

УДК 781.6:78.071.2Круш

Наталія Кашкадамова
(Львів)

**СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ У ФОРТЕПІАННИХ
ТВОРАХ ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО, СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА
ТА АНАТОЛЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО
(на прикладі інтерпретацій Марії Крушельницької)**

У статті розглянуто особливості стилів Л. Ревуцького, С. Людкевича та А. Кос-Анатольського, що істотно впливають на виконавську інтерпретацію їхніх фортепіанних творів. За зразок трактування обрано виконання піаністки Марії Крушельницької.

Ключові слова: фортепіанні твори, стиль, виконання, інтерпретація, переживання, образ, жанр, інтонування, темпоритм, тембр.

В статье рассмотрены особенности стилей Л. Ревуцкого, С. Людкевича и А. Кос-Анатольского, существенно влияющие на исполнительскую интерпретацию их фортепианных произведений. Образцом трактовки избрано исполнение пианистки Марии Крушельницкой.

Ключевые слова: фортепианные произведения, стиль, исполнение, интерпретация, переживание, образ, жанр, интонирование, темпоритм, тембр.

The peculiarities of L. Revutskyi, S. Liudkevych and A. Kos-Anatolskyi styles, that significantly have an influence on the executing interpretation of their piano works are considered. The execution of the pianist Mariya Krushelnitska is chosen as an example of interpretation.

Keywords: piano works, style, execution, interpretation, experience, image, genre, intonation, tempo-rhythm, timbre.

Статтю звернено до творчості композиторів-ювілярів 2014 року. Існують присвячені їм солідні музикознавчі дослідження [1–3; 5; 13; 14], де розглянуто особливості музичної мови й подано характеристики творчих стилів. Проте до питань виконання автори статей зазвичай звертаються наприкінці таких праць, залишаючи в читача відчуття певного недоситу. Водночас твори щогорічних ювілярів надійно, хоч не однаковою мірою, увійшли до програм українських піаністів, і узагальнення стильових проблем їхньої виконавської інтерпретації сьогодні дуже на часі.



**Л. Ревуцький,
Г. Майборода,
А. Кос-Анатольський**

Мені здалося, що найвідчутніше показати своєрідність інтерпретаційного стилю кожного композитора можна при зіставленні їх у трактуванні одного виконавця. Таку можливість повною мірою дає піаністичний доробок Марії Крушельницької. Доводити, що це саме так, немає потреби, та все ж відзначу: ця піаністка протягом усього свого творчого шляху істотну увагу приділяла виконанню української музики. Вона підготувала, часто виконувала зі сцени та зафіксувала у звукозапису великі монографічні програми творів кожного з названих композиторів. Піаністка – сучасниця цих музикантів, була з ними добре знайома, знала і їхні особистості, і вимоги до виконання, а з Людкевичем та Кос-Анатольським не раз погоджувала своє трактування. Тож є всі підстави вважати, що вона глибоко зрозуміла як виконувані твори, так і стиль їхніх творців. Формулюванню найістотніших стильових засад посприяла багаторічна педагогічна діяльність піаністки, студенти якої постійно виносять на суд слухачів щораз нові виконання численних великих творів української музики. Щоб допомогти в цій справі молоді, М. Крушельницька домоглася впровадження до програмних вимог фортепіанної кафедри ЛНМА творів українських композиторів як обов'язкових для виконання студентами щороку на академконцерті й підготувала низку відповідних нотних видань.

У піаністки не викликає й найменшого сумніву те, що кожен з названих композиторів має власний, цілком особливий стиль, має власну інтонацію. «Вони всі дуже різні!» Тут доречною буде цитата з її висловлювань: «Велика проблема полягає в тому, що у нас дуже часто не доходять руки до української музики. А ми повинні працювати над нею так, як підходить до кожного стилю. Працюючи над Бахом, Бетовеном чи над Шопеном, ми вивчаємо, по-перше, час, в якому жив композитор, ми вивчаємо його особистість, ми вивчаємо його піанізм. Так само ми повинні думати про українських композиторів. І ось тут виявляються великі наші білі плями. Бо ми мусимо добре знати історичне тло, час, в якому писали композитори, впливи, які на них діяли, їхню особистість, їхню долю, а ми часто цього не знаємо.

Українська фортеп'янна музика дуже багатостилева. Ну, чей же ж дійсно не можна грати Людкевича так, як грається Косенка, не можна грати Миколу Колессу, як грається Барвінського. І в чому суть? Суть очевидно в індивідуальності композитора. Але найважливіше: їх об'єднує українство, буквально в усьому. В першу чергу, очевидно, в мелодиці, в ритмах, вже не говорячи про світ, який вони відтворюють. <...> І отут я підводжу до того, що в українській музиці не сприймається, – чомусь ми не вміємо знайти в ній цікавих моментів. Тому я собі думаю, що при виконанні українських творів потрібні певні перебільшення» [10, с. 156–158].

Музика Ревуцького була близька й подобалася Крушельницькій з юних років. У молодості знаходила в кожному з творів вияв власних переживань – відгомін своєї долі [10, с. 52]. Монографічну програму сольних фортепіанних творів композитора було записано на платівку в 1973 році [11]. В її підготовці проявилися характерні риси творчого методу піаністки. Готуючи виконавську програму, вона віддала цій роботі всю увагу, усі інтелектуальні й душевні сили, з великим захопленням і любов'ю вникла у світ композитора, домагаючись духовної єдності з ним. Піаністку не цікавили при тому загальноприйняті чи будь-чий інші трактування обраної музики (якщо такі існують) – до правдивого розуміння вона йшла власним шляхом. Але коли це розуміння було досягнуте, воно стало єдино можливим для Крушельницької і надалі залишається постійним. Так, інтерпретація стилю Ревуцького, хоч належить до відносно давніх її робіт, до сьогодні залишається по суті незмінною.

Фортепіанні твори Левка Ревуцького було скомпоновано протягом 1909 – початку 1930-х років, коли молодий музикант широко розкритими очима сприймав світ у сепційному багатстві фантастичних форм, розкішних барв та ароматів. Це бачення він утілював у вишуканій фактурі своїх фортепіанних п'єс, але не змальовував картин, не давав програмних назв, а тільки відтворював власне переживання їхньої краси. Композитор з перших творів виявив ліричну природу обдарування, висловлювався в музиці дуже особисто й безпосередньо, мав скоріш інтровертну вдачу. «Ревуцький з'явився на світ, щоб проспівати власну пісню, і вона була неголосна, суто лірична й дуже щира», – пише М. Бялик [2, с. 53]. У фортепіанних творах він не цитував українських народних мелодій (виняток – Дві веснянки й Колискова за піснями зі збірки К. Квітки), але його вела геніальна інтуїція. Національна природа музики Ревуцького впізнається в інтонаційному складі його власних тем, у способах їхнього розвитку, складі фактури і, головне, в емоційному наповненні, жанровій основі творів. Водночас композитор був людиною нового часу, початку ХХ ст., він «розширив і доповнив уявлення про український характер в музиці, представивши в ньому незнану до того психологічну витонченість, емоційну складність» [2, с. 52]. Було б спрощенням помічати національні риси тільки при цитуванні фольклорних джерел. І таке саме спрощення – не вловлювати української ідентичності й композиторської індивідуальності Ревуцького за типовими для періоду Сецесії ідіомами, які в нас називають «рахманіновсько-скрябінськими» рисами.

Для інтерпретації Крушельницької ключовим поняттям є саме трактування творів Ревуцького як інтимної лірики. Вона сприймає фортепіанний стиль композитора як одноцільно ліричний і з цієї позиції схильна навіть дещо недооцінювати токатну «індустріальну» прелюдію *op. 11 № 2* як відхилення від стилю (хоч грає її дуже добре). Поміж трьох композиторів, про яких йдеться в цій статті, Ревуцького потрактовано піаністкою найбільш вишукано й не прямолінійно, а зі шляхетною простотою – без будь-якого перебільшення, відкритих емоцій, не дозволяючи собі жодних змін чи доповнень авторського тексту. Ця стриманість, певна скромність у вияві почуттів – істотна прикмета стилю Ревуцького. Його прийнято називати лірико-епічним. Крушельницька ж називала цю рису делікатністю, пов'язуючи її з особистим характером музиканта як людини. «Бо у Ревуцького любов не то що схована – він не ховає її, але він так дуже її оберігає, – казала піаністка. – Наприклад, Пісня Ревуцького – надзвичайно інтимна, скромна, більше роздумування, ніж виспівування»¹. Сонату піаністка грає психологічно й зосереджено – не віртуозно й не по-ораторськи, а як музику глибоких душевних переживань. Без важкої патетики, дещо швидше і легше, ніж інші виконавці, трактує Прелюдію *Des-dur, op. 4*. Мелодія її звучить як українська пісня, у ній виявлено наспівність і простоту інтонації. Артистка безпомилково вловлює українську природу музики Ревуцького, чує її у більшості творів. Вона наводить приклад побічної партії в Сонаті: «Це не просто пісня, її написано в жанрі хоралу. Але за інтонаціями – це абсолютно українська народна пісня».

Безпомилкова інтуїція в розпізнаванні українських інтонацій пов'язана з тим, що Крушельницька – мелодист у своїй грі. Мелодійне інтонування, фраза – найваж-

ливіші для неї засоби виконавської виразовості. Інтонація цієї піаністки завжди промовляє, вона докладно осмислена, озмістовлена. Її характерна прикмета – «роздумливі» початки п'єс. Тож у Сонаті обирає дещо стриманий темп, щоб виразно промовити всі інтонації. Фразування дуже виразне – випукле й логічне. Поділ на фрази, невеликі й закруглені, є зрозумілим і наочним, однак між фразами немає демонстративних цезур. Звук легкий, чистий, не запедалений, м'який. Нема ні декламації, ні широкої «оперної кантилени». Навіть патетика кульмінацій стримана – без «крику». Чується у виконанні п'єс Ревуцького поєднання пісенної і розповідної інтонації.

Для розвитку в творах Ревуцького характерна безперервність мелодійного руху. На стиках фраз каданси невизначені, непомітно переходять до початку дальшого мелодійного звороту [5, с. 228]. Навіть систематичні виконавські вказівки в текстах Ревуцького: темпові ремарки, ліги, динамічні знаки, туше – стосуються лишень масштабу побудов від фрази й вище. Натомість мотивної артикуляції він майже не позначає. Інтерпретаторка враховує цю рису мелодики, як і те, що для Ревуцького не типове мелодійне одноголосся, і він завжди наповнює тканину підголосками. Хоч фраза в одному голосі не є довгою, але розвиток підхоплюється іншими голосами – мелодійна течія не рветься і «тчеться» плавною стрічкою.

Своєрідність музичної мови Ревуцького визначається поєднанням мелодій, закорінених у народно-пісенній діатоніці, з індивідуальною, хроматизованою гармонією. Увага до гармонічної енергії проявляється вуалюванням метру, вишуканою поліритмією та поліметрією. Притаманне композиторові поєднання етнохарактерності з вишуканими виразовими засобами – це ознака українського сецесійного стилю. Попри всю витонченість, у гармонії панують фундаментальні властивості української народної ладо-гармонічної системи: низький II і натуральний VII щаблі в кадансах, дорійська секста (високий VI щабель). М. Бялик писав: «Українській пісні притаманні численні, але дуже природні модуляційні відхилення, і ця риса отримує у Ревуцького розвиток, багато в чому обумовлюючи те відчуття свободи, яке викликає його музика» [2, с. 51]. Крушельницька органічно відчуває ці особливості стилю. Вона переконана, що гармонія в музиці Ревуцького важливіша, ніж у двох інших композиторів, бо не служить акомпанементом, другим планом, а творить одне ціле з мелодією. Піаністка чуйно вслухається у звучання гармоній, реагуючи на їхні зміни «диханням» музики й тембровим забарвленням. Вона пластично відтворює ритмічне плетиво, обмежуючи задля його виразності агогічні засоби виконання.

Композитор ніде не позначає педалізації, але фактура в багатьох типових випадках має значний діапазон, широкохвильові фігурації, більші від октави акорди, глибокі й тривалі баси. Все це вимагає педалльної підтримки – передбачає резонуюче звучання фортепіано. Переходи від високого до середнього й низького регістрів, зміни фактур і штрихів надають музиці колористичних переливів. Однак для Ревуцького не характерні прийоми фортепіанного «оркестрування»: імітації мотивів у різних регістрах, подібні до різних частин оркестру, чи розмежовані співставлення фактурних шарів – звучання плине однією, хоч широководною і примхливою течією.

Темброфактурну характерність звучання, запрограмовану Ревуцьким, прекрасно відтворює інтерпретаторка: світлоносність верхніх регістрів, тембро-просторове



**Марія Крушельницька –
аспірантка Генріха Нейгауза
в Московській консерваторії
ім. П. Чайковського**

розпланування фактури, її багатоплановість, резонансність. Піаністка має палітру різноманітних прийомів туше, які в Ревуцького (згідно з його виконавськими підказками) служать не для декламації, а змін барви звучання. Гра піаністичними штрихами й педаллю збагачує темброву гру регістрів у фактурі. Запам'ятовуються підхоплені педаллю «спалахи» окремих тонів і гармоній, співставлення безпедального штриха й резонуючих звучань верхнього регістру (Прелюдія *op.* 1 № 2), тонка колористична гра *legato* і *non legato*. Виразно розкривається багатоплановість фактури завдяки різному звучанню її шарів. Піаністка веде музику різноскладовим фактурним потоком, не випускає з уваги жодного поліфонічного голосу. Педалізує дуже тонко, скрізь зберігаючи ясність фактури.

Чутливе й тактовне втілення ліричного змісту музики, уникання відкритої емоції, тонке відчуття української пісенної основи в інтонуванні мелодії, майстерне розкриття вишуканого колористичного багатства гармонії й фактури – ось головні прикмети стилю Ревуцького в трактуванні Марії Крушельницької.

Фортепіанну творчість Станіслава Людкевича представлено у виконавському добробку цієї піаністки ширшим колом творів і жанрів. До монографічної програми сольних творів, підготовленої в 1978 році до 100-річчя композитора, увійшли численні мініатюри, «Баркарола», яка є вже, фактично, так званою «середньою» формою, та «Елегія у формі варіацій» – велика форма. Окрім того, вже від 1963 року в репертуарі піаністки був і неодноразово виконувався Концерт для фортепіано з оркестром². І стиль Людкевича піаністка розуміє як багатоскладовий і водночас цілісний, до якого входять і епічний масштаб задумів, і безпретензійність побутового музикування, і експерименти творця.

Сольна фортепіанна творчість Людкевича відчутно пов'язана з інтонаціями й жанрами галицького домашнього музикування: елегіями, баркаролами, романсами, варіаціями тощо. У молоді роки йому, мабуть, не раз доводилося імпровізувати в такій обстановці. Але в ставленні до професійної музики композитор висував значно вищі вимоги. У своїй статті про старогалицькі елегії Людкевич жорстко скритикував тексти цих пісень як «безсилі, безпредметні та кволі <...>. Замість кличів до волі – солодково-слізні запевнення про любов до України, замість протесту – жалібне квиління, замість сильного болю – тихий сум» [8, с. 400]. Тож природньо припустити, що й у фортепіанних творах намагався подолати слабкості тих джерел, хоч, можливо, не одразу, а поступово йшов до цього. Композитор був сильною духом людиною, про що свідчить хоча би принциповість, стійкість його переконань протягом довгого життя в складних умовах неодноразових змін політичних систем, урядів та панівних ідеологій. Він уважав, що «тільки те мистецтво чи культура може мати тривку основу і значення, яке є влучним і правдивим відображенням свого віку» [14, с. 54]. Молодість музиканта співпала з добою національно-визвольної боротьби українського народу. У вокально-симфонічних і симфонічних творах, найважливіших для його добробку, він втілює піднесено-героїчну тематику, революційний пафос. Ці, такі важливі для Людкевича теми відбилися і в його великих фортепіанних творах.

Для інтерпретації Крушельницької масштабність, епічність задумів є дуже істотною рисою стилю композитора. Згадує, якимось він пояснив раптову могутність динамічного наростання: «А це – у всесвітньому масштабі». І піаністка переконана, що саме таким масштабом слід міряти музику Людкевича – образи його великих творів, емоційну напругу, розмах форми, діапазон звучання. Говорить: «мені здається, що він так музику розумів. Він як її писав, наприклад “Кавказ”, – він не писав тільки для себе, для українського народу, він її писав для всього людства. І багато в його музиці такого є». До речі, динамічні позначення Людкевича у фортепіанних творах дійсно вирізняються великою широтою діапазону від *fff* до *ppp*, невимушеним оперуванням цими перепадами гучності або ж, наприклад, такими знаками, як *sffp*.

Водночас піаністка добре знала й відчувала в музиці м'яку витриманість природи композитора. Говорить: «Я для себе провела трошки такі паралелі: взяти “Пісню

ночі” Людкевича й “Пісню” Ревуцького. Які ж вони різні! Людкевич – то дійсно, “у всесвітньому масштабі”. А в Ревуцького – надзвичайно інтимна, скромна та “Пісня”. А ще порівняймо скерцо в Людкевича й Кос-анатольського. Кос-Анатольський задиристіший, власне, сучасніший. А Людкевич починає “Гумореску” дуже інструктивно, бо хотів, щоб *H-dur*’ну гаму вивчили. А всередині є типовий такий Людкевич – з одного боку, делікатний, а з другого – із дуже тунким гумором».

Глибокий дослідник творчості Людкевича Ярема Якубчак вбачав у природі й стилі композитора чимало рис, зумовлених галицькою ментальністю й західними впливами. Однією з таких рис є вагомість раціонального чинника як при створенні, так і сприйманні його музики. Це відчуває і відбиває у своїй інтерпретації і Крушельницька, знаходячи у творах композитора риси експериментування, дотепні самокоментарі та стверджуючи: «Мова його музики дуже самобутня й вимагає при шліфуванні великої розумової праці». Галицькі джерела зумовили й численні суто музичні особливості стилю Людкевича, що виявляються, зокрема, в тематизмі як інтонації лідійського чи дорійського ладу, активні акцентні ритми, гострі пунктирні й оберненопунктирні ритмічні рисунки. Інтонації галицького фольклору органічно відчуває і добре розуміє піаністка. Вона привертає увагу, наприклад, до частого використання композитором інтонацій стрілецьких маршів – у головній темі Концерта, в «Елегії» та «Баладі» – як відгомону на визвольну боротьбу 1919–1920 років.

Людкевич вмів зауважити й не раз любив підкреслити характеристичні риси в образному змісті п’єси. Послугувався жанровими прикметами, а часом вдавався й до звукообразності, що особливо помітно у програмних п’єсах («Квочка», «Пересторога матері», «Пісня до схід сонця»), а також у циклах варіацій. Піаністка легко віднаходить у творах жанрові основи – маршовість, пісенність, речитатив, танець тощо – як підставу для трактування. Однак іде далі: психологізує і драматизує виконання. Обґрунтування цьому знаходить у музичній мові композитора. І тут важливі такі моменти. По-перше, Людкевичеві притаманне деталізоване розкриття змісту інтонації на противагу до узагальненої романсової емоційності. Я. Якубчак зауважив, що у вокальних творах композитора мелодика тісно підпорядкована ритму слів і якнай докладніше розкриває їхній зміст. Деталізація інтонаційного розвитку зближує Людкевича з психологічністю експресіоністів. По-друге, відтінки змісту виявляє і підкреслює хроматизована гармонія. Хроматичні варіанти одного шаблю ладу спричиняють появу експресивних збільшених і зменшених інтервалів у фактурі. Завдяки хроматичним секвенціям та імітаціям прості мелодії при жанровому варіюванні набувають експресії, іронії та психологічності. По-третє, метрична структурованість тематизму зумовлює поділ фраз, а гострі пунктирні ритми в різних варіантах надають музиці активності й характерності.

Перелічені риси набувають виразності й емоційного наповнення в індивідуальній інтерпретації Крушельницької. Загалом піаністам частіше подобається грати узагальнено-емоційно, від чого твори Людкевича стають більш цільними. А цю артистку споріднює з автором детальна експресивна інтонація. Тут варто згадати ще й побажання до виконавців самого композитора, яким виділено як першочергові вимоги, широку динамічну шкалу, темброву гнучкість задля розкриття змісту, чітку ритмічну організацію та виразну дикцію [7, с. 206–207]. Хоч вони звернені були до співаків, але добре пояснюють і фортепіанну гру. Різноманітні, позначені не часто, але продумано знаки артикуляції в текстах цього композитора: -, >, ·, ^, ‘, *sf*, тенуто з крапкою, – у багатьох випадках указують на мовну, речитативну інтонацію, а не кантилену («Листок з альбому», парафраза «Ой, що ж бо то тай за ворон», «Пісня до схід сонця»). Тож піаністка грає твори Людкевича більш декламаційно, ніж Ревуцького. Чуємо велику опуклість фраз, виразно підкреслених цезурним поділом, різну спрямованість мелодійного руху, розкриті засобами динаміки й, особливо, агогіки.

Чи не найважливішими й дуже індивідуальними в інтонуванні Крушельницької є темпоритмічні засоби – рубато, агогіка. Піаністка любить чіткі ритми на акцентній

основі, підкреслені цезури, загострені пунктири. Якщо порівняти, для прикладу, інтерпретацію «Елегії» Людкевича М. Крушельницькою і К. Донченком³, то легко зауважити, що саме активні ритми, вольові інтонації в цієї виконавиці дуже змінюють характер твору, поривають із меланхолією, вливають життя⁴. Піаністка відзначає: «“Елегія” має типово Довбушівську варіацію [третю. – Н.К.], що має ритм дуже пульсуючий, енергійний».

Фактура творів Людкевича не має прикмет резонуючого викладу, а належить до так званого «інструментовочного» типу. Для нього не типові гармонічні фігурації чи широко розміщені акорди на глибокому басі, виконання яких потребує обов'язкової педалі й дає багатий обертонами резонанс. Діапазон фактури здебільшого неширокий, і розміщено її переважно в середніх регістрах. Завжди є головна мелодія й акомпанемент. Поліфонізації небагато, але мелодизовані фігурації можуть трактуватися як другий мелодійний план. Виняток становить парафраза «Ой, що ж бо то та й за ворон», де риси підголоскового складу слугують своєрідною стилізацією музики М. Лисенка [1, с. 84]. У звучанні фактури Людкевича трапляються риси оркестральності – як фрескового викладу, так і наслідування окремих інструментів. Композитор любляв могутнє звучання подвійних нот, октав, акордів, ще й ведених як дві оркестрові групи («Баркарола», вступ і фінал «Елегії»). У низці варіацій наслідує гру гітари, бандури, арфи. Така фактура передбачає вибіркоче застосування педалі й вимагає винахідливості туше для характеристики окремих звукових образів. Усе це притаманне й Крушельницькій. Вона майстерно й виразно розкриває звуковий задум автора там, де артикуляційні позначки вказують на зміну тембру, протиставляючи співучим мелодіям багату палітру різноманітних розчленованих штрихів як засіб «оркестрування» звучності.

Великі твори Людкевича бувають дуже довгими і ставлять перед виконавцями складні завдання щодо об'єднання форми. Крушельницька визнає цю проблему і робить при виконанні «Елегії», як і Концерта, деякі купюри в тексті. Всі вони були погоджені з композитором. Ухил до рапсодичності формам Людкевича не властивий, але, йдучи за сюжетним задумом, він перетворює варіації в розлогу наскрізну форму. Піаністка долає цю трудність, поєднуючи такі методи: вона робить розвиток цікавим, домагаючись яскравої характерності кожного нового розділу; створює відчуття єдності, встановлюючи логічні зв'язки при переходах від варіації до варіації, наприклад, за типом «запитання-відповідь»; керуючись почуттям ритму вищого порядку планує динаміку розгортання цілого циклу.

Інтерпретація Марією Крушельницькою фортепіанних творів Людкевича виділяється глибиною, багатоплановістю та серйозністю, що по суті відрізняє її від поширеного жанрово-побутового їхнього сприймання, хоча піаністка органічно відчуває інтонаційні джерела музики галичанина. Найважливіші риси трактування Крушельницької – це велика експресія, пов'язана з поляризацією образних контрастів і виявленням гармонічної і ритмічної напруги, психологічність декламаційного інтонування та масштабність у трактуванні форми, емоційного змісту і звучання.

Стилі Ревуцького й Людкевича піаністка істотно відмежовує від стилю Анатолія Кос-Анатольського, підкреслюючи відмінності їхніх поколінь, життєвих позицій та характерів. Двоє старших – це ще люди з ХІХ ст., «дореволюційного» виховання, витримані, скромні, за словами артистки – «дуже делікатні». Близькість їхніх музичних стилів, мабуть, можна пояснити тим, що обидва вийшли з доби Сецесії, хоча Ревуцький представляв її імпресіоністичний нахил, а Людкевич – більш експресіоністичний. Натомість Кос-Анатольський – людина середини ХХ ст., у композиторській творчості пов'язана з естрадною, масовою культурою і навіть стилем так званого «соціалістичного реалізму», а в позамузичній діяльності орієнтована на промови перед широкою аудиторією.

Цей композитор написав чимало фортепіанних творів: мініатюри, сюїти, два Концерти для фортепіано з оркестром. Більшість із них має програмний зміст – оголо-

шений, а інколи прихований. У його музиці вбачають картинність, часто пов'язану з етноприродою Карпат: за словами Т. Дубровного, «просторова велич гір, рвучка течія потоків, танцювальна стихія, експресивна напористість...». Це відомі й улюблені образи, яким відповідають не менш відомі музичні засоби – широта фраз, акордовий і октавний виклад тем, широкий діапазон фактури, гуцульський лад та коломиїкові ритми, наслідування народних інструментів. Музика підкуповує безпосередньою ліричною схвильованістю. Композитор «послугується однозначно читабельними знаками, семантика яких лежить ніби “на поверхні”». Слухач впізнає цю мелодію – він ніби десь її чув» [3, с. 64]. Критик виокремлює три головні групи інтонацій у цьому музичному словнику: 1) мелодії лемківських, бойківських та гуцульських пісень; 2) стереотипи галицького бідермаєра – побутової музики: старогалицькі елегії, міські романси, салонну музику; 3) ресурси західно-європейської та американської легкої музики. Своїми фортепіанними п'єсами Кос-Анатольський зближує високу й легку музику, привносячи до академічних жанрів не лише інтонації, а й естетику естради – відкриті емоції, однозначність образів, деяке спрощення задля доступності й ефекту. Йому близьке мистецтво зображення, і навіть у трагічних прелюдях, пов'язаних з особистими переживаннями, Кос-Анатольський більше зображає, аніж передає відтінки почуттів.

Інтерпретаторка тонко відчуває описані особливості стилю композитора, його екстравертну вдачу. Вона каже: «Музика Кос-Анатольського – це суцільна любов. Любов до всього: до жінок, до України, до фортепіано... Він дуже любив фортепіано». І додає: «Кос-Анатольський по натурі – оратор. Він і в музиці оратор: він завжди говорить, дуже відкрито. У нього – відкрита сцена, все має бути на ній».

Однак, коли в 2000 році піаністка підготувала повну концертну монографічну програму з творів композитора [9], її трактування стало значно глибшим, ніж наведені характеристики, й розкрило в цій музиці багато нового, доти не показаного. Вона постаралася виявити у творах особистість музиканта, якого дуже добре знала як зовсім не однозначну й не поверхневу людину. «За зовнішньою легкістю приховані були велика глибина й біль», – каже про нього. Кос-Анатольський був українським патріотом, який, зберігаючи в умовах радянської дійсності 1950–1970-х років посаду депутата Верховної ради СРСР, водночас відстоював національні ідеали, захищав невинно скривджених галичан і сприяв розвитку української культури. У своїх виступах неодноразово висловлював сміливі, не пристосовані до офіційної ідеології думки. «Але він говорив це з такими легкістю, пафосом, що влада не могла до нього присікатися. Інша справа – скільки це йому коштувало, ті інфаркти... Але він інакше не міг діяти, бо хотів людям щось сказати. І в музиці – так само. Говорив словом і музикою». Тож Крушельницька своєю інтерпретацією відкриває неявні підтексти, приховані глибини й біль, переконано й переконливо доводить неоднозначність натури композитора і його музики.

Винахідливо й привабливо відтворюючи зображальну сторону музики Кос-Анатольського, артистка водночас вкладає у свою гру глибоке й палке переживання. Картинну наочність виконання живлять програмні назви творів, а піаністка ще й загострює характеристичність інтерпретації. «Інструментуючи» фактуру щоразу іншим способом, визначає колористичну палітру кожної з картин. Так, у сюїті «Козацькі могили» переважає струнно-ударна манера звучання, яка імітує то речитацію із супроводом кобзи, то регістрове двоголосся дуди, то бойові труби й барабани. У різних пропорціях продумано поєднує чітку роздільну артикуляцію з педаллю, гнучко доповнюючи лаконічні вказівки автора: *una corda*, *marziale*, зміни темпів. У «Гуцульській токати» Крушельницька наслідує звучання цимбалів. У парафразі «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» підкреслює та образно наповнює контраст регістрів-фактур-туше-педалі, імітує арфу в одній з варіацій. Піаністка вміло розкриває звуковий потенціал фактур, колористичний чар декоративних фігурацій, які так полюбляв композитор («Гірська легенда», «Аркан», парафраза «Ой ти, дівчино, з горіха зерня»).

Програмність і картинність музичного мислення як питому рису Кос-Анатольського підтвердило й те, що піаністка, несподівано для слухачів, віднайшла програмні підтексти його прелюдій, виявивши прямі паралелі до них у поезіях, написаних композитором того самого часу. Розкрилися інтонаційні натяки, сюжетність розвитку, навіть звукові символи й цитати в тексті п'єс, що не мають заголовків. Але виявлений підтекст наштовхнув виконавицю не на поверхневу зображальність, а розкрив їй приховані переживання автора. І їх було передано з усією пристрасністю й трагізмом, на які здатна Крушельницька.

Засобом вираження переживань слугує здебільшого мелодійне інтонування. Тут треба зазначити, що Кос-Анатольський був обдарованим мелодистом і композитором передусім романсовим. Як зазначав Я. Якуб'як, у музиці романсового жанру перевага надається загальному настрою і музична деталізація не типова [14, с. 206]. Про подібне ставлення до мелодії свідчать і авторські позначення в текстах Кос-Анатольського: ліг і штрихів тут небагато, і спосіб інтонування майже не вказано. Натомість у виконанні Крушельницької на перший план висувається деталізована мелодійна мова й виразна фраза, що знаходить і підкреслює всі гострі моменти інтонаційного розвитку. Схвильовані репліки відділено одну від одної великими розширеннями й цезурами. Опуклі кульмінації надають їм декламаційної виразності. У мелодійних п'єсах – Ноктюрні, Прелюдії *g-moll* – випукле фразування і пристрасне *rubato* розкривають суть музики. Але і в моторних творах, як наприклад, «Гуцульській токати», з допомогою цілком індивідуальних агогічних змін піаністка виділяє із суцільного потоку мелодійні фрази, «витягає» до слухачів приховані інтонації. Тим самим знімає несутеречливість та однозначність токатного руху, збагачуючи його мелодійний зміст. Піаністка уважно слухає і виявляє всі швидкоплинні гармонічні відтінки й додаткові голоси у фактурі. Задля цього не боїться брати стриманіші темпи, застосовувати різноманітні темпоритмічні й динамічні відтінки. І в популярних аж до затертого змісту п'єсах, таких як «Гомін Верховини» чи «Гуцульська токата», розкривається новий, глибший сенс.

Найбільш неповторним у комплексі засобів інтонування Крушельницької, як йшлося вище, є темпоритм. Особисте ставлення до нього виразила словами: «Ритм для мене – живий організм, який рухається спрямовано. Його джерела – мова, спів, танець». У творах Кос-Анатольського піаністка неодноразово просто кардинально змінює ритмічний рисунок, тим самим позбавляючи п'єси банальності. Такого ексцентричного ритму й характеру набуває в її трактуванні, наприклад, Скерцо.

Фортепіанні твори Анатолія Кос-Анатольського з їхньою мелодійністю, картинною програмністю, віртуозною фактурою та доступністю інтонацій сприймалися переважно як мистецьки зроблена салонна музика. Марія Крушельницька запропонувала серйозну, глибоку, академічну інтерпретацію цих творів. Вона відкрила драматичні підтексти там, де їх не чекали. У музичних засобах виконання поєднала зображальну виразність багатой тембрової палітри з пристрасною декламаційністю інтонацій і характерністю темпоритму. Своєю інтерпретацією Крушельницька виступає співтворцем музики Кос-Анатольського, виявляє в ній багато не почутих досі інтонаційних та образних сенсів.

Цю мою працю було задумано як причинок до розмежування стильових завдань інтерпретації при виконанні фортепіанних творів українських композиторів-класиків Левка Ревуцького, Станіслава Людкевича та Анатолія Кос-Анатольського. Пробним зразком стали інтерпретаційні роботи піаністки Марії Крушельницької. Порівняння вималювало три виразні й цілком відмінні одна від одної композиторські постаті: вшукано інтимного лірика, киянина Ревуцького, експресивного й епічного, типового галичанина Людкевича та відкритого, картинного, але водночас неоднозначного Кос-Анатольського. Досвід визначної інтерпретаторки дозволив вирізнити найважливіші принципові риси в кожному стилі. Але в процесі опрацювання теми постановка проблеми потроху змінилася й набрала нового вигляду – як діалектика композиторського

й виконавського стилів при інтерпретації творів згаданих авторів. Виявилася при тому неоднозначність, багатоскладовість стилів і особистостей цих музикантів, які виконавиця трактує згідно з власними відчуттями й переконаннями. Очевидно, можуть існувати й бути переконливими також інакші трактування за умови збереження найістотніших ознак кожного стилю.

Для Марії Крушельницької вникнення в стиль композитора означає зрозуміння його й порозуміння з ним, але аж ніяк не сліпе підпорядкування його нормам. Нерідко піаністка знаходить у музиці те, чого автор явно не показав, часом «виправляє» його, доповнює або й підпорядковує своєму баченню. Вона йде не від деталей нотного тексту, а від цілісного сприймання суті музики й композитора. Таке розуміння інтерпретаційного стилю як проблеми психологічної глибоко споріднює артистку з її вчителем Генріхом Нейгаузом⁵. Це ставлення успадковане також її учнем Йозефом Єрмінем. Піаністка не каже, як С. Ріхтер: «Я граю тільки те, що написано в нотах». Її формула інакша: «Мені досить того, що автор дав у нотах». А далі працює власна уява інтерпретаторки.

Крушельницька – артистка переживання, а не зображення. Її виконавський стиль дуже індивідуальний. Наслідування його приречене на поразку. Але розуміння його внутрішніх важелів може істотно допомогти при осягненні музики українських композиторів. І опановуючи виконання української музики, не можна поминути досвіду Марії Крушельницької як важливого етапу інтерпретаційної історії.

¹ Висловлювання Марії Крушельницької цитуються за інтерв'ю 2014 року, матеріалами дискусії про стильові проблеми інтерпретації української фортепіанної музики, за статтями зі збірки «Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали» [10].

² Усі ці виконання оприлюднено у звукозаписах [6; 9].

³ Музика львівських композиторів. Грає Костянтин Донченко. – Москва : Мелодія, [б. д.]. – 33 СМ 03519-20.

⁴ Див. аналіз виконання пунктирних ритмів Крушельницькою у книжці Н. Кашкадамової «Фортеп'янное мистецтво у Львові» [4, с. 201–202].

⁵ Г. Нейгауз дуже чуйно ставився до стилю виконуваної музики – не так враховував норми й традиції, як емоційно настроювався на того чи іншого композитора, «перевтілювався». Саме через це вважав складним завданням переключення в концертній програмі від одного автора до другого. Він вважав: «Щоб грати все й не відчувати, що робиш стильові помилки, потрібне перевтілення <...>. Треба багато знань, потрібне велике коло начитаності, розвитку: слід бути історично, естетично освіченим. Багато треба пережити, перебачити, зазнати, щоб зріднитися і з Бахом, і з Шостаковичем. А передумова – смак до всього» [12, с. 340]. Але в кожній програмі Нейгауз залишався самим собою, зберігав свої індивідуальні риси – грав трішки й себе самого.

1. *Брилинська-Блажкевич Г. Й.* Фортепіанна музика Станіслава Людкевича. – Львів, 1999. – 126 с.
2. *Бялик М. Г.* Уроки Левка Ревуцького / Михайло Бялик // *Музика.* – 2014. – № 1. – С. 50–53.
3. *Дубровний Т. М.* Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проєкції стилю доби / Тарас Дубровний. – Львів : НТШ, 2007. – 184 с.
4. *Кашкадамова Н. Б.* Фортеп'янное мистецтво у Львові / Н. Б. Кашкадамова. – Тернопіль, 2001. – 400 с.
5. *Клин В. Л. Л.* Ревуцький – композитор-піаніст. – Київ, 1972. – 238 с.
6. *Людкевич С. П.* Вибрані твори: Елегія, «Тихий вечір», Парафраза, Пісня без слів, «Пересторога матері», Заколисна пісня, Баркарола, Листок з альбому, Пісня ночі, Імпровізована арія, Романс, Скерцо. – Грає М. Крушельницька. – Київ : Мелодія, 1983. – С 10-18007-10.

7. *Людкевич С. П.* Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; упоряд. З. Штундер. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – 496 с.
8. *Людкевич С. П.* Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; упоряд. З. Штундер. – Львів : Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – 816 с.
9. *Людкевич С. П.* Концерт для фортепіано з оркестром. – Грає М. Крушельницька, Симфонічний оркестр Львівської державної філармонії, диригент Д. Пелехатий [1965] // Шедеври галицької фортепіанної музики. Персоналії. – Львів, 2006. – Вип. 10.
10. *Марія Крушельницька.* Спогади. Статті. Матеріали / упоряд. Н. Кашкадамова. – Львів : Сполом, 2004. – 208 с.
11. Невідомий Анатолій Кос-Анатольський у виконанні Марії Крушельницької та Богдана Козака: Ноктюрн, три Прелюди, Скерцо, Осінній вальс «Зів'ялі троянди», вальс «Сніжинка», Фантазія на тему пісні «Ой, ти дівчино, з горіха зерня», сюїта «Козацькі могили», «Гомін Верховини», «Гуцульська токата», «Гірська легенда», «Буковинська сюїта». – Львів : АТУАВА, 2001.
12. *Нейгауз Г. Г.* Размышления, воспоминания, дневники. – Москва : Советский композитор, 1975. – 528 с.
13. *Фрайт О. В.* Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті здобутків національної музичної культури. – Дрогобич, 2004. – 90 с.
14. *Якуб'як Я. В.* Микола Лисенко і Станіслав Людкевич / Я. Якуб'як. – Львів : НТШ, 2003. – 264 с.

SUMMARY

Article is addressed to works of Ukrainian composers and is devoted to their anniversaries in 2014. Their works are considered from the point of view of stylish problems of execution interpretation. The pianist Mariya Krushelnytska fundamentally processed this issue in her work. She has prepared, performed for many times and recorded performers-monographs of each of the selected authors. Sensible and tactful embodiment of lyrical content, avoiding of open emotions, subtle sense of Ukrainian song basis, masterful disclosure of coloristic harmony and texture are main features of the style in the interpretation of Revutskyi by Mariya Krushelnytska.

Liudkevych piano works interpretation is characterized by depth, diversity and earnestness, which is essentially different from their common household perception, although pianist feels organically intonational source of Halychyna music. The most important features of Krushelnytska interpretation are a great expression associated with polarization of contrasts and detection of harmonic and rhythmic tension, psychological declamatory intonation and scale in the treatment of forms, emotional content and meaning.

Piano works of Anatol Kos-Anatolskyi with their melodic, painting names, virtuoso texture and accessibility of intonation are seen primarily as artfully made salon music. Mariya Krushelnytska has offered a serious, deep, academic interpretation of these works. She opened dramatic implications, where they were not expected. In musical execution she has combined figurative expressiveness of timbre palette with intonations of declamation and specificity of rhythm. With such interpretation Krushelnytska acts like co-creator of Kos-Anatolsky music, shows many intonation and figurative meanings which has not been still heard.

Keywords: piano works, style, execution, interpretation, experience, image, genre, intonation, tempo-rhythm, timbre.