

**СТАНОВЛЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ
НОВИХ ВЕКТОРІВ СТИЛЕУТВОРЕННЯ
(на матеріалі творчості Левка Ревуцького)**

У статті виокремлено історичний період 1920-х років, коли в Україні відбувалися кардинальні зміни політичної ситуації. Вони позначилися на творенні ряду хорових композицій і таких масштабних музичних жанрів, як кантата й ораторія (на Заході країни – С. Людкевич, на Сході – К. Стеценко, М. Вериківський та Л. Ревуцький). Дано розгорнутий аналіз кантати «Хустина» на слова Т. Шевченка та хору «Зима» з поеми «Щороку» на слова О. Олеся, написаних Л. Ревуцьким; визначено особливості їх стилевих, формотворчих та інтонаційних засад.

Ключові слова: Лев Ревуцький, Тарас Шевченко, Олександр Оесь, українська музика, композиторський стиль, музичний жанр, хорова творчість, кантата, український фольклор.

В статье отмечен исторический период 1920-х годов, когда в Украине происходили кардинальные изменения политической ситуации. Они оказали влияние на создание ряда хоровых композиций и таких масштабных музыкальных жанров, как кантата и оратория (на Западе страны – С. Людкевич, на Востоке – К. Стеценко, М. Вериковский и Л. Ревуцкий). Дан развернутый анализ кантаты «Хустина» на слова Т. Шевченко и хора «Зима» из поэмы «Щороку» на слова О. Олеся, написанных Л. Ревуцким; обонячены особенности их стилевых, формообразующих и интонационных основ.

Ключевые слова: Лев Ревуцкий, Тарас Шевченко, Александр Оесь, украинская музыка, композиторский стиль, музыкальный жанр, хоровое творчество, кантата, украинский фольклор.

The article notes the historical period of the 1920s, when fundamental changes of the political situation took place in Ukraine. They have influenced the creation of a number of choral compositions and such large-scale musical genres as a cantata and oratorio (in the west of the country – S. Liudkevych, in east – K. Stetsenko, M. Verykivskiy and L. Revutskiy). The unwrapped analysis of the cantata *Khustyna* by T. Shevchenko verses and the choir *Winter* from the poem *Every Year* by O. Oles verses, written by L. Revutskiy is given. Their particular style, shaping and intonation basics are pointed out.

Keywords: Levko Revutskiy, Taras Shevchenko, Oleksandr Oles, Ukrainian music, composing style, genre, choral works, cantata, Ukrainian folklore.

Три десятиліття, що розпочали двадцяте століття, збурені потрясіннями Першої світової війни і політичними переворотами, змінюючи географію Європи і соціальний устрій країн, несли людству нечувані біди й страждання. У Російській імперії перша стадія цього часового відтинку була пов'язана з нуртом демократичних процесів, кульмінацією яких стали революційні події 1905 та 1917 років. До того ж між цими роками Росію було втягнуто в жорстоку, кровопролитну імперіалістичну війну, а після жовтневого перевороту 1917 року – у трагічно незрозуміле громадянське протистояння. За цих умов монархічний російський уряд послабив увагу до національних проблем, зокрема в Україні, на що одразу ж зреагували прогресивно налаштовані кола української інтелігенції, робітників, селянства. Усвідомлення самодостатності нації та реальність перспективи кардинальних змін в історії країни уможливили створення самостійної незалежної держави, відокремлення її від імперської метрополії, заклопотаної в цей час власними політичними проблемами. У проголошеній

Українській Народній Республіці (20 листопада 1917 р.) ідея Незалежності набрала реальних форм і надалі, майже десять років поспіль, за будь-яких політичних настанов урядів, що постійно змінювалися, живила культурні процеси. За цих умов мистецько-творчий аспект набрав особливо важливого значення.

Схід і Захід України одноставно чуйно зреагували на зміни політичної ситуації в країні, а національна ідея потужно визначилася в усіх проявах соціокультурного буття тоді ще розрізнених кордоном регіонів України. Так, у музично-хоровій культурі, зокрема в кантатах і ораторіях, що були на той час в українській музиці наймасштабнішими музичними жанрами, найбільш послідовно спрямованими на відтворення важливих громадянських проблем суспільства, прогресивне національне спрямування на Заході України маніфестував «Кавказ» С. Людкевича, на Сході – у продовженні засад вокально-інструментальної творчості М. Лисенка – історичні кантати-поєми К. Стеценка та кантатно-ораторіальні твори М. Вериківського й Л. Ревуцького.

Розвиткові хорових жанрів у період перших десятиліть минулого століття, попри вагомі традиції, усталені у творчості попередніх років, сприяв могутній сплеск хорового руху, значне посилення соціальних функцій його різноманітних форм, а також активна просвітницька позиція молодого плеяди талановитих митців, які прийшли на зміну М. Лисенкові та його оточенню. Звернення композиторів до значних задумів хорової музики, здатних у найбільш демократичних формах втілювати широкоохоплюючі концепції, багатопланову образність, динамічну дію, активізувала також діяльність видатних диригентів, метрів хорового виконавства, які очолювали не лише високопрофесійні академічні, але й великі аматорські колективи. Появу таких колективів усіляко ініціювало та підтримувало створене у 1921 році Всеукраїнське музичне товариство ім. М. Леонтовича, філії якого, засновані в багатьох містах і містечках України, об'єднували також молодих авторів, які, переважно, активно залучалися до виконавства і, поряд із суто композиторською діяльністю, обіймали посади диригентів хорових та оркестрових колективів, концертмейстерів, ставали активними організаторами-популяризаторами музичної справи. Саме такою ренесансною особистістю, усебічно задіяною в культурно-музичному процесі, був Левко Миколайович Ревуцький.

У 1915 році композитор достроково закінчив нововідкриту в Києві консерваторію (через воєнні події іспити складав у Ростові-на-Дону), де, як і Б. Лятошинський, навчався в класі композитора Р. Глієра, діяльність якого в столиці України посприяла вивищенню музичного професіоналізму, що надалі зумовило появу в українській музиці масштабних, концептуально значущих, сучасних за мовою творів. Як зазначає біограф Л. Ревуцького Валентина Кузик, перебування в Києві Р. Глієра «ознаменувало привнесення у сферу музичної громади міста “естетики модерну”» [5, с. 27].

Навесні 1920 року Л. Ревуцький, який воював на фронті, шукаючи після мобілізації хоч яку-небудь роботу, опинився в Прилуках, де працював діловодом на залізничній станції. У цьому невеликому містечку нещодавно організували філію Товариства ім. М. Леонтовича, і найбільш яскравим проявом активності новоствореного культурно-громадського осередку була діяльність місцевої співацької капели, очільником якої став палкий ентузіаст хорової справи О. Фарба. Із прилуцьким колективом композитор активно співпрацював: акомпанував хору, виступав у концертах як піаніст-соліст та, насамперед, оскільки вже мав неабиякий композиторський досвід, писав для поповнення репертуару капели хорові твори.

Ще на зорі своєї творчості, у ранніх фортепіанних Прелюдях, позначених *op. 4*, Л. Ревуцький демонструє чуйну реакцію на зміни в музично-естетичній ситуації часу. Його пошук інноваційних засад музичного відтворення дійсності був альтернативним і до усталеного так званого академічного реалізму, і до гранично сміливих експериментів авангарду. Композитор пристає до поширеного як в європейському, так і в українському мистецтві тих років модерно-сецесійного напрямку, визначеного симбіозом національних фольклорно-етнічних і загальноєвропейських модерністських тенденцій, що вже знайшли переконливе втілення в творчості українського письменництва,

в образотворчому, ужитковому мистецтві, театрі. У музиці це спрямування визначило особливу увагу і до народної пісенності, що, за визначенням композитора, сприяло «посиленню українізації» тематизму, і до вияву тенденцій пізнього романтизму, позначеного вишуканістю семантики імпресіонізму, асоціативністю вагнерівської символіки тощо. Особливо переконливо це спрямування визначилося у вокально-хорових композиціях, пов'язаних з вербальністю, зокрема, кантатно-ораторіального жанру.

Поняття стилю є відносно новим, до музичної науки воно залучилося лише на зламі ХІХ–ХХ ст., тоді ж, із суміжних мистецтв та літератури музикознавство запозичило також терміни для означення певних культурно-мистецьких явищ і спрямувань (бароко, класицизм, романтизм, імпресіонізм, експресіонізм тощо). Це поняття розширювалося до визначення епохи чи художнього методу, а часом звужувалося до формально-виражальних засобів, навіть до манери письма чи виконання. У цьому вимірі важливого значення набувало розуміння національного стилю, що в українській музичній творчості виявляє органічну співдію етнотрадиції (її генетично збережені ментальні ознаки особливо виразило народне мистецтво, об'ємний багатожанровий шар музичного фольклору) і творчо засвоєних інноваційних здобутків тогочасних європейських культур.

На відміну від формального експериментаторства рішучо наступаючого мистецького авангарду, інновації в творах Л. Ревуцького переважно гармонійно співвідносилися з національною традицією, а народна образність, ознаки вокально-інструментальної думи, ліричної пісенності та особливості інших традиційних жанрових форм увиразнювали в річищі модернізму концепти вже поширеного на той час в Європі неофольклоризму, що асоціювався з певним стильовим напрямом.

Процес інтеграції професійної музики з фольклором на різних етапах становлення тих або інших стильових засад позначений не лише репродуктивним, а й новаторським характером. Звернення до фольклору часом не лише розглядається як окрема, хоча й універсальна на всі часи ознака професійної творчості, оскільки колективний досвід народу є завжди присутнім у формуванні всіх проявів культури, а й виростає до категоріальної знаковості стилю. Спосіб реалізації цього досвіду має вельми широкий спектр: від цитування до притаманних пізньоромантичній творчості художніх метафор, прихованих алюзій, інтуїтивно-чуттєвих рефлексій тощо.

На початку 1920-х років Л. Ревуцький komponує чи не найкращі свої твори – серед них: Прелюди *op. 4* та інші п'єси для фортепіано, Симфонія № 2 та численні хорові композиції, зокрема такі розгорнуті монументальні полотна, як «На ріках круг Вавилону» (за «Псалмами Давидовими» Т. Шевченка), «Серце музики» на слова М. Вороного з присвятою М. Лисенкові, кантата «Хустина» за поемою Т. Шевченка та перша частина вокально-симфонічного циклу «Щороку» на слова О. Олеся.

Творчість композитора цього періоду, що складалася в умовах соціального збурення й активізації національного самоусвідомлення українців, була суголосною поезії



Левко Ревуцький. 1939 р.



Прилуцький український хор. У центрі другого ряду – хормейстер Олекса Фарба і Левко Ревуцький. м. Прилуки. 1922 р.

Тараса Шевченка. Українська ідея, що визрівала на зламі епох, ще не втратила своєї динаміки, а інспіровані нею імпульси живили культуру нового суспільства. І хоча таке поняття як народність офіційно вже скеровувалося до соціальної, демографічної площини, засадничим у його розумінні ще залишалися етнічні, щільно пов'язані з національними ознаки.

Саме в цьому річці Л. Ревуцький прочитав вірш Т. Шевченка, підкреслюючи в його музичній інтерпретації найбільш прикметні ознаки – народність, соціальне спрямування, а на семантичному рівні – особливу музикальність поезики, її зв'язок з українською піснею.

