

*the way for public performance of this work worthy of being sung in Ukraine and abroad.*

**Key words:** *sacred creativity of A. Rachinsky and M. Berezovsky, concert «Ne otverzhi», musical textology, concert cycle, choral fugue.*

Стаття поступила до редакції 13 травня 2019 року.

---

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.18.30>

*Мирослава Новакович*

## **ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ВТІЛЕННЯ ПОЕТИЧНОГО СЛОВА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У ВОКАЛЬНО-ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО**

**Мирослава Новакович** — кандидат мистецтвознавства, доцент, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів (Україна). E-mail: [golowersa63@gmail.com](mailto:golowersa63@gmail.com)  
ORCID 0000-0002-5750-7940

### **Особливості музичного втілення поетичного слова Тараса Шевченка у вокально-хоровій творчості Дениса Січинського**

*У статті аналізуються вокальні й хорові твори Д. Січинського, написані на поетичні тексти Т. Шевченка. Зазначається, що Т. Шевченко для галицьких українців ще у другій половині XIX ст. став національним символом, а щорічне вшанування його пам'яті сприяло консолідації українського народу як людей «однієї національності». Констатується, що ознайомлення галичан з творчістю Т. Шевченка відбувалося і через популяризацію у Галичині вокально-хорових творів М. Лисенка, написаних на тексти поета. Стверджується, що одним із найвизначніших інтерпретаторів Шевченкової поезії у Галичині є композитор Д. Січинський. Він один із перших в українській культурі XIX–початку XX ст. жанр хорової музики розглядає під кутом суб'єктивного сприйняття, порушуючи у своїх хорах важливі філософські та психологічні проблеми. Увага акцентується на тому, що Д. Січинського мало цікавила поезія Т. Шевченка з відчутно вираженим фольклорним началом. Композитор вибирає для своїх творів вірші з нейтральним лексичним матеріалом. Тому сприйняття Т. Шевченка є у нього інакшим, аніж у М. Лисенка і його послідовників. Зазначається, що в музичній інтерпретації лірики Т. Шевченка Д. Січинський значно випереджує свій час, бо у віршах поета його*

цікавить не національно-історична, визвольна тематика, а тексти, для яких характерний поглиблений психологічний самоаналіз.

Мета статті – виявити рівень індивідуальної ідентичності композитора Д. Січинського у його зверненні до творчості Т. Шевченка. Методологія дослідження полягає у застосуванні комплексного системного підходу, що зумовило використання таких методів дослідження: історико-генетичного, що виявляє генезу явищ; герменевтичного, що розглядає музичний текст як знаково-символічну систему в її соціокультурному та історичному контексті. Наукова новизна роботи полягає у застосуванні герменевтичного методу в дослідженні музичного і поетичного текстів у вокально-хорових творах Д. Січинського на вірші Т. Шевченка.

**Ключові слова:** музична шевченкіана, елегія, хорова мініатюра, риторичні фігури.

**Постановка проблеми.** Звернення галицьких композиторів кінця XIX – початку XX ст. до творчості Тараса Шевченка є тим чинником, який дозволяє виявити рівень їх індивідуальної та колективної ідентичності. Адже вшанування пам'яті поета, як національного символу, з яким галичан пов'язувала духовна спорідненість та «чуття спільної національної належності», сприяло їх згуртуванню як «людей «однієї національності» і «громадян». Саме Т. Шевченкові вдалося найдосконаліше втілити «національний ідеал», драму давньої слави України та віру в її майбутнє відродження. Не випадково Е. Сміт пише про підвищену суб'єктивну експресивність романтичних літературних та музичних творів, що добре пасувала до концептуальної мови і стилю етнічного націоналізму [6, с. 101]. Окрім того, проведення у Галичині, починаючи з 1862 року, щорічної церковної, а з 1865 року музично-літературної церемоній спомину смерті Т. Шевченка слугувало постійним нагадуванням галичанам про їхню спільну та єдину з підросійськими українцями культуру, яка творилася тим кодом, який був зрозумілим по обидва боки австро-російського кордону.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Проблема музичного втілення поетичного слова Т. Шевченка у професійній композиторській творчості неодноразово висвітлювалася у наукових розвідках українських музикознавців старшої та молодшої генерації. Відомо, що цю традицію започаткували ще С. Людкевич і Ф. Колесса, які зробили низку важливих спостережень щодо особливостей мелодійних основ і національної природи Шевченкової поезії. У

