музики.* – Львів : Держ. Ун-т., 1957. – Вип. 1. – С. 71–99.
8. Січинський Д. *Роксолана: опера в 3 д. / лібр. І. Луцика.* рукоп. копія – Б.м., Б.р. – 215 с. // *Бібліотека ЛНМА, ФП, 85.971.*
9. Якуб'як Я. *Микола Лисенко і Станіслав Людкевич.* – Львів, 2003. – 263 с.

