DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-293-7-6

ТРАНСФОРМАЦІЯ ВИКОНАВСЬКИХ ПІДХОДІВ ДО ЦИКЛУ «ГАЛИЦЬКІ ПІСНІ» ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО В СВІТІ ІСТОРИЗМУ СЬОГОДЕННЯ

Гречишкіна Н. Ф.

ВСТУП

Отримавши від XX-го століття велику музично-художню спадщину, у третьому десятилітті XXI-го століття цивілізований світ криваво увійшов не тільки у вир військових конфліктів, але ця криза й жорстоко перекинулась в сферу культури, літератури, музичного й виконавського мистецтва. Проте стрімкий час корінних змін покликав до спогадів багато їх сторінок, які й до тепер ще залишаються історично широко невідкритими і загадковими, але можуть відкрити світу сьогодення певні таємниці минулих подій і для виконавців, і для слухачів, зокрема, багаті музично-виконавчі творчі рішення.

Надвисока незламність українського народу ще в минулому столітті вже міцно вкоренилась в збереженій національній музичній спадщині, що з різних причин була і поки залишається невідомою широкому народному загалу, але, як видно сьогодні, навіть «тут і зараз» в Україні, така, історично наповнена мужністю й патріотизмом, музична і виконавча творчість стала дуже затребуваною, необхідною і актуальною.

1. Виникнення передумов проблеми трансформації виконання циклу «Галицькі пісні» в світі історизму сьогодення

Серед таких творів із минулого прийшов до нас, музикантів-виконавців, один із унікальних шедеврів – цикл обробок українських народних пісень «Галицькі пісні», ор.14 Левка Ревуцького. Ці пісні край гідні того, щоб знов належно й чинно стати в стрій боротьби українського народу за свободу і незалежність країни, у тому числі як через широке концертне виконавство, так і через гідне усвідомлення студентством та професорсько-педагогічним складом про включення подібних творів в учбовий репертуар різних спеціальностей, зокрема в класі концертмейстер-ської підготовки вищих музичних навчальних закладів.

Композитор В. Т. Борисов у 1986 році у своїх спогадах про Л.М. Ревуцького писав про те, що в далекі 20-ті роки до Харкова часто приїздив з концертами відомий камерний співак Анатолій

Леонідович Доливо-Соботницький (або просто – Доливо…), який у 1927 році з неймовірним успіхом проспівав в концерті декілька обробок галицьких пісень з вокального циклу. Це були пісні «Червона ружа», «Моя мила, премила», «Їхав козак на війноньку», пісня «Ох і зажурились стрільці січові».

«Отож, невдовзі «Галицькі пісні» вийшли з друку і я детально ознайомився з ними, і мій захват лише посилився. …Одначе дивно: наші українські виконавці не співають їх навіть і тепер…» згадував відомий мистецтвознавець[1]. Поставлене таким чином В.Т. Борисовим питання про долучення українських музикантів до виконання і пропагування високохудожніх зразків національної музики залишаються й сьогодні дуже актуальним.

Рушійні сили для зміни ситуації наявні зростають сьогодні і в педагогічній сфері, бо ж відомо, що робота класу концертмейстерської підготовки спрямована не тільки на вдосконалення у студентів-піаністів спеціальних музикантських навичок, але й на розширення їх обсягу знань вокального і інструментального репертуару, на глибоке вивчення національної музичної спадщини. Власне цим обумовлюється актуальність і необхідність включення матеріалу розділу про трансформацію виконавських підходів до вокального циклу «Галицькі пісні» Левка Ревуцького в світлі історизму сьогодення до монографії.

Метою розділу є вирішення проблеми поглиблення виконавського розуміння унікальності опусу 14 «Галицькі пісні» Левка Ревуцького в середовищі музикантів-виконавців, викладачів і студентів класів концертмейстерської підготовки піаністів, а також в класах сольного співу; формування когнітивного, академічного підґрунтя для вивчення цих пісень; запропонувати підходи та шляхи інтерпретації опусу на основі аналізу причин, які пояснюють нинішню неувагу до нього зі сторони виконавців. Це створить відповідне розширення часового, репертуарного і географічного життя твору.

Отож, дані пропозиції, що подані в розділі, народились в процесі накопичення власного виконавчого та професійно-педагогічного досвіду автора, як професора класу концертмейстерства при викладанні цього опусу здобувачам музичних вишів України. Цей досвід автора вже розповсюджений в європейському і світовому музичному просторі випускниками автора, які вже більше як два десятиліття працюють в багатьох країнах Світу.

[1] Лев Николаевич Ревуцкий.Статьи. Воспоминания. *Музична Україна*, Київ, 1989. 270 с.

2. Історія народження твору

Формування Левка Миколайовича Ревуцького (1889–1977) як музиканта і композитора відбувалося на основі глибокого пізнання українського фольклору і засвоєння спадщини світової класичної музики.

Вже 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 у школі М. Тутковського, де клас фортепіано в той час вів М.В. Лисенко. Хоча це приватне навчання тривало досить короткий термін, однак вплив фундатора української національної композиторської школи на молодого музиканта виявився дуже суттєвим і визначив усю його подальшу творчу долю.

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

В цей час тут вирувало активне концертне життя, представлене виступами симфонічних і камерних оркестрів, українських і зарубіжних співаків та інструменталістів, виставами українського театру корифеїв, де у п'єсах з їх репертуару почесне місце займала українська народна пісня. До речі, саме народна пісня стала тим музичним матеріалом, з якого починалися творчі контакти між Лисенком та Ревуцьким. За порадою матері молодий композитор записав для метра декілька українських пісень від мешканців Іржавця.

Після бурхливих подій Першої світової війни, революцій та соціальних потрясінь кінця другого – початку третього десятиліть XX століття, у 1924 році Ревуцький повертається до музичної діяльності і стає викладачем музично-теоретичних дисциплін, а згодом і композиції у Вищому музично-драматичному інституті ім. М.В. Лисенка. Переїзд до Києва, викладацька робота, що сприяла активізації самоосвіти з гармонії, поліфонії, поширенню знань з музичної літератури, стали потужним імпульсом до композиторської діяльності. Він пише твори для хору, оркестру, фортепіано, оновлюючи і збагачуючи національні традиції.

Вагомою частиною творчого доробку Л. Ревуцького стали обробки українських пісень, загальна кількість яких склала понад 120 творів. Це жанр є традиційним для української музики і досягнув значних мистецьких вершин у творчості його попередників Лисенка і Леонтовича. Та Ревуцький не тільки розвиває національні традиції, він піднімає обробки народної пісні на новий щабель, наповнюючи мистецькою індивідуальністю, самобутністю оригінального музичного стилю.

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». Взагалі циклічне об'єднання обробок народних пісень – явище досить типове для XX століття. То ж не дивно, що багато сучасників слід за Л.Ревуцьким почали використовувати цей напрямок під поштовхом його творчості і вражень від українського фольклору.

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

Як писав М. Гордійчук, переважна більшість пісень Л. Ревуцького «не вкладається у традиційне визначення даного жанру – «обробка». Це самобутні вокально-інструментальні композиції, надихнуті талантом сильним, яскраво індивідуальним…»[2] .

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

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

В монографії «Л. Ревуцький – композитор – піаніст» В.Л. Клін розповідає про виникнення твору: «В цей час Дмитро Ревуцький (брат композитора – **Н.Г**.), 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»[3].

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. Ці авторські твори «Ох і зажурились стрільці січові…» Г. Купчинського та «Їхав стрілець на війноньку» М. Гайворонського – стали широко відомими,

[2] Гордійчук М.М. Левко Ревуцький. На музичних дорогах. *Музична Україна.* Київ, 1973. С. 123–124.

[3] Клин В.Л. Ревуцький – композитор-піаніст. *Наукова думка.* Київ, 1972. 239 с.

популярними і завдяки простоті мелодики та фольклорності поетики здобули поширення як народні.

Виконуючи вимоги брата слідувати логіці подання музичного матеріалу на лекції єдиним блоком, композитор утворив таку ж стрункy 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 у подальшому задум композитора порушується. З видання 1970 року зникає позначка про номер опусу, змінюється порядок пісень – пісня під № 7 «Ох і зажурились стрільці січовії…» стає № 1. Взагалі пісні, пере транспоновані для низького голосу, сприймаються виконавцями, що не знайомі з першодруком, як простий підбір окремих пісень.

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

Л. Ревуцький з великою любов'ю ставиться до жанру обробки народної пісні. Це засвідчив відомий композитор А. Коломієць у спогадах про свого вчителя: «Лев Миколайович постійно підкреслював, що треба розрізняти поняття *гармонізації* пісні від *обробки*. …Обробка – більш широке поняття, пов'язане не тільки з творчою фантазією, що диктує вибір мелодії певного стилю, ладу, пошуку відповідної фактури супроводу. Саме тому кожна обробка несе на собі печатку індивідуальності її автора. Гармонізуйте народну пісню або створюйте обробку тільки тоді, – говорив Ревуцький, – коли ви можете дати щось своє, нове у порівнянні з іншими. Інакше це буде мало цікавим»[4].

[4] Лев Николаевич Ревуцкий. Статьи. Воспоминания. *Музична Україна*. Київ, 1989. С. 127–129.

3. Основні виконавські завдання у циклі

На перший погляд виконання пісень циклу видається нескладним, однак в процесі роботи виявляється чимало проблем, які інколи сприймаються як нездоланні. Одна з них – розуміння регіональних стильових особливостей фольклору Галичини, Гуцульщини, Буковини, відтворення національної характерності мелодики пісень циклу, своєрідної ритміки, манери інтонування.

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

Приступаючи до вивчення «Галицьких пісень», виконавці повинні бути обізнаними із стильовими особливостями творчої спадщини композитора. Це – запорука художньо вірного розуміння характеру твору, високомистецького вирішення виконавських завдань, яка дозволить 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 в жанрі обробки народної пісні для голосу з фортепіано у Ревуцького базується на використанні прийомів варіантно-варіаційного розвитку, що закорінений в самому фольклорі. Варіаційність і виконавська свобода, притаманні фольклорному виконавству, знаходять відображення й у композиторському рішенні творів варіаційного складу, допускають певну вільність у виконавській інтерпретації. Проте дуже важливо, щоб музиканти виявили при цьому відчуття стилю і добрий мистецький смак.

Зі стилістикою української народної пісні пов'язана і поліфонізація фортепіанної фактури, яку Ревуцький розцінював як художньо-зображальний засіб. Композитор любив повторювати своїм студентам, що «канон в музичному творі – один із засобів кращого та більш глибокого розкриття змісту»[5].

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

Особливість гармонічного мислення Л. Ревуцького виявляється у ладовому різнобарв'ї. Сутнісною рисою ладового мислення композитора є хроматизм, який він використовує як засіб підвищення емоційної виразності твору. Поєднання народної ладовості, діатоніки

[5] Лев Николаевич Ревуцкий. Статьи. Воспоминания. *Музична Україна*. Київ, 1989. С. 246–250.

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 знайшла відображення в науково-методичній літературі, зокрема в роботі І. Колодуба «Про народно-пісенні традиції української вокальної школи»[6].

При роботі над циклом «Галицькі пісні» цей аспект набуває особливого значення. Виконавцям слід звернути увагу на доцільність поділу музичного матеріалу тієї чи іншої 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 в своїх вокальних творах і М. Лисенко.

На жаль, у виданнях 1970, 1983 р.р. 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 [7].

Більш конкретні задачі і поради методичного плану представлено далі – в процесі аналізу окремо кожної пісні опусу.

4. «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

[6] Колодуб И. О народно-песенных традициях украинской вокальной школы. *Музична Україна.* Київ, 1984. С. 28.

[7] Там само. С. 29.

унісонними октавами і 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 їх призначення, це створення драматичного образу. Водночас це стає певним «каменем спотикання» для виконавців, які опиняються перед методичною і виконавською задачами – 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. Внаслідок цього співана мелодія членується на короткі фрази, відбиваючи стан людини в моменти надзвичайного хвилювання.

У партії фортепіано кожну фразу позначено відповідною зміною штрихів фактури. Зокрема, в другій фразі в партії правої руки піаністу слід виділити половині ноти «***g***», які неначе звукописують колючий біль у серці, неначе відтворюють волання 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 не різко, 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 рояля на словах «він ніщо не робить» (за другим разом) вимагають від піаніста «гостроти» інтонування. Тріоль, що з’являється в правій руці, повинна виконуватися дуже чітко і 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 і прискорити темп в 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, відтворюючий вокальну фразу «не лякай» на дві октави нижче та з іншим ритмічним малюнком, повинен луною відізватися на слова співака.

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

5. «Ой, сусідко, сусідко…»

Цю пісню, також записану Л. Ревуцьким з голосу артистки театру О.Д. Петляш, Ф. Колесса. визначає як мадярську мелодію в ритмі чардашу, що проросла на українському грунті. Не дивно, що і Ревуцький залишає в 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.д. Тут наявний принцип свідомого протиставлення тридольних віршових розмірів, які утворюють переміщенням акцентів з одного складу на інший в одному слові. Так в слові «сусідко» акцент переміщується з другого складу слова на перший склад, а потім на третій склад слова {2 – 1 – 3}.В слові «решітко» працює схема {1 – 3}. Подібні типи «ігрового» мелосу зустрічаються і в лемківських народних піснях для створення відповідного контексту.

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

Яскравий, запальний восьми тактовий вступ по різному сприймається музикантами. Наприклад, М. Бялик і Т. Шеффер знаходять у вихорі шістнадцяток дещо мефістофельське. Однак така характеристика не співпадає з наступною вокальною мелодією, що близька угорському чардашу. Це, скоріш, – жанрова картинка, сповнена гумору.

В цій пісні Л. Ревуцький частково скористався принципом атональності, як це зробив І. Стравінський в його обробках народних пісень у 1914–1917 р.р. В пісні «Ой, сусідко…» основна тональність ***f-moll*** встановлюється лише наприкінці куплетної форми після цілого ряду яскравих, соковитих альтерованих акордів і відповідних ладових відхилень

З обох наявних варіантів вступу більш логічним виглядає 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 стакатний виконавський прийом буде головуючим у 1 та 3 куплетах.

Від того, настільки яскраво і впевнено піаніст проінтонує приховану тему, буде залежати «комфортність» вступу для соліста. У цьому випадку легко подолати темпове порушення, яке часто зустрічається на перетині 8-го і 9-го т.т. (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 у тактах 29–30 нотного тексту в партії правої руки концертмейстера.

Більш переконливим виглядає 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.

Ці акценти піаністу слід виконувати дуже активно, з атакою великого пальця лівої руки. У другому такті третього куплету необхідно дещо послабити сильну долю і, таким чином, перенести акцент на другу долю.

Повернення до початкового темпу відбувається в такті 9 останнього куплету.

6. «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***» в басовій партії вступу неначе готує з'явлення хроматичного інтервалу «***d – cis***» в партії соліста, тому піаністу слід заграти цей мотив дуже виразно.

Звернімо увагу на визначення темпу. У виданні 1928 р. одиницею метроному 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, закралась друкарська помилка.

Слід зазначити й інші «помилки» в обох виданнях, що стосуються початкової частини поетичного тексту. Так, у першому виданні маємо такий текст: «Я в кватироньці сижу, я в кватироньку гляжу…». Але важко собі уявити людину, яка сидить в «кватиронці» – в окремій частині вікна, сидіти можна в «кв**а**ртиронці» – тобто в хаті. Мабуть тому у виданні 1970 р.(за літературною редакцією Д. Павличка) була виправлена помилка і вставлено літеру «**р**». Також в тексті «Я в квартиронці сид**ж**у, я в квартиронку гляд**ж**у» літературною редакцією видання було запропоновано лексикографічну правку слів «сижу» і «гляжу».

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

В цій пісні також велику формотворчу роль відіграє принцип цензурування. Схематично це виглядає таким чином (*схема* **А**):

1 + 1 v 1 +1 v 1 v 1 v 1 + 1 (А)

У розкритті психологічного стану героїні пісні особливе навантаження припадає на фортепіанну партію. Її фактура змінюється залежно від емоційного відтінку розповіді: вона включає 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 легкі повівання вітру. У звучанні пасажу мов би відчутні стрімкі і легкі розсипи цимбал, улюбленого народного інструмента багатьох регіонів Правобережжя. Для виконання цих пасажів Л.Ревуцький радив використовувати ліву педаль.

7. «Моя мила, премила…»

В 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»[8]. Цю пісню Л.Ревуцькому також передала вчителька С.С. Замора.

[8] Ревуцький Д.Н. Левко Ревуцький: (Вступна стаття). *Ревуцький Л. Галицькі пісні. Op. 14. Книгоспілка,* 1928. С. 5.

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 складають і емоційний зміст фортепіанного вступу, інтонаційно заснованого на матеріалі першої фрази пісенної мелодії.

Ця фраза буквально «кричить» у зал на ***f*** біллю молодої людини. Різкий контраст вносить друга фраза, яка виконується на ***p***, відбиваючи вболівання юнака за долю коханої, яку, можливо, вже 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 дотримуватись варіанту педалізації фортепіанного вступу, який запропонував автор у виданні 1928 р. У третьому віданні циклу позначка авторської педалізації відсутня.

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

Особливої уваги виконавців вимагає кульмінаційний епізод пісні – т. 35. Ревуцький доводить звучання голосу і 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 (в середньому голосі партії правої руки та у верхньому голосі партії правої руки т. 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.

В двох останніх тактах партії соліста композитор виписує цезуру, яка перед останнім висловом «не будеш» контрастує плавкому імітаційному рухові музичного матеріалу у концертмейстера. Інструменталісту належить виявити максимум майстерності, аби наповнити виразністю своє виконання і водночас прозвучати синхронно з солістом на останній вісімці такту.

8. «На вулиці скрипка грає…»

Хоча ця пісня широко відома по всій Україні, все ж Л.Ревуцький спирався на конкретний варіант, записаний ним з голосу О.Д. Петляш.

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

«Пружність» фортепіанного вступу створюється синкопованою ритмічною фігурою на початку першого і третього тактів та настійним утвердженням чистої квінти. Вона повинна звучати яскраво і дзвінко, немов «зависаючи» у повітрі. Доторкання до клавіатури повинно бути гострим, майже на стакато, використовуючи прийом гри «із роялю».

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

Співаку і піаністу, що використовують у роботі видання 1970 р., варто знати, що сам Л. Ревуцький в редакції 1928 р. пропонує після закінчення другого куплету перейти на початок пісні і ще раз повторити перший і другий куплети. При цьому темп бажано трохи прискорити і 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.

9. «Як ми прийшла карта…»

Історію виникнення і популяризації цієї «щиро-народної з Лемківщини» (за визначенням Ф. Колесси) пісні пояснює В.О. Щепотьєв в листі до брата композитора від 24. 08. 1927 р.: «Це – рекрутська пісня з Закарпаття. Року 1915 українські Січові Стрільці стояли там по селах, звідтіль рознесли цю пісню й спопуляризували її в Галичині. Вони трохи змінили її мову, надавши їй загальноукраїнських рис. На Закарпатті – не «як», а «кед» і т. ін. «Неня» – старший брат (а не батько). «Не роковать», як пояснює чоловік Заморихи С., є попсоване

німецьке «einrucken» – прибувати на певне місце. Але чи то повне пояснення – не знати»[9] [6; 4].

Ладоінтонаційними засобами із застосуванням елементів поліфонії у фортепіанній партії пісні створюється настрій смутку, звукописуються журні зітхання молодого чоловіка. Низхідний хроматичний хід партії лівої руки вступу (т. 1-3) має прозвучати дуже виразно. Тут 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.

Певні виконавські складності обумовлюються багатством ритмічних малюнків, якими насичені як партія соліста, так і фортепіанний супровід. Фактурно-інтонаційний склад акомпанементу постійно змінюється, залежно від змісту поетичного тексту пісні.

В 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. В третьому куплеті в партії фортепіано тонко передано інтонації плачу. Мелізматичні фігурації тридцять другими починаються з паузи. Саме досконале виконання цих паузі дає можливість концертмейстеру дуже витончено передати ефект схлипування. Цей розділ вимагає від піаніста особливо точного дотримання штрихових рекомендацій: тридцять другій в правій руці повинні виконуватися прийомом legato, шістнадцятки в лівій руці потребують точного зібраного звуковидобування, але воно не повинно бути занадто гострим. При цьому акомпаніатору бажано перенести увагу з правої руки (не перевантажувати її) на ліву.

Увиразнення цезури перед заключним епізодом у виконанні як співака, так і концертмейстера посилить ситуаційний зміст останньої фрази «бо вона від мене дитя носить». На слові «дитя»піаністу слід в 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, в усякому разі вони відтягають остаточну крапку. Емоційно-фоновий зміст останніх тактів – це звуковий образ важкого і глухого церковного дзвону, який сповіщає про трагедію, що сталася, дзвону, з якого розпочинався твір.

[9] Ревуцький Д.Н. Левко Ревуцький: (Вступна стаття). *Ревуцький Л. Галицькі пісні. Op. 14. : Книгоспілка,* 1928. С. 3.

В 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».

10. «Ох, і зажурились стрільці січові…»

У виданні 1970 р. ця пісня іде першим номером. В 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 1919р., коли під тиском поляків (війна Галичини з Польщею) українські січові стрільці мусили перейти Збруч на бік Наддніпрянської України. Пісня була дуже розповсюджена»[10] [6; 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.

В редакції 1928 р. пісня подана в тональності f-moll. Однак при виконанні циклу високим голосом сопрано, краще у цій пісні використати тональність g-moll. Так кульмінація твору на словах «вернуться ще тії стрільці січовії…» прозвучить більш яскраво, більш впевнено.

Як і в багатьох інших, фортепіанний супровід цього твору відзначається поліфонічним переплетенням різних образних планів. Так, на фоні військових сигналів тонічної октави в правій руці звучать ритмоінтонації похоронного маршу. Трагічний образ розкривається далі і в поетичному тексті вокальної партії: « Скільки то народу впало за свободу».

У третьому куплеті похоронний марш трансформується в марш перемоги. А фортепіанне заключення, в якому можна почути повнозвучне оптимістичне звучання симфонічного оркестру, передає надію стрільців бачити Україну вільною, сильною і могутньою державою.

У вступі піаністу слід віднайти ту міру цільності та м'якості звуковидобування, щоб початок фрази соліста був органічним продовженням звучання фортепіано. У кульмінації, яка в першому куплеті припадає на слова: «Скільки то народу впало за свободу»

[10] Ревуцький Д.Н. Левко Ревуцький: (Вступна стаття). Ревуцький Л. Галицькі пісні. Op. 14. Книгоспілка, 1928. С. 4.

(т. 12–14), також треба добре співвіднести звучання голосу та інструмента.

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

Довгий форшлаг перед октавою **f** в партії лівої руки, в якому можна відчути тяжке зітхання людини, слід виконувати полегшеною кистю, але добре проінтонувати. Проте наступний октавний хід все ж вимагає деякого обважнення, застосування штриха **tenuto**. Для гармонічного співвідношення вокаліста і піаніста в ансамблі дуже важливим є слуховий контроль з боку концертмейстера за диференціацією всієї фактури. В цьому епізоді перевагу слід надати басовому голосу.

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

Певні складнощі можуть виникнути при виконанні кульмінаційного епізоду, який у другому куплеті припадає на слова «батьками орати, матерями волочити». Це так звана «тиха» кульмінація **(*pp*)**. Співаку і концертмейстеру слід зробити смислові цезури перед словами «батьками» і «матерями». Виконати цей епізод треба з особливою емоційною напруженістю, хоча і на нюансі ***pp***. Піаністу можна порадити застосувати тут ліву педаль.

11. «Їхав стрілець на війноньку…»

Заключна пісня циклу «Їхав стрілець на війноньку…» була дуже популярною під час війни Галичини і Польщі і розповсюдилася по всій Україні. Мелодію Л. Ревуцький почув від О.Д. Петляш, а слова записав від М.М. Морозової з Полтавщини. Існує версія, що мелодію пісні створив львівській композитор М. Гайворонський. В усякому разі, у збірці воєнних пісень, виданий у Львові в 1922 р., пісня для чоловічого хору «Їхав стрілець на війноньку…» подана в авторстві М. Гайворонського.

Музична тканина фортепіанного вступу включає два пласти. В партії правої руки звучить головна тема, яка нагадує маршову похідну пісню, в партії лівої руки музичну тканину організовує і дисциплінує пружний ритм, утворюваний на основі вісімкового пульсу, що нагадує цокіт кінських копит. Концертмейстеру треба добре тримати темп, кожного разу трохи підкреслюючи першу і другу долі

такту. Тут важливо зберегти гостроту і 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 і виразно «промовити» тріоль, щоб слухач міг почути імітаційне звуконаслідування похідного сигналу труби або барабану. Піаніст повинен розподілити вагу другого або третього пальців правої руки на всі три ноти, які утворюють цю фігуру.

Мелодія першої фрази другого речення «Прощай, миленька, чорнобривенька» – є низхідною поспівкою першого мотиву і інтонаційно близька до голосіння. Піаністу слід звернути увагу на секвенційний хід у правій руці, добре озвучити всі акордові вертикалі. (т. 19–22). Цей хід повнозвучних, насичених альтераціями звукових комплексів (септ – і нонакордів) допоможе співаку більш глибоко і упевнено відтворити гіркоту розлуки героя пісні з коханою дівчиною.

Фортепіанна фактура другого куплета відзначається розмаїттям штрихів та ритмічних фігур. В т. 9–16 знову відчутний «барабанний» дріб, який перекривається самотніми вигуками, що їх відтворюють звуки ***b*** і ***es*** у правій руці. На цих нотах бажано використовувати дуже коротку, «колку» педаль. Вони мають прозвучати як постріли, які доведуть стрільця до могили. Виконувати їх треба дзвінко, використовуючи прийом звуковидобуванням нот «із роялю».

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 із роялю.

Різко, одним коротким акордом, що 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.