другій половині ХХ ст. до питань музичного перетворення поетичних текстів Шевченка зверталися дослідники, які аналізували творчість М. Лисенка, К. Стеценка, Д. Січинського, С. Людкевича, В. Барвінського, Б. Лятошинського та багатьох інших українських композиторів. Серед великого масиву праць слід виділити наукові розвідки М. Гордійчука, О. Цалай-Якименко, Я. Якуб'яка.

**Метою** запропонованої статті є виявлення рівня індивідуальної музичної ідентичності композитора Д. Січинського у його зверненні до поетичних текстів Т. Шевченка.

**Виклад основного матеріалу.** Національний рух у Галичині значно активізувався у 80-х роках ХІХ століття, результатом чого стала поява ряду проукраїнських політичних організацій та партій, а популяризація творчості Т. Шевченка і щорічні відзначення його роковин не лише дали поштовх до винайдення нових об'єднавчих «національних традицій», але й спричинили виокремлення поняття «національної ідеї», що означало існування одноосібної соборної української нації, наслідування передових західноєвропейських науково-культурних традицій, функціонування у всіх сферах життя української мови тощо.

Нове «слово» у музичній шевченкіані належить галицьким композиторам молодшої генерації – О. Нижанківському, Д. Січинському, Ф. Колессі, Г. Топольницькому, чії хори та солоспіви на тексти поета з'явилися наприкінці 80-90-х років ХІХ ст. Більш вдумливому перетворенню поезії Т. Шевченка сприяло знайомство цих музикантів з творчістю М. Лисенка, твори якого постійно звучали у щорічних шевченківських концертах, а також друкувалися у новоствореному у Львові в 1885 році нотному видавництві «Бібліотека музикальна». До появи видавництва були причетні О. Нижанківський та учасники хору «Академічного братства» – А. Крушельницький, Й. Партицький, К. Студинський.

Серед галицьких композиторів, чия творча діяльність припадає на останню третину ХІХ – початок ХХ ст., досить значну кількість творів на шевченківські тексти написав Денис Січинський. Водночас треба зазначити, що поезія Т. Шевченка є складною, свobodною та химерною, бо, як стверджує С. Людкевич, вимагає «від композитора такого ж літературно-мистецького знання, доброго володіння усіма засобами композиторської техніки та ще й до того висококультурного естетичного смаку, бо не терпить «чужих, ненародних тонів, як і музичного дилетантства й неуктва [4, с. 253].

Під цим оглядом Д. Січинський вважається одним із найкращих інтерпретаторів Шевченкової поезії в українській музиці романтичної доби. Підтвердженням цієї думки може слугувати його хорова мініатюра «Минули літа молодії».

