

УДК 78.071.1(477)Рев+7.036.2

Ольга Кушнірук
(Київ)

ЛЕВКО РЕВУЦЬКИЙ ТА ІМПРЕСІОНІЗМ

У статті висвітлено стилеві пошуки Л. Ревуцького в ранній період творчості та їх перегуки з імпресіонізмом. На прикладі кількох творів доведено своєрідність застосування Ревуцьким стилістики імпресіонізму («Щороку», «Галицькі пісні», Друга симфонія).

Ключові слова: Л. Ревуцький, імпресіонізм, стиль, українська музика.

В статье освещены стилиевые поиски Л. Ревуцкого в ранний период творчества и точки их пересечения с импрессионизмом. На примере нескольких произведений показано своеобразие применения Ревуцким стилистики импрессионизма (хоровая поэма «Щороку», «Галицкие песни», Вторая симфония).

Ключевые слова: Л. Ревуцкий, импрессионизм, стиль, украинская музыка.

The article highlights the stylish searches by L. Revutskyi in early period and their persuasions with Impressionism. Originality of impressionistic features using by Revutskyi are represented by way of example of several works (*Every Year, Halytski Songs, Second Symphony*).

Keywords: L. Revutskyi, Impressionism, style, Ukrainian music.

Обраний кут зору у сприйнятті творчої спадщини Левка Ревуцького авторку статті цікавить ще з початку 1990-х років у зв'язку з написанням спершу дипломної роботи у Львівській державній консерваторії, а згодом – кандидатської дисертації «Риси імпресіонізму в українській музиці: джерела, прояви, тенденції розвитку», підготовленої під час навчання в аспірантурі Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. Науковим керівником був професор, доктор мистецтвознавства Антон Іванович Муха. Захищена 1996 року, ця дисертація на прикладі імпресіонізму поставила питання стильової атрибуції української музики в аспекті засвоєння європейських стилів, що на той момент було зроблено вперше і стимулювало цілу низку досліджень такого роду.

Поміж «героїв» дисертації опинився Левко Ревуцький, чий ранній період творчості належить до першої третини ХХ ст., показової на стильовий плюралізм, швидкоплинність мистецьких орієнтирів, багатобарвність авторських захоплень. Оприлюднення результатів дослідження відбулося у статтях [5; 6; 7], виступах на конференціях в Україні.

Нині вже можна стверджувати про ширший вимір популяризації наукових результатів про український музичний імпресіонізм. Зокрема, 2011 року під час Наукових читань Міжнародного музичного фестивалю ім. І. Солертинського (Вітебськ, Білорусь) [3], того самого року на Міжнародній конференції «Російська і радянська музика: переосмислення і відкриття наново» (Дарем, Велика Британія) [4] та 2014 року на Міжнародній конференції «Модернізація в музиці Східної Європи (1900–1940): перспектива паратактичного компаративізму» (Вільнюс, Литва) [14], музичну громадськість із різних країн було поінформовано про імпресіоністські пошуки в українській музиці.

Левко Ревуцький навчався композиції в Київській консерваторії у класі Р. Глієра, проте вирішальними чинниками у формуванні його як композитора виявилися атмосфера родинного дому і знайомство з М. Лисенком (1903). Ось як про спілкування з ним пізніше згадував сам Ревуцький: «Будучи його учнем по класу фортепіанної гри, я перейняв багато чого, що істотно відбилось на моїй роботі по створенню фортепіанних творів. Далеко пізніше позначився вплив Лисенка на моїй композитор-

ській роботі в галузі побудови мелодики, яка стала доходити до мене через творчість Лисенка» [11, с. 7].

Не можна твердити про випадковість з'яви імпресіонізму у творчості українських митців. У Західній Україні потужним чинником виступив вплив чеської («празької») школи в особі Вітезслава Новака, чий клас композиції закінчили В. Барвінський, М. Колесса, Н. Нижанківський, С. Туркевич-Лукиjanович, Р. Сімович. На Наддніпрянщині найголовнішу роль у цьому відношенні відіграло концертне життя і діяльність АСМ, де брав активну участь і Л. Ревуцький. Так, протягом 1920-х років афіші київських концертів рясніли творами К. Дебюссі, М. Равеля, С. Скотта, О. Респігі, М. де Фальї, А. Казелли, І. Альбеніса (виконували диригенти Л. Штейнберг, А. Маргулян, піаністи Г. Беклемішев, С. Тарновський, Генр. Нейгауз, В. Горовиць, дует Б. і Р. Вольські, Г. Коган, з Росії А. Боровський, з Іспанії Х. Ітурбі, співачки М. Калиновська, З. Лодій, з Ленінграда А. Кернер). Позитивно оцінюючи сольний виступ С. Тарновського, критик і композитор М. Шипович влучно зауважив особливості авторського письма французьких майстрів: «Музику французів побудовано, головню, на внутрішніх звучаннях, на гармонії, їхня мелодія часто втрачає точність обрисів, в їхніх творах переважає елемент настрою» [13, с. 238]. Прикметним фактом є тогочасний друк Державним видавництвом України деяких фортепіанних творів британського імпресіоніста С. Скотта.

Популярністю серед широких кіл інтелігенції користувалися музично-історичні лекції-демонстрації Г. Беклемішева, присвячені сучасній музиці (1923–1926). Після 1924 року до Києва з лекцією-демонстрацією про французьких імпресіоністів приїжджав А. Альшванг. Кілька композицій Дебюссі, Равеля включила до свого репертуару в 1925 році хорова капела «Думка» під орудою Н. Городовенка. За свідченнями Я. Юрмаса, музику французьких імпресіоністів того року в Києві виконували досить часто. Зокрема на вечорах фортепіанних дуетів (серед учасників – В. Горовиць і Генр. Нейгауз) прозвучали переклади партитур «Дафніса і Хлої», «Іспанської рапсодії» М. Равеля, «Іберії», «Сирен» К. Дебюссі та ін. [10].

Опора Ревуцького на національні традиції української музики, з одного боку, прагнення збагатити її здобутками сучасного європейського мистецтва – з другого, і визначили творчі пошуки молодого митця. Творчість Ревуцького 20-х років, що увінчалася рядом зразків неперехідної мистецької вартості, засвідчила плідність цих пошуків. З усіх напрямів сучасної музики, очевидно, найближчим тонкій, мрійливій натурі композитора виявився імпресіонізм.

Яскравий вплив імпресіоністичної палітри на музичну мову Ревуцького, зокрема в ділянках гармонічного й фактурного мислення, виразно простежується у першій частині вокально-симфонічної поеми «Щороку» *op.* 6 на вірші О. Олеся – «Зима» (1923). Поема О. Олеся пройнята захопленням від споглядання зимового пейзажу. Це знайшло відображення в багатій палітрі порівнянь і метафор, за допомогою яких розкривається невимовно прекрасний світ природи. Так, сніг у поета асоціюється зі «свиткою з найбільшої вовни», «білим пухом, що розкидали гуси», «вишневим цвітом», «розкиданими ряднами й полотнами», «ковдрою білою», «мукою» («з неба мірошник, руки простягнувши над нею, сів крізь хмари муку»). Зима в Олеся – «багатирка свавільна і горда <...> зі станом дівочим». Мороз – це ніби «парубок, в'ється <...>, стискує руки і в щоки цілує». Поряд з такими порівняннями, що спираються на конкретні реалії побутового життя, є рядки, овіяні таємничими символами, загадковістю щорічного сну природи:

Снилися їй ночі в серпанках сріблястих,
Зорь тихосяйні лампади,
Крики пташечі, зітхання вітрів,
шелест шовковий степів неоглядних...
Ось вони стеляться, стеляться, стеляться...



Л. Ревуцький.

«Пісня» з диптиху для фортепіано. 1929 р.

це завуальовано ускладненням інтонаційного й ритмічного наповнення теми, а також колористичним відтінком супроводу.

Так, перша фраза (2 такти) приведеного восьмитакту охоплює діапазон квінти, заповнений пощаблево. Уведення хроматизму *d-des* через *h* у тріольному викладі збагачує образ новим штрихом. Супровід цього уривку взагалі демонструє гармонічну екзотичність, котра вирізняє обидва розділи з усієї композиції. Їх побудовано за одним фактурним принципом – витриманий квінтовий чи квартовий органний пункт у великій октаві, тріолі чвертками по тонах акордів у середньому регістрі, мерехтливі тріолі вісімками, що своїм верхнім контуром окреслюють вокальну мелодію. Основними гармонічними барвами є великий мажорний нонакорд, зменшений і малий мажорний септакорди (у серединних побудовах малий мінорний септакорд). Характерні також чотиритактові зуви органного пункту *i*, відповідно, усіх верхніх шарів. Для прикладу, хід баса в експозиції розділу «Наче тут паслися гуси»: *d-es-des-d*.

Зрозумілим стає колористичне наповнення саме цих розділів, пов'язане з текстом. У першому Ревуцького приваблюють цікаві порівняння. Другий розділ «Спала природа» надихає композитора своєю символічною спрямованістю тематики.

Як уже вище згадувалося, він – цілісний за структурою і являє собою просту тричастинну форму. Подібно до розділу «Наче тут паслися гуси», де тоніка фактично була відсутня, тут вона є, але у вигляді збільшеного тризвука. Така особливість надає їй колористичного відтінку, послаблюючи функціональну роль як опори (такти 162–168).

Звертає на себе увагу в порівнянні з вищерозглянутим розділом інтонаційна ускладненість вокальної теми й відносна спрощеність супроводу (в експозиції). Так, перша

Збагачуючи фонічну сторону уривка, виразною деталлю постає близьке розташування слів із шиплячими приголосними: «пташечі», «шелест шовковий».

Статичне споглядання пейзажу з предметною опорою на український побут витворює оригінальний сплав національного елемента з рисами імпресіонізму. До цього ж прагне й композитор у розкритті поетичних образів музичними засобами.

У першу чергу барвистою палітрою привертають увагу розділи «Наче тут паслися гуси» (соло мецо-сопрано) і «Спала природа» (соло тенора), які споріднені між собою інтонаційними, гармонічними й фактурними особливостями. Основна відмінність між ними – у формі: проста тричастинна в епізоді *B*₁, неповна тричастинна в епізоді *B* (замість її репризи введено матеріал з головної партії).

На прикладі вокальної мелодії обох епізодів простежується чітка опора на квадратність. Кожна фраза, незважаючи на своє розташування у формі (експозиційний чи серединний виклад), охоплює чотиритакт. Правда, певною мірою

фраза (4 такти) охоплює діапазон інтервалу збільшеної квінти (за звучанням), проте «діючим» залишається об'єм великої терції *g (fisis)–h*, інкрустований хроматичними модифікаціями шаблів. Внаслідок цього її візерунок має витончено-примхливі обриси. Фортепіанна партія зберігає свій неспішно-заколисний плин, який створюється за допомогою м'якого погойдування тріольного рисунка на інтонаціях збільшеного тризвука, малого увідного секундакорду.

Середня частина не вносить суттєвого контрасту. Тут з'являється фактурно-гармонічний образ, відомий з розділу «Наче гуси». І, власне, принципом розвитку матеріалу стає зсув кожного чотиритактового блоку: мелодія басового голосу *cis–d–c–cis*.

Реприза цього розділу вбирає в себе ознаки і середини, і експозиції. Тріольне коливання останньої доповнюється розвиненим басовим голосом та інтонаціями теми у верхньому шарі фактури. Вертикаль, окрім вже знайомого збільшеного тризвуку, збагачена звучанням великого мінорного й малого увідного септакордів.

Цікавою з погляду колористики є хорова тема-вигук «Снігу, ой снігу якого!», що пронизує собою весь твір. Зачудування образом зими композитор передає за допомогою свіжої барви – міксолідійського ладу. Яскравий фонізм вертикалі забезпечує мінливість тональних устоїв – після тонічної терції *Es–dur* уводиться квінта VI шабля, який своєю домінантовою квінтою закріплюється в значенні тоніки, що відтінена VII мінорним тризвуком (його мінорна терція – це VII шабель міксолідійського ладу *Es*).

Таким чином, застосування колористичної ладо-гармонічної і фактурної палітри, на яких виразно позначилися впливи імпресіоністичної музичної мови, допомогли композиторові створити напрочуд поетичну, багату тонкими відтінками почуттів і настроїв музичну картину-пейзаж.

Наступним важливим кроком в індивідуальному засвоєнні Л. Ревуцьким досвіду імпресіоністів можна вважати його обробки народних пісень. Як кожний український композитор, Ревуцький глибоко цікавився цим жанром (очевидно, чималу роль тут відіграв і вже згаданий безпосередній вплив особистості М. Лисенка).

Цикли обробок Ревуцького 1920-х років «Сонечко», «Козацькі пісні», «Галицькі пісні» належать до найкращих здобутків у цьому жанрі. Дослідниця його творчості В. Кузик вважає їх узагалі «етапним явищем української музики» [2, с. 38]. У них Ревуцький висвітлює образно-інтонаційне багатство народної пісні засобами сучасної йому музичної мови. Особливо важливу роль у розвитку образного змісту пісні відіграють барвистість гармонії та оркестрово-тембральне трактування фортепіанної партії, широке використання виражальних можливостей фактури.

Найбільш показовими щодо цього є «Галицькі пісні» (1926). Свіжі, сміливі гармонічні барви, зіставлення в межах однієї обробки різноманітних фактурних пластів, вплетення в музичну тканину тонких звукозображальних деталей, що водночас сприяють поглибленню, психологізації образу, – все це свідчить про творче засвоєння Ревуцьким досвіду композиторів-імпресіоністів.

Так, в обробці «На вулиці скрипка грає», відштовхуючись від конкретності поетичного тексту, композитор наслідуванням гри народних музик створює у вступі яскраво колористичний фактурно-гармонічний пласт.

Чергування «порожніх» квінт *a–e* на відстані двох октав разом із квінтовым ходом *d–a* (такт 1) підкреслюється терпкістю співзвуччя *b–d–c* у другому (від устою *a* це фригійська терція з великою ноєю). А все це разом і викликає колоритні асоціації з грою народних музик. Цікавою є гармонізація мелодії у 3-й строфі, що ускладнюється несподіваними гармонічними знахідками з особливим наголошенням барви великого мажорного септакорду.

Важливою є й неоднозначність ладового «тлумачення» народної мелодії у першій, третій строфах – у фригійському ладі від *a* (1-ша), іонійському від *f* (3-тя).

Велику роль у розкритті основного образу відіграє гармонічна барва й у наступній обробці «Я в квартиронеці сиджу». Загальний настрій пісні – відчуття прихованого трагізму, безнадії очікування милого, що навряд чи повернеться додому, –

підсилюється гостро дисонуючим співзвуччям, наприклад, *cis-f-g-a* (такти 4, 6) чи терцевий рух по хроматизму в тактах 14, 16 у низхідному напрямку, ускладнений звучанням великого мажорного нонакорду з пропущеною квінтою.

