

DOI: 10.31866/2616-759X.6.1.2023.276715
УДК 781.6:78.087.6]:78.071.1(477)

ІНВЕРСІЯ ПРИТАМАННОГО ПОГЛЯДУ ЩОДО ВИКОНАННЯ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ «ГАЛИЦЬКІ ПІСНІ» ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО НА СУЧАСНОМУ ІСТОРИЧНОМУ ЕТАПІ

Ніна Гречишкіна

доцент; e-mail: morozov1110@hotmail.com; ORCID: 0000-0003-4368-0694

Луганська державна академія культури і мистецтв,
доцент кафедри музичного мистецтва та професор кафедри
концертмейстерства Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського, Київ, Україна

Анотація

Метою статті є поглиблення виконавського розуміння унікальності вокального циклу «Галицькі пісні» (ор. 14) Левка Ревуцького в середовищі музикантів-виконавців, викладачів і здобувачів-піаністів класів концертмейстерської підготовки, а також у класах сольного співу.

Методи дослідження. Використано методи аналізу нотних текстів різних за часом видань, результатів досліджень проблеми XX та XXI століть, методи аналогій та узагальнень, а також синтезу досвіду сучасників і власного досвіду. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше сформульовано рішення виконавських завдань вокального циклу, завдяки чому досягли інверсії притаманних регіональним стильовим особливостям фольклору Галичини, Гуцульщини, Буковини поглядів щодо відтворення національної характерності мелодики пісень, своєї ритміки, манери інтонування під час виконання вокального циклу Левка Ревуцького «Галицькі пісні». Доведено, що цей опус 14 є саме «вокальним циклом», а не «збіркою пісень». **Висновки.** Визначено, що синтетична музично-поетична основа жанру дає змогу співакам і студентам-піаністам ближче ознайомитися як з творчістю українських майстрів поетичного слова, так і зі зразками високої поезії інших народів світу. Наприклад, композиторів Л. Ревуцького, Ю. Іщенко (цикл «Календарні пісні») та інших, перспективи досліджень творчості кожного з яких мають неоціненне значення для сучасності. Розкрито, що зміст основних завдань у роботі над вокальним циклом Левка Ревуцького «Галицькі пісні» вказує на те, що його виконання в перспективі постійно потребує від співака та концертмейстера глибокого знання народних традицій музикування українських пісень, розуміння особливостей фольклору західноукраїнського регіону, ознайомлення з відповідними сторінками історії українського народу та, звичайно, опанування широкого арсеналу виконавських прийомів і доброї техніки.

Ключові слова: українська народна пісня; вокальний цикл; композитор; піаніст; концертмейстер; інверсія

Постановка проблеми

За словами відомого музикознавця Дмитра Ревуцького, рідного брата видатного українського композитора Левка Ревуцького, близько 100 років тому завдяки Гамбурзькій музичній виставці світ відкрив для себе українську народну пісню. Уже тоді в Європі з'явився інтерес до її своєрідного багатства та співучого колориту, до її глибокої духовності (Ревуцький, 1926, с. 22). Ще в минулому столітті надвисока незламність українського народу вже міцно вкоренилася у творах збереженої національної музичної спадщини України, але з різних причин була й поки ще залишається невідомою широкому народному загалу, але, як видно сьогодні, навіть «тут і зараз» в Україні така історично наповнена мужністю й патріотизмом музично-виконавча творчість стала дуже популярною, необхідною та актуальною.

Проблема дослідження полягає в деякій відсутності актуальної інформації про ті науково-методичні підходи, які в часи Л. Ревуцького приймали виконавці його творів. На сьогодні деякі із цих підходів забули, тому вони не є широко відомими, але в разі повернення їх до виконавчої практики світ дізнається про шляхи корінних змін, тобто про історично-часову та методологічну інверсію виконання творів Л. Ревуцького в умовах сьогодення, що допоможе розкрити певні таємниці впливу минулих подій і на теперішніх виконавців, і на слухачів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Інтерес до української народної пісні в Європі виник ще у XVIII ст. У фондах Центральної наукової бібліотеки імені В. І. Вернадського НАН України зберігається рукописна збірка з колекції нот Розумовських, де знайдено варіант пісні «Їхав козак за Дунай». Автором цієї пісні вважають українського козака Семена Климовського, який на той час був освіченою людиною, поважною в колі поетів і філософів. Тоді ця пісня дуже поширилась у Польщі, Чехії, Німеччині, Австрії, Франції, Англії. Мелодію цієї пісні використали у своїй творчості Л. Бетховен, К. Вебер та ін. У 1815–1816 рр. Людвіг ван Бетховен зробив обробку пісні «Їхав козак за Дунай» для голосу, скрипки, віолончелі та фортепіано, яку в 1983 році вперше видано в Україні у збірнику за редакцією Т. П. Булат (1983, с. 7).

Серед таких творів з минулого потрапив до нас, музикантів-виконавців, один з унікальних шедеврів – вокальний цикл «Галицькі пісні» (ор. 14) Левка Ревуцького. Ці пісні гідні того, щоб знов належно стати в стрій боротьби українського народу за свободу та незалежність країни, у тому числі як через широке концертне виконавство, так і через гідне усвідомлення студентством та професорсько-педагогічним складом вищої школи важливості включення подібних творів у навчальний репертуар різних спеціальностей, зокрема в класі концертмейстерської підготовки закладів вищої музичної освіти. Наявні рушійні сили для зміни ситуації зростають сьогодні й у педагогічній сфері, де робота зі здобувачами спрямована не тільки на вдосконалення в студентів-піаністів спеціальних музикантських навичок, а й на розширення обсягу знань вокального й інструментального репертуару, на глибоке вивчення національної музичної спадщини.

