

УДК 78.071.1(438)(092):784.3

DOI 10.34064/khnum2-38.11

Краснощок Катерина Юрійвна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри загального та спеціалізованого фортепіано

e-mail: katryn4444@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-0804-6807

Вокальна лірика Яна Кароля Галля

У статті досліджено п'ять найбільш відомих зразків вокальної лірики Яна Кароля Галля (1856–1912), написані для тенора. Розглянуто образний світ цих пісень, надано тексти їхніх літературних першоджерел з авторським підрядковим перекладом; здійснено аналіз музичної драматургії творів та виявлено основні риси індивідуального стилю композитора. Наукова новизна роботи зумовлена тим, що у вітчизняному музикознавстві творчість польсько-галицького композитора Я. К. Галля недостатньо висвітлена, попри те, що він значну частину свого життя працював у Львові. Мета дослідження – виявити риси, притаманні композиторському стилю Я. К. Галля, на прикладі його вокальних творів. Застосовано історико-контекстуальний, аналітичний, компаративний методи дослідження. Результати аналізу пісень дозволили дійти висновку, що своєрідність вокальної лірики Я. К. Галля визначає поєднання рис, притаманних жанру пісні «a la Italiano», з ритмікою, властивою польським народним танцям (краков'як, мазурка). Характерними для музичної мови Я. К. Галля є використання лідійського та фригійського ладів, гармонічного мінору, зіставлення однойменних і паралельних тональностей. Яскравість гармонічного колориту досягається також завдяки введенню низки відхилень. Образний світ, спосіб оформлення вокальних партій пісень і орієнтація їх на теноровий діапазон свідчать про вплив на стиль композитора творчості Франческо Паоло Тості.

Ключові слова: вокальна лірика; пісня; краков'як; мазурка; поетична строфа; образний світ; композиція; стилістика.

Постановка проблеми.

Життя і творчість польського композитора Яна Кароля Галля (Jan Karol Gall, 1856–1912) невід’ємно пов’язані з містом Львів, у якому він жив і творив з 1896 року до своєї смерті й де був широко відомим як диригент хору «Ехо-Мацеж» / «*Echo-Macierz*» Польського співочого товариства «*Echo*» (*Polskie Towarzystwo Spiewacze «Echo»*). Під орудою Галля хор домогся найбільших успіхів, й саме для нього він створив більшу частину своїх хорових композицій. Митець тісно взаємодіяв не тільки з польськими, а й з українськими музичними колами: був професором Консерваторії при Галицькому музичному товаристві у Львові, у 1903–1905 роках читав лекції з теорії музики у щойно відкритому Вищому музичному інституті імені М. Лисенка, був керівником Львівського музичного товариства «Гармонія», співпрацював як музичний критик із «Львівською газетою» (Nidecka, 2019: 94; Мазепа, Костюк, 2006: 566).

Композиторська спадщина Я. К. Галля включає величезну кількість творів, більшість його опусів належить до жанрів вокальної та хорової музики. Пісні цього автора ще за його життя були достатньо популярними в Польщі й лишаються такими і в теперішній час, їх включають до репертуару видатні співаки, зокрема тенори. У цих унікальних за своєю виразністю зразках жанру пісні втілилися глибоке розуміння особливостей італійського *bel canto* й тонке сприйняття поетичного слова.

Творчість Я. К. Галля в українському музикознавстві практично не висвітлена, хоча композитор написав близько 400 хорових і 90 сольних пісень. Серед чотирьох його оперних творів – комічна опера «Віола» / «*Viola*» за мотивами В. Шекспіра, він є автором кантат та фортепіанних п’єс. До кола інтересів композитора потрапив і жанр хорової обробки. Зокрема, Я. К. Галль є автором обробок творів С. Монюшка (серед найбільш відомих слід назвати «Лицарську пісню», «Солдатську пісню», «Вечірню пісню»).

Попри наявність такого значного творчого доробку, досі відсутні дослідження, у яких розглядається вплив цього митця на розвиток

української композиторської школи. Водночас вивчення яскравих зразків світового мистецтва та залучення їх до концертних програм у нашій країні – актуальне завдання українського мистецтвознавства та виконавської практики.

У статті репрезентовано твори, які належать до скарбниці світової камерної вокальної музики. Аналіз поетичних текстів і музичної драматургії пісень Я. К. Галля спрямовано на розкриття особливостей їх виконавської інтерпретації.

Останні дослідження та публікації. Найбільш плідно дослідженням творчості Я. К. Галля в різних її аспектах займається польська науковиця Ева Нідецька. У 2005 році нею була опублікована монографія «Творчість польських композиторів Львова та української композиторської школи (1792–1939)», у якій докладно висвітлено життя і творчість польських композиторів, що жили й працювали у Львові наприкінці XVIII – у першій половині XX століття: авторка аналізує їхні творчі здобутки, особливості стилю, виявляє вплив їхньої діяльності на розвиток української композиторської школи (Nidecka, 2005).

У ємній статті «Музична критика Станіслава Людкевича на прикладі творчості Яна Галля» Е. Нідецька розглядає матеріали статей і рецензій, які присвятив творчості Я. К. Галля видатний український композитор і критик С. Людкевич (Nidecka, 2006). Безцінні матеріали, написані рукою славетного українського митця, було зібрано і проаналізовано науковицею, що стало підґрунтям для подальших досліджень стилю її видатного співвітчизника. Е. Нідецькою також написано роботу «Діяльність українських хорів у Львові з перспективи польської преси», в якій висвітлено критичні публікації польських авторів, що вивчали діяльність творчих колективів Львова (Nidecka, 2011). Науковиця також є авторкою дослідження «Патріотичні пісні Яна Галля як вираження національної ідентичності в період розділу», де вона зауважує, що жанр патріотичної пісні є досить характерним для польської культури, оскільки народу цієї країни здавна доводилося мужньо відстоювати свою незалежність

(Nidecka, 2019). В названій роботі дослідниця аналізує хорові та сольні вокальні твори композитора, що відображають тему національної боротьби за незалежність. Серед таких особливий інтерес становить твір «Прийміть пісню привітання» для змішаного хору в супроводі фортепіано (існує також версія в супроводі оркестру) на текст В. Шрайбера. Ця кантата є знаменною ще й тому, що була створена до відкриття нової будівлі Львівського оперного театру в 1900 році.

2011 року вийшло у світ дослідження польської авторки М. Валіки «Вокальне мистецтво очима Яна Галля. Вибрані питання журналістики та композиторської практики» (Walicka, 2011). Ця магістерська робота висвітлює основні питання, які Я. К. Галль порушував у своїх музично-критичних публікаціях: особливу увагу приділено його поглядам на вокальне мистецтво; надано характеристику збірці пісень «Польські пісні для чоловічого хору», а також узагальнено діяльність композитора, пов'язану з хоровою музикою та виконавством. У додатку вміщено повний текст рецензій Я. К. Галля у «*Wieku Nowy*» (1903–1904), періодичному виданні, що зберігається в бібліотеках Кракова.

Серед дотичних до досліджуваної теми джерел варто згадати монографію «Музика у Львові. Від Моцарта до Маєрського. Композитори, музиканти, інституції», автором якої є М. Пекарський (Piekarski, 2018). Дослідження присвячено композиторам, що мали творчий зв'язок із Львовом. Автор також не оминає увагою заклади цього регіону, де можна було отримати мистецьку освіту наприкінці XIX – початку XX століття.

Мета дослідження – виявити риси, притаманні композиторському письму Я. К. Галля, на прикладі його вокальних творів: «*Barkarola*» («Баркарола») оп. 13 № 3; «*Dziewczę z buzią jak malina*» («Дівчина з обличчям як малина») оп. 1 № 3; «*Piękniejszej rzeczy nie widziałem w świecie...*» («Прекраснішої речі я не бачив у світі....»); «*Serenada*» («Серенада»), оп. 25 № 3; «*Siedzi ptaszek na drzewie. Krakowiak*» («Сидить пташка на дереві») оп. 15 № 3. Для досягнення поставленої мети вирішуються такі **завдання**:

- 1) здійснити підрядковий переклад вербального тексту пісень Я. К. Галля, долучених до дослідження;
- 2) проаналізувати образну сферу творів;
- 3) виконати аналіз музичної драматургії пісень;
- 4) визначити риси жанрових моделей, що мали вплив на індивідуальний стиль композитора;
- 5) з'ясувати, до яких музичних засобів виразності звертається Я. К. Галль у передачі ліричного змісту поетичного тексту.

Методологія дослідження. Розгляд вокальних творів Я. К. Галля потягував використання низки наукових методів, зокрема історико-контекстуального, аналітичного, компаративного.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Ян Кароль Галль (1856–1912) – видатний польський композитор, педагог та музичний критик, творчий шлях якого виявився досить успішним. Він закінчив гімназію у Цешині, далі продовжив освіту в школі Музичного товариства «Муза» у Кракові. Наступними етапами його музичної освіти стало навчання у Франца Кренна у Відні, Йозефа Райнбергера в Мюнхені та Франческо Ламперті (спів) в Мілані.

У 1880 році Я. К. Галль став диригентом Галицького музичного товариства в Лембергу (нині Львів). У 1884–1888 роках Я. К. Галль працював як помічник директора Галицького музичного товариства, згодом переїхав до Кракова, де з 1890 року викладав у Консерваторії спочатку історію музики, а потім (1891–1895) сольний спів і теорію музики. Період 1883–1888 позначений продуктивною співпрацею Я. К. Галля з краківським журналом «Нова реформа», де музикант публікував свої критичні есе. Значну кількість творів композитора було надруковано саме краківським книготорговцем і видавцем Станіславом Анджеєм Крижановським. У 1895 році Я. К. Галль недовгий час працює професором співу і диригентом у Вроцлаві.

З 1896 року і до кінця свого життя він мешкає у Львові, де працює диригентом і художнім керівником хорів, найвідомішим з яких став «*Echo-Macierz*», та викладає у львівських музичних вишах.

Популярність музиканта і повагу до нього засвідчує той факт, що у прощанні з ним взяли участь усі львівські хорові колективи, які разом співали пісню Я. К. Галля «Є жнець, смерть йому ім'я». Похований композитор на Личаківському цвинтарі у Львові.

Найбільш відомими творами митця є його пісні, низка яких, без сумніву, стала в один ряд з народними, серед них – «Дівчина з обличчям як малина» (на слова Г. Гейне в перекладі М. Гавалевіча), «Якби я був молодшим, дівчинко» (слова А. Асника), колядки «Mizer-na cicha» та «Czarownica cicha» (слова Т. Ленартовича). Видання «150 пісень і піснеспівів для чоловічого та змішаного хору», що вийшло двома томами у Львові 1903 року, є найвідомішою збіркою творів і хорових обробок Я. К. Галля.

Зупинимось на деяких зразках вокальної лірики Я. К. Галля, що найбільш яскраво відображають особливості його композиторського письма. Зазначимо, що аналізовані пісні написані для високого голосу (переважно тенора) і концентрують в собі всі якості мистецтва *bel canto*, яким досконало володів Я. К. Галль.

Оскільки композитор дуже ретельно підбирав тексти до своїх творів, звернемося до їх поетичних першоджерел та наведемо їх підрядковий переклад.