Психологічна кульмінація пісні на словах «та чи ся поверне» підкреслюється застигло-статичним (таким улюбленим у імпресіоністів) ланцюжком паралельних тризвуків з виділеною чистою квінтою в лівій руці, що рухаються спочатку вгору по щаблях фригійського ладу (від *a*), а потім так само пощаблево повертаються назад до вихідної точки. Той самий рух паралельних акордів використовує композитор і наприкінці твору – на тонічному басі *fa* проходить висхідний ланцюг квартсекстакордів по хроматизму в середньому голосі до збільшеного тризвука на VI щаблі з розв'язанням у тоніку.

Важливе місце в розкритті образу посідає фактура. Протягом розгортання однієї строфи тричі змінюється фактурний план фортепіанної партії, щоразу уточнюючи той чи інший відтінок тексту. Так, на зміну початковій підголосковій співучій поліфонії приходить декоративне *arpeggiato* акордових вертикалей. Наступна ж фортепіанна прелюдія-перегра об'єднує два різні, протилежні за спрямуванням пласти: тонке філігранне мереживо шістнадцяток у правій руці, що із дзвінкої 4-ї октави, поступово кружляючи, спускається вниз, і широкі басові ходи лівої руки, що, навпаки, з великої октави піднімаються вгору, змикаючись у межах однієї октави з партією правої руки. Таким чином, і фактурний план з його різким протиставленням регістрів, щільністю музичної тканини сприяє посиленню драматичності основного образу: короткочасний вихід за межі замкненого квадрату «квартироньки», що наче слідкує за летом думки героїні, підкреслює наступне повернення до «тісноти» обмеженого замкненого простору, поглиблюючи безвихідь загального настрою пісні.

Однією з найдосконаліших, найдовершеніших у циклі є обробка «Як ми прийшла карта». В основу її покладено пісню про рекрутську долю, що змальовує драму молодого хлопця, якого розлучають із рідними. Настрій твору пронизаний відчаєм, глибокою скорботою, і водночас, стриманістю ліричного висловлення.

Протягом трьох строф відбувається наскрізний розвиток образу – від стриманості першого сприйняття біди через відчай до пригніченості. Фортепіанний вступ уводить у трагічно згущену атмосферу твору. Його, як і наступні розділи, побудовано на інтонаціях вичленованої з мелодії поспівки – «скорботного» пощаблевого ходу. Одразу помітне прагнення автора драматизувати його введенням хроматизмів.

У першій строфі підкреслено лише найдраматичніші моменти тексту. На словах «Став я свого неня» та «Ой неню мій, неню» з'являється низхідний паралельний акордовий рух по хроматичних півтонах, ланцюжок септакордів. Кульмінацію («Йди за мене служить на ту войну») підсилює своєрідна тоніка – суміщення тризвуків VI і I щаблів. Як стверджує А. Постава, типова для камерних п'єс Ревуцького [8, с. 52].

Якщо у 1-й строфі драматизація мала епізодичний характер, то у 2-й стала провідним принципом у формуванні тканини. Так, драматично насичене звучання на словах «Ніхто не заплаче» створено завдяки послідовності альтерованих септакордів і неаполітанського нонакорду.

Значна драматизація пісні у другій строфі відбувається також через переосмислення жанрового начала у фортепіанній партії. Імітуючи інструментальні скрипкові награвання, типові для чардаша (ламані октави у правій руці), Ревуцький надає їм абсолютно нового характеру, насичуючи виразними низхідними «стогнучими» хроматичними ходами. Так, звукообразальність водночас служить психологізації і драматизації образу пісні.

Це особливо підкреслює і 3-тя строфа, в якій зміна фактури, як і в попередній, безпосередньо викликана поетичним текстом («А одна заплаче...»). В організації фортепіанної партії співдіють два фактурні пласти: розмірене *staccato* шістнадцяток лівої руки, що у 1–2-й октавах на *pp* наче зображають падіння прозорих крапельок-сліз, і кружляння дрібно орнаментованої остинатної фігури в правій руці, що насичена секундовими інтонаціями стогону, оплакування. Поєднання цих двох планів і створює

образ застиглого кружляння в замкнутому колі безнадійних думок героя, підсилює загальний настрій відчаю.

Таким чином, «Галицькі пісні» Л. Ревуцького – яскраве свідчення прагнення композитора поєднати народні мелодії з досягненнями сучасного композиторського письма, засобами якого, насамперед ладо-гармонічними й фактурними, було розкрито найтонші нюанси психологічного підтексту пісні.

Дві провідні лінії, знайдені композитором у вокально-симфонічній поемі «Щороку» й «Галицьких піснях», – з одного боку, замилювання красою рідної природи, поетичне змалювання чудових пейзажних картин, з другого – нове переосмислення народнопісенних джерел, висвітлення їх крізь призму свіжих виражальних засобів – органічно злилися, поєдналися в його Другій симфонії, що по праву вважається вершиною творчості Ревуцького.

