

ЛЕВ РЕВУЦЬКИЙ

Із неопублікованих рукописів¹

* * *

«Етнографічної гармонізації не може бути. Тут всяка г[армонізація] зайва. Підхід в справі вибору мелодії цілком суб'єктивний. Одному якась мелодія дасть матеріал для г[армонізації], другому вона нічого не дасть. Іноді кажуть: ось чудова мелодія, аби її гармонізувати, вийшло б щось надзвичайно хороше. А композитор з цим якраз не може погодитись. Взагалі ж мелодії простіші й бідніші своїм

¹ Для публікації пропонуються два автографи Л. Ревуцького, раніш невідомі загалу, які зберігаються у Відділі рукописних фондів ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. Обидва писані в 1920-і роки і відповідають тогочасному українському правопису, який повністю збережено. **Перший** – міркування композитора щодо композиторської обробки народного джерела: Ф. 36–3, Од. зб. 562/2 (писано олівцем, у половинку аркушу по вертикалі, 1928 р.). Це вступні рядки перед коментарями до номерів «Галицьких пісень», над якими митець працював у 1926–28 рр. (коментарі повністю увійшли в текст Дм. Ревуцького до видання збірки: Л. Ревуцький. Галицькі пісні. – К. : Книгоспілка, 1928. – С. I–IV).

Другий автограф – аналіз тематизму й форми Симфонії № 2, E-dur (1927, у 2-й редакції 1940 р. присвяченій С. А. Ревуцькій): Відділ рукописних фондів ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. – Ф. 36, Од. зб. 524, 6 арк. Аркуші великого формