

Історія History

УДК 784.036.5(477)Рев

«ЗИМА» ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО – ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ: У КОЛІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

Алла Терещенко

У статті на матеріалі першої частини («Зима») незавершеного вокально-симфонічного циклу Левка Ревуцького – Олександра Олеся «Щороку» досліджено прояви в українському мистецтві 20-х років ХХ ст. інноваційної семантики модерністського спрямування.

Ключові слова: стиль, модернізм, пантеїзм, вокально-симфонічний жанр, семантика, гармонія.

В статье на материале первой части («Зима») незавершенного вокально-симфонического цикла Л. Ревуцкого – Александра Олеся «Щороку» («Ежегодно») исследуется проявление в украинском искусстве 20-х годов ХХ в. инновационной семантики модернистского направления.

Ключевые слова: стиль, модернизм, пантеизм, вокально-симфонический жанр, семантика, гармония.

According to the first part (*Winter*) of the incomplete vocal and symphonic cycle *Annually* by Levko Revutskyi – Oleksandr Oles the manifestations of the innovative semantics of modernist trend in Ukrainian art of the 20s of the ХХth century are investigated in the article.

Keywords: style, modernism, pantheism, vocal and symphonic genre, semantics, harmony.

Українська ідея, що визрівала на зламі епох, на початку 20-х років ХХ ст. ще не втратила динаміки. Інспіровані нею імпульси продовжували живити культурні запити суспільства. І хоча таке поняття, як народність, офіційно вже скеровувалося до соціальної, демографічної площини, засадничим у його розумінні залишалися національні константи. Саме в цій царині Л. Ревуцький пише кантату «Хустина», підкреслюючи в музичній інтерпретації поезії Т. Шевченка найприкметніші її ознаки: народність, соціальне спрямування, а на семантичному рівні – особливу музикальність поетики, її зв'язок з українською піснею.

Реалізація досвіду інтеграції професійної музики з фольклором має вельми широкий спектр – від підкреслено автентичного цитування до художніх метафор, прихованих алюзій, інтуїтивно-чуттєвих рефлексій тощо. Саме в річищі пошуків синтезу національної традиції та ознак модерної неостилістики Л. Ревуцький задумує інспіровану поетичним циклом Олександра Олеся «Щороку» композицію, наближену за жан-

ровими ознаками до розгорнутої циклічної вокально-симфонічної форми. Орієнтири цього задуму визначив модерністський контекст молодого вітчизняного поезії, де поряд із неонародництвом увиразнювалися прикмети символізму, сецесії, експресіонізму, імпресіонізму тощо.

Літературно-мистецька творчість перших двох двадцятиліть минулого століття, адаптуючись до нових політичних умов, разом із прагненням до подальшого розвитку національних засад, демонструвала перманентні впливи естетичних пошуків тогочасної західноєвропейської культури. Взаємодія цих тенденцій, що вплинула на своєрідність української музики означеного періоду, особливо позначилася на розвитку іманентно вербальної вокально-хорової творчості.

У духовній ситуації літературного модернізму прикметним стає пантеїзм світосприйняття, властивий міфологічним уявленням ще наших предків. Відтворення гармонічної єдності людини з довкіллям знаходить утілення насамперед в українській

АЛЛА ТЕРЕЩЕНКО. «ЗИМА» ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО – ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ...

поезії П. Тичини, М. Вороного, Б.-І. Антонича, Олександра Олеся та ін., а невдовзі й у музичній творчості, передусім у різний спосіб пов'язаній із поетичним словом: камерно-вокальній, хоровій, оперній. Задуманий вокально-симфонічний цикл Л. Ревуцького, у якому органічне поєднання вербальності та вокально-інструментальної виражальності визначено особливостями жанру, мав би зайняти в цьому ряду помітне місце.

До написання чотиричастинного, масштабного твору, що його композитор, як і поет, назвав «Щороку», Л. Ревуцький у 1923 році приступив і невдовзі закінчив першу частину – «Зима»¹ – завершеному композицію для солістів, хору та великого симфонічного оркестру, концепцію якої визначила гармонійна співдія поетичної та музичної інтонаційності. Зміст і характер цієї частини виразив художній задум усього циклу.

Для українського музичного мистецтва, що маніфестувало в ці роки модерністські художньо-естетичні засади національного стилеутворення, стає характерною дифузія форм та семантики як межових, так і попередніх стильових епох. У творах цього спрямування ознаки пізнього романтизму поєднуються з образно-семантичними засадами музично-поетичних першоджерел національної культури, зокрема архаїкою пісень дохристиянських обрядових дійств, поетикою культури княжої доби та героїкою середньовічного думного епосу, формальними прикметами та патетичною риторикою бароко-класицизму, досягненнями «золотої доби» вітчизняної хорової культури XVII – початку XIX ст., урешті, значного доробку українських композиторів доби романтизму. Суміщення ознак художньо-відмінних парадигм привело до вирізнення в українській творчості цього періоду, зокрема, і в кантатному жанрі, так званих ретроспективних стильових течій.

Подібною ретроспекцією позначено новаторські твори Л. Ревуцького, до яких залучаємо й вокально-симфонічну композицію «Зима». У її контрастних частинах композитор прагнув утілити поетичну образність, у різний спосіб визначену характером змін природи, явищ, настроїв, пов'язаних із перебігом річного коловороту.

Досвід О. Кошиця, котрий у 1913–1918 роках організував зі студентським хором театралізовані «Різдвяні концерти», зорієнтував Л. Ревуцького 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», – зазначає В. Кузик [3, с. 34–35].

Перше слово в реалізації цього задуму належало поезії Олександра Олеся, до якої в ці роки було повернуто особливу увагу². Згодом видатний український поет М. Рильський, близький друг родини Ревуцьких, готуючи до видання збірку поезій Олександра Олеся, визначатиме їх «високу музичність, яка, при всій її простоті і відсутності фокусів а la Бальмонт, не могла не припасти до серця композиторам. У поєднанні з прозорістю малюнку музичність ця глибоко хвилює, скажімо, у поемі “Щороку”, особливо в її заспіві “Снігу, ой снігу якого!”» [4, с. 18].

Молодого Левка Ревуцького також схвилювали «прозорість малюнку» і «музичність» поеми Олександра Олеся, її романтично-символічна образність, що переконливо відтворена, як зауважує Т. Гундорова, «в тонкій духовно-дисгармонійній і водночас рухливо-змінній архітектоніці поезій (“Щороку”), в пантеїстичному універсумі голосів природи, людини та історії» [1, с. 14].

Смислові комплекси «Зими» актуалізують симультанна взаємодія матеріального і духовного, а картинність зображувального ряду метафорично відтворює як природні явища та особистісні чуттєві прояви їх сприйняття, так і психологізм осмислення людського буття. Подібні ознаки наближують цей твір до романтизованої кантати-поєми.

Композиторський задум розгорнутого в часі твору лишився незавершеним. Олександр Олесь емігрував до Чехії, а його поезію надовго було вилучено з культурно-мистецького обігу, що в умовах тогочасної ідеологічної ситуації і стало на заваді продовження роботи над циклом.

ІСТОРИЯ

За кілька років композитор через свого старшого брата – ученого-лінгвіста й мистецтвознавця Дмитра Миколайовича Ревуцького, передав рукопис завершеного клавіру «Зими» для перегляду своєму консерваторському професорові Р. Глієру, який на той час уже жив і працював у Москві. Про свої відвідини Р. Глієра та його фахові зауваження щодо переглянутої композиції свого «улюбленого учня», Дм. Ревуцький розповів у листі до брата. Наводимо уривок із цього листа (мовою оригіналу): «...смотрели с Глиэром “Снігу, ой снігу якого...”. Он нашел 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. Глієра³.

Щодо «хитрощів» у фіналі «Зими», то, імовірно мова йде про внутрішній ладотональний контраст заключного акорду, у якому на тонічне завершення основної тональності (*Es*) накладено її субдомінантовий септакорд, до того ж, що особливо важливо, лідійського забарвлення (мажор, з підвищеним IV щаблем), властивий обрядовим веснянкам, семантику яких надалі композитор широко використовуватиме у своїй творчості. У цьому випадку «нестійке» завершення та лідійський нахил першої частини («Зима»), вірогідно, не лише провокує продовження циклічної форми, але й анонсує настроєвість наступної частини («Весна»), де життєдайна енергія первісної обрядовості, символізуючи пробудження сил природи, мала б увиразнити, як це простежується надалі в тематизмі Другої симфонії та інших творах композитора, радісні, світлі, весняні образи.

У річищі модерністських пошуків того часу особливий інтерес викликає ладогармонічна складова аналізованого твору. У контексті української музики початку 20-х років минулого століття гармонічна мова Л. Ревуцького в цьому творі є майже унікальною. Однак європейські, у поєднанні з національним забарвленням ранньої творчості композитора, мають свою гене-

зу. Так, О. Козаренко, аналізуючи музичну мову М. Лисенка останнього періоду його творчості, зазначає властиві їй «сміливі гармонічні плани пізньоромантичного походження, що відтіняють по-українському пластичний мелодичний контур... і резонують із подібними явищами у Стеценка, Ревуцького» [2, 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 зіставлення дисонуючих співзвуч, ланцюги секвенцій, в основі яких хроматизовані обігрування звуків зменшених тризвуків або септакордів тощо. Композитор удається 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 у всіх трьох варіантах (сі бемоль – сі дубль бемоль – у партіях сопрано *div.*, сі бекар – у басах).

Серед пізньоромантичних стильових орієнтирів твору зауважмо, зокрема, і вагнерівський «незавершений» тематизм (на зразок «трістанівських акордів» у Вступі до «Трістана та Ізольди»), що знаходить вираження в постійному використанні в кадансових закінченнях (речень, фраз, епізодів, частин) тонічного акорду з прихованою септимою (або секстою) і «розмиває», послаблює ладотональні устої.

На подібні нестійкі, ладотонально «розмиті» акордові завершення, притаманні ладогармонічному мисленню композитора, натрапляємо у творах різних жанрів: «Пісня» для фортепіано, сольні обробки народних пісень, урешті, виклад головної партії в Другій симфонії.

У композиції «Зима» широко вжито також зменшені септакорди, що нагадують «трістанівські» лейткомплекси, а також ладові зіставлення паралельних тональностей зі спільним терцієвим звуком (у Вступі до «Трістана» – *a-C*; на початку «Зими» Л. Ревуцького – *c-Es*), постійне мерехтіння мажорно-мінорного забарвлення одно-

АЛЛА ТЕРЕЩЕНКО. «ЗИМА» ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО – ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ...

йменних тональностей, хроматизованих пасажів висхідного чи низхідного спрямування тощо. Впливи вагнерівських оперних засад підкреслює і гранична насиченість оркестрової фактури, що проглядає навіть у фортепіанній партії клавирного викладу («слишком густо», – зазначає Р. Глієр у згаданому листі Дм. Ревуцького до брата). Ремінісценції стилю останнього німецького романтика в ранніх творах Л. Ревуцького мотивуються захопленням молодого музиканта творами композитора. Він достеменно знав його опери, а під час перебування в 1916–1918 роках на Ризькому фронті, маючи при собі кишенькове видання партитури опери «Трістана та Ізольди», у години затишшя робив її переклад для двох фортепіано в чотири руки.

Пізньоромантичні ознаки твору, зокрема ускладненість гармонічних засобів, надмірна хроматизація, властиві не лише оркестровій, але (хоча й меншою мірою) й хоровій та сольним партіям. Подібні виражальні засоби, що приховують внутрішній контраст, посилюють напругу, драматичну експресію тематизму, стимулюючи його подальший розвиток. А в ліричному контексті – привносять до музичного висловлювання модерний флер, розмитість чітких контурів, своєрідне музичне *сфумато* – сприйняття реалій ніби крізь покрите морозним інеєм віконне скло, що породжує аналогії з естетичними вимірами творчості французьких імпресіоністів.

Хоча за жанровими ознаками «Зима» наближується до кантати-поєми, її композиційна структура представляє форму 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 (*so/o* мецо-сопрано з хором та *so/o* тенора) в загальній будові твору виконують функцію двох розгорнутих епізодів, у яких найпереконливіше увиразнюються театралізовані ознаки його драматургії.

Намічені в рефрені символічні асоціації зимової природи з реаліями сільського життя (укриті снігом «гори, степи і долини», що нагадують «свитку з найбільшої вовни»)

продовжуються в першому сольо-хоровому епізоді (*Meno mosso*), де зимові пейзажі сприймаються то як «білий гусячий пух», то як «хвилі вишневого цвіту». Урешті, у цьому-таки символічному ряду вирізняється майже реалістичне, унаочнене відтворення образу-персонажа «свавільної й гордої богатирки», яка «всюди розкидала рядна й полотна» – випраний, вибілений шлюбний посаг. Сюжетний розвиток цього образу також пов'язаний із сутністю веснянкової обрядовості, що символізує як пробудження життєдайних сил землі, так і продовження людського роду, початок подружнього життя.

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

Серед моментів, що підсилюють театралізовану наочність композиції, особливо важливу роль відведено двом епізодам за участю солістів, у яких пантеїстичну образність відтворено на межі народно-побутового та модерно-символічного. Образ молоді сільської дівчини стає центром не тільки першого з них, а й усього твору. При цьому мецо-сопрановий сольний тембр, що ним розпочинається перший сольний епізод (*Tempo I*), не стає засадничим у відтворенні цього образу, а лише акцентує слухацьку увагу, ніби унаочнює появу нового персонажа. Пряму мову дівчини-богатирки відтворює хорова звучність: партія перших та других сопрано на тлі протяжних вигуків «Гей!» в інших хорових голосах (ланцюгове дихання в басів, альтів, тенорів на квінтовій опорі *Es*), а в подальшому розвитку – щільний акордовий виклад, поділені *div.* всіх хорових партій.

Поступове насичення хорової звучності увиразнює персоніфікацію багатогранного, експресивного образу гордої, сильної, працелюбної сільської дівчини-богатирки. У кульмінації розвитку цього образу, що

ІСТОРИЯ

водночас стає головною кульмінацією тематизму всього першого епізоду, проступають ще й певні ознаки еротики (дівчина мріє про чуттєве кохання – парубочі обійми, поцілунки, хоча й побоюється можливої зради). Напруженість, екзальтацію почуттів героїні підкреслюють висока теситура хорového унісону сопрано і тенорів, експресивну звучність якого підсилює оркестр, – акцентовані, на посиленій динаміці (*ff*) септакорд малотерцієвої будови та наступні хроматизовані вертикалі оркестрового *tutti*.

У другому епізоді – *Più tranquillo* (со-ло тенора), що контрастує з попереднім, зимовий пейзаж як у поезії, так і в музиці змальовує не реальна картинність, властива естетиці пантеїзму, а трансформований образ природи, відтворений у її «зимових снах». Крихка грань реального та фантастичного єднає світ людини і природи. Людині сниться «прозоре море», «дно його ясно-зелене», «хвилі чи хмари над ним», «ночі в серпанках сріблястих», «зорь тихосяїні лампади», «крики пташечі», «шелест шовковий степів» тощо. Психологічний підтекст цих снів-спогадів символізує мрію, чекання, надію на радісні зміни не лише в часовому коловороті, але й у людському житті. Реальний час також визначає образ-алегорія: ірреальний мірошник засипає землю снігом – «сіє кризь хмари муку». Саме в епізоді тенорового соло відверто відчутні постімпресіоністичні рефлексії модерністських засад Л. Ревуцького: образи сну втілюють стишена звучність тенора-со-ло (у цьому епізоді 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 хорového рефрену повторює оркестр *tutti*, його акорди звучать могутньо, *marcatissimo*, на *ff* (головна кульмінація всього твору). Однак напруга інструментальної звучності поступово згасає. Стише-

ні звуки хору на тлі прозорих оркестрових тремоло і поступово затухаючої динаміки (до *ppp*) завершують композицію майже реальним відчуттям тиші застиглого зимового пейзажу («В білих снігах потонули гори, степи і долини»).

Авторська оркестрова партитура твору втрачена, у рукопису клавіру вказано лише окремі інструменти (приміром, в оркестровому вступі домінує світлий тембр валторн і труб). На сьогодні оркестровка твору існує у двох варіантах, здійснених учнем Л. Ревуцького – композитором Віталієм Кирейком та їх послідовником – композитором Віктором Степурком, що й посприяло включенню твору до концертного виконання.

Задум вокально-симфонічного циклу «Щороку» не зміг остаточно реалізуватися, однак пошуки композитора суголосної добі модернізму інноваційної семантики в кантаті-поемі «Зима» намітили не лише в його творчості, але й загалом в українській музиці вектор подальшого розвитку модерністського спрямування, що, на жаль, на кілька десятиліть перервали жорстокі реалії радянської дійсності.

Примітки

¹ Композитор не лише завершив твір у клавірному викладі, але й оркестрував його. На жаль, авторську партитуру втрачено.

² На слова Олександра Олеся в ці роки писали пісні, романси, хори композитори як східного, так західного регіонів України: Й. Кишакевич В. Барвінський С. Людкевич, Я. Степовий, К. Стеценко, Л. Ревуцький та ін.

³ Фрагмент листа Дм. Ревуцького до брата Левка (20.08.1925) наводиться за монографією В. Кузик [3, с. 41].

Література

1. Гундорова Т. Початок ХХ ст.: Загальні тенденції художнього розвитку // Історія української літератури ХХ століття. – К., 1994. – Кн. 1. – С. 9–69.
2. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Л., 2000.
3. Кузик В. Лев Миколайович Ревуцький. – К., 2009.
4. Рильський М. Вступне слово // Поезія Олександра Олеся. – К., 1964.

АЛІА ТЕРЕЩЕНКО. «ЗИМА» ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО – ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ...

SUMMARY

The searches of the synthesis of national tradition and the signs of neostylistics prominent in Ukrainian art of the 20s of the XXth century are investigated in the article. The first part *Winter* of the scale vocal and symphonic work by L. Revutskyi on the verses of poetic cycle of O. Oles *Annually* which is approached to the poem cantata with genre specificity and form is analyzed. The guidelines of the planned cycle have been defined with modernist context of young domestic poetry with neonarodnystvo and strong presence of the signs of symbolism, secession, expressionism and impressionism.

The combination of the specificity of artistically different paradigms in Ukrainian music works of the given period that led to the formation of so-called *retrospective* stylistic trends, including cantata genre is fixed. Such retrospection also presents in the work *Winter*, where the composer aimed to embody the poetic figurativeness determined with the character of nature changes, phenomena, moods connected with changes in the annual cycle.

The conception of the work is detected with a pantheistic universe of man and nature, while the semantic complexes are brought up to date with the poetic and musical intonation and reveal the simultaneous interaction of material and spiritual harmoniously. The picture of visual row metaphorically reproduces natural phenomena and their personal sensory perception, psychological analysis of the human existence.

Particular attention is paid to the aspects of stage adaptation, stage dramaturgy and symphonic principles of themes development at the same time. L. Revutskyi remaining in the tonal system demonstrates amazing diversity of its modal functions, refined harmonious complexes and tangible reminiscences of Wagner's style. Cantata-poem *Winter* has aimed the modernist vector interrupted with hard conditions of Soviet reality in the works of the composer and Ukrainian music in general.

Keywords: style, modernism, pantheism, vocal-symphonic genre, semantics, harmony.