Вірш «Минули літа молодії» написаний Т. Шевченком незадовго до своєї смерті, у 1860 році. На думку Ю. Шевельова, у ньому «тема самотності, старості, очікування смерті, що розкривається у роздумах суб'єктивного ліричного персонажа, переростає у філософський узагальнюючий висновок про нікчемність і жалюгідність людини, кинutoї у цей світ» [8, с. 94]. Психологізм твору з його трагічним відчуттям особистісної людської екзистенції виявився особливо близьким і для світосприйняття Д. Січинського, який наприкінці життя (1907р.) вкотре вже звернувся до творчості Т. Шевченка, написавши на цей текст однойменний хор для мішаного складу з фортепіанним супроводом. Він починається зі вступу, основу якого складає стримана маршова тема у розмірі 4/4 з пунктирним ритмічним малюнком у характері неспішної урочистої ходи. Мінорний лад (тональність *ля-мінор*) викликає алюзії до церковної літургійної музики, а тональна нестійкість мелодії (відхилення на словах «*вітром од надії уже повіяло*» у тональність субдомінанти) створює відчутну смислову напругу перед тричі повтореним словом *зима*. Останнє (після невеликої паузи) смислово виділяється зведенням усіх голосів в октавний унісон з подальшим низхідним стрибком на інтервал збільшеної квати та півтоновим малосекундовим зсувом із зупинкою на домінанті. Наступні два повторення слова *зима* супроводжуються нагнітанням напруги, що драматично обігрується композитором через повернення до чотириголосого хорового викладу теми, яка у своєму русі до кульмінації робить октавний висхідний стрибок з ферматою на останньому складі.

Треба зазначити, що Д. Січинський майстерно розкриває приховані семантичні нюанси слова *зима*, демонструючи розгортання градацій: від застиглого безбарвного (відсутність акордової вертикалі) шепоту, через крещендуючий висхідний рух до кульмінації з октавним вигуком, повним болу, нерозуміння та обурення – і наостанок – до тихого відчаю третього, символічно повтореного на *р* слова *зима* з ферматою на останньому складі. У цей момент на фоні залігованої домінанти у крайніх голосах, у партіях альтів і тенорів, з'являється питальна інтонація, що переходить у

риторичну фігуру *aposiopesis* – знак смерті.

Перші чотири такти розділу *Tranquillo*, що починаються словами «*Сидиши один в холодній хаті*», Д. Січинський доручає дуету солістів (*solì*), після чого звучить *tutti* хору. Це є свідченням того, що автор, як і решта галицьких композиторів, все ще не може вивільнитися від впливу «традиції Бортнянського», хоча і застосовує її досить механічно. Щодо самої теми, то вона написана у характері чакони, однак її скорботна хода відчутно пом'якшується і збагачується українським колоритом на словах «*ані порадоньки нема*» (мелодія, викладена терцевою второю, інтонаційно близька до народної пісні). Однак романсово-пісенне начало у цьому випадку не підкреслює трагічну сутність скупого на емоції Шевченкового слова, а, навпаки, знецінює його, додаючи не властивої останньому сентиментальності. І навіть хорові унісони, які Січинський декілька раз вводить у хорову партитуру з метою смислового виділення поетичних рядків, зокрема «*анікогісінько нема!*», сприймаються занадто театральні і пересадно у плані емоційного вислову.

Набагато переконливішим щодо музичного втілення поезії Т. Шевченка є наступний епізод *Maestoso* («*сидиши один, поки надія одурить тяжко*»). Стан самотності, виражений за допомогою метафори, зводиться не лише до образу «холодної хати», але, як стверджує Ю. Шевельов, «звужується до кутка і протиставляється, з одного боку, холодному, засніженому степові, де безсила людина мовби розчиняється у космічних стихіях, і, з другого (хоча лише подумки), зеленому садку коло хати, – світові, що його людині хотілося б створити для себе» [8, с.94].

Т. Шевченко, на думку літературознавця, особливу увагу приділяє тут образіві надії – «*чекання без надії*». Січинський, відчувши його вагомість, обіграє фразу «*надія одурить тяжко*» зміною ладового нахилу (фрагмент починається у тональності паралельного мажору). Урочиста хода чакони у поєднанні з *до мажором* дають лише короткочасний ефект просвітлення, бо вже перша кульмінаційна хвиля на словах «*одурить тяжко*» суто музичними засобами (повернення до мінору, крещендууючий висхідний рух мелодії) відтворює стан героя, який розуміє незворотність смерті. Подальше кульмінаційне піднесення «*морозом очі окує*», що доходить найвищої точки експресії на ноті «*соль*» другої октави і супроводжується її акцентуванням одночасно з посиленням динаміки – «це нова стадія семантичного дослідження

поля зими, – а саме морозу, – що підводить вірш до теми смерті» [8, с. 94].