«Хустина» Левка Ревуцького – один з вершинних творів української хорової творчості й, на думку композитора П. Козицького, «заслуговує на високу оцінку» [7, с. 16]¹. «Музика “Хустини” написана в благородних традиціях Лисенкових кантат», – справедливо констатував П. Козицький [7, с. 16]. Вона записана до золотого фонду Українського радіо, на платівки, касети та електронні диски і до сьогодні не зникає з репертуару багатьох хорових колективів².

В українській музичній культурі таке поняття як народність завжди вирішувалося через залучення народно-пісенних ознак. Ця настанова була однією з важливих передумов широкого звернення композиторів до творчості Т. Шевченка, національно-демократичний світогляд якого визначав кровний зв'язок з народом, його долею, історією, побутом, творчістю, зокрема музично-пісенною. Однак вражає, насамперед, не збіг тематики, образності поезії Т. Шевченка й народної пісні, навіть не сміливе загострення в умовах імперського соціуму соціального спрямування вірша («Молодую мою силу багаті купили»), а вужча проблема – як впливає мелодика народної пісні на внутрішні засади віршотворення і, водночас, як народно-пісенні засади шевченкової поезики співвідносяться з музикою Л. Ревуцького³.

В українській пісні найбільш суттєвим елементом є саме наспів, мелодія, що не лише у варіативному колі пісенної парадигми виокремлює її варіанти, а й підкорює слово, визначає ритмічну розміреність вірша, навіть довільно змінює наголоси і т. ін.

Приклад – перетворення дводольного парного поетичного розміру простих пісенних форм на тридольний музичний у початковій темі кантати Л. Ревуцького, що виказує особливу чуйність композитора до народних прикмет у творчості Т. Шевченка і водночас до української музично-пісенної лірики.

Л. Ревуцький у кантаті «Хустина» демонструє тонке відчуття народнопісенного характеру шевченкового поетичного формотворення. Приміром, музичний ритм першої фрази відображає не графічну схему вірша, а його більш наспівне реальне звучання. Композитор пом'якшує перший акцент (дрібна тривалість), натомість підкреслює наступний (удвічі довша тривалість, атака низхідного ходу, нова гармонічна барва – повний субдомінантовий тризвук). До цього Л. Ревуцький додає ще й розспів останнього безакцентного складу, остаточно перетворюючи поетичний хорей (UUUU) у більш гнучкий, кантиленний анапест із дактильним закінченням (UUUU).

На основі першої фрази кантати формується хорова тема, що стає провідним образом, лейттемою твору і наскрізно проходить через всю його форму. Музичні виточки цієї теми сягають народних ліричних пісень, зокрема, виразно простежується її жанрова спорідненість із народними обрядовими веснянками: тридольний метр, вузький діапазон в обсязі чистої кварта, кружляюча повторність варіаційного розвитку, тоніко-домінантові опори верхнього тетраходу, підкреслення лідійського забарвлення в її наступних проведеннях тощо.

Спільні засади мелодики кантати «Хустина» й народних веснянок підтверджує також порівняння лейттеми кантати з популярними до сьогодні українськими веснянками: «А вже весна», «Женчикок-бренчикок», «Ой весна, весниця», «Вийди, вийди, Іванку» (записана на Чернігівщині) тощо.

Ритмоструктури обрядових веснянок у музичній літературі, і не лише в українській, а й загалом у слов'янській, найчастіше пов'язані з життєствердними, просвітленими, ліричними настроями (перша частина кантати М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая», фінал 1-го фортепіанного концерту П. Чайковського, хори в опері «Снігуронька» М. Римського-Корсакова, симфонічна сюїта «Веснянки» М. Вериківського, побічна партія кантати-симфонії А. Штогаренка «Україно моя», тематизм хорової опери «Ятранські ігри» І. Шамо, кантата «Весна» М. Скорика та «Чотири пори року» Л. Дичко тощо).

«Веснянкова» семантика значною мірою визначає національно самобутній стиль Л. Ревуцького. Однак, створюючи провідний лейтмотив кантати «Хустина», композитор не обмежується ознаками цього жанру. Він «укрупнює» поетичний зміст вірша («У неділю не гуляла, та на шовки заробляла»), його лірико-побутову інтонацію відтворює не лише безжурний світлий характер веснянок, а й тематизм епічного забарвлення. Композитор звертається також до властивих кантатам характерних барокових ознак: фактурний виклад – щільні, повнозвучні акорди хорового *tutti*, дубльовані оркестровою партією, симетрична побудова восьмитактового періоду; діатоніка консонансних гармонічних вертикалей, що відтворюють у сфері повного *G-dur*'ного звукоряду класичну модель ладу, тощо. Ці ознаки посилюють доказовість тлумачення теми як утілення образу народу. Додамо, що не лише об'єктивно-епічний характер і щільні зв'язки з обрядовим фольклором, а й роль цієї теми в загальній архітектоніці твору (вона проходить у всіх важливих моментах його драматургічного розвитку) підтверджують її провідне значення в образному розкладі кантати.

Пісенність як спільна риса мелодики Л. Ревуцького й поезії Т. Шевченка значною мірою визначила в «Хустині» прекрасний союз музики і слова. Тематизм кантати, загалом щільно пов'язаний з народним мелосом, виявляє зв'язки з його різноманітними жанрами: вже згадуваними веснянками (лейттема), ліричними побутовими (аріозо дівчини) та чумацькими (аріозо чумака) піснями, обрядовими «заплачками» (хор чумаків). З народнопісенних джерел приходить опора тематизму на народні лади та особливості варіантно-підголоскового, на зразок народного гуртового, співу, поліфонічного викладу тематизму.