Вербальний текст пісні «**Barkarola**», оп. 13 № 3, *c-moll*, належить німецькому поетові і художнику Августу Копішу (1799–1853), популярному серед сучасників завдяки своїм віршованим баладам. Композитор присвятив свій твір всесвітньо відомій польській оперній співачці (колоратурне сопрано) Марцеліні Коханській-Сембріх (Marcelina Prakseda Kochańska-Sembrich, 1858–1935). Саме вона стала першою полькою, що виступила в Метрополітен-опера.

Barkarola

Ach! Zejdź do gondoli,
kochanko ma,
noc cicha jak sen, jak sen,
tylko fala gra.

Баркарола

О, зійди в гондолу,
Кохана моя,
Ніч тиха як сон, як сон,
Тільки хвиля грає.

Gdzie wiosłem obróćę,
tam pali, tam pali się toń,
I płynie łódź moja
Przez ognia błoń.

Ta błoń to miłość,
łódź sercem się zwie.
Patrz, wir ją porywa,
patrz, wir ją porywa.
Ach ocal, ach ocal,
Ach ocal ty mnie !

Де б не обернув весло,
Там горить, там горить ця глиб,
І човен мій пливе
Крізь вогняну луку.

Ця лука – то любов,
Човен серцем зветься,
Дивись, його уносить вир,
Дивись, його уносить вир,
О, врятуй, о, врятуй,
О, врятуй мене!

Баркарольність як жанрова основа цієї пісні (що підкреслено її назвою) поєднується в ній з рисами баладності, які присутні в поетичному першоджерелі. Тонко відчуваючи особливості поезії і слідуючи за структурою вірша, Я. К. Галль створює пісню у варіантно-строфічній формі з елементами підсумовування. Схематично структуру твору можна подати таким чином: А – В – В – А – С.

Пісня має виконуватись у доволі рухливому темпі, на що вказує композиторська ремарка «*con moto*». Елементи танцювального характеру, а саме тріольний ритм, такі ритмічні формули, як дві шістнадцяті й восьма, восьма й чверть з крапкою, синкопування, численні затактові вступи й характерний ритмічний малюнок наприкінці фраз – тріоль шістнадцятими й чверть з крапкою, що залігована з восьмою, свідчать про спорідненість із польським народним танцем «краков'як», хоча й подані в розмірі 6/8, притаманному баркаролі. Таке поєднання жанрових ознак є доволі органічним і зумовлене ще й тим, що інша назва краков'яка – «*kolysany*» («гойданий») асоціюється з образом човну, що хитається на воді.

Фортепіанний вступ до пісні має грайливий характер. Він базується на триразовому повторі ритмоформули «тріоль шістнадцятими й восьма» та однієї ритмічної фігури «дві шістнадцяті-восьма». Ці дрібні послідовності приводять до ствердження домінантового тону «*g*», поданого октавами в усіх голосах фактури. Завершується твір

аналогічним фрагментом у фортепіанній партії, проте в цьому випадку мелодичний рух іде до тоніки. Отже, композитор використовує прийом обрамлення, що формує художню цілісність твору. В інших розділах форми «Баркароли» цей музичний матеріал не виявлений.

Вокальна партія за стилістикою наближена до італійських народних пісень, імовірно, це пов'язано й з адресаткою присвяти твору – Марцеліною Коханською-Сембрів, яка майстерно володіла мистецтвом італійського *bel canto*. Кожна фраза вокальної партії має хвилюподібний мелодичний абрис, що асоціюється з м'яким погойдуванням гондоли на воді. Чітко слідуючи традиціям співу «*a la Italiano*», композитор поступово розгортає мелодичну лінію, надаючи можливість спокійно брати дихання перед початком кожної вокальної фрази.

У драматургії цього твору відмітимо два ключові моменти. Перший пов'язаний із *rallentando*, що підсвічує вокальну фразу «*I plynie łódź moja przez ognia błóń*», другий є кульмінацією всього твору, що збігається з виходом партії соліста на високу ноту («*as*» другої октави). Обидва застосовані прийоми підкреслюють належність «Баркароли» до традиції італійського *bel canto*.

Стилістика «Баркароли» має спільні риси із зразками пісень видатного представника італійської вокальної школи кінця XIX – початку XX століття Франческо Паоло Тості. Найбільша спорідненість виявляється з його піснею «*Chanson de l'Adieu*». Це стосується художньо-образної сфери, глибини і ліризму поетичного висловлювання, інтонаційного малюнка вокальних фраз, тонально-гармонічного плану: зокрема, у завершальному розділі пісні «*Chanson de l'Adieu*» Ф. Тості здійснено модуляцію з *g-moll* в однойменний *G-dur*, у якому твір і закінчується; Я. К. Галль вживає у центральному розділі «Баркароли» *Es-dur*, паралельний до основної тональності *c-moll*. Тобто драматургію обох творів побудовано на ладовому контрасті мажору і мінору.

«*Dziewczę z buzią jak malina*» («Дівчина з обличчям як малина») Оп. 1 № 3 на текст Г. Гейне в перекладі М. Гавалевича є одним із найвідоміших творів композитора.

Dziewczę z buzią jak malina

Dziewczę z buzią jak malina,
Twoje oczy gwiazdy dwie,
Ty, dziewczeczko luba mała,
Opętałaś myśli me.

Długi wieczór dziś zimowy
Rad bym z tobą razem być,
Z tobą gwarzyć, z tobą marzyć,
W cichym kątku z tobą snić.

Chciałbym złożyć na twym łonie
Rozmarzoną moją skroń,
W pocałunkach oblać łzami
Chciałbym twoją drobną dłoń.

Dziewczę z buzią jak malina,
Twoje oczy gwiazdy dwie,
Ty, dziewczeczko luba mała,
Opętałaś myśli me.

Дівчина з обличчям як малина

Дівчино з обличчям як малина,
Твої очі – дві зірочки,
Ти, дівчино люба, мила,
Моїми думками заволоділа.

Довгим вечором зимовим
Я би хотів з тобою бути,
З тобою говорити, з тобою марити,
У тихому куточку з тобою мріяти.

Хотів би прихилити до твоїх колін
Замріяну свою голову,
В поцілунках облити сльозами
Хотів би твою маленьку долоню.

Дівчино з обличчям як малина,
Твої очі – дві зірочки,
Ти, маленька мила дівчинка,
Заволоділа моїми думками.

«*Dziewczę z buzią jak malina*» – твір, який написаний у стилі народних польських пісень і має просту куплетну форму. Вказаний композитором темп *Allegretto* дозволяє передати душевне хвилювання, яким сповнені рядки поетичного тексту. Цьому сприяє й ритмічна фігура, що становить основу фортепіанної партії: три рівних четвертних і четвертна пауза. Ця ритмоформула ніби передає уривчасте дихання схвилюваної закоханої людини. Вокальна партія надзвичайно виразна, її мелодія гнучка, і це якнайбільше відповідає вишуканій поезії вербального тексту. Експресивному виконанню партії соліста сприяє прозорість фактури фортепіанної партії.

Емоційна виразність пісні «*Dziewczę z buzią jak malina*» пов'язана і з її тонально-гармонічним планом, що ґрунтується на великій кількості відхилень, сконцентрованих у мініатюрному творі (*Es-dur – f-moll – g-moll – As-dur – Es-dur*). Така тональна нестійкість також

дозволяє композиторові передати душевний трепет, пов'язаний з любовним почуттям, захоплення кожною миттю з коханою. Кульмінація пісні збігається з поетичним рядком, що висловлює основну думку вірша: «*Ty, dziewczeczko luba mała, opętałaś myśli me*», яку підкреслено ферматою на звуці «f» другої октави в партії соліста.

Вагоме смислове навантаження несе фортепіанна інтермедія між куплетами, яка ґрунтується на двох елементах: мелодії широкого дихання, що запозичена з вокальної партії, але подана у розширеному діапазоні (дві з половиною октави), та ритмоформулах, які вже були присутні в акомпанементі. Таким музичним матеріалом пісня і завершується.

Вибираючи поетичні джерела для своїх пісень, Я. К. Галль виявляв інтерес до широкого кола поетичних текстів. Доказом є пісня «*Piękniejszej rzeczy nie widziałem w świecie...*» («Прекраснішої речі не бачив я у світі...»), у якій використано текст однієї з тосканських народних пісень «*rispetti*»¹ у перекладі Е. Поребовича.

**Пікнієшєй рєчєй
нє вїдзїалєм в швієцїє...**

Пікнієшєй рєчєй нє вїдзїалєм в швієцїє,
нїж твє жєнїцє бїсчєжчє і дїзє.
Мїсїалєм лїлїа албo рoўжє квїєцїє
А тo бїл oкрєт нa мoрскїм лaзуржє.

Мїсїалєм лїлїє а тo гвїяздї бїлї,
Жєнїцє твoїє co шзї і швієцїлї.
Швієцїлї, швієцїлї, ах! тaк!
Мїсїалєм гвїяздї а тo бїлї слoўнцa,
Barka ładunek mїłoścї wїożac.

Wam lїlїa dala nїєsкаżoнa бїalośc,
Wam barwє nа poranku dala roўa,
Fїjołek drobny dal wam swa nїєsmїalośc,
A balsamina zapach co odurza.

**Прєкраснїшoї рєчї
нє бачїв я у швітї...**

Прєкраснїшoї рєчї нє бачїв я у швітї,
Нїж твoї зїнїцї бїсчєжчї ї вєлїкї.
Я думав, щo цвїтє лїлїя чї трoїяндa,
А цє бїв корабєль нa мoрськїй лaзурї.

Я думав, щo тo лїлїї, а тo зїркї палалї,
Твoї зїнїцї, щo їшлї і сїялї.
Сїялї, сїялї, o, тaк!
Я думав, цє зорї, а тo бїлї сонця,
Баржа вантаж лїбoвї вєзлa.

Wam лїлєя дарувала бєздoгaннy бїлїєсть,
Wam барвї вранцї дoдалa трoїяндa,
Mала фїалкa вїддалa свою нєсмїлївїєсть,
А бальзамїн – aромaт, щo п'янїть.

¹ Тосканські «*rispetti*» у своєму класичному варіанті були жартівливими куплетами любовного змісту.

Zaś ja wam dałem serce moje własne
I niby w obraz patrzę w liczko jasne.
A ja zaś, a ja zaś, a ja!
Ach! ja ci serce moje własne dałem
I w twem się liczku ja sem zakochałem !

А я віддав тобі своє власне серце
І ніби в картину дивлюся в личко ясне.
І я, і я, і я!
Ах! Я віддав тобі своє власне серце
І в твоє личко я сам закохався!

Італійська народна пісня сягає корінням у глибину століть: відомо про існування високої вокальної культури ще за часів Стародавнього Риму. Кожна місцевість «сонячної країни» вирізняється особливими співацькими традиціями: кожному регіону притаманний свій мовний діалект, жанровий різновид пісень, виконавський стиль. Народ Італії вирізняється природною музикальністю і схильністю до чуттєво-виразного співу, який самі італійці називають співом «*a la Italiano*». Цій вокальній манері властиві як лагідна оповідальність, так і спів на повний голос із вкрай емоційною подачею.

Пісня складається з двох куплетів, кожний з яких написано у варіантно-строфічній формі, що схематично можливо відобразити таким чином: А – А₁ – В – А₂. Темп твору досить жвавий – *Allegretto*. Тридольний розмір, затактові ритмічні побудови, використання гармонічного *c-moll* та фригійського ладу, гострий ритм зі зміщенням акцентуації на третю долю, пунктир, синкопування свідчать про наявність у цьому творі жанрових рис мазурки.

Пісня починається з двотактового фортепіанного вступу, що має в основі синкопований ритм у нижніх голосах фактури та примхливий ритмічний малюнок у верхньому голосі. Короткі мотиви, які застосовує Я. К. Галль, мають хореїчну будову та пронизують всю музичну тканину пісні як у партії фортепіано, так і у вокальній лінії. Разом із відокремленою за допомогою штриха *non legato* чвертю третьої долі це також свідчить про те, що основу ритмічної організації пісні складають елементи мазурки.

Вокальна партія, навпаки, тяжіє до розспівності, яка властива народним пісням в стилі «*a la Italiano*». Дбайливо дотримуючись змісту поетичного першоджерела, у фразах, що передають найбільш

схвильовані рядки вірша, Я. К. Галль відокремлює музичні мотиви в партії соліста паузами, тим самим створюючи враження сильних душевних переживань (у тексті – рядки «*Żrenice twoje co szły i świeciły. Świeciły, świeciły, ach! Tak!*»). Кульмінаційна зона супроводжується підйомом теситури в партії соліста до звука «as» другої октави, подовженого ферматою. При цьому з'являються нові ритмічні фігури: чверть з крапкою й чверть та чверть з крапкою – дві восьмі.

Твір, як і попередню пісню, вінчає фортепіанна кода, в якій використовується матеріал інтермедій, що звучать між куплетами. Висхідна побудова терціями та октавні ходи баса приводять до завершального кадансу.

Вірш, що став поетичною основою пісні «*Serenada*», оп. 25 № 3, було написано Марією Беатрикс Рачинською, уродженою Красинською (1850–1884). Аристократка, дочка видатного поета-романтика Зигмунда Красинського, яку сучасники називали «Господаркою Золотого Потoku», відповідно до назви чудової за своєю природною красою місцевості Польщі, що належала родині поетеси. М. Рачинська прожила коротке яскраве життя, що було сповнене драматизму. Поетичні рядки М. Рачинської відтворюють романтичний образ «вечірньої пісні» палко закоханого юнака, що звертається до своєї дами серця. Жанр серенади, що зародився ще в епоху Ренесансу, передбачав супровід гітари чи мандоліни і був розповсюджений у Італії та Іспанії.

Сerenada

Czarowna cicha noc majowa
przesycona wonią bzu.
O pójdź. O pójdź. Pójdź w me ramiona.
Pieśnią budzę.

Ach, pieśnią budzę cię ze snu.

Tak ciemno, ziemia w mrok się chowa.
Stopa w miękkim tonie mchu.
O pójdź! O pójdź! Pójdź w me ramiona.
Pieśnią budzę.

Ach, pieśnią budzę cię ze snu.

Серенада

Чарівна тиха ніч травнева
просякнута ароматом бузку.
О, прийди, прийди. Прийди в мої обійми.
Пісню буджу,

ах, пісню буджу тебе зі сну.

Так темно, земля ховається в півні.
Нога в м'якому моху тоне.
О, прийди, прийди. Прийди в мої обійми.
Пісню буджу,

ах, пісню буджу тебе зі сну.

Zbudź się zbudź ty wiosno,
 motylu ty mój złoty.
 U stóp twych kwiaty rosną.
 Miłości i pieśzczoty,
 Ach! zbudź się zbudź wyśniona.
 Otwórz oczy promienne.
 I pójdź, pójdź w me ramiona
 Kończyć marzenia senne.

O pójdź! O pójdź! i podaj dłoń.
 Na moją pierś twą główkę skłoń,
 twą główkę skłoń.

Czarowna cicha noc majowa
 przesycona wonią bzu.
 O pójdź! O pójdź! Pójdź w me ramiona.
 Ja pieśnią budzę.
 Ja pieśnią budzę cię ze snu.

Прокинься, прокинься ти, весно,
 Метелик ти мій золотий.
 Квіти ростуть біля твоїх ніг.
 Любові і ласки,
 Ах! Прокинься, прокинься від сновидь.
 Відкрий променисті очі.
 І йди, йди в мої обійми,
 Щоби скінчити марення сонні.

Давай! Иди! І дай-но руку.
 На мої груди свою голівку схили,
 Свою голівку схили.

Чарівна тиха травнева ніч
 Просякнута пахощами бузку.
 О, йди! О, йди! Прийди в мої обійми.
 Я пісню буджу,
 я пісню буджу тебе зі сну.

Вокальний партії твору властиві риси пісні «*a la Italiano*», близької за стилістикою до неаполітанських народних пісень, що виражається в плавному мелодичному русі та охопленні вокальною лінією широкого діапазону. Виконання подібних пісень потребує особливого емоційного наповнення, достатньо сильного голосу та виразного подання поетичного тексту. Недаремно візитною карткою стилю «*a la Italiano*» є саме неаполітанська народна пісня, що виникла ще в XIII столітті².

² Перші зразки пісень цього краю являли собою хорові спонтанні звернення жінок до сонця, поетичні тексти відображали суперечність між тягарями повсякденного селянського життя і красою природи. Надалі, починаючи з прийняття неаполітанського діалекту як офіційної мови (XIV століття), тематика пісень розширюється. У них більше розповідається про почуття, а найпопулярнішим персонажем стає дівчина-селянка – *villanella*. Надалі віланелами стали називати куплети, що виконувалися в кілька голосів під акомпанемент лютні. У XVIII столітті неаполітанська пісня перетворюється під впливом сольних номерів опери-буффа, що потребувало від виконавців не тільки емоційності й артистичного темпераменту, а й гарного володіння міцним сильним голосом.