ВИСНОВКИ

Вокальні цикли – це та жанрова форма, яка концентрує в собі найбільш яскраві художньо-творчі досягнення, що характерні для вокальної музики в цілому. З іншого боку, синтетична музично-поетична основа жанру дає можливість студентам-піаністам та співакам ближче ознайомитись як із творчістю українських майстрів поетичного слова, так і із зразками високої поезії інших народів світу. За досягненням такої мети вивчення українського вокального циклу в подальшому надасть можливість молодим музикантам диференціювати існуюче в наявності багатство циклічних камерно-вокальних форм та відкривати для себе і слухачів істинно високі зразки даного своєрідного й цікавого жанру.

В двадцяті роки ХХ століття в музичній творчості українських композиторів відбуваються прояви нової циклічної форми, що являє собою об'єднання обробок народних пісень, де пісні поєднуються за жанровою ознакою або пов'язані загальним національним колоритом. Серед них збірки дитячих пісень «Сонечко»., «Козацькі пісні» й цикл «Галицькі пісні» українського композитора Левка Ревуцького, який розглянуто в цій роботі.

Необхідно зазначити, що циклічне поєднання обробок народних пісень, які з'явились ще в творчості Людвига ван Бетховена та Йозефа Гайдна стало досить типовим явищем і розповсюдилось в творчості інших композиторів загалом потім і на весь час ХХ століття. Важливо підкреслити, що визначним поштовхом для звернення до цього жанру були враження композиторів від українського фольклору. Це композитори Л. Ревуцький, І. Стравінський, Ю. Іщенко та інші[11].

Розгляд основних завдань піаніста у роботі над вокальним циклом Левка Ревуцького «Галицькі пісні» вказує на те, що його виконання 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, і, звичайно ж, володіння широким арсеналом виконавських прийомів і доброю технікою.

Є впевнена надія на те, що після вивчення результатів цієї науково-методичної роботи, у читачів з'явиться реальна можливість досягати як у вивченні, так і творчому виконанні циклу високої планки художньої майстерності, саме тієї, яку замислив і створив видатний український композитор ХХ-го століття Левко Ревуцький в його вокальному творі «Галицькі пісні».

АНОТАЦІЯ

В сучасних музичних педагогічних і виконавських спільнотах все більш актуальною стає проблема творчих взаємодій щодо трансформації підходів до вивчення та виконання вокальних циклів в світі історизму сьогодення. За вирішенням цієї проблеми, як актуальної складової вивчення українського вокального циклу, слідом стає можливість молодим музикантам диференціювати існуюче в наявності багатство циклічних камерно-вокальних форм та відкривати для себе і слухачів істинно високі зразки даного своєрідного й цікавого жанру.

[11] Фільц Б. Народна пісня у творчості Л.М. Ревуцького (До 100-річчя з дня народження). *Народна творчість та етнографія.* 1989. № 3. С. 3–14.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лев Николаевич Ревуцкий. Статьи. Воспоминания. *Музична Україна*. Київ, 1989. 270 с.

2. Горюхина Н. Творчество Л. Ревуцкого (черты стиля). *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы.* Киев, 1985. С. 100–109.

3. Гордійчук М.М. Левко Ревуцький. На музичних дорогах. *Музична Україна.* Київ, 1973. С. 123–124.

4. Клин В.Л. Ревуцький – композитор-піаніст. Наукова думка. Київ, 1972. 239 с.

5. Колодуб И. О народно-песенных традициях украинской вокальной школы. *Музична Україна.* Київ, 1984. 47 с.

6. Ревуцький Д.Н. Левко Ревуцький: (Вступна стаття). Ревуцький Л. Галицькі пісні. Op. 14. : Книгоспілка, 1928. 21 с.

7. Фільц Б. Народна пісня у творчості Л.М. Ревуцького (До 100-річчя з дня народження). *Народна творчість та етнографія*. 1989. № 3. С. 3–14.

Information about the author:
Grechishkina Nina Frolivna,
Professor at the Department of Concertmastering
The National Music Academy of Ukraine name after P.I. Tchaikovsy
1-3/11, Architect Horodetskyi str., 01001, Kyiv, Ukraine