Якщо загальний характер хору «Минули літа молодії», на думку С. Людкевича, відзначається надто одноманітно кованою ритмікою, то середній розділ «*Садочок твій позеленить*» (ля мажор), написаний у характері сентиментально-елегійного романсу, окремі фрагменти якого, зокрема фраза «*твою надію оновить*» інтонаційно співпадають з «Посвятою» Р. Шумана з його вокального циклу «Мирти». (Подібність можна також зауважити на рівні фортепіанного супроводу з арпеджіованою фактурою викладу).

У характері елегії написаний один із найвідоміших творів Д. Січинського - кантата «Лічу в неволі» (1902) для мішаного і чоловічого хорів, соліста (тенор) та фортепіано. Вибір композитором цього вірша є не випадковим, бо творчість Т. Шевченка, якого російський письменник Сергій Аксаков визначає як лірика та елегіста, зачепила не лише національні почуття композитора, але виявилася йому надзвичайно близькою і в особистісному сенсі. Адже основними мотивами Шевченкових елегій були: сирітство, самотність, страждання, що асоціювалось із сирітською життєвою долею Д. Січинського.

Літературознавці зазначають, що в жанрі елегії Т. Шевченко виявив себе справжнім новатором, який водночас не поривав з давньою українською традицією елегійної поезії [7, с. 94]. У його творчості остаточно сформувалися жанрові різновиди політичної та медитативної елегії, а також елегії-думки. У 1847-1850 роках поет у своїй ліриці започатковує тему «тюрми та каторги», при цьому більшість віршів написано ним саме у жанрі елегії. Як стверджує літературознавець Л. Новиченко, особливість поетичного мислення Т. Шевченка полягає в органічному злитті особистісного і суспільного [7, с. 147]. Тому у вірші «Лічу в неволі», окрім традиційних для цього жанру проблем (самотність, швидкоплинність життя, минуцність молодості), письменник своєрідно, у трагічному ключі порушує тему особистої недолі, роздумуючи одночасно і над долею України.

Урочисто-похмурий вступний розділ кантати (*Largetto maestoso*), незважаючи на повільний темп та динаміку у межах pp, задуманий Д. Січинським в урочистому патетичному стилі. На це вказують численні ознаки, а саме: тональність твору (похмурий *сі-бемоль мінор*); барокова фактура басової партії з органною, за характером

викладу, октавною ходою у низькому регістрі; наявність патетичних кресцендуючих унісонів та використання ритмоінтонації, відомої як «лейтмотив долі». У творчості віденських класиків цей мотив зазвичай виступає у значенні риторичного питання і «може варіюватися від глибоко трагічного (наприклад, у В. А. Моцарта) до серйозного чи таємничого» [2, с. 38].

Після 16 тактів інструментального зачину з темою «Лічу в неволі», побудованою на «лейтмотиві долі», вступає мішаний хор. Скорботний характер фрагменту переданий композитором за допомогою темпу, динаміки (*pp*), низького регістру (початкові ноти у партії сопрано виписані в малій октаві) та хорового унісону. Тут напрошуються аналогії з церковним стилем, що є цілком закономірним, бо ліричний герой на словах «о Господи» в молитві звертається до Бога. Не випадково перші фрази хору виписані Січинським у характері архаїчної монодії, що у четвертому такті від вступу хору переходить у чотириголосий хорал у пощаблевому, без стрибків, русі рівномірними витриманими тривалостями. Однак крізь сувору й безбарвну архаїку пробивається ліричний голос героя «а літа пливуть за ними», спочатку (чотири такти) в унісонному звучанні хору, а далі на словах «забирають за собою і добро і лихо» в акордовому викладі. Мелодія цього фрагменту не лише сповнена особливого ліризму, вона є виразно українська за своєю сутністю, бо володіє усіма ознаками, характерними для пісень як народного, так і літературного походження. Йдеться про їх меланхолійність, тужливість, сумовитість і навіть, на думку О. Бодяньського, траурність, «якийсь журливий, скорботний настрій, щось похмуре, помітне навіть там, де, здавалось би, не слід чекати його, де сам зміст веселий, радісний» [7, с. 111]. Як стверджує О. Ткаченко, ці та інші риси українських пісень, позначених елегантними жанротворними елементами, є тим джерелом, яким живилася українська елегантна поезія, «а стимулювали її поширення інтровертний тип світосприйняття українців, їхня ментальність, особливості психологічного складу народу, що відрізняється тонкою чутливістю, активним «життям серця» та перевагою емоційно-рефлексивного над раціональним і логічним» [7, с. 112].