За допомогою засобів музичної виразності та оригінальної композиції Я. К. Галль створює ще більш яскравий поетичний образ, ніж той, що міститься у вербальному тексті. Це насамперед стосується партії фортепіано, яка містить звукозображальні елементи, наприклад, імітацію гітарного акомпанементу. Зокрема, фортепіанній преамбулі (шість тактів) композитор надає ремарку «*senza rigore quasi accordando la chitarra*» («невимушено, ніби налаштовуючи гітару»). Імітація налаштування гітари здійснюється завдяки використанню арпеджійованих акордів квартової структури. Домінантовий секунд-акорд до *fis-moll* (основної тональності пісні), що «зависає» на ферматі, готує вступ соліста.

Композиція пісні строфічно-варіантна, але водночас має риси тричастинності. Умовно перша частина складається з двох строф, які завершуються фортепіанною інтермедією танцювального характеру. Основу цієї побудови становить ланцюжок тріольних мотивів у низхідному русі із зупинкою на домінантовому секундакорді, подовженому ферматою.

Кожна строфа має два контрастних елементи. Перший (з композиторською ремаркою *poco sostenuto*) – лірично-оповідальний у чотиридольному розмірі, другий – грайливий танцювальний (з ремаркою *piu mosso*) в розмірі 3/4 зі *staccatto* у басовому голосі партії фортепіано. Жанрова стилістика цього тематичного елемента наближена до мазурки, на що вказує не лише тридольний розмір, а й задіяні ритмічні структури, зокрема тріолі з восьмою та синкопи.

Вокальна партія містить поетичний рефрен: «*O pójdź! O pójdź! Pójdź w me ramiona. Pieśnią budzę. Ach, pieśnią budzę cię ze snu*». Фортепіанна інтермедія, яка слідує за ним, продовжує розвивати саме цей музичний образ. Аналіз інтонаційної драматургії «Серенади» виявив, що фрагмент у ритмі мазурки та пов'язана з ним фортепіанна інтермедія є рефреном цієї композиції. Використовуючи принцип протиставлення двох тематичних елементів, кантиленного та танцювального, Я. К. Галль поєднує у творі стилістику пісні «*a la Italiano*» та польської мазурки.

Умовно середня частина пісні («*Zbudź się, zbudź ty wiosno, motylu ty mój złoty*») стверджує ліричний образ. Фрагмент написаний у тональності *A-dur*, відповідає двом розгорнутим реченням у вокальній партії. Особливістю цього розділу є поєднання рис стилю «*a la Italiano*» з ритмікою, притаманною краков'яку. Фортепіанна партія будується на синкопованих ритмоформулах, які чергуються з послідовностями шістнадцятих, що імітують гітарні арпеджіо. Наявність підвищеного IV щаблю свідчить про застосування елементів лідійського ладу.

Так само, як і попередні строфи, цей фрагмент пісні закінчується рефреном «*O pójdź! O pójdź! i podaj dłoń. Na moją pierś twą główkę skłoń, twą główkę skłoń*» з фортепіанною інтермедією, що приводить до умовної репризи твору. На відміну від першого розділу пісні, цей епізод містить не дві, а одну поетичну строфу, але збагачену розгорнутою фортепіанною постлюдією-кою. Вона базується на ритмоформулах рефрену «*O pójdź!*». Динаміка поступово гасне до **ppp**, створюючи враження, що серенада нібито розчиняється в темряві ночі.

Цей твір також демонструє спорідненість із композиторським стилем Ф. Тості. Якщо порівняти «Серенаду» Тості із «Серенадою» Галля, подібність можна знайти в середньому розділі пісні Галля, оскільки саме в ньому найяскравіше відтворено кантилену в стилі італійського *bel canto*, а партія фортепіано ритмічно більш згладжена.

Пісню «***Siedzi ptaszek na drzewie. Krakowiak***» Op. 15 № 3 («Сидить пташка на дереві») написано на вірш польського поета і драматурга Адама Асника (1838–1897). Його поезія поєднує в собі риси романтизму та соціально-філософську тематику. Творчість майстра пронизана глибоким болем, пов'язаним із поразкою польського визвольного руху та особистими розчаруваннями.

Siedzi ptaszek na drzewie

Siedzi ptaszek na drzewie
I ludziom się dziwuje.
Że najmędrszy z nich nie wie
Gdzie się szczęście znajduje.

Сидить пташка на дереві

Сидить пташка на дереві
Й на людей дивується.
Що наймудріший з них не знає,
Де щастя знайти.

Bo szukają daremnie
Tam gdzie nigdy nie bywa
Pot się leje im z czoła
Cierń im stopy rozrywa.

W nienawiści i kłótni
Wydzierają coś sobie
Aż zmęczeni i smutni
Idą przespać się w grobie.

A więc siedząc na drzewie
Ptaszek dziwi się bardzo
Chciałby przestrzec ich w śpiewie
lecz przestrogą pogardzą.

Бо шукають даремно
Там, де його не буває.
Піт ллється в них із чола,
Терни ноги роздирають.

В ненависті й колотнечі
Відхоплюють щось для себе,
Аж поки, змучені й смутні,
Йдуть заснути в могилі.

Тож сидячи на дереві,
Птах дивується дуже.
Хотів би їх піснею застерегти,
Та вони зневажають пересторогу.

У музичній мові Я. Галля глибокий алегоричний зміст поетичних рядків передано достатньо простими засобами виразності. Мелодика вокальної партії близька до зразків польського національного фольклору, є досить простою та невигадковою, що дозволяє привернути особливу увагу до кожного слова.

Жанровою моделлю пісні є польський народний танець краков'як (що зафіксовано в назві твору). Пісня написана у дводольному розмірі, у темпі *Allegretto*. Форма твору – проста тричастинна, реприза майже точно повторює матеріал першого розділу. Фортепіанний вступ ґрунтується на багаторазовому повторенні мотиву з чотирьох шістнадцятих, спрямованих до домінанти (звук «b» основної тональності *Es-dur*), що створює ефект «кружляння».

Неповторний колорит пісні досягається завдяки її тональному плану: композитор використовує гармонічний *Es-dur*; а у середньому розділі – послідовність модуляцій у *c-moll* і *g-moll*, з поверненням до основної тональності в репризі. Пісня завершується дублюванням останньої фрази соліста у фортепіанній партії, що створює обрамлення і сприяє тематичній цілісності і завершеності твору.

На відміну від попередніх творів, розглянутих у дослідженні, у пісні «*Siedzi ptaszek na drzewie. Krakowiak*» відсутні риси стилю «*a la Italiano*», що, вочевидь, пов'язано з іншим змістом поетичного першоджерела з акцентом не на любовній ліриці, а на соціально-філософській питанні та завуальованій темі національного спротиву, що обумовило звернення до польського колориту в чистому вигляді.

Висновки.

Дослідження чотирьох із п'яти обраних яскравих зразків вокальної лірики Я. К. Галля («*Barkarola*» оп. 13 № 3, «*Dziewczę z buzią jak malina*» оп. 1 № 3, «*Piękniejszej rzeczy nie widziałem w świecie...*», «*Serenada*» оп. 25 № 3) виявило характерну особливість стилю композитора, що полягає в поєднанні рис, притаманних жанру пісні «*a la Italiano*», й колоритної ритміки, властивої жанрам польських народних танців (краков'яку, мазурці).

П'ятий зразок, пісня «*Siedzi ptaszek na drzewie. Krakowiak*» оп. 15 № 3 створена в польських національних традиціях і синтезує риси польської народної пісні з жанровою стилістикою краков'яку. Національний колорит підкреслено засобами гармонічного ладу (*Es-dur*) та модуляціями у споріднені тональності (*c-moll*, *g-moll*) в середньому розділі твору.

Своєрідність пісні «*Barkarola*» оп. 13 № 3 полягає в поєднанні одразу трьох жанрових моделей: балади (у поетичному тексті), баркароли та національного польського танцю краков'яку.

Мініатюра «*Dziewczę z buzią jak malina*» оп. 1 № 3 («Дівчина з обличчям як малина») становить унікальний зразок вокальної лірики Я. К. Галля. Простота викладу фортепіанної партії тут відтіняє надзвичайно виразну мелодію партії соліста, що дає змогу донести до слухача всі грані почуттів, вміщені в поетичні метафори Г. Гейне. Специфіка тематичного розвитку пісні полягає в тональній нестійкості, за допомогою чого композиторові вдається відтворити найтонші емоційні нюанси словесного тексту.

У пісні «*Piękniejszej rzeczy nie widziałem w świecie...*» («Прекраснішої речі не бачив я у світі....») Я. К. Галль поєднав дві жанрових моделі: пісенну і танцювальну. Перша походить від жанру тосканських народних пісень «*rispetti*», друга відсилає до польського народного танцю. Особливістю музичної стилістики є використання фригійського ладу, зміщеної акцентуації та синкопованої ритміки в супроводі вокальної партії, що відсилають до жанру мазурки.

Характерною рисою пісні «*Serenada*» оп. 25 № 3 є імітація в партії фортепіано гітарного акомпанементу. Центральний розділ пісні має риси краков'яку.

За структурою майже всі аналізовані пісні (крім «*Dziewczę z buzią jak malina*», яка написана в куплетній формі), наближені до строфічно-варіантних композицій.

Образний світ, спосіб оформлення вокальної партії та належність усіх досліджених творів до тенорового репертуару свідчать про вплив на стилістику музики Я. К. Галля творчості Ф. Тості, який був одним з найяскравіших представників італійської камерно-вокальної школи і найвідоміших авторів кінця XIX–початку XX століття.

На завершення варто наголосити, що досліджені в роботі зразки вокальної лірики потребують досконалого володіння майстерністю співу *bel canto*.

Перспективи подальших розвідок вбачаються в дослідженні впливу композиторської стилістики Я. К. Галля на творчість українських митців, які жили і творили у Львові у період кінця XIX–початку XX століття.

ЛІТЕРАТУРА

- Мазепа, Л., Костюк, Н. (2006). Галль Ян Кароль. У кн. Скрипник, Г. (Гол. ред.). *Українська музична енциклопедія*, т. 1, с. 566. Київ: ІМФЕ НАНУ.
- Nidecka, E. (2005). *Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792–1939)*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Nidecka, E. (2006). Krytyka muzyczna Stanisława Ludkiewicza na przykładzie twórczości Jana Galla. *Studia Polsko-Ukraińskie*, 1(1), 49–51.

- Nidecka, E. (2011). Działalność chórów ukraińskich we Lwowie z perspektywy prasy polskiej. *Молодь і ринок*, 9(80), 74–77. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2011_9_17 [польськ.].
- Nidecka, E. (2019). Pieśni patriotyczne Jana Gálle jako wyraz tożsamości narodowej w okresie zaborów. *Muzyka. Historia. Teoria. Edukacja*, 9, 94–106. URI: <http://repozytorium.ukw.edu.pl/handle/item/6553>
- Piekarski, M. (2018). *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Sedno.
- Walicka, M. (2011). *Sztuka wokalna w ujęciu Jana Galla. Wybrane zagadnienia z praktyki dziennikarskiej i kompozytorskiej*. (Master's thesis). Jagiellonian University in Kraków. Kraków.