Мета статті – поглибити виконавське розуміння унікальності вокально-циклу «Галицькі пісні» (ор. 14) Левка Ревуцького в середовищі музикантів-виконавців, викладачів і здобувачів-піаністів класів концертмейстерської підготовки, а також у класах сольного співу; сформувати когнітивне, академічне підґрунтя для вивчення цих пісень; запропонувати підходи та шляхи інтерпретації опусу на основі аналізу причин, які пояснюють деяку ще не увагу до нього з боку виконавців. Це створить відповідне розширення часового, репертуарного та географічного життя твору.

Виклад основного матеріалу

Результати дослідження, подані в статті, сформувалися в процесі накопичення власного виконавчого та професійно-педагогічного досвіду, набутого під час викладання цього опусу здобувачам музичних вищих шкіл України.

Аналізуючи формування особистості Левка Миколайовича Ревуцького (1889–1977) як музиканта і композитора, знаходимо підтвердження важливого висновку про те, що таке формування відбувалося на основі глибокого пізнання українського фольклору та засвоєння спадщини світової класичної музики.

Уже з перших кроків життя майбутній композитор, що народився в с. Іржавець Полтавської губернії, перебував під владою чарівних звуків української народної пісні. Переїхавши до Києва і ставши учнем приватної гімназії Готліба Валькера, музично обдарований юнак продовжив і музичні заняття в школі М. Тутковського, де клас фортепіано в той час вів М. Лисенко. Хоча це приватне навчання тривало досить короткий термін, вплив фундатора української національної композиторської школи на молодого музиканта виявився дуже суттєвим і визначив усю його подальшу творчу долю. До речі, саме народна пісня стала тим музичним матеріалом, з якого починалися творчі контакти між М. Лисенком та Л. Ревуцьким. За порадою матері молодий композитор записав для метра декілька українських пісень від мешканців Іржавця.

Формуванню Л. Ревуцького як музиканта сприяли не лише спеціальні заняття музикою (з 1908 року – в музичному училищі з класу фортепіано, а з 1913 року – у щойно відкритій Київській консерваторії з класу композиції), а й у цілому мистецька атмосфера Києва.

Вагомою частиною творчого доробку Л. Ревуцького стали обробки українських пісень, загальна кількість яких становить понад 120 творів. Такий жанр є традиційним для української музики й досягнув значних мистецьких вершин у творчості його попередників, зокрема М. Лисенка та М. Леонтовича. Та Л. Ревуцький не тільки розвиває національні традиції, а й піднімає обробки народної пісні на новий щабель, наповнюючи мистецькою індивідуальністю, самобутністю оригінального музичного стилю. Описуючи творчість свого брата, Д. Ревуцький у першому виданні від 1928 року збірки нот «Галицькі пісні» (видавництво «Книгоспілка») у розділі «Життя та творчість» писав: «Весь його підхід до музики цілком інструментальний. Через те він і не любить писати для одного голосу з супроводом фортеп'яна – це його зв'язує. Скоріше воліє він гармонізувати народні пісні, де доводиться вже хочеш-не-хочеш не торкати голосу і брати його таким, який він є» (Булат, 1983, с. 22–23).

У 20-ті роки, крім обробок окремих пісень різних жанрів, композитор створює цикли, в яких пісні об'єднуються за жанровими ознаками або локальним колоритом. Це збірки дитячих пісень «Сонечко», вокальні цикли «Козацькі пісні» та «Галицькі пісні». Узагалі циклічне об'єднання обробок народних пісень – явище досить типове для ХХ століття. Тож не дивно, що багато сучасників почали використовувати цей напрям, поштовхом до чого стала творчість Л. Ревуцького та враження від українського фольклору.

Загальним для цих творів є прискіпливий підхід композитора до створення вишуканої фортепіанної партії, яка за рівнем мистецької досконалості та виконавської складності не поступається вокальній партії соліста, а також збагачення її оригінальними фактурними й модуляційними ефектами.

Як писав М. Гордійчук (1973), переважна більшість пісень Л. Ревуцького «не вкладається у традиційне визначення даного жанру – “обробка”. Це самобутні вокально-інструментальні композиції, надихнуті талантом сильним, яскраво індивідуальним...» (с. 123–124).

Отже, цей новаторський підхід композитора Л. Ревуцького до жанру обробки народної пісні обумовив випередження свідомості виконавців і слухачів на багато років; мабуть, тому ці твори виявилися дещо незрозумілими для сучасників.

Перше повне видання вокального циклу Л. Ревуцького «Галицькі пісні» вийшло друком у 1928 році, наступні видання – у 1946, 1969, 1970 та 1983 роках.

У монографії «Л. Ревуцький – композитор – піаніст» В. Л. Клін (1972) розповідає про виникнення твору: «В цей час Дмитро Ревуцький, який читав підготовлені ним протягом попередніх років лекції з історії мистецтв, попросив зробити обробки народних пісень для музичних ілюстрацій цих лекцій. Л. Ревуцький охоче відізвався на прохання брата» (с. 67).

Назву опусу визначила пісня циклу «Червона ружа трояка...», яку відомий фольклорист Ф. Колесса вважав істинно народною піснею Східної Галичини. Крім зазначеної пісні, до збірки увійшли гуцульські, мадярські, лемківські та дві популярні пісні національно-визвольної боротьби, які отримали жанрове визначення як стрілецькі. Такі авторські твори, як «Ох і зажурились стрільці січовії...» Г. Купчинського та «Їхав стрілець на війноньку» М. Гайворонського, стали широкими, популярними та завдяки простоті мелодики й фольклорності поезики здобули поширення як народні.

Виконуючи вимоги брата слідувати логіці подання музичного матеріалу на лекції єдиним блоком, композитор утворив таку ж струнку послідовність пісень у циклі, який набув вигляду єдиного закінченого твору. Таке творче рішення автор підкреслив позначкою «ор. 14» на титульній сторінці першого видання. Для створення єдності циклу композитор використав можливості тонально-ладової драматургії. Зокрема, тональність *g-moll* виконує функцію обрамлення, а пісні № 2-3-4 утворюють ще один внутрішній тональний блок на основі ладового контрасту *f-moll -F-dur -f-moll*.