Варіативність, що стає доміантною і в розвитку лейттеми кантати, і в постійному оновленні всього комплексу виражальних засобів, забезпечує логіку послідовного розгортання наскрізної форми. Постійні видозміни лейттеми, яка проходить, ніде не повторюючись дослівно, через увесь твір, пов'язані з відтворенням основних моментів поетичної розповіді й спрямовані на посилення сумних, скорботних, трагічних почувань, що особливо експресивно увиразнюються в симфонічних епізодах і остаточно стверджуються у фіналі твору.

На початку кантати, в експозиційному викладі провідна тема звучить упевнено й радісно, узгоджуючись із поетичною образністю дівочих мрій і надій. У надрах подальшого ладо-інтонаційного розвитку цієї теми поступово розкривається її краса й виразність. Перша істотна трансформація звучить на стику двох композиційно важливих розділів кантати: після закінчення експозиції та перед початком центрального епізоду, де вона безпосередньо готує настрої тривоги й відчаю, пов'язані з подальшою розповіддю про долю молодого чумака. В інтонаційному обрисі теми з'являється характерний інтервал збільшеної секунди (у кобзарських думках, за лисенковими спостереженнями, – емоційний виразник «жалошів»). Драматизації епізоду сприяє також розвиток вихідного зерна теми, де, на відміну від «веснянкових» кружлянь-повторів у експозиції, наявний низхідний секвенційний ланцюг мотиву, що є варіантом теми-зерна, а чисту діатоніку змінює хроматика. Поряд з емоційним навантаженням ця тема включає також конкретно-зображальний елемент: поступове підключення хорових голосів (імітації в діапазоні чотирьох октав) створює враження наростання тривожного гомону натовпу, що коментує трагічну ситуацію. Нарешті в заключному епізоді, останньому проведенні теми, напружено лунають повнозвучні акорди хору й оркестру на *ff*, остаточно визначаючи однойменний до вихідної тональності мінорний лад, де перевага доміантної сфери нагнітає нестійкість і напруження. Варіантність сприяє створенню різноманітних відтінків настрою, образній конкретизації змісту, що, при відсутності яскравого контрасту тематизму, привносить до лірико-епічної палітри твору драматичні барви.

Присутнє в «Хустині» драматично-театралізоване начало підтверджує наскрізний драматургічний розвиток її образів-персонажів: дівчини (сопрано), чумака (тенор), побратимів героя (чоловічий хор), конкретизовані відповідним сольним і хоровим тембром та характерною інтонаційністю, наближеною до фольклорних зразків ліричних або чумацько-козацьких пісень. Аналізуючи жанрову приналежність твору Л. Ревуцького і вказуючи на поемні засади кантати, музикознавець Н. Горюхіна підкреслювала саме її «наближення до побутової драми – сцени» [7, с. 133].

Досвід інтеграції професійної музики з фольклором на різних етапах становлення стильових засад творчості виявляє не лише репродуктивні, а й новаторські, авангардистські ознаки. Засади народного мислення, що поширюються на всі параметри кантати «Хустина» й надають їй яскраво національного забарвлення, мають уже дещо нову стилістичну спрямованість, натякаючи у творчості Л. Ревуцького на концепти такого поширеного на той час в Європі спрямування, як неофольклоризм.

Успіх «Хустини» зродив імпульс до написання наступного вокально-інструментального твору великої форми. У річищі пошуків синтезу національної традиції та ознак модерної неостилістики Л. Ревуцький задумував масштабну вокально-симфонічну композицію, за жанровими рисами наближену до чотиричастинної ораторіальної форми, на вірші поеми Олександра Олеся «Щороку». Орієнтири цього задуму визначив модерністський контекст молодого вітчизняної поезії, де поряд із неонародництвом увиразнювалися ознаки символізму, сецесії, імпресіонізму, експресіонізму тощо.

Літературно-мистецька творчість першого двадцятиліття ХХ ст., адаптуючись до нових політичних умов, поряд із прагненням до подальшого розвитку національної традиції демонструвала впливи перманентних естетичних пошуків тогочасної західної культури. Взаємодія цих тенденцій, що суттєво вплинула на своєрідність української

музики цього періоду, особливо позначилася на розвитку вокально-хорової творчості, іманентно пов'язаною з вербальністю.

У духовній ситуації художнього модернізму прикметною ознакою мистецької творчості стає притаманне ще міфологічному світосприйняттю наших предків відтворення гармонічної єдності людини з природним довкіллям. Ця ознака знаходила вираження, насамперед, в українській поезії пантеїстичного спрямування: П. Тичини, М. Вороного, Б.-І. Антонича, О. Олеся та інших, а невдовзі – у музичній творчості, насамперед у різний спосіб пов'язаній з поезією: камерно-вокальній, хоровій, оперній. Кантата й ораторія, де органічно поєднано поетичне слово, вокальний елемент (сольний і хоровий) та інструментальну виражальність, посідають у цьому ряду помітне місце.

Для українського музичного мистецтва тих років, яке маніфестувало модерністські художньо-естетичні засади національного стилутворення, стала прикметною дифузія стильової семантики як межових, так і віддалених епох. Ознаки пізнього романтизму поєднувалися з образно-семантичними засадами музично-поетичних першоджерел національної культури, зокрема архаїкою пісень дохристиянських обрядових дійств, поетикою культури княжої доби й героїкою середньовічного думного епосу, формальними прикметами та патетичною риторикою бароко – «золотої доби» вітчизняної хорової культури XVII – початку XIX ст.

Суміщення ознак художньо відмінних парадигм привело до вирізнення в українській творчості того періоду, зокрема й кантатно-ораторіальній, так званих «ретроспективних» стильових течій. Подібною ретроспекцією позначені й новаторські твори Л. Ревуцького, до яких належать і композиція «Зима» незакінченого циклу «Щороку». В її контрастних частинах композитор прагнув утілити поетичну образність, у різний спосіб визначену характером змін природи, явищ, настроїв, пов'язаних з перебігом річного коловороту.