REFERENCES

- Mazepa, L., Kostiuk, N. (2006). Gall, Jan Karol. In Skrypnyk, H. (Ed. in Chief). *Ukrainian Musical Encyclopedia*, vol. 1, p. 566. Kyiv: IMFE NANU [in Ukrainian].
- Nidecka, E. (2005). *Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792–1939) [The work of Polish composers from Lviv and the Ukrainian school of composition (1792–1939)]*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego [Rzeszów University Publishing House] [in Polish].
- Nidecka, E. (2006). Krytyka muzyczna Stanisława Ludkiewicza na przykładzie twórczości Jana Galla [Stanisław Ludkiewicz's musical criticism on the example of Jan Gall's work]. *Studia Polsko-Ukraińskie [Polish-Ukrainian Studies]*, 1(1), 49–51 [in Polish].
- Nidecka, E. (2011). Działalność chórów ukraińskich we Lwowie z perspektywy prasy polskiej [The activity of Ukrainian choirs in Lviv from the perspective of the Polish press]. *Molod i rynek [Youth and market]*, 9(80), 74–77. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2011_9_17 [in Polish].
- Nidecka, E. (2019). Pieśni patriotyczne Jana Gálle jako wyraz tożsamości narodowej w okresie zaborów [Patriotic songs of Jan Gall as an expression of national identity during the partition period]. *Muzyka. Historia. Teoria. Edukacja [Music. History. Theory. Education]*, 9, 94–106. URI: <http://repozytorium.ukw.edu.pl/handle/item/6553> [in Polish].
- Piekarski, M. (2018). *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje [Music in Lviv. From Mozart to Majerski. Composers, musicians, institutions]*. Warszawa [Warsaw]: Wydawnictwo Akademickie Sedno [Sedno Academic Publishing House] [in Polish].

Walicka, M. (2011). *Sztuka wokalna w ujęciu Jana Galla. Wybrane zagadnienia z praktyki dziennikarskiej i kompozytorskiej* [Vocal art in the perspective of Jan Gall. Selected issues from the practice of journalism and composition]. (Master's thesis). Jagiellonian University in Kraków. Kraków [in Polish].

Kateryna Krasnoshchok

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of General and Specialized Piano
ORCID iD:0000-0003-0804-6807
e-mail katryn4444@gmail.com

Jan Karol Gall's vocal lyrics

Statement of the problem. The life and work of the Polish composer Jan Karol Gall (1856–1912) are inextricably linked with the city of Lviv, where he lived and worked from 1896 until his death and where he was widely known as the conductor of the “Echo-Macierz” choir of the Polish Singing Society “Echo”. Under Gall's leadership, the choir achieved its greatest success, and it was for him that he composed most of his choral compositions. But the artist closely interacted not only with Polish, but also with Ukrainian musical circles: he was a professor at the Conservatory of the Galician Musical Society in Lviv, and from 1903 he lectured on music theory at the Mykola Lysenko High Music Institute, was the Head of the Lviv Musical Society “Harmony”, collaborated as a music critic with the “Lviv Gazette”, and also created arrangements of Ukrainian folk songs.

The work of Jan Gall is little-known in contemporary Ukraine, despite the fact that the composer wrote about 400 choral and 90 solo songs, four operas, cantatas and others. The study of outstanding examples of world art for their inclusion in concert programs in our country is an urgent task for Ukrainian art criticism.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to identify the features inherent in Gall's composer style based on his selected vocal works. Historical and contextual, comparative, systematic and analytical methods are used. The scientific novelty of the work is due to the fact that the work by Jan Gall is not highlighted in domestic musicology, despite the fact that he worked in Lviv for a significant part of his life. There is still no research that deals with the study of this composer's work and the influence that Jan Gall had on the development of the Ukrainian school of composition.

Research results. An analysis of Jan Gall's four songs (*"Barkarola"* op. 13 no. 3, *"Dziewczę z buzią jak malina"* op. 1 no. 3, *"Piękniejszej rzeczy nie widziałem w świecie..."*, *"Serenada"* op. 25 no. 3) revealed a characteristic feature of the composer's style, which consists in a combination of features inherent in the genre of songs *"a la Italiano"* and colorful rhythms characteristic of the genres of Polish folk dances (*"krakowiak"*, *"mazurek"*). The song *"Siedzi ptaszek na drzewie. Krakowiak"* op. 15 no. 3. is an example of a work close to Polish folk songs. The national traditions are manifested not only in the melodiousness and simplicity of the vocal part, but also in the rhythms inherent in the *krakowiak*. In terms of structure, all the songs, with the exception of *"Dziewczę z buzią jak malina"*, which is written in verse form, are close to stanza-variant compositions.

Conclusion. The originality of Jan Karol Gall's songs is associated with the combination of features Italian vocal style with the rhythms inherent in the genres of Polish folk dances. The samples of vocal lyrics presented in the study show that one of the features of Jan Gall's composer style is the use of the Lydian and Phrygian modes, harmonic minor, and the juxtaposition of the same and parallel keys. The composer also achieves a colourful palette of music by introducing a number of tonal deviations. This technique is most clearly reflected in such songs as *"Barkarola"* and *"Dziewczę z buzią jak malina"*. The imagery, the way the vocal part of Jan Gall's songs is arranged and the fact that all of these works are written for tenor indicate the influence on the style of the works by Francesco Paolo Tosti.

Keywords: song; vocal lyrics; genre; *krakowiak*; *mazurka*; poetic stanza; imagery; composition.

Стаття надійшла до редакції 14 лютого 2025 року