

УДК 78.03:780.616.432:78.071.2Круш

Яким Горак
(Львів)

ФОРТЕПІАННА МУЗИКА ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО У ВИКОНАННІ МАРІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

У статті розкрито шлях піаністки Марії Крушельницької до виконавської монографії з творів Левка Ревуцького: від контактів родин Крушельницьких і Ревуцьких, через вивчення перших творів у школі під керівництвом О. Процишин, через їх поповнення і збагачення під час навчання у Московській консерваторії у Г. Нейгауза – до зустрічі й знайомства з композитором і представлення йому програми. Детально проаналізовано виконавську монографію, записану піаністкою 1974 року. Звернено увагу на виявлені піаністкою найсильніші сторони її виконавської майстерності: мелодичне інтонування, багатство звукової палітри, відображення тонкощів фактури, концепційне драматичне прочитання творів.

Ключові слова: Марія Крушельницька, Галина Левицька, Олександра Процишин, Левко Ревуцький, фортеп'янна творчість, соната, прелюдії.

В статье раскрыт путь пианистки Марии Крушельницкой к исполнительской монографии из сочинений Льва Ревуцкого: от творческих контактов семей Крушельницких и Ревуцких, через исполнение первых сочинений в школе под руководством А. Процишин, через их пополнение и обогащение во время учебы в Московской консерватории у Г. Нейгауза – до встречи и знакомства с композитором и представление ему программы. Детально проанализирована исполнительская монография, записанная пианисткой в 1974 году. Обращено внимание на обнаруженные пианисткой сильные стороны ее исполнительского мастерства: мелодическое интонирование, богатство звуковой палитры, отражение тонкостей фактуры, концептуальное драматическое прочтение произведений.

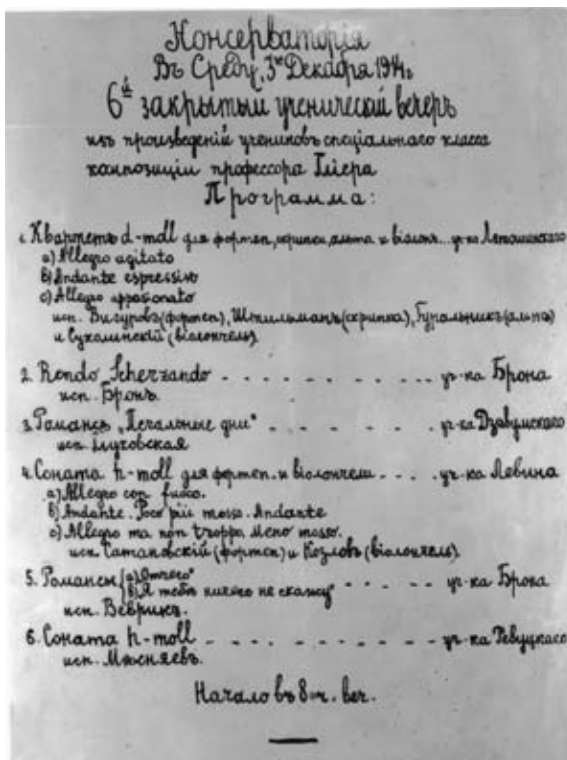
Ключевые слова: Мария Крушельницкая, Галина Левицкая, Александра Процишин, Лев Ревуцкий, фортепианное творчество, соната, прелюдии.

The article deals with the way of pianist Mariya Krushelnytska to executing monograph of the works of Levko Revutskyi: from the contacts of the families of Kruschelnytsky and Revutsky, through the studying of the first works at school under the supervision of O. Protsyshyn, their replenishment and enrichment during the studying at H. Neuhaus in Moscow Conservatoire – until the meeting and acquaintance with the composer and the program presentation to him. Executing monograph, recorded by the pianist in 1974 is analysed. Attention is paid to the displayed strongest sides of the executing skills of the pianist: melodic intonation, richness of sound palette, the reflection of the fine points of the texture, strong reading of the works.

Keywords: Mariya Kruschelnytska, Halyna Levytska, Oleksandra Protsyshyn, Levko Revutskyi, piano works, sonata, preludes.