Досвід О. Кошиця, який у 1913–1918 роках організував зі студентським хором театралізовані «Різдвяні концерти», що відвідував консерваторський (і університетський) студент Л. Ревуцький, згодом зорієнтував композитора на привнесення до вокально-симфонічної композиції ознак оперно-сценічної дії. «Левко Ревуцький замислив створити щось на кшталт хорової опери: перша частина “Снігу, ой снігу якого!” вийшла досить динамічною, друга – “Весна” – замріяна, третя “В полі хуга” – у душі стрімкого скерцо-козачка», – зазначала В. Кузик [5, с. 34–35].

Творчість Олександра Олеся користувалася в ті роки особливою увагою. На слова поета писали пісні, романси, хори композитори як східного, так і західного регіонів України⁴. Згодом видатний український поет М. Рильський, близький друг родини Ревуцьких, у вступній статті до збірки поезій Олександра Олеся підкреслив у творчості поета, зокрема в його поемі «Щороку», «високу музичність, яка, при всій її простоті і відсутності фокусів *a la* Бальмонт, не могла не припасти до серця композиторам. У поєднанні з прозорістю малюнку музичність ця глибоко хвилює, скажімо, в поемі “Щороку”, особливо в її заспіві “Снігу, ой снігу якого!”» [6, с. 18].

Молодий Л. Ревуцький теж захоплювався поетичним твором О. Олеся, романтично-символічна образність якого переконливо відтворена, за словами Т. Гундорової: «в тонкій духовно-дисгармонійній і водночас рухливо-змінній архітектоніці поезій в пантеїстичному універсумі голосів природи, людини та історії» [1, с. 18].

До написання чотиричастинної композиції, яку, як і поет, композитор назвав «Щороку», Л. Ревуцький приступив у 1923 році. Зміст і характер масштабно задуманого, однак так і не викінченого твору, увиразнює його перша, вповні завершена композитором частина «Зима», смислові комплекси якої актуалізуються симультанною взаємодією матеріального й духовного, природними явищами та особистісними чуттєвими проявами їх сприйняття, а картинність зображувального ряду метафорично відтворює як настроєвість світовідчуття, так і психологізм осмислення людського буття. Подібні ознаки жанрово наближують першу частину твору до викінченої кантати-поєми.

Однак уповні композиторський задум розгорнутого циклічного твору лишився незавершеним. О. Олесь емігрував до Чехословаччини, а його поезію на тривалий час було вилучено з культурно-мистецького обігу, що надалі й стало на заваді продовження Л. Ревуцьким роботи над цим твором.

Кілька років по тому композитор передав через свого старшого брата – вченого-лінгвіста, мистецтвознавця Дмитра Миколайовича Ревуцького – рукопис свого завершеного клавіру, щоб показати своєму консерваторському професорові Р. Глієру, який на той час жив і працював у Москві. Про відвідини професора Дм. Ревуцький розповів у листі до брата. З листа відомо, що, попередньо ознайомившись із клавірним викладом першої частини циклу «Щороку», Р. Глієр просив передати «своєму улюбленому учневі» ряд фахових зауважень. Наводимо уривок з листа Дм. Ревуцького (мовою оригіналу): «...смотрели с Глиэром “Снігу, ой снігу якого...”. Он нашёл, что слишком густо в смысле регистра, в левой руке слишком полно. Следует обратить внимание при инструментовке и меньше пользоваться этим регистром. Некоторые места очень понравились, особенно конец. “Ишь ты, с хитрецей конец!”», – цитує Дм. Ревуцький слова Р. Глієра [5, с. 38].

Щодо «хитрощів» у фіналі першої частини, то, мабуть, ідеться про внутрішній контраст заключного акорду, в якому на тонічне завершення основної тональності (*Es-dur*) накладено її субдомінантовий септакорд, до того ж, що особливо важливо, лідійського забарвлення (мажор з високим IV щаблем), що властиво веснянкам, семантику яких і надалі композитор використовуватиме у своїй творчості. Тут, імовірно, «нестійке» завершення й лідійський нахил першої частини («Зима») повинні не лише провокувати продовження циклічної форми, а й анонсувати настрої наступної частини («Весна»), де заявлена в першій частині життєдайна енергія первісної обрядовості мала б увиразнити, як це спостерігається надалі в тематизмі Другої симфонії та інших творах композитора, пробудження сил, радісні світлі весняні образи.

У річищі модерністських пошуків того часу особливий інтерес представляє ладо-гармонічна складова зазначеного твору Л. Ревуцького. У контексті української музики початку 1920-х років гармонічна мова Л. Ревуцького в цьому творі є майже унікальною. І все ж європейські в поєднанні з національним забарвленням у ранній творчості Л. Ревуцького мають свою генезу. Так, О. Козаренко, аналізуючи музичну мову М. Лисенка останнього періоду його творчості, зазначав властиві їй «сміливі гармонічні плани пізньоромантичного походження, що відтіняють по-українському пластичний мелодичний контур <...> і резонують із подібними явищами Стеценка, Ревуцького» [3, с. 75].

Залишаючись, як і його духовний наставник М. Лисенко, у тональній системі, композитор демонструє дивовижне різноманіття її основних ладових функцій. Поліладовість, постійне мерехтіння мажору-мінору, малотерцієві співставлення дисонантних співзвуч, ланцюги секвенцій, в основі яких – хроматизовані обігрування звуків зменшених тризвуків або септакордів тощо. Композитор вдається до одночасного поєднання в опорних акордових вертикалях кількох видів терцієвих або квінтових звуків. Приміром, на початку частини, у поліфонічному епізоді рефрену (друге проведення основної теми) квінтовий звук тонічної опори (*Es*) подано в усіх трьох варіантах (*B*, *Bes* – у партіях сопрано *div.*, *h* – у басах).