Початкові такти наступного епізоду («забирають, не вертають ніколи нічого»), що з деякими змінами повторюють тему «лічу в неволі», підводять до першої експресивної кульмінації на словах «і не благай, бо пропаде молитва». Композитор використовує тут

вигукову риторичну фігуру *exclamatio*, бо наказова інтонація Шевченкового «*і не благай*» вимагає відповідного її музичного відтворення. Завершальні акорди епізоду з характерним форшлагом як національним емблематичним музичним знаком, що слугує втіленням жалощів, лише посилюють загальний трагічний настрій твору.

Розділ *Andante* – це драматичний монолог ліричного героя, хоч і написаний Д. Січинським у мажорі, але в характерній для «патетичної» музики бемольній тональності (*мі-бемоль мажор*). Композитор, як і його попередник М. Вербицький, у підході до Шевченкового слова намагається синтезувати елементи церковного й театрального стилів. Тому не випадково соло тенора викликає алюзії до арій з італійських романтичних опер. Антитезою до всіх попередніх епізодів кантати слугує розділ *Andantino*, що починається словами «*і четвертий рік минає*». Основна музична тема цього епізоду - коломийка, легкий танцювальний характер якої вносить значну драматичну напругу, підкреслюючи увесь трагізм поетичних рядків «*змережаю кров'ю та сльозами моє горе*». Уперше в галицькій музиці романтичної доби коломийка виступає не в ролі символу, що служить втіленню національного характеру, а трансформується шляхом так званого парадигматичного перекодування в образ марнотного і беззмістовного невольничого життя – без сенсу і надії. Використання Д. Січинським полегшеної жанровості (танець) для передачі трагічного є суголосним світосприйняттям Шевченка, який використав танець у сцені прощання козака зі світом у поемі «Чернець».

Різким контрастом, побудованим на антитезі до коломийки, є наступний епізод *Andante grave*, виписаний спеціально для чоловічого хору («*немає слов, немає сльоз*»). Г. Грабович, аналізуючи вірш «Лічу в неволі», пише про цей фрагмент, як про найчіткішу форму глибокого і трансцендентального відчуття смерті, «в якому береться каталог відсутності («*немає слов,/ немає сльоз,/ немає нічого*») й трансформується у внутрішній стан, у відчай і молитву» [1, с. 75]. Тому Д. Січинський знову звертається до церковного стилю, що виражається передусім у хоралі, написаному в характері урочистого церемоніального маршу. Однак проголошення тексту «*немає слов, немає сльоз*» з чотириразовим повторенням спочатку тоніки, а потім домінанти *сі-бемоль мажору* змальовує стан заціпеніння героя, а його розпач доходить до кульмінації на словах



*«нема навіть кругом тебе великого Бога».*

Особливо трагічно після цього сприймається останній розділ кантати (*«нема на що подивитись»*), який повертає в атмосферу удавано безжурної танцювальності. У кінцевому результаті коломийка, яка мала б символізувати національний світ ліричного героя, раптом стає втіленням усього профанного і беззмістовного, сумнівного і навіть ворожого. Композитор у формі гротеску, поєднуючи «високий» церковний стиль із «низьким» профанним, протиставляє одвічні філософські константи життя і смерті.