На жаль, надалі задум композитора порушується. З видання 1969 року, яке вийшло в серії «Український Солоспів» за літературною редакцією Дмитра Павличка, зникає позначка про номер опусу, змінюється порядок пісень – пісня під № 7 «Ох і зажурились стрільці січовії...» стає № 1, а нотний текст подається

у варіанті для виконання низьким голосом. У виданні 1970 року ті ж редактори на титульному листі випишують перелік пісень як їх мислив композитор, але ж нотні тексти подані як у 1969 році. Аналізуючи цю редакцію можемо сказати, що редактори явно хотіли на перше місце поставити героїзм, незламність українського народу, його віру в перемогу над ворогом і тому пісню «Ох і зажурились стрільці січовії...» вони вирішили поставити першою, у такий спосіб змінити політичне направлення циклу.

У 1983 році вийшло повне зібрання творів Левка Ревуцького в 11 томах. У томі № 6 були видані «Галицькі пісні» за музичною редакцією Віталія Кирейка, який був учнем великого майстра Левка Ревуцького. Слід сказати, що за цією редакцією цикл зазнав багато змін. Не прописано, що всі пісні належать до єдиного опусу. Пісню № 7 «Ох і зажурились стрільці молодії...» викинули з циклу та не надрукували. У пісні № 8 назва прописана «Їхав козак на війноньку...» замість слів «Їхав стрілець...».

У процесі роботи над «Галицькими піснями» Л. Ревуцького варто одразу ж правильно зорієнтуватися та відчувти специфіку опрацювання народної пісні композитором, який, звертаючись до фольклорної мелодії, намагається не просто передати її в іншому вигляді, тобто призначеною для академічного виконання, а розв'язує власне творче завдання, створює оригінальний художній твір відповідної стилістики та мистецького рівня.

У статті головні висновки, основні підсумки, рекомендації, значення для теорії та практики виконання, перспективи подальших досліджень викладено спочатку як загальні підходи до циклу в цілому, а потім окремо, відповідно до кожної з восьми пісень, які входять до вокального циклу Левка Ревуцького «Галицькі пісні».

Складна фортепіанна фактура циклу, загалом багата на технічні труднощі, відзначається штриховим і динамічним різноманіттям, багатством тембрових характеристик; вимагає від піаніста високотехнічного виконавського рівня. Специфічністю вирізняється ансамблева взаємодія соліста й піаніста-концертмейстера.

Розпочинаючи вивчення «Галицьких пісень», виконавці повинні бути обізнаними зі стильовими особливостями творчої спадщини композитора. Це запорука художньо правильного розуміння характеру твору, високомистецького розв'язання виконавських завдань, що дасть змогу їм усвідомити цінність і значущість музики Л. Ревуцького в музично-історичному контексті, а також стане більш зрозумілою для сучасних виконавців і відвідувачів концертних залів.

Метод роботи з музичним матеріалом у жанрі обробки народної пісні для голосу з фортепіано в Л. Ревуцького базується на використанні прийомів варіантно-варіаційного розвитку, що закорінений у самому фольклорі. Варіаційність і виконавська свобода, притаманні фольклорному виконавству, відображаються й у композиторському рішенні творів варіаційного складу, допускають певну вільність у виконавській інтерпретації. Проте дуже важливо, щоб музиканти виявили при цьому відчуття стилю та добрий мистецький смак.

Зі стилістикою української народної пісні пов'язана й поліфонізація фортепіанної фактури, яку Л. Ревуцький розцінював як художньо-зображальний засіб. Композитор любив повторювати своїм студентам, що «канон в музичному тво-

рі – один із засобів кращого та більш глибокого розкриття змісту» (Кузык, 1989, с. 43).

Характерною рисою стильового комплексу Л. Ревуцького є майстерне використання метроритмічної виразності, заснованої на принципі ритмічної варіантності й метричної незмінності.

Особливість гармонічного мислення Л. Ревуцького виявляється в ладовому різнобарв'ї. Сутнісною рисою ладового мислення композитора є хроматизм, який він використовує як засіб підвищення емоційної виразності твору. Поєднання народної ладовості, діатоніки народної мелодики з ароматизованою тканиною фортепіанного супроводу – прикметна риса музичного стилю Л. Ревуцького. Помилкою сучасних співаків і концертмейстерів можна вважати недостатнє розуміння виконавської специфіки «Галицьких пісень». Її суттєвою рисою є широке використання фермат і цезур, що за своїм походженням коріняться в імпровізаційній природі українського народнопісенного виконавства. Ця особливість української вокальної школи відображається в науково-методичній літературі, зокрема в роботі І. Колодуба «Про народнопісенні традиції української вокальної школи» (1984, с. 28–29).

Під час роботи над циклом «Галицькі пісні» цей аспект набуває особливого значення. Виконавцям слід звернути увагу на доцільність поділу музичного матеріалу тієї чи тієї пісні на більш або менш замкнені в собі частинки – фази руху. Це є авторські побажання, які він відзначає цезурами в нотному тексті першого повного видання 1928 року. Ці цезури (') ми бачимо у вигляді ком над нотним рядком вокальної партії. Міру тривалості цезури або фермати, її значення для створення музичної форми цілого визначає сам виконавець. Цим прийомом широко користувався у своїх вокальних творах і М. Лисенко.

На жаль, у виданнях 1969, 1970, 1983 рр. позначки цезур відсутні. Це спрощує завдання щодо виконання пісень, але й зменшує художній результат у разі, якщо виконавці не знайомі з фольклорними традиціями та їх адаптацією в композиторській музиці. І. Колодуб справедливо зауважує, що «у випадку зневажливого ставлення до витоків художньої творчості, її вічних і непорушних законів, виконавець втрачає ключ до таємниць її могутності» (Колодуб, 1984, с. 29). Розглянемо це в процесі аналізу кожної пісні окремо.