Модерні європейські тенденції твору Л. Ревуцького підтверджує його звернення до пізньоромантичних стильових орієнтирів, зокрема вагнерівського «незавершеного» тематизму (на зразок «трістанівських акордів» у Вступі до «Трістана і Ізольди»), що знаходить вираження в постійному використанні в кадансових закінченнях (речень, фраз, епізодів, частин) тонічного акорду з прихованою септимою (або секстою) і «розмиває», послаблює тональну визначеність. В. Кузик підтверджує притаманність подібних акордів загалом ладо-гармонічному мисленню композитора тих років. Нестійкі, ладо-тонально «розмиті» акордові завершення зустрічаються в різних жанрах його творчості: «Пісні» для фортепіано (*op.* 17), сольних обробках народних пісень, зрештою, викладі головної партії Другої симфонії тощо.

З гармонічними засадами Р. Вагнера пов'язані в цьому творі також широко вживані зменшені септакорди, що нагадують «трістанівські» лейткомплекси, а також ладові співставлення паралельних тональностей зі спільним терцієвим звуком (у Вступі до «Трістана» – $a-C$; в оркестровому вступі «Зими» Л. Ревуцького – $c-Es$), постійне мерехтіння мажоро-мінорного забарвлення однойменних тональностей, хроматизованих пасажів висхідного або низхідного спрямування тощо. Впливи вагнерівських оперних засад підкреслює також гранична насиченість оркестрової фактури, що проглядає навіть у фортепіанній партії клавірного викладу («слишком густо», – зазначає Р. Глієр у згаданому вище листі Дм. Ревуцького до брата).

Ремінісценції стилю Р. Вагнера в ранніх творах Л. Ревуцького мотивуються захопленням молодого музиканта творами композитора, який, по суті, уже відчував дихання музики ХХ ст. [2, с. 84–185]. Л. Ревуцький добре знав опери останнього німецького романтика, зокрема його «Трістана і Ізольду». Про це свідчить хоча б той факт, що, перебуваючи в 1916–1918 роках на Ризькому фронті й маючи при собі кишенькове видання партитури цієї опери, під час затишшя він робив її переклад для двох фортепіано в чотири руки.

Загалом, ускладненість гармонічних засобів, надмірна хроматизація є притаманними не лише оркестровій, а й, хоча меншою мірою, хоровій і сольним партіям твору Л. Ревуцького. Подібні виражальні засоби, що приховують внутрішній контраст, посилюють експресію, напругу тематизму і стимулюють його подальший розвиток. А в іншому контексті – привносять до музичного висловлювання модерний флер, розпливчастість чітких контурів, своєрідне музичне сфумато – сприйняття реалій ніби крізь заткане інеєм скло, що породжує аналогії з естетичними вимірами творчості французьких імпресіоністів.

За жанрово-композиційними ознаками перша частина циклу являє собою рондо, де функції рефрену, тричі проведеного в основній тональності (третє проведення скорочене), виконує сповнена радісним подивом хорова заставка («Снігу, ой снігу якого!»). Натомість фрагменти із сольною звучністю (*solo* мецо-сопрано з хором та *solo* тенора), в яких пантеїстичну образність відтворено на межі народно-побутового й модерно-символічного, є двома розгорнутими епізодами в загальній побудові форми. У хоровому дійстві твору саме в цих епізодах найбільш переконливо увиразнюються театралізовані ознаки драматургії. Однак якщо ліричними персонажами «Хустини» стають «опетизовані герої народної творчості», що наближають твір, за спостереженням Н. Горюхіної, до «народно-побутової драми-сцени», то в поемі «Зима» зникає побутовий вимір, її образність, зберігаючи національне забарвлення, орієнтує слухача на чуттєве сприймання поетичного тексту, ілюзійність, ірреальність у відтворенні образів природи.

Намічені в рефрені символічні асоціації зимового пейзажу з реаліями сільського життя (приміром, вкриті снігом «гори, степи і долини» нагадують «свитку з найбілішої вовни») продовжуються в першому сольо-хоровому епізоді (*Meno mosso*), де зимові картини сприймаються то як «білий гусячий пух», то як «хвилі вишневого цвіту». Зрештою в цьому символічному ряду вирізняється майже реалістично унаочнене відтворення образу-персонажу «свавільної й гордої багатирки», яка «всюди розкидала рядна й полотна» – свій випраний, вибілений шлюбний посаг. Сюжетний розвиток цього образу також пов'язаний із сутністю веснянкової обрядовості, що символізує не лише пробудження життєдайних сил землі, а й продовження людського роду, початок подружнього життя.

Секвенційний розвиток музичного матеріалу кожного зі згаданих образів-асоціацій, позначений півтоновим сповзанням ладотональних опор ($a-as-g$), є ще одним доказом рясної хроматизації тематизму – і не лише по вертикалі, а й по горизонталі. Саме про подібні часто вживані прийоми хроматизації згадує Р. Глієр у вище цитованому листі Дм. Ревуцького («ползучість, хроматичність»).

Серед моментів, що підсилюють театралізовану наочність композиції, особливо важливу роль відведено двом епізодам за участю солістів. Образ молоді селянської

дівчини стає центром не лише першого з них, а й усього твору. При тому мецо-сопрановий сольний тембр, яким розпочинається перший сольний епізод (*Tempo I*), не стає засадничим у відтворенні цього образу, а лише акцентує слухацьку увагу, ніби унаочнює присутність нового персонажу в подальшій дії. Пряму мову дівчини-багатирки відтворює хорова звучність: партія перших і других сопрано на тлі протяжних вигуків «Гей!» у інших хорових голосах (ланцюгове дихання басів, альтів, тенорів на квінтовій опорі *Es*), а в подальшому розвитку – щільний акордовий виклад поділених *divisi* всіх хорових партій.

Поступове насичення хорової звучності увиразнює, персоніфікує багатогранний, експресивний образ. Кульмінація його розвитку, що водночас стає головною кульмінацією тематичного викладу всього епізоду, позначена співставленням виявлення певних ознак еротики (дівчина мріє про чуттєве кохання – парубочі обійми, поцілунки) і страху, побоювання можливої зради. Напруженість, екзальтацію почуттів героїні підкреслюють висока теситура хорового унісону сопрано й тенорів, експресивну звучність якого підсилює оркестр – акцентовані, на посиленій динаміці (***ff***), септакорд малотерцієвої будови й наступні хроматизовані вертикалі оркестрового *tutti*.

У другому епізоді – *Più tranquillo* (соло тенора), що контрастує з попереднім, зимовий пейзаж, як у поезії, так і музиці, змальовує не реальна картинність, властива естетиці пантеїзму, а трансформований образ природи, відтворений у її «зимових снах». Крихка грань реального й фантастичного єднає світ людини і природи, якій сняться «прозоре море», «дно його яснозелене», «хвилі чи хмари над ним», «ночі в серпанках сріблястих», «зорь тихосаяні лампади», «крики пташечі», «шелест шовковий степів» тощо. Психологічний підтекст цих снів-спогадів символізує мрію, чекання, надію на радісні зміни не лише в часовому колообігу, а й людському житті. Реальний час також визначає образ-алегорія: ірреальний мірошник засипає землю снігом – «сіє крізь хмари муку». Саме в епізоді тенорового соло відверто відчутні постімпресіоністичні рефлексії модерністських засад Л. Ревуцького: образи сну втілюють стишена звучність тенора-соло (тут відсутня хорова партія), тріольний баркарольний рух оркестрових фігурацій, насичені хроматикою вишукані гармонічні комплекси, складні політональні поєднання та хроматичні зсуви секвенцій у тематизмі як сольної, так і оркестрової партій.

Початкову фразу останнього проведення хорового рефрену повторює оркестр *tutti*, його акорди звучать могутньо, *marcatissimo*, на ***ff*** (головна кульмінація всього твору). Однак напруга інструментальної звучності поступово згасає. Стишені звуки хору, на тлі прозорих оркестрових тремоло й поступово затухаючої динаміки (до ***ppp***), завершують композицію майже реальним відчуттям тиші застиглого зимового пейзажу («В білих снігах потонули гори, степи і долини»).

Авторську оркестрову партитуру твору, на жаль, втрачено; у рукописі клавіру зазначено лише окремі інструменти (приміром, в оркестровому вступі має домінувати світлий тембр валторн і труб). Проте на сьогодні оркестрова партитура існує в кількох варіантах, здійснених учнем композитора В. Кирейком, а згодом їхнім послідовником В. Степурком (першим лауреатом премії ім. Л. Ревуцького), що й посприяло включенню твору до концертного виконання. Вперше твір з оркестровим аранжуванням В. Кирейка виконали на фестивалі «Музичні прем'єри сезону-2003» колективи Національної радіокомпанії України – Хорова капела ім. П. Майбороди (хормейстер Лариса Бухонська) і симфонічний оркестр (диригент В'ячеслав Блінов) [4, с. 54–55]. А невдовзі кантату-поему «Зима» Л. Ревуцького – О. Олеся, цього разу в оркестровці В. Степурка, почули в Чернігові, де вона прозвучала у виконанні Муніципального хору під керуванням Любомира Боднарука й симфонічного оркестру Чернігівського музичного училища ім. Л. Ревуцького.

Задум вокально-симфонічного циклу «Щороку» не зміг остаточно реалізуватися, однак схвальна оцінка Р. Глієром його першої частини, а також його настійні рекомендації братися за симфонічні та інші твори великої форми («подавайте концерт, сонату, симфонію, оперу») скерували Л. Ревуцького до написання в найближчі п'ять

років таких масштабних композицій, як «Дума про трьох вітрів» для голосу й фортепіано на слова П. Тичини (1923), «Уперед, хто не хоче конати» для хору із симфонічним оркестром, на слова П. Грабовського (1924), Друга симфонія (1926–1927), музика до театральної інсценізації «Каменярів» за віршем І. Франка (1926), Концерт для фортепіано з оркестром *F-dur* (1928–1934) та ін.

На жаль, властиві ранній творчості композитора сміливі пошуки нової виражальності було загнано в глухий кут жорсткими реаліями радянської дійсності. Тавро шляхетського походження переслідувало його родину й призвело до трагічних подій в особистому житті⁵. Л. Ревуцький був далеко не поодиноким у ряду переслідуваних владою митців. Творче життя багатьох українських письменників, поетів, композиторів, режисерів, художників того періоду, який трагічно увійшов до вітчизняної історії культури як «розстріляне відродження», по суті було призупинено, зламано, понівечено. На довгі роки замовкла муза композитора, надалі лише його окремі твори, переважно малої форми, піднялися до рівня ранніх геніальних опусів, що по праву увійшли до духовної скарбниці національної культури. Поміж них – ранні вокально-симфонічні твори: інспірована поезією Т. Шевченка кантата-поема «Хустина», який засади народного мислення, поширені на всі параметри семантики й форми, надали яскравого національного забарвлення, визначивши до певної міри неофольклористичне спрямування його стилістики, і вокально-симфонічна композиція «Зима» на вірші О. Олеся, де інноваційна образність і суголосна засадам пізнього романтизму музична виражальність намітили не лише в творчості композитора, а й загалом українській музиці вектор модерністського спрямування.