Про концепцію та образний світ Симфонії написано чимало, і їх у різних роботах інколи освітлено з позицій кон'юктури часу. Певним чином націлював на це й девіз «Будуймо», під яким Ревуцький подав Симфонію на конкурс до річниці революції, що дало підстави для вульгаризованого тлумачення образності твору. Однак, безперечно, Симфонія виходить за рамки спрощеного трактування. Влучним було спостереження М. Шиповича, сучасника композитора: «<...> автор у цьому творі зумів виявити мелодійний талант у розробці матеріалу, смак у гармонічних шуканнях і в доборі оркестрових барв, тяжіння до монументальної форми» [12, с. 277].

Одним із ключів розуміння Симфонії, що допомагає розкрити глибину задуму, міг би бути аналіз із позицій синтезування національного мислення з імпресіоністичними рисами.

Вже образний світ виявляє органічність такого поєднання. У ньому образи природи, чарівні картини рідного пейзажу наче зливаються в неподільне ціле з внутрішньо багатим світом людини, і вона не мислить себе поза природою. Чи не той самий зв'язок вражає нас у текстах давніх українських народних пісень, увесь розвиток сюжету яких будується на постійних паралелях явищ природи й життя людини, де дівчина порівнюється з калиною, а парубок – з кучерявим дубом, де подружжя вірність уособлюється в парі голубів, а жіноче горе – в образі зозулі...

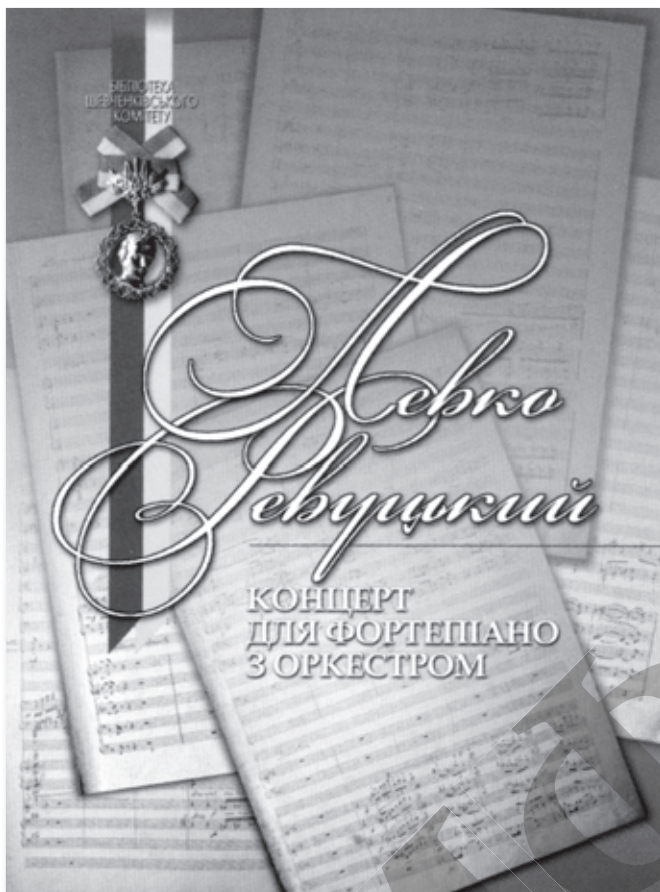
Ой там на горі, в шовковій траві,
Ой там сиділи в парі голуби.
Із високих гір прилетів сокіл,
Розбив, розлучив з пари голубів...

Так і в Ревуцького: три частини Симфонії – це три різні пейзажні картини, написані при щораз новому освітленні. Ранок, перші промені сонця, райдугою віддзеркалені в краплинах роси... Ніч, змальована м'якими, пастельними тонами... День, сповнений соковитих, яскравих барв... Одночасно, це й три пори року – весна, літо, осінь – що в народному світовідчутті асоціюються з людським життям: юність, з її першою пробою крил; молодість, овіяна чарами й поезією кохання; зрілість, сповнена енергією праці, пожинанням її плодів. Але, перш за все, це й три стани душі: радісно-здивований, що із захопленням відкриває для себе світ; спокійний чи ніжно-замріяний, занурений у споглядання; енергійно-життєствердний, залучений до загального потоку масових веселощів і радощів.

Як досяг цієї органічності композитор? Органічності людського й природного, психологічного й пейзажного, суб'єктивного й об'єктивного?

Перш за все, завдяки новому підходові до фольклору, пропущеного крізь призму імпресіоністичного досвіду.

Як відомо, Симфонію побудовано на народних темах, взятих зі збірки К. Квітки «Українські народні мелодії» (за винятком головної партії 1-ї частини) (1922). Вже сам вибір народних мелодій засвідчує принципово нове ставлення до фольклорного



Обкладинка Концерту для фортепіано з оркестром *F-dur* Л. Ревуцького (Київ : Музична Україна, 2013)

і *gis*), що лише в кінці прояснюється тональним центром (*E-dur*), надає їй певної невизначеності і, водночас, багатозначності, можливості різного ладового тлумачення в подальшому розвитку. Так, уже в наступному проведенні в англійського різка ($\square 1$), такти 7–10) ладова основа ускладнюється, окрім невизначеності тональної опори, ще й зсувом на півтону вниз тріольного мотиву.

І так для кожного подальшого проведення теми композитор знаходить щораз нове ладове тлумачення і свіжі барвисті нюанси. Друге (канонічне) проведення ($\square 1$, такт 2) розцвічується секстольною фігурою з опорою на малий мінорний септакорд. У розробці ($\square 13$, *Tranquillo*) тема проводиться в натуральному *e-moll*. А початок репризи вражає політональним ефектом: у темі підкреслюється опорний тон *g*, тоді як фігурації супроводу звучать у *a-moll*.

Так само оригінальна й інтонаційна структура теми. В основі її шеститактового періоду – коротка двотактова поспівка-мотив, що далі варіантно обігрується в обсязі зменшеної квінти. Вузкий діапазон п'ятизвучного мотиву пов'язаний з архаїчними пластами обрядового фольклору. Заразом його організація – внутрішня варіантна змінність, певна «відкритість» форми (незважаючи на загальну тоніку) – приховує в собі великі можливості для подальшого варіантного розвитку й розширення звукового «простору» теми. Її мінливій багатозначності сприяє й примхливість ритміки з постійним зміщенням акцентів у середині тактів.

Друга тема (побічна партія) більш земна за своїм характером, структурно й тонально чітко окреслена. Однак і її Ревуцький збагачує барвистим штрихом: поряд

матеріалу, пошуки в ньому співзвучності сучасному музичному мисленню. Найбільш цікаво і вражаюче це проявилось в головній партії 1-ї частини. За визнанням Ревуцького, ця тема виникла як спогад про веснянку, почуту в юності й записану ним у Іржавці, але без слів (у деяких ланках помітні інтонації веснянки «Ой весна, весниця»). Таким чином, «імпресіоністичне» саме знайдення теми як враження від колись почутого наспіву. Відзначимо принципові моменти.

Як м'які переливи барв сприймаються два прозорі акорди вступу. Свіжа й хистка гармонічна послідовність ($IV_9-II_5^6$ у *E-dur*), м'якість оркестрового колориту (2 *Cl.*, *Fag.*, *Cor.*, *Arpa*, *V-c.*) з весняно-світлою барвою арфи породжують відчуття пробудження й очікування. А далі, на мерехтливо-вібруючому, наче пронизаному струменями повітря тлі фігурацій засурдинених струнних вступає в соло фагота тема головної партії. Вона одразу ж інтригує своєю загадковістю, неоднозначністю. Перш за все – у ладовому плані. Мінливість коливання між двома опорами (*dis*

з натуральним V щаблем співіснує його понижений варіант (*gis*, *g*), що подається в характерному виконавському мелізмові (мордент). Соковите її гармонічне наповнення, що підкреслює важливі мелодичні опори й кульмінацію теми. Так, смисловий (опорний) звук *fis* в обох випадках підтримується зменшеним септакордом, а кульмінація і її спад (такти 5–7 теми) – нонакордом, малим мажорним септакордом.

Таким чином, вже в самій будові тем – ладовій, інтонаційно-структурній, ритмічній – закладено принципи подальшого розгортання музичних образів, а саме: їх колористичне варіювання, постійне переосмислення ладо-гармонічними, фактурними, динамічними, ритмічними змінами. Власне, завдяки цьому варіантному перетлумаченню основні образи й постають щоразу в новому освітленні, створюючи широку гаму настроїв і почуттів, що постійно коливаються між поетичним спогляданням природи й пристрасним світом людських почувань.

У цьому, окрім вищеназваних, велику роль грає й темброве варіювання. Образний зміст тем щоразу міняється, пов'язуючись із конкретним тембром інструмента. Так, невизначену загадковість головної партії в початковому проведенні підкреслює тембр фагота: його звучання в середньому регістрі позбавлене гострої характерності. Наступна поява теми в канонічних перегуках кларнета й англійського рижка явно набуває «плерного» характеру (цьому сприяє і плавне коливання фігурацій струнних). Інтонування ж її у високому, напруженому регістрі струнними одразу переключає «дію» у внутрішній світ людських почуттів: тема набуває пристрасності схвильованого висловлювання.

І так протягом усієї 1-ї частини: взаємодія різних виразових засобів у варіантному переосмисленні одразу створює надзвичайно пластичну тканину, у якій «об'єктивне» переходить у «суб'єктивне», пейзажність змінюється психологізмом внутрішнього світу людини. Особливо вражає майстерність таких переходів у розробці. Показовим щодо цього є епізод *Tranquillo*, [13]. Після напруженої кульмінації звучність спадає, і на тлі витриманих акордів спокійно-розважливо у віолончелей і контрабасів в *a-moll*, як зосереджений роздум, розгортається головна партія. І раптом – несподіване переключення в інший план, інший часовий вимір ([14]). Інтонації головної партії розчиняються у плинних, повітряних пасажах флейти на фоні мінорного кварсекстакорду, збільшеного тризвука, великого мажорного септакорду. Це – ніби зупинена мить і зачудування нею, що, як смислова арка, поєднується з аналогічним матеріалом коди. Її характер – прозорий і просвітлений, плавні фігурації по збільшеному тризвуку й зменшеному септакорду ніби розріджують атмосферу «танучими» звуками.

Друга частина Симфонії – *Adagio* – яскрава мальовнича картина: нічний пейзаж, осяяний мерехтінням місячних променів. Перший розділ відзначається ілюзорною стереофонічністю звукової тканини, що досягається за допомогою унісонів на відстані двох октав. Спочатку це – тремлоююче тло високих струнних, на яке накладається в такому самому розташуванні унісонний виклад теми у флейти й фагота.

Звертає на себе увагу фантастичний колорит тремлоюючого унісону. Значною мірою він спричинений застосуванням частини цілотонового звукоряду (у тональності *c-moll* із фригійським відтінком мелодія від домінанти йде вниз) і мелодичного мінору (звук *g* як тимчасова тоніка). На думку М. Бялика, такий «своєрідно використаний засіб оспівування тонічної квінти властивий українським епічним наспівам, зокрема думам. Фригійський лад, елементи якого також наявні в мелодії на початку, притаманний українським ліро-епічним мелодіям. І в цьому – специфічно український колорит даного уривка» [11, с. 141].

Ладова основа теми бітонікальна (*Es-dur* і *g-moll*) і містить ті самі ладові «мерехтіння» (поряд з натуральними вживаються понижені або підвищені щаблі). На колористичність мелодії теми вказує і Л. Хіврич: «ладова перемінність виявляє себе у даному випадку не через перемінно-функціональний, а лише через лінійний зв'язок у вигляді перемінного звука» [9, с. 161]. Ритмічна структура теми відзначається імпро-

візаційною свободою руху. Таку особливість підкреслює її фразування: при загальній симетричній будові періоду (з двох чотиритактів) всі фрази в середині речення різні за своїм розміром і порушують можливу квадратність.

У наступному переході до основної теми 2-ї частини вицленується початковий мотив з «Ой Микито, Микито» (25). Викладений паралельними великими терціями, він вносить ще один імпресіоністичний штрих у цілісне музичне полотно (*Ob., Cl.*).

Прозорим, з акварельним відтінком, є розвиток теми «Ой там в полі сосна», в якому далекими перегуками, відлунням звучать мотиви початкової теми. М'якістю відзначається й оркестровка, зокрема в 27: на легкому, повітряному тлі тремоло струнних і *glissando* арфи репліки дерев'яних духових. Показово, що гармонічна барва даного уривку – нонакорд, малий мажорний септакорд.

Третя частина – темпераментно-запальна жанрова картина. В її основі – дві відомі старовинні хороводні пісні-ігри «А ми просо сіяли» та «При долині мак». У них композитор підкреслює, перш за все, жанрову, танцювальну, ритмічно-пружну основу. Тому вже за своїм задумом вона не передбачає використання імпресіоністичних засобів. Тут Ревуцький, демонструючи майстерність варіаційної розробки тем, все ж користується тими прийомами, що були вироблені класицизмом. Для загальної концепції такий фінал видається закономірним. Він логічно завершує поступове прояснення задуму: від мінливості образів, їх багатозначності, плинності переходів настроїв – у картину природи, почуття – у пейзажну замальовку і до яскравої, чіткої жанровості в життєствердній енергії фінальної заключної сцени. Проте, на противагу попереднім, ця частина найменш оригінальна за музичною мовою.

Таким чином, перша й друга частини дають яскравий приклад органічного синтезу народних джерел з багатою палітрою імпресіоністичних виражальних засобів: ладовою своєрідністю й розмаїттям ладових утворень, мінливістю, мерехтливістю опорних тонів (терміни «ладова мінливість» або «ладова вібрація» за В. Золочевським); свободою метрики й примхливою імпровізаційністю ритміки; колористикою гармонії з наголошенням великого мажорного нонакорду й ланцюжками паралельних співзвуч. Різноманітно застосовані прийоми імпресіоністичного оркестрового письма – особливе акцентування тембрів дерев'яних духових, широке вживання *divisi* струнних, милування ніжними барвами арфи; багатопланова організація оркестрової тканини з «педалями», прозорими тремолоючими фонами, просторовими ефектами завдяки охопленню широкого діапазону без заповнення середини. Про вплив імпресіоністичної естетики свідчить і трактування форми. Так, статична картинність спостерігається в замкненій центричності 2-ї частини. Та й у 1-й – сонатному *allegro* – помітна та сама симетричність будови внаслідок обрамлень-вкраплень згаданих «пейзажних», наповнених диханням повітря просторових ефектів (фрагменти у вступі, середині розробки та коді).

Таким чином, Друга симфонія Л. Ревуцького, де композитор досягає синтезу імпресіонізму з українським національним осердям, стала переконливим свідченням зрілості українського музичного мистецтва, його співзвучності провідним тенденціям світової музики.