Невелика кількісно, але значуща й багата художніми досягненнями фортеп'янна творчість Левка Миколайовича Ревуцького, поряд із його симфонічною творчістю, давно зайняла почесне місце в золотому фонді української музичної класики й завжди була в полі зацікавлень дослідників [2]. Нині вона, на жаль, незаслужено рідко і в малому обсязі звучить з концертних естрад, а виконавців, які б доносили нові інтерпретації цих творів до широко тиражованого та якісного запису, по суті, немає. Тим істотнішим видається внесок піаністки Марії Крушельницької, яка 1974 року написала на платівку монографічну програму з творів Л. Ревуцького.

Звернення М. Крушельницької до творчості Л. Ревуцького з огляду на мовлене видається не просто закономірним, але таким, що має глибші підстави. Йдеться про безпосередні контакти композитора з родиною піаністки, та й нею самою. Адже тітка М. Крушельницької, відома піаністка Галя Левицька, ще 1931 року однією з перших¹ у Львові виконувала твори Л. Ревуцького. На початку 1940 року Г. Левицька у складі



Рукописна афіша Концерту з творів студентів-композиторів класу Р. Глієра. Київ. 1914 р.

1934). Зацікавлення Левка Ревуцького цією сферою творчості зумовлювалося великою мірою тим, що він сам плекав думку про піаністичну кар'єру, але передчасна хвороба рук зробила її неможливою. У сфері фортепіано Ревуцький робив перші композиторські спроби (Вальс *B-dur*, Соната *h-moll*), під проводом педагогів ретельно вивчав з огляду композиції і виконавства твори європейських класиків, під їхнім впливом почав komponувати власні п'єси (Прелюдії *op.* 4, 7, 11). Хвороба рук не завадила композиторові працювати в ділянці фортепіанної музики й надалі: вже визнаним симфоністом (автором 2-х симфоній) Л. Ревуцький створив ще п'єси *op.* 17, три дитячі п'єси, Два етюди і Фортепіанний концерт, який став останнім, кульмінаційним твором його фортепіанної спадщини. Після Концерту композитор більше не повертався до фортепіанної музики, а лише доопрацьовував раніше написані твори. Музика Левка Ревуцького наскрізь романтична за стилем і піаністично зручна, написана зі «знанням «духу» інструмента» (М. Рильський). Проте його романтизм не салонно-блискучий, емоційно екзальтований чи екстравертивний, а глибокий, стримано-інтелігентний, інтровертивний, сповнений сильною внутрішньої експресії і драматизму.

Згадуючи, як сам композитор виконував свої твори, його близький друг Максим Рильський писав: «Печать якогось притаєного від сторонніх поглядів натхнення лежала на ньому... Вона просвічувала ясніше в ті хвилини, коли Левко виконував часом щось із своїх молодечих творів. Не належачи темпераментом своїм до типу митців, як Лисенко або Рахманінов, у яких на виступах чи то в дружньому гурті, чи перед публікою над усім горувала «жилка» виконавця, які вміли ефектно подати свої твори на золотій тарелі блискучої гри, Левко грав тоді (і грає нині) свої речі зосереджено, ніби роздумуючи, заглиблюючись сам у них, ніби ради питаючи, як у живого товариша, у рояля...» [5, с. 302].

Марія Крушельницька, сформована як музикант і піаністка на інтерпретаціях музики таких близьких Л. Ревуцькому за образом строем і піаністичним письмом

представників львівської інтелігенції побувала в Києві, де познайомилася з Л. Ревуцьким особисто, а опісля отримала від композитора фотографію з дарчим написом [3, с. 150, 225]. Врешті, у 1962 році на Першому Всеукраїнському конкурсі ім. М. Лисенка М. Крушельницькій самій довелося побачити композитора.

Виконавська монографія виникла не одразу. Деякі твори Л. Ревуцького піаністка грала ще ученицею музичної школи. Сонату, за спогадами Марії Тарасівни, вона вивчала в Московській консерваторії під керівництвом професора Генріха Нейгауза. Пізніше, у роки інтенсивної концертної діяльності, твори Л. Ревуцького поступово увійшли до складу її програм (у 1965 році Соната, у 1969-му – Прелюдії), а згодом викристалізувалася й монографічна програма. Коли програму було вивчено, піаністка побувала з нею в Києві. Артистку було представлено Левкові Ревуцькому, який однак, не маючи можливості особисто її послухати й дати якісь вказівки до виконання, висловив повну довіру до інтерпретації.

Усі фортепіанні твори було написано композитором протягом 25 років (1910–

авторів, як Р. Шуман, Й. Брамс, С. Рахманінов, О. Скрейбін, природно прийшла до інтерпретації творів Левка Ревуцького, вже маючи весь необхідний для цього виконавський арсенал. Тому такі риси, як зосередженість і самозаглибленість, настроєвість, монологічне висловлювання, які є найбільш адекватними до стилю українського симфоніста, притаманні піаністичній манері Крушельницької і природно виливаються в її інтерпретації музики Л. Ревуцького.

Однією з найпривабливіших рис у виконанні М. Крушельницької є відтворення душевних відтінків, психологізму, що виявляється через виразне виконавське прочитання музики. Першорядний засіб для досягнення цього – мелодійне інтонування. Максимальне наближення мелодики до людської мови, прагнення «проговорити» кожен зворот зустрічаються в інтерпретації всіх творів (починаючи від побічної теми Сонати). Та особливо яскраво ця тенденція проявляється в композиціях, позначених безпосереднім чи опосередкованим впливом українського фольклору. Це, передовсім, «Пісня» *op. 17 № 1*, а особливо ж Три п'єси («Веснянка», «Колискова», «Веснянка»), в основу яких покладено народні мелодії зі збірника К. Квітки («Та вода по каменю» у першій «Веснянці», «Ой ходить сон» у «Колісковій», «А вже весна» в останній п'єсі). Розуміючи народну пісню не лише як сокровенне багатство української нації, а й як основу академічної музики, що надає останній неповторності творчого обличчя, М. Крушельницька справді промовляє в цих творах українською і робить це так природно, так своєрідно, як тільки українка може говорити рідною мовою. Тенденція до опуклості інтонації проявляється й у творах, сказати б, загальноєвропейського спрямування. Так, мотив *eis-a-a-fis*, покладений в основу другої Прелюдії з *op. 4*, з'являючись у різних розділах її форми, дивує багатством емоційних підтекстів. Від скорботного самозаглиблення до витонченої, майже неземної омріяності в початковому розділі форми, через активізацію, наближену до героїки й патетики, в середньому та повернення до первинного стану в репризному – ось той психологічний діапазон трактування одного (!) мотиву, завдяки якому у відносно невеликій композиції (31 такт) піаністка створює цілий драматичний сюжет.

Проте було би помилковим уважати, що, принципово вирішивши всю програму в романтичному ключі, піаністка залишається нечутливою до оригінальних образних і стильових знахідок, експериментів композитора. М. Крушельницька тонко їх відчуває і використовує для більш характеристичної подачі відповідних творів і донесення своєрідності стилю автора. Такою у виконавській монографії є третя Прелюдія *op. 4* із виразом експресіоністичного жаху, переданого рухом у швидкому темпі тріолями, у кожній групі яких редукується остання нота. Виходить за межі романтизму й перша Прелюдія з *op. 11* зі своєю ускладненою хроматизмом гармонічною мовою, що неодноразово нагадує твори пізнього О. Скрейбіна та імпресіоністів. І вже зовсім у дусі ХХ ст. звучать у другій Прелюдії, *op. 11*, накладання (іноді навіть політональні) квазі-народних інтонацій на безперервний і безкінечний механістичний рух супроводу.

Звукова палітра піаністки напрочуд багата й сприяє кращому розкриттю характеру кожного твору. А образний стрій виконуваних творів Л. Ревуцького диктує, яким має бути звук – елегантний, пластичний та м'який, не крикливий навіть при гучній динаміці, наповнений, не плаский, без металічного відблиску (навіть в етюдах – творах суто дидактичного спрямування). Тонке відчуття клавіатури інструмента дає можливість піаністці в межах кількох тактів гнучко міняти характер звуку й таким чином не тільки «розфарбовувати» звучання всього твору, а й виокремлювати в ньому окремі елементи (як у середньому розділі прелюдії *Es-dur, op. 7*). Одним з потужних і ефектних засобів звукової палітри, яким володіє М. Крушельницька, є фортепіанна інструментовка. Л. Ревуцький – передовсім композитор-симфоніст, який мислить яскравими тематичними образами з притаманним їм тембром звучання. Це відчувається навіть у рамках фортепіанного викладу. Найбільш показові приклади фортепіанної інструментовки в трактуванні Крушельницької дає, вочевидь, Соната, зокрема її розробковий розділ: засіб застосовано тут не просто для краси звучання, а має глибоке підпорядкування