1. «Червоная ружа трояка...». Пісню «Червоная ружа трояка...» наспівала Л. Ревуцькому солістка Київського оперного театру Олена Петляш. Почувши її в Києві, композитор згодом дізнався про регіональне походження пісні – зі Східної Галичини.

Це є лірична пісня-драма, в якій розповідається про трагічну долю жінки, що страждає від побоїв чоловіка-п'янички, тому вона хоче залишити малих дітей і піти в найми в чужий край. Фортепіанний вступ, побудований на матеріалі основної мелодії пісні, викладено унісонними октавами, що немов передає гіркі роздуми жінки, яка довіряє свої думки квітці – червоній ружі.

Одразу слід відмітити безліч цезур (нагадаємо: мова йде про видання 1928 р.), які посилюють значення слів, обігрують їх, загострюють увагу слухача. Але основне призначення – це створення драматичного образу. Водночас це стає певною перепорою для виконавців, які опиняються перед методичними та виконавськими завданнями щодо досягнення ансамблевої єдності, синхронності.

Три рази повторюється фраза «ой, мала я мужа» – це причитування жінки, її голосіння за долею, яка дала їй «мужа-пияка». Кожна цезура відображає певну логіку в розвитку вокальної партії. Унаслідок цього співана мелодія членується на короткі фрази, відбиваючи стан людини в моменти надзвичайного хвилювання.

У партії фортепіано кожна фразу позначено відповідною зміною штрихів фактури. Зокрема, у другій фразі в партії правої руки піаністу слід виділити половинні ноти «g», які неначе відтворюють колючий біль у серці, волення жінки. Вагу руки слід перенести на п'ятий палець правої руки, ледь послабивши звучання середнього голосу.

Варто звернути увагу на характер виконання чотиритактових фортепіанних інтерлюдій між куплетами. Кожну з них треба виконувати з динамічним наростанням, вкладаючи у звук більше енергії, ніж у попередні епізоди. Піаніст тут виходить на перший план, його партія розвинена, насичена великою кількістю мордентів, які імітують емоційні сплески, «схлипування» жінки. Початок морденту краще виконувати нерізно, плоским, витягнутим пальцем, зробивши ним невеликий помах. Цим досягається потрібне туше.

Фортепіанна фактура другого куплету нагадує хорову партитуру, ускладнену підголосковими лініями. Хроматично зламаний середній голос і лінія баса у ролі на словах «він ніщо не робить» (за другим разом) вимагають від піаніста «гостроти» інтонування. Тріоль, що з'являється в правій руці, має виконуватися дуже чітко та ґрунтовно, мислитися як затакт до наступного такту. Закінчити куплет можна невеликим уповільненням на останніх словах «мене б'є».

Аби яскравіше розкрити драматургію третього куплету, варто підкреслити перехід до нього від другого куплету. Для цього можна використати фермату на останній ноті фортепіанної інтерлюдії та прискорити темп у наступній частині. Логіка драматургічного розвитку останнього куплету передбачає ще одне використання фермати – на останньому складі слова «не лякай», яке припадає на середину куплету, виконує функцію кульмінації пісні.

Цей продовжений ферматою вокальний звук «d» половинної вартості необхідно підкреслити «випуклим» виконанням підголоску в басовій партії лівої руки піаніста. Басовий хід, який відтворює вокальну фразу «не лякай» на дві октави нижче та з іншим ритмічним малюнком, має луною відізнатися на слова співака.

Останній епізод зазвичай виконується в початковому темпі. Важкий підйом паралельними терціями у фортепіано, сповнений емоційним напруженням, передає всю складність прийнятого рішення жінки, що втратила останню надію, однак думає про своїх дітей. Фактура супроводу, викладеного вісімками в октавному чергуванні, навіює згадку про колискову. Мати заколисує на прощання своїх дітей.

2. «Ой, сусідко, сусідко...». Цю пісню, яку також записав Л. Ревуцький з голосу артистки театру О. Д. Петляш, Ф. Колесса визначає як малярську мелодію в ритмі чардашу, що проросла на українському ґрунті. Не дивно, що і Л. Ревуцький залишає у своїй обробці її танцювальний характер.

У музиці пісні композитор використовує прийом ритмічної техніки, заснований на ігровому чергуванні наголосів: сусідко-сусідко-сусідко; решітко-решітко; венгерко-венгерко і т. п. Тут наявний принцип свідомого протистав-

лення тридольних віршових розмірів, які утворюють переміщенням акцентів з одного складу на інший в одному слові. Отож у слові «сусідко» акцент переміщується з другого складу слова на перший, а потім на третій склад слова [2–1–3]. У слові «решітко» працює схема [1–3]. Подібні типи «ігрового» мелосу трапляються і в емківських народних піснях для створення відповідного контексту.

Складністю в роботі над цією піснею для багатьох піаністів стає фортепіанний вступ, який є у двох варіантах, уміщених у різних виданнях 1928 р. і 1970 р.

Яскравий, запальний вступ з восьми тактів музиканти сприймають по-різному. Наприклад, М. Бялик і Т. Шеффер убачають у вихорі шістнадцяток дещо мефістофельське. Однак така характеристика не збігається з наступною вокальною мелодією, що близька до угорського чардашу. Це скоріш жанрова картинка, сповнена гумору.

У цій пісні Л. Ревуцький частково скористався принципом атональності, як це зробив І. Стравінський у його обробках народних пісень у 1914–1917 рр. У пісні «Ой, сусідко...» основна тональність *f-moll* установлюється лише наприкінці куплетної форми після цілої низки яскравих, соковитих альтерованих акордів і відповідних ладових відхилень.