1. Бялик М. Г. Л. Ревуцький. Риси творчості / М. Бялик. – Київ : Музична Україна, 1973. – 199 с.
2. Кузик В. В. Лев Миколайович Ревуцький / Валентина Кузик. – Ніжин : Лисенко М. М., 2009. – 79 с.
3. Кушнірук О. П. Импрессионизм в украинской музыке / Ольга Кушнірук // Международный музыкальный фестиваль имени И. Соллертинского, 1989–2011 : история фестиваля, воспоминания, статьи, исследования, материалы научных чтений / сост. Н. Мацаберидзе, А. Лисов, В. Правиллов. – Витебск : Витебск. обл. типография, 2012. – С. 253–263.
4. Кушнірук О. П. Даремська конференція: на шляхах до діалогу / Ольга Кушнірук // Музична україністика: сучасний вимір : зб. статей пам'яті М. Гордійчука. – Київ, 2011. – Вип. 6. – С. 400–411.

5. *Кушнірук О. П.* Стравінський. Українські імпресіоністи. Сильові перегуки / Ольга Кушнірук // Стравінський та Україна : матеріали міжнародної конференції. – Київ : Абрис, 1996. – С. 96–101.
6. *Кушнірук О. П.* Творець нових барв стилю української музики ХХ століття (Поєднання рис музичного імпресіонізму і народної пісенності в творчості Левка Ревуцького перших пореволюційних років) / Ольга Кушнірук // Народна творчість та етнографія. – 1995. – № 4–6. – С. 73–77.
7. *Кушнірук О. П.* Український імпресіонізм / Ольга Кушнірук // Музика. – 1995. – № 2. – С. 22–23.
8. *Поставна А.* Становлення творчого методу Л. Ревуцького / А. Поставна. – Київ : Музична Україна, 1978. – 103 с.
9. *Хіврич Л.* Особливості народнопісенної мелодики та мелодичного розвитку у Другій симфонії Л. Ревуцького / Л. Хіврич // Українське музикознавство : зб. статей. – Київ : Музична Україна, 1968. – Вип. 3. – С. 151–167.
10. *Шамаєва К. И.* Концертная жизнь Киева 1919–1932 годов / К. Шамаєва // Из прошлого советской музыкальной культуры. – Москва : Советский композитор, 1983. – Вып. 3. – С. 89–154.
11. *Шеффер Т.* Лев Ревуцький / Т. Шеффер. – Київ : Музична Україна, 1979. – 52 с.
12. *Шипович М.* Х симфонічне зібрання (Пролетарський сад) [Машинопис] / М. Шипович // *Шипович Н.* Музыкальная жизнь Киева / сост. В. Кузык, В. Кубышкин. – Киев, 1990. – Т. 1 : Концертная жизнь Киева (1907–1934). – С. 277–278.
13. *Шипович Н.* Музыкальные заметки (Концерт пианиста С. В. Тарновского) [Машинопись] / Н. Шипович // *Шипович Н.* Музыкальная жизнь Киева / сост. В. Кузык, В. Кубышкин. – Киев, 1990. – Т. 1 : Концертная жизнь Киева (1907–1934). – С. 238–239.
14. *Kushniruk O.* Impressionism in the Ukrainian Music / Olga Kushniruk // Modernisation in the Music of Eastern Europe (1900–1940): the Perspective of Paratactic Comparativism : abstracts. – Vilnius, 2014. – October 16–18. – P. 50–51.

SUMMARY

The article highlights the stylish searches by L. Revutskyi in early period and their persuasions with Impressionism. Describing artistic and cultural context of the first decades of the 20th century, the author concludes pattern perception of Ukrainian composers' style of Impressionism. Through the activities of the Association of Contemporary Music, widely popularized novelty of Western art, was acquainted with the new trends of composition techniques. Determinant for its renewal in Western Ukraine was artists studying in European cities. Originality of impressionistic features using by Revutskyi are represented by way of example of several works (*Every Year*, *Halytski Songs*, *Second Symphony*). In particular, in the areas of harmony and texture its echo has been clearly seen in the first part vocal-symphonic poem *Every Year*, op. 6 by poem of O. Oles – *Winter* (1923). Revutskyi arrangements of Ukrainian folk songs, for example, *Halytski Songs* (1926), we can consider as the next important step by him.

Fresh harmony, matching of various texture layers within the same processing, interweaving of picturesque details to the music texture that simultaneously deepens image – all this reflects the creative assimilation of Revutskyi experience in Impressionism. Two major lines found in the composer's vocal-symphonic poem *Every Year* and *Halytski Songs* were the admiration with the beauty of native nature, poetic depiction of beautiful landscape paintings and new rethinking of folk-song sources through the light of fresh means of expression – seamlessly blended, merged into his *Second Symphony*.

One could also find characteristic of Impressionism means of expression: originality and diversity of modal structures, variability of basic tone; freedom of rhythmic structures; colouring harmony with emphasis on dominant major ninth chord and chains of parallel harmonies; special emphasis on woodwind timbres, extensive using *divisi* strings and delicate colours of harp; multifaceted organization of orchestral score – *pedals*, *tremolo* transparent backgrounds, spatial effects due to the inclusion of a wide range without filling in the middle.

Second Symphony was convincing evidence of the maturity of Ukrainian music, its correspondence to leading trends of modern world music.

Keywords: L. Revutskyi, Impressionism, style, Ukrainian music.