драматургічному мисленню. Початкову, оркестрову, «масову» стадію розробки, яка обрамлює весь цей розділ форми, піаністка вдало відтіняє більш «особистісним», камерним звучанням середнього розділу, базованого на побічній темі. Засоби фортепіанної інструментовки проникають і в інтерпретацію мініатюр, де, здавалося б, можна було залишитися в рамках суто фортепіанного звучання. Але тяжко відмовити ефективності застосування фортепіанної інструментовки, наприклад, у гротескній коді першої Прелюдії з *op. 7*, де піаністка передала на фортепіано ефект оркестрового *crescendo*.

М. Крушельницька чудово втілює у виконанні розкішні тонкощі романтичної фортепіанної фактури. Особливо це відчутно при часто застосовуваному композитором ефекті – супроводжувати головну мелодичну лінію емоційно виразним, неповторної краси підголоском (чи контрапунктом), який виписаний окремою лінією фактури або прихований у ній. М. Крушельницька майстерно виводить і диференціює ці підголоски темброво, причому кожен з них настільки чарує вигинами своїх ліній, що й не знаєш, якому з голосів надати перевагу. Показові з цього огляду перша Прелюдія з *op. 4* та обидві прелюдії з *op. 7*, де такий прийом послідовно проведено композитором протягом усього твору. Особливо складний приклад, на якому найяскравіше прослідковується майстерність піаністки, – перша Прелюдія, *op. 7*: на тлі піаністично широких і ємних фігурацій уже при першому ж викладі тему подано у правій руці, по суті, чотириголосо (хоча композитор виписує тільки двоголосся). А в репризному розділі форми виклад теми стає ще наповненішим з появою в середині фактури окремої акордової лінії, яка додає гармонічний фон. Показовими щодо майстерності піаністки є також ті фрагменти в різних творах, де мелодія зі свого «природного» місця у фактурі (вгорі) переноситься в середину, іноді розподіляючись між партіями двох рук. Головна тема Сонати й друга Прелюдія *op. 7* дають прекрасні приклади цього: фактура неначе розсвічується зсередини, а розподіл мелодії між руками не чути на слух, вона не втрачає свого домінування.

Єдиним великим твором цієї монографії Л. Ревуцького є Соната *h-moll*. Одночастинну композицію піаністка трактує як таку, що поєднує в собі ознаки сонатної і циклічної форм: виконавське групування й подача матеріалу виявляє прихований за сонатною формою чотиричастинний цикл. Першу частину в цьому циклі творить головна тема, другу – побічна. Обидві теми самодостатні образно, викінчені за формою і чітко розділені самим композитором. У цій експозиційній зоні М. Крушельницька відчуває себе найкраще і тут концентруються всі чесноти її піанізму, що, неначе вогники, розкидані були по інтерпретаціях мініатюр. Складається враження, що головна й побічна теми мисляться піаністкою не як антагоністи, які вступають в драматичне протиборство, а як дві співіснуючі сфери. Щасливою знахідкою, яка показує сильне драматургічне, концепційне чуття піаністки, є особливий логічний і смисловий акцент на тому дзвоноподібному доповненні до головної теми, яке своїм траурним характером, рівно ж як і фактурою, істотно вирізняється поміж двох тем і зовсім непередбачене попереднім розвитком. Як показує інтерпретація дальшого розгортання форми, конфлікт (без якого немислима сонатна форма як така), за концепцією М. Крушельницької, лежить між тим раптово введеним траурним епізодом і просвітленою побічною темою. Натомість головна тема залишається наче відстороненою від конфлікту, який проходить без її участі: не даремно в репризному розділі її пропущено, а відтворено лише побічну.