З обох наявних варіантів вступу більш логічним є перший, а саме вступ з першого видання 1928 року. Тут у восьмому такті в партії лівої руки вже прослуховується початкова інтонація основної теми, яка подана на стакато. Хоча інтонаційно басова поспівка не копіює пісенну фразу, проте її штрихове наповнення має принципове значення для пісні в цілому, оскільки виконавський прийом *Staccato* буде головним у 1 та 3 куплетах.

Від того, наскільки яскраво і впевнено піаніст проінтонує приховану тему, буде залежати «комфортність» вступу для соліста. У цьому разі легко подолати темпове порушення, яке часто трапляється на перетині тактів 8 і 9 (перехід від інструментального вступу до вокальної частини).

Фортепіанний акомпанемент, що супроводжує вокальну партію, побудований на чергуванні акордів та «пустотливого» басу, який ніби «підганяє» соліста на слабих долях. Піаністу необхідно звернути увагу на ігровий характер акцентів його партії наприкінці кожної з чотирьох фраз вокального періоду.

Розбіжність між двома згаданими виданнями виявляється в тактах 29–30 нотного тексту в партії правої руки концертмейстера.

Більш переконливий вигляд має варіант 1928 р., де у верхньому та нижньому голосах акорду виписаний висхідний хроматичний хід, що логічно протиставляється низхідному рухові середнього голосу акордів у тактах 25–26.

На початку третього куплету виконавці зазвичай уповільнюють темп. Точно виконані два акценти в партії лівої руки в останніх тактах попереднього, другого, куплету допоможуть ансамблю вокаліста й піаніста створити логічно виправдану цезуру між розділами.

У другому такті третього куплету необхідно дещо послабити сильну долю і в такий спосіб перенести акцент на другу долю.

Повернення до початкового темпу відбувається в такті 9 останнього куплету.

3. «Я в квартиронці сижу...». Ця пісня гуцульського походження, її у 1922 р. записала полтавська вчителька С. С. Замора, яка була родом з Галичини.

Наспівна мелодія, забарвлена синкопами-зітханнями у партії правої руки фортепіанного вступу, передає відчуття хвилювання молодої жінки, яка чекає свого «миленького», її тривогу, надію, ніжність. Точно віднайдена, осмислена інтонація хроматичної ходи «a – gis» у басовій партії вступу неначе готує з'явлення хроматичного інтервалу «d – cis» у партії соліста, тому піаністу слід заграти цей мотив дуже виразно.

Звернімо увагу на визначення темпу. У виданні 1928 р. одиницею метронома є вісімка. З темпом М.М. ♩ = 100 дійсно можна уникнути метушні, оскільки автор пропонує мислити вісімковими вартостями. Тому вважаємо, що до видання 1970 р., де темп визначений як М.М. чверть = 100, закралася друкарська помилка.

Слід зазначити й інші «помилки» в обох виданнях, що стосуються початкової частини поетичного тексту. У першому виданні маємо такий текст: «Я в квартироньці сижу, я в квартироньку гляжу...». Але важко собі уявити людину, яка сидить в «квартиронці» – в окремій частині вікна; сидіти можна у «квартиронці» – тобто в хаті. Мабуть, тому у виданнях 1969–1970 рр. (за літературною редакцією Д. Павличка) виправлено помилку й вставлено літеру «р». Також у тексті «Я в квартиронці сижу, я в квартироньку гляджу» у літературній редакції видання запропонували лексикографічну правку слів «сижу» і «гляжу».

Хоча тут треба зауважити, що такі звукові подібності, як гра слів («квартиронька» без звука «р» чи «квартиронька»; «сижу» – «сиджу», «гляжу» – «гляджу»), часто становлять певну регіональну специфіку фольклорної поетики пісень Прикарпаття. Це завжди вносить у виконання таких пісень своєрідний народний колорит.

У цій пісні також велику формотворчу роль відіграє принцип цензурування. Схематично це має такий вигляд (схема А):

$$1 + 1 v 1 + 1 v 1 v 1 v 1 + 1 (A)$$

У розкритті психологічного стану героїні пісні особливе навантаження припадає на фортепіанну партію. Її фактура змінюється залежно від емоційного відтінку розповіді: вона містить або елементи хорової підголосковості, або арпеджіато, що нагадує звучання бандури. Або в інтерлюдії та інструментальному завершенні з'являються імпресіоністично витончені пасажі, які нагадують шелест листя та легке повівання вітру. У звучанні пасажу мов би відчутні стрімкі та легкі розсипи цимбалів, улюбленого народного інструмента багатьох регіонів Правобережжя. Для виконання цих пасажів Л. Ревуцький радив використовувати ліву педаль.

4. «Моя мила, премила...». У листі до Дмитра Ревуцького, брата композитора, Ф. Колесса писав: «Се гарна й щиро народна пісня з Лемківщини. Слово "фраїр" вживається в тамошньому говорі в значенні "милий"» (Ревуцький, 1928, с. 3). Цю пісню Л. Ревуцькому також передала вчителька С. С. Замора.

У творі розкрито трагедію парубка, який усвідомив неможливість шлюбу з коханою дівчиною. З перших же слів поетичного тексту відкрито лунає крик душі, відчайдушний лемент закоханого. Ці ж почуття становлять і емоційний зміст

фортепіанного вступу, інтонаційно заснованого на матеріалі першої фрази пісенної мелодії.

Ця фраза буквально «кричить» у зал на *f* біллю молодого людини. Різкий контраст вносить друга фраза, яка виконується на *p*, відбиваючи вболівання юнака за долю коханої, яку, можливо, уже сватають за нелюба. Композитор перериває його слова рухливими пасажами, що асоціюються з поривами вітру. У тексті пісні юнак сподівається, що вітер донесе його голос до коханої дівчини. Радимо дотримуватися варіанту педалізації фортепіанного вступу, який запропонував автор у виданні 1928 р. У виданнях циклу 1969, 1970 та 1983 рр. позначка авторської педалізації відсутня.