¹ Статтю «Тарас Шевченко і музична культура» П. Козицький написав до 100-річчя з дня смерті Т. Шевченка.

² Існують дві авторські редакції цього твору: для хору, солістів та фортепіано (1922), а також для хору, солістів та симфонічного оркестру (1944).

³ В основу кантати покладено вірш «У неділю не гуляла...» зі збірника Т. Шевченка «Три літа». «Хустина» – назва іншого, сюжетно схожого вірша поета «Чи то на те божа воля? Чи така її доля?». Про збіги й відмінності цих двох поезій писала Н. Горюхіна в статті «“Хустина” Л. Ревуцького» [7, с. 129–133].

⁴ На слова О. Олеся писали Й. Кишакевич (хорові пісні «Ой чого ти тополенька», «Розцвіли дзвіночки», «Ранок встає»), В. Барвінський (хори, зокрема «Заповіт піонерам», романси, солоспіви), С. Людкевич (симфонічна поема «Наше море»), Я. Степовий (солоспів «Не беріть із зеленого луку верби»), К. Стеценко (хори «Живи, Україно», «Над нами ніч», «Покинь, мій синочку, ридати», солоспіви «Сонце на обрії», «Сосна», мелодекламації «О не дивуйсь» і «Літньої ночі» для тенора або сопрано в супроводі скрипки й фортепіано), Л. Ревуцький (романс «Де ті слова?») та інші композитори.

⁵ У 1941 році в Києві, під час німецької окупації, агент НКВС жорстоко вбив старшого брата Дмитра та його дружину.

1. Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. / ред. В. Г. Дончик. – Київ : Либідь, 1994. – Кн. 1. – 781 с.
2. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л. О. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 340 с.
3. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів, 2000. – 286 с.
4. Кузик В. В. Виконання творів Левка Ревуцького у програмах українських фестивалів / В. Кузик // Музика. – 2014. – № 1. – С. 54–57.
5. Кузик В. В. Лев Миколайович Ревуцький / Валентина Кузик. – Київ ; Ніжин : Лисенко М. М., 2011. – 83 с.
6. Рильський М. Т. Поезія О. Олеся [вступна стаття] / М. Рильський // Олесь О. Поезії / Олександр Олесь. – Київ : Рад. письменник, 1964. – С. 3–20.
7. Шевченко і музика : зб. статей / укл. Л. Архімович. – Київ : Мистецтво, 1966. – 194 с.

SUMMARY

The time of civil strife in 1917 is comprehended as the period of self-consciousness of Ukrainian nation formation. It caused cardinal changes and creation of independent Ukraine, its separation from the empire's metropolis. Proclamation of Ukrainian People's Republic (November, 20, 1917) and the idea of Independence gained real forms and has enlivened culture processes. So, musical and choral culture, in particular in cantatas and oratorios, consistently shown important issues for Civil Society. Progressive national focus on Western Ukraine manifest *World* by S. Liudkevych, the East – *Cantata-poem* by K. Stetsenko and cantata-oratorio works by M. Verykivskiy and L. Revutskiy. Stepped cultural processes created in 1921 in Ukrainian Music Society the name of M. Leontovych, who combined many professional and amateur musicians and bands. Active member of the Society of Pryluky branch was L. Revutskiy. The composer worked with Pryluky Choir (director O. Farba), accompanied choir and wrote the chorus works for the repertoire.

In early 1920s L. Revutsky wrote his best works, including: *Preludes op. 4 for Piano*, *Symphony No. 2* and choral compositions – *By the Rivers of Babylon round about* (for *Psalm of David*, versions by T. Shevchenko), *The Heart of Musician* by the verses of M. Voronyi, dedicated to M. Lysenko, cantata *Khustyna* by T. Shevchenko text, the first part of the vocal-symphonic cycle *Every Year* by the text of O. Oles.

L. Revutskiy *Khustyna* is one of the outstanding works of Ukrainian choral works, written in the tradition of Lysenko's cantata. Composer shows subtle sense of folk-song, character of Shevchenko poem. On the basis of the first sentence choral cantata emerging theme has become the leading image, the leading idea passes through all its form. Music origins are dated back to the topic of folk lyric songs, including clearly traces of folk ritual kinship.

Combining distinctive features of artistic paradigms with the characteristics of Art of New era led to the discrimination in Ukrainian creativity of this period, the so-called *retrospective* stylistic trends. Similarly marked Retrospection and innovative works of L. Revutskiy such as *Winter* from unfinished cycle *Every Year* by the text of O. Oles. Special interest to tune-harmonic component of this work by L. Revutskiy is almost unique.

Poliharmony, constant flicker major-minor, dissonant harmonies of minor third's comparison, chain sequences are based chromatic harping sounds like. In general, harmonic complexity means excessive chromatic characteristic not only orchestral, choral and solo but work parties. Such means of expression, hiding internal contrast, increase the expression of theme tension and stimulate its further development.

The idea of vocal-symphonic cycle *Every Year*, could not be fully realized, however approving R. Gliere score his first part as well as pressing a teacher recommendations to tackle other symphonic works of great shape by L. Revutskiy was admitted to be written for the next 5 years of large-scale compositions *Duma about the three Winds* based on text of P. Tychyina (1923), *Forward, Who does not Want to Convince* choral with symphony orchestra, by the text of P. Hrabovskiy (1924), the *Second Symphony* (1926–1927), music for theater staging *Minerva* by verse of I. Franko (1926), *Piano Concerto F-dur* (1928–1934) and others.

Keywords: Levko Revutskiy, Taras Shevchenko, Oleksandr Oles, Ukrainian music, composing style, genre, choral works, cantata, Ukrainian folklore.