Значна за масштабом розробка Сонати творить третю частину «циклу» і складається з декількох фаз. У першій, коли після драматичного спалаху (*Allegro*) рух активізується розкиданими по клавіатурі гірляндами акордів і веде до кульмінації, на пунктирних низхідних лініях акордів звучать мотиви згаданого траурного закінчення головної теми. Другу фазу (*Meno mosso*) присвячено побічній темі. Піаністка вдало відчула й послідовно втілила застосований композитором прийом хвилеподібного розвитку, коли кожна наступна хвиля розпочинається півтоном вище від попередньої. І так, почавши від *a tempo e poco animato*, М. Крушельницька вибудовує ті хвилі в тональностях *Es-dur*, *E-dur*, *f-moll*, надаючи їм щоразу інакшого емоційно-психологіч-

ного підтексту. За логікою сприймання, мелодичний хід угору є природним виявом напруження й у динамічній площині пов'язується з відповідним *crescendo*, яке логічно підводить до наступної фази – величезного предикту (від *con moto*). Тут увесь нагромаджений енергетичний потенціал вивільнюється у низхідні хроматичні октави й приводить до часткового повернення першої фази розробки, обрамляючи таким чином цей розділ форми. Репризне відтворення побічної теми в масивній фактурі звучить як апофеоз. Але конфлікт ще не вичерпано. Мажорний апофеоз зненацька обривається мінорною схвильованою кодою, що ставить перед інтерпретатором проблему: як вирішити загальну концепцію – оптимістично (уважаючи апофеоз кінцевою «крапкою», після якого «завіса опускається») чи драматично (уважаючи мажорний апофеоз лише зовнішнім, несправжнім прикриттям іншого, більш глибокого й значущого змісту твору). М. Крушельницька як піаністка-психолог вирішує концепцію драматично, і вся кода в її виконанні виходить векторно спрямованою до однієї точки – тих останніх чотирьох тактів твору, масивних акордів, які викладом та утвореним мелодичним мотивом апелюють до траурного фрагменту в експозиції і трагічно завершують конфлікт.

Драматичне прочитання концепції Сонати, на мою думку, дало можливість М. Крушельницькій мовою музичного мистецтва висловити те, чого не можна було висловити словами в час запису цієї програми: Соната в цьому виконанні є своєрідним реквіємом родинам української інтелігенції, винищеним у радянські часи. Ця трагедія не обминула Ревуцьких і Крушельницьких – двох елітних і знаних у нашій культурі родин. Нащадок Б. Хмельницького по материнській і славного запорожця Петра Ревухи по батьківській лінії [4], Левко Ревуцький, протестуючи проти підкорення своєї ліри оспівуванню «культу особи», дочасно припинив композиторську творчість. А 1941 року зазнав болючої втрати: брата Дмитра – актора, музикознавця, фольклориста, науковця – було підступно вбито більшовицькими агентами. Родина письменника, громадського діяча, літературознавця Антона Крушельницького (представником якої є Марія Крушельницька) з безумством хоробрих у 1934 році виїздить зі Львова до Харкова (тодішньої столиці Радянської України), де її доценту вимордовують. Звичайно, нині неможливо встановити, в якій мірі замислювалася (чи не замислювалася) над цим М. Крушельницька під час запису програми, та, на мою думку, такі трагедії, особливо в мистецькому середовищі, відчуються на інтуїтивному рівні, і митець так чи інакше знайде для себе той твір, де він зможе цю ідею провести.

Узагальнюючи характеристику цієї виконавської монографії, хотілося б висловити одне припущення: спільність родинної трагедії, болісне відчуття її наслідків є тим основним стрижнем, який пояснює не тільки, чому Марія Крушельницька звернулася до інтерпретації музики Левка Ревуцького, а й усі особливості, прикмети характерного для неї піаністичного виконавства, високопрофесійно представлено в цій монографії. Таке припущення М. Крушельницька цілковито підтвердила в розмові з автором цих рядків (див. інтерв'ю в цьому збірнику. – *Ред.*). Цим пояснюється добір творів з переважним відсотком таких, де більш чи менш явно виражено драматичний підтекст (по суті, до світлої лірики належать лише Прелюдія *op.* 4 № 1, Два етюдів та Три п'єси); звідси психологізм і самозаглиблення, тяжіння до трагічно-драматичного вислову із сильною внутрішньою експресією, особлива увага до «прмовляння»



Конверт платівки «Л. Ревуцький. Фортепіанні твори. Виконує М. Крушельницька». 1974 р.

кожної інтонації, стримане звучання інструмента. Звідси, зрештою, і визначення виконавського стилю М. Крушельницької як романтичного з рисами експресіонізму, яке переконливо підтверджується записом творів Л. Ревуцького.

Запис М. Крушельницькою творів Левка Ревуцького здійснено на високому художньому рівні й може вважатися одним з найкращих здобутків українського фортепіанного мистецтва. Якщо ж брати до уваги, що, на жаль, тільки невеликий відсоток української музики зафіксовано в записах, то проаналізований запис виявляється, без перебільшення, неоціненним скарбом. Цим, на мій погляд, визначається історичне значення розглянутої виконавської монографії.

¹ Відомо, що 1929 року В. Барвінський привіз із гастрольної поїздки по Радянській Україні ноти творів наддніпрянських композиторів, у тому числі чотирьох прелюдій Л. Ревуцького, з яким він особисто познайомився. Дві із цих прелюдій (не вказано які) виконали 20 березня 1929 року на одному з концертів його учениці Дарія Герасимович і Дарія Гординська [1, с. 141–142].

1. *Кашкадамова Н. Б.* Українська фортеп'янна музика в репертуарі піаністів Галичини (60-і роки XIX ст. – 1939 р.) // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – Львів, 1996. – Т. 232 : Праці музикознавчої комісії. – С. 125–153.
2. *Клин В. Л.* Ревуцький – композитор-піаніст. – Київ : Наукова думка, 1972. – 238 с.
3. *Крушельницька Л. І.* Рубали ліс (спогади галичанки) / Л. І. Крушельницька. – Львів : ЛННБ ім. В. Стефаника НАНУ, 2001. – 260 с.
4. *Кузик В. В.* Ревуцькі – Хмельницькі – Ржевуські / В. Кузик // Український музичний архів / упоряд. М. Степаненко. – Київ : Центрумунінформ, 2003. – Вип. 3. – С. 63–80.
5. *Рильський М. Т.* Левко Ревуцький // *Рильський М. Т.* Зібрання творів : у 20 т. – Київ : Наукова думка, 1986. – Т. 15 : Мистецтвознавчі статті. – С. 302–304.

SUMMARY

The scope of Mariya Kruschelnytska executing works, including such composers as R. Schumann, J. Brahms, S. Rachmaninoff, A. Scriabin, naturally led her to Levko Revutskyi music as integral part of her performing style. Such qualities as meditative contemplation, spontaneous vein, distinctive utterance of a symphonic-broad scope of a style of Ukrainian composer found intrinsic resonance in her performing style and comprised an indispensable part of L. Revutskyi performing art. Among the most touching traits of her style is the expressively affective manner of utterance. They are specifically inherent to the melodic phrasing, affective parlance, close to the human voice utterance, which can most characteristically be heard in the piano sonata secondary subject, directly or indirectly influenced by Ukrainian traditional music *The Song* op. 17 No. 1, *Three Morceaux (Two Spring Songs & Lullaby)*.

The pianist's richly abundant coloristic palette reflects every character and mood each time in a new fashion. The delicate touch enables swift coloristic enhancement of a uniquely distinctive contrasting textures (*Prelude E-flat Major* op. 7). M. Kruschelnytska style is characterized by distinct layering of an abundant romantic piano textures, always aware of relative timbre contrast (*Prelude* op. 4 No. 1, as well as both *Preludes* op. 7). One of the most impressive ingredients of the sonic palette is the unique key-strike of a voice-timbre (most characteristic for a Sonata).

The sole large-scale work of Levko Revutskyi's current works is *B-minor Sonata*.

Mariya Kruschelnytska's interpreting of a *Sonata* is pertaining to a dramatism, reminiscent of a tragic fate of Ukrainian intelligentsia, persecuted under the soviet terror-policy, namely of Revutsky and Kruschelnytsky families.

The recording of L. Revutskyi's works by Mariya Kruschelnytska is of undisputable artistic value and can be considered as one of the acmes of Ukrainian piano interpreting.

Keywords: Mariya Kruschelnytska, Halyna Levytska, Oleksandra Protsyshyn, Levko Revutskyi, piano works, sonata, preludes.