Різнобічно розкривається характер героя у фортепіанній партії. Музичні інтонації в тактах 7–8 та 24–26 мають ласкаве, ніжне звучання. Їх можна трактувати як колискову, якою юнак хоче заспокоїти дівчину, уберегти її від біди, якою мати заспокоює дитину перед сном. Водночас жалібні мотиви надають трагічного відтінку.

Особливої уваги виконавців вимагає кульмінаційний епізод пісні – такт 35. Л. Ревуцький доводить звучання голосу та фортепіано до *f* і різко його обриває. Піаніст повинен точно, одночасно з голосом, зняти педаль, припинити звучання. Утворюється цезура, яка посилює смислову кульмінацію твору, підкреслює подачу слів «З ким ти до шлюбу підеш...».

Триразове проведення початкової поспівки з фортепіанного вступу в кінці пісні (у середньому голосі партії правої руки й у верхньому голосі партії правої руки такти 37–39) підкреслює нерозв'язність проблеми, а в драматургічному сенсі утворює інтонаційну арку, яка «цементує» форму твору в цілому. На її виразне проведення піаніст має звернути особливу увагу.

Останні два синкопованих акорди у фортепіано мають прозвучати мов важкий подих. Щоб яскраво відчутною стала цезура, перед першим синкопованим акордом піаніст обов'язково повинен зняти праву педаль.

У двох останніх тактах партії соліста композитор виписує цезуру, яка перед останнім висловом «не будеш» контрастує плавкому імітаційному рухові музичного матеріалу в концертмейстера.

5. «На вулиці скрипка грає...». Хоча ця пісня широковідома по всій Україні, усе ж Л. Ревуцький спирався на конкретний варіант, записаний з голосу О. Д. Петляш.

Музика фортепіанного супроводу передає активну життєву енергію, жвавість і веселість вдачі молодого дівчини, яку мати не пускає гуляти на вулицю. Проте дівчина не засмучується, бо знаходить вихід із ситуації, запрошуючи молодь до себе додому. У селянській традиції саме так: у хаті когось з односельців влаштували вечорниці, де збиралася молодь для розваг. Атмосфера молодіжної вечірки із селянським оркестром, який складається з однієї-двох скрипок, цимбалів, контрабасу, передається звуками фортепіано на основі прийому звуконаслідування – використання «порожніх» квінт, акордів вузького розташування, типових для виконавської техніки фольклорного музикування.

«Пружність» фортепіанного вступу створюється синкопованою ритмічною фігурою на початку першого й третього тактів і настійним утвердженням чистої квінти. Вона має звучати яскраво та дзвінко, немов «зависаючи» у повітрі. До-

торкання до клавіатури має бути гострим, майже на стакато, з використанням прийому гри «з роля».

Піаністу варто звернути увагу на фактурні зміни в партії акомпанементу та інтонаційно підкреслити їх новизну. У тактах 20–24 треба чітко й виразно показати висхідний рух у басовій партії, яка є складником прихованого двоголосся в партії лівої руки.

Співаку та піаністу, які використовують у роботі видання 1969, 1970, 1983 рр., варто знати, що сам Л. Ревуцький у редакції 1928 р. пропонує після закінчення другого куплету перейти на початок пісні й ще раз повторити перший і другий куплети. Водночас темп бажано трохи прискорити й тільки після повторення звернутися до виконання третього куплету. Ефектно буде звучати пісня, якщо перед останніми трьома тактами зробити цезуру, люфт, які раптово припинять рух шістнадцятками в правій руці фортепіанної партії.

6. *«Як ми прийшла карта...»*. Історію виникнення та популяризації цієї «широконародної з Лемківщини» (за визначенням Ф. Колесси) пісні пояснює В. О. Щепотьев у листі до брата композитора від 24.08.1927 р.: «Це – рекрутська пісня з Закарпаття. Року 1915 українські Січові Стрільці стояли там по селах, звідтіл рознесли цю пісню й спопуляризували її в Галичині. Вони трохи змінили її мову, надавши їй загальноукраїнських рис» (Ревуцький, 1928; С. ІУ).

У першому куплеті піаністу слід звернути увагу на синкопований бас (d великої октави), який сприймається як відгомін церковного дзвону по трагічній долі двох молодих закоханих. Виконувати цей звук треба м'якою атакою, вибудовуючи на ньому загальний колорит звучання твору.

У другому куплеті рекрут згадує про музикантів, що виконують чардаш. Левко Ревуцький супроводжує вокальну мелодію октавними фігураціями в правій руці піаніста, наслідуючи манеру гри на скрипці. У третьому куплеті в партії фортепіано тонко передано інтонації плачу. Увиразнення цезури перед заключним епізодом у виконанні як співака, так і концертмейстера посилює ситуаційний зміст останньої фрази: «Бо вона від мене дитя носить». На слові «дитя» піаністу слід у лівій руці особливо виразно зіграти октаву d. Її функція тут дуже важлива. Вона з'являється за три такти до кінця пісні, але тільки в басовому голосі. Хроматичні нашарування в інших голосах немов заперечують її утвердження, у будь-якому разі вони відтягають остаточну крапку. Емоційно-фонівий зміст останніх тактів – це звуковий образ важкого та глухого церковного дзвону, який сповіщає про трагедію, що сталася; дзвону, з якого розпочинався твір.

У драматургічному плані важливого значення набуває передостанній акорд, що складається зі звуків хроматичного затримання тонічного тризвуку. Ним немов би завершується остаточне руйнування долі рекрута, не залишаючи найменших сподівань на благополучне розв'язання життєвих проблем. Щоб посилити емоційний ефект від гармонічно загостреного звучання вертикалі, перед форшлагом потрібно зробити «мікроцезуру».

7. *«Ох, і зажурились стрільці січовії...»*. У виданні 1970 р. ця пісня іде першим номером. У літературній редакції Д. Павличка вона отримала назву «Ох і зажурились стрільці молодії». Ця пісня потрапила до Л. Ревуцького через його брата, якому

про її виникнення розповів В. О. Щепотьєв: «Слова й музика Г. Купчинського (січового стрільця). Зложено в липні 1919 р., коли під тиском поляків (війна Галичини з Польщею) українські січові стрільці мушили перейти Збруч на бік Наддніпрянської України. Пісня була дуже розповсюджена» (Ревуцький, 1928, с. 4).

Глибоко патріотична за своїм змістом пісня увібрала страшні сторінки з трагедійної історії українського народу, сини якого гинули або на полі бою за свободу, або у рабстві на важких нелюдських роботах.

У редакції 1928 р. пісню подано в тональності f-moll. Однак у разі виконання циклу високим голосом сопрано краще в цій пісні використати тональність g-moll. Так кульмінація твору на словах «вернуться ще тії стрільці січовії...» прозвучить більш яскраво, більш упевнено.

Як і в багатьох інших, фортепіанний супровід цього твору відзначається поліфонічним переплетенням різних образних планів. На фоні військових сигналів тонічної октави в правій руці звучать ритмоінтонації похоронного маршу. У третьому куплеті похоронний марш трансформується в марш перемоги. А фортепіанне закінчення, в якому можна почути повнозвучне оптимістичне звучання симфонічного оркестру, передає надію стрільців бачити Україну вільною, сильною та могутньою державою.

Особливої виконавської майстерності вимагає епізод, що розпочинається з такту 14. Тут потрібно досягти ефекту відлуння вокальної партії в басовому голосі. Таке виконання буде сприяти посиленню сприйняття змісту слів, викличе глибокі співпереживання у слухачів.

У другому куплеті музична тканина фортепіанного супроводу ще більше поліфонізується, відбувається переплетення різних за своїм характером тематичних елементів. У партії правої руки (*Meno mosso*) у верхньому голосі з'являється сумний, кантиленний розспів. У фортепіанній партії вимальовується розшарування фактури. Піаністу важливо «не загубити» підголосок у середньому голосі партії лівої руки.

Певні складнощі можуть виникнути під час виконання кульмінаційного епізоду, який у другому куплеті припадає на слова «батьками орати, матерями волочити». Це так звана «тиха» кульмінація (*pp*). Співаку та концертмейстеру слід зробити смислові цезури перед словами «батьками» і «матерями».

8. «Їхав стрілець на війноньку...». Заклучна пісня циклу «Їхав стрілець на війноньку...» була дуже популярною під час війни Галичини і Польщі та розповсюдилася по всій Україні. Мелодію Л. Ревуцький почув від О. Д. Петляш, а слова записав від М. М. Морозової з Полтавщини. Є версія, що мелодію пісні створив львівський композитор М. Гайворонський. У будь-якому разі у збірці воєнних пісень, виданій у Львові в 1922 р., пісню для чоловічого хору «Їхав стрілець на війноньку...» подано в авторстві М. Гайворонського.

Музична тканина фортепіанного вступу охоплює два пласти. У партії правої руки звучить головна тема, яка нагадує маршову похідну пісню, у партії лівої руки музичну тканину організовує та дисциплінує пружний ритм, утворений на основі вісімкового пульсу, що нагадує цокіт кінських копит. Концертмейстеру треба добре тримати темп, кожного разу трохи підкреслюючи першу й другу долі такту. Тут важливо зберегти гостроту та чіткість акомпанементу протягом

усієї куплетної форми. Педаль бажано використовувати дуже коротко, захоплюючи першу вісімку такту.

У п'ятому такті вступу в партії правої руки піаністу необхідно відокремити й виразно «промовити» тріоль, щоб слухач міг почути імітаційне звуконаслідування похідного сигналу труби або барабана. Піаніст повинен розподілити вагу другого або третього пальця правої руки на всі три ноти, які утворюють цю фігуру.

Фортепіанна фактура другого куплету відзначається розмаїттям штрихів і ритмічних фігур. У тактах 9–16 знову відчутний «барабанний» дріб, який перебивається самотніми вигуками, що їх відтворюють звуки *b* і *es* у правій руці. На цих нотах бажано використовувати дуже коротку педаль. Вони мають прозвучати як постріли, які доведуть стрільця до могили. Виконувати їх треба дзвінко, використовуючи прийом звуковидобування нот «з рояля».

У четвертому куплеті «порожні» квінти в лівій руці віддалено нагадують подзвін за трагічною долею стрільця та його коханої. Ці інтервальні співзвуччя слід виконувати м'якою кистю, немов «дістаючи» об'ємне дзвонове звучання з рояля.

Різко, одним коротким акордом, який утворюють звуки партій обох рук (квінта в басу і «самотнє» *g* в лівій руці), Л. Ревуцький припиняє звучання музики циклу. Герой оповіді вмирає, серце його перестає битися. Таке завершення циклу надає йому рис трагедійності.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше сформульовано сучасне авторське рішення виконавських завдань вокального циклу, завдяки чому досягли інверсії притаманних регіональним стильовим особливостям фольклору Галичини, Гуцульщини, Буковини поглядів щодо відтворення національної характерності мелодики пісень, своєрідної ритміки, манери інтонування під час виконання вокального циклу Левка Ревуцького «Галицькі пісні». Доведено, що цей опус 14 є саме «вокальним циклом», а не «збіркою пісень», у разі виконання якого бажано схилитися до першої редакції нотного тексту, виданого в 1928 році.

Висновки

Отже, констатуємо викладені акценти дослідження інверсійних процесів і певне їх узагальнення, зазначимо таке. *Наведені результати мають практичне значення для теорії та досвідів виконавського сьогодення, а також перспективи для подальших досліджень інверсійних підходів щодо виконання вокальних циклів.* Саме тому, що вокальні цикли – це та жанрова форма, яка концентрує в собі найбільш яскраві художньо-творчі досягнення, що є характерними для вокальної музики в цілому. Синтетична музично-поетична основа жанру дає змогу студентам-піаністам і співакам ближче ознайомитися як з творчістю українських майстрів поетичного слова, так і зі зразками високої поезії інших народів світу. Вивчення українського вокального циклу надалі дасть змогу молодим музикантам диференціювати наявне багатство циклічних камерно-вокальних форм і відкривати для себе та слухачів істинно високі зразки цього своєрідного й цікавого жанру.

Необхідно зазначити, що циклічне поєднання обробок народних пісень, які з'явилися ще у творчості Людвіга ван Бетховена та Йозефа Гайдна, стало досить типовим явищем ХХ століття і розповсюдилося у творчості інших композиторів загалом. Важливо підкреслити, що визначним поштовхом для звернення до цього жанру були враження від українського фольклору композиторів, таких як Л. Ревуцький, І. Стравінський, Ю. Іщенко та інших, перспективи досліджень творчості кожного з яких мають неоціненне значення для сучасності.

Розгляд основних завдань піаніста в роботі над вокальним циклом Левка Ревуцького «Галицькі пісні» вказує на те, що виконання в перспективі постійно потребує від співака та концертмейстера глибокого знання народних традицій музикування українських пісень, розуміння особливостей фольклору західно-українського регіону, ознайомлення з відповідними сторінками історії українського народу і, звичайно, опанування широкого арсеналу виконавських прийомів і доброї техніки.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Булат, Т. П. (Упоряд.). (1983). Чарівна гілка вокальної лірики. В *Українські класичні романси*. Київ: Музична Україна.
- Гордійчук, М. М. (1973). Микола Леонтович. В *На музичних дорогах* (с. 123–124). Музична Україна
- Горюхина, Н. (1985). Творчество Л. Ревуцкого (черты стиля). В *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы* (с. 100–109). Музична Україна.
- Клин, В. Л. (1972). *Ревуцький – композитор - піаніст*. Наукова думка.
- Колодуб, І. (1984). *О народнопесенных традициях Украинской вокальной школы*. Музична Україна.
- Ревуцький, Д. М. (Ред.). (1928). Левко Ревуцький. В *Галицькі пісні* (Op.14, Вип.1). Книгоспілка.

REFERENCES

- Bulat, T. P. (Comp.). (1983). Charivna hilka vokalnoi liryky [A magical branch of vocal lyrics]. In *Ukrainski klasychni romansy* [Ukrainian classic romances]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Goryukhina, N. (1985). Tvorchestvo L. Revutskogo (cherty stilya) [Creativity L. Revutsky (features of style)]. In *Ocherki po voprosam muzykal'nogo stilya i formy* [Essays on musical style and form] (pp. 100–109). Muzichna Ukraina [in Russian].
- Hordiichuk, M. M. (1973). Mykola Leontovych [Mykola Leontovych]. In *Na muzychnykh dorohakh* [On musical roads] (pp. 123–124). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Klyn, V. L. (1972). *Revutskiy - kompozytor - pianist* [Revutsky is a composer and pianist]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kolodub, I. (1984). *O narodnopesennykh traditsiyakh Ukrainskoy vokal'noy shkoly* [About the folk song traditions of the Ukrainian vocal school]. Muzichna Ukraina [in Russian].
- Revutskiy, D. M. (Ed.). (1928). Levko Revutskiy [Levko Revutskiy]. In *Halytski pisni* [Galician songs] (Or. 14, Is. 1). Knyhospilka [in Ukrainian].

INVERSION OF THE CONVENTIONAL VIEW TO THE PERFORMANCE OF THE VOCAL CYCLE "GALICIAN SONGS" BY LEVKO REVUTSKYI AT THE PRESENT HISTORICAL STAGE

Nina Grechyshkina

Associate Professor; e-mail: morozov1110@hotmail.com; ORCID: 0000-0003-4368-0694

Luhansk State Academy of Culture and Arts,

Associate Professor of the Department of Musical Art,

Professor of the Department of Concertmaking

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of research. The purpose of the article is to deepen the performing understanding of the uniqueness of Levko Revutskyi's vocal cycle "Galician Songs" (Op. 14) among performing musicians, teachers, and students of piano classes of concertmaster training, as well as in solo singing classes. **Research methods.** The methods used are the analysis of musical texts of different editions, the results of research on the problem of the twentieth and twenty-first centuries, methods of analogies and generalisations, as well as the synthesis of the experience of contemporaries and one's own experience. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that for the first time, the solution to the performance tasks of the vocal cycle was formulated, thanks to which we achieved the inversion of the views inherent in the regional stylistic features of the folklore of Galicia, Hutsul region, and Bukovyna regarding the reproduction of the national characteristics of the melody of songs, a peculiar rhythm, and the manner of intonation during the performance of the vocal cycle of Levko Revutskyi "Galician songs". It has been proven that this opus 14 is precisely a "vocal cycle" and not a "collection of songs". **Conclusions.** It has been determined that the synthetic musical and poetic basis of the genre allows singers and piano students to become more familiar with the works of Ukrainian masters of the poetic word, as well as with examples of high poetry of other peoples of the world. For example, composers L. Revutskyi and Yu. Ishchenko (the cycle "Calendar Songs") and others, whose perspectives on the work of each of them are invaluable for the present. It is revealed that the content of the main tasks in the work on Levko Revutskyi's vocal cycle "Galician Songs" indicates that its performance in the future will constantly require from the singer and concertmaster a deep knowledge of the folk traditions of music-making of Ukrainian songs, understanding of the peculiarities of the folklore of the Western Ukrainian region, acquaintance with the relevant pages of the history of the Ukrainian people and, of course, mastering a wide arsenal of performance techniques and good technique.

Keywords: Ukrainian folk song; vocal cycle; composer; pianist; concertmaster; inversion