Слід зазначити, що Д. Січинський є одним із перших в українській культурі XIX – початку XX століть, хто жанр хорової музики розглядає під кутом суб'єктивного та індивідуального сприйняття, порушуючи у своїх хорах важливі філософські та психологічні проблеми. Прикладом такого підходу (крім вже згаданих творів) є хор «Один у другого питаєм» для чоловічого складу. Притаманна Т. Шевченкові відверта сповідальність із постійним, як стверджує Г. Грабович, оголюванням та приховуванням свого «я» - суголосна внутрішньому світові композитора. Вірш написаний у характерній для поета манері діалогу, із лексикою, «що виражає протиставлення, сумнів, запитання» [1, с. 80]. Щодо його музичного втілення, то жанровою моделлю у цьому випадку, як і в інших хорах Д. Січинського, стає чакона, яка в європейській музичній культурі часто слугувала символом трагічного.

Хорова мініатюра написана у тричастинній репризній формі, в якій останній розділ є точним повторенням першого. Внутрішній діалог героя, побудований на інтонації питання, втілюється композитором відповідними музичними мовленнєвими емблематичними знаками, передусім фігурою питання (низхідна мала секунда плюс висхідна кварта). Вона повторюється протягом перших шести тактів чотири рази, що дає підставу розглядати сам повтор, як «фігуру патетики». У цьому випадку йдеться про декількаразове повернення до знака, який володіє певною символікою. Італійський музикознавець С. Ланца стверджує, що «рівнозначність у повторах передбачає емоційну надлишковість». Адаже кожне нове повторення, враховуючи інформативність початкової інтонації питання, «виконує функцію емоційного підсилення (affirmat) за межами простої інформаційності» [3]. Композитор це добре усвідомлює, бо щоразу фігура питання,

подібно до повторюваного слова, «вимовляється» з новою інтонацією, яка з кожним повтором підвищується (секвенційний рух угору) і стає напруженішою. Двічі вагомість сказаного Д. Січинський підкреслює ферматою: на слові «питаєм» у другому такті та в завершенні фрази «чи то для зла?». Виразність музичної думки посилюють також паузи. Так, драматизм питань «Нащо живем?» та «Чого бажаєм?» поглиблюється завдяки виділенню цих фраз з обох боків короткими, що передають схвильований стан героя, шістнадцятими паузами. Сюди ще слід додати низхідний рух мелодії короткими тривалостями з пунктирним ритмічним малюнком і спадну малосекундову інтонацію «зітхання», якою завершуються обидва питання.

А загалом можна стверджувати, що Д. Січинського мало цікавила поезія Т. Шевченка з відчутно вираженим фольклорним началом. Винятком може бути лише його ранній солоспів «У гаю, гаю» (1888), написаний у характері елегійної української пісні-романсу. Композитор звертається до віршів Т. Шевченка, які датуються періодом заслання і є сповнені настроями самотності, душевного болю, нудьги та жалю. Не випадково Г. Грабович називає їх «поезією зневіри». Головною силою ліричного вислову Д. Січинського, особливо в останні роки життя, як стверджує С. Людкевич, є мелодика жалю і розпуки. Прикладом може бути його солоспів «І золотої і дорогої» (1903). У невеликому (усього чотири такти) фортепіанному вступі композитор декларує тему смерті, використовуючи тут запозичену ще від Л. ван Бетовена – Ф. Шуберта модель так званої траурної ходи з характерним «адонічним ритмом», що слугував її символом. Не випадково фортепіанний вступ двічі (у третьому та четвертому тактах) переривається фігурою *aposiopesis*. Мелодика солоспіву, незважаючи на загальний елегійний настрій, відзначається декламаційністю та речитативністю, насичена великою кількістю інтонаційних вигуківих зворотів та риторичних фігур *affectus doloris*.

**Висновки.** Як слушно зауважив С. Людкевич, Д. Січинський у музичній інтерпретації поезії Т. Шевченка не перебував під впливом «народницької» музи М. Лисенка і відрізнявся від інших галицьких композиторів, насамперед ровесників, своїм власним розумінням національного, яке у нього не було тотожне поняттю «народний». Відповідно, що і сприйняття Т. Шевченка є у нього інакшим, аніж у М. Лисенка і його послідовників. Пояснення цьому знаходимо у

тому, що вперше в українській культурі кінця XIX – початку XX ст. композитор, звертаючись до творчості національного генія, абсолютно далекий від його вже традиційно народницького розуміння – як «центрального символу українства». І тому в музичній інтерпретації лірики Т. Шевченка Д. Січинський значно випереджує свій час, бо у віршах поета його цікавить не національно-історична, визвольна тематика, не поезія, основу якої складає фольклорне начало, а тексти, для яких характерний поглиблений психологічний самоаналіз. Композитора приваблює у Т. Шевченка універсальне і загальнолюдське, виражене крізь призму особистісного суб'єктивного сприйняття.

### **Література**

1. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо. З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета. Київ: Критика, 2000. 317 с.
2. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. Москва: «Композитор», 2010. 376 с.
3. Ланца С. Риторические фигуры и музыка XX века: обзор микронарративности / Проблемы музыкальной науки №1 (10) Уфа, 2012. URL: <file:///C:/Users/q/Downloads/433-804-1-SM.PDF> (дата звернення: 05.01.2019).
4. Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря». Дослідження, статті, виступи / Упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. Т.1. Львів: «Дивосвіт», 1999. С.255-269.
5. Людкевич С. Д. Січинський. У двадцятиліття його смерті. Дослідження, статті, виступи / Упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. Т.1. Львів: «Дивосвіт», 1999. С. 336-340.
6. Сміт Е. Національна ідентичність / Пер. з англійської П. Тарашука. Київ: снови, 1994. 224 с.
7. Ткаченко О. Українська класична елегія . Монографія. Суми: Вид-во СумДУ, 2005. 256 с.
8. Шевельов Ю. 1860 рік у творчості Тараса Шевченка / Записки Наукового товариства імені Шевченка. Том ССХХІV. Праці Філологічної секції. Львів, 1992. С. 89-106.

### **References**

1. Hrabovych, H. (2000) Shevchenko, yakoho ne znaiemo. Z problematyky symbolichnoi avtobiohrafii ta suchasnoi retseptsii poeta. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
2. Kirillina, L. V. (2010). Klassicheskiy stil v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. III : Poetika i stilistika. Moskva: «Kompozitor» [in Russian].
3. Lantsa, S. (2012). Ritoricheskie figury i muzyka XX veka: obzor

- mikronarrativnosti / Problemyi muzykalnoy nauki, №1 (10). UFA. URL: file:///C:/Users/q/Downloads/433-804-1-SM.PDF [in Russian].
4. Liudkevych, S. (1999). Vokalna muzyka na teksty poezii «Kobzaria». Doslidzhennia, statti, vystupy / Uporiadkuvannia, redaktsiia, vstupna stattia i pryimtky Z. Shtunder. T.1. Lviv: «Dyvosvit». S. 255-269 [in Ukrainian].
  5. Liudkevych, S. (1999). D. Sichynskiy. U dvadtsiatylyittia yoho smerty. Doslidzhennia, statti, vystupy / Uporiadkuvannia, redaktsiia, vstupna stattia i pryimtky Z. Shtunder. T.1. Lviv: «Dyvosvit». S.336-340 [in Ukrainian].
  6. Smit, E. (1994). Natsionalna identychnist / Per. z anhliiskoi P. Tarashchuka. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
  7. Tkachenko, O. (2005). Ukrainska klasychna elehiia . Monohrafiia. Sumy: Vyd-vo SumDU [in Ukrainian].
  8. Shevelov, Yu. (1992). 1860 rik u tvorchosti Tarasa Shevchenka / Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. Tom CCXXIV. Pratsi Filolohichnoi sektsii. Lviv. S.89-106 [in Ukrainian].

**Myroslava Novakovych** – Candidate in Art Criticism (Ph.D.), Associate Professor, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: [golowersa63@gmail.com](mailto:golowersa63@gmail.com)  
ORCID 0000-0002-5750-7940

### **Features of the musical embodiment of the poetic words of T. Shevchenko in vocal-choral works of D. Sichynsky**

*The article analyzes the vocal and choral works of D. Sichynsky, written on the poetry texts of T. Shevchenko. It is noted that T. Shevchenko for Galician Ukrainians in the second half of the nineteenth century became a national symbol, and the annual commemoration of his memory contributed to the consolidation of the Ukrainian people as people of "one nationality". It is stated that the acquaintance of the Galician with the works of T. Shevchenko was also due to the popularization of vocal and choral works by M. Lysenko in Galicia, written on the poet's texts. It is alleged that one of the most prominent interpreters of T. Shevchenko's poetry in Galicia is the composer D. Sichynsky. He is one of the first in the Ukrainian culture of the nineteenth and early twentieth centuries to consider the genre of choral music at an angle of subjective perception, violating important philosophical and psychological problems in his choruses. Attention is drawn to the fact that D. Sichynsky was of little interest to T. Shevchenko's poetry with a pronounced expression of folklore. The composer chooses poems with neutral lexical material for his works. Therefore, his T. Shevchenko's perception is different from that of M. Lysenko and his followers. It is noted that in the musical interpretation of the poetry of T. Shevchenko, D. Sichynsky significantly ahead of his time because in poets poetry his interests are not*

*national-historical, liberation themes, but texts that are characterized by in-depth psychological introspection. The purpose of the article is to reveal the level of individual identity of the composer D. Sichynsky in his appeal to the works of T. Shevchenko. The methodology of the study is to apply a comprehensive system approach that led to the use of such research methods: historical-genetic, identifying the origin of phenomena; hermeneutic, considering the musical text as a sign-symbolic system in its socio-cultural and historical context. The scientific novelty of the work is to apply the hermeneutic method in the study of musical and poetic texts in the vocal and choral works of D. Sichynsky on the verses of T. Shevchenko.*

**Keywords:** *the musical shevchenkiana, elegy, choral miniature, rhetorical figures.*

Стаття поступила до редакції 1 травня 2019 року.

---

УДК 78.35

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.30.45>

*Ірина Зінків*

**ДО ПИТАННЯ ВИКЛАДАННЯ ТЕМИ  
«СКЛАДНА ДВОЧАСТИННА ФОРМА»  
В КУРСІ «АНАЛІЗ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ»**

**Зінків Ірина Ярославівна** – доктор мистецтвознавства, професор, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів (Україна). E-mail: [i.zinkiv@gmail.com](mailto:i.zinkiv@gmail.com)  
ORCID 0000-0002-0406-3370

**До питання викладання теми «Складна двочастинна форма» в курсі «Аналіз музичних творів»**

*Статтю присвячено актуальним питанням викладання теми «Складна двочастинна форма», що читається в лекційному курсі «Аналіз музичних творів» у вищих навчальних музичних закладах України III-IV рівнів акредитації. Будучи однією з найскладніших у структурі курсу, ця форма належить до найменш вивчених та найменш розгалужених за кількістю різновидів. У розвідці поставлено питання дефініції, генези, морфології форми, сфери застосування у жанрах вокальної та інструментальної музики. Висвітлено її структурну специфіку а семантично-образне наповнення у творах В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, К. Дебюссі, С. Рахманінова та ін., виявлено зв'язки з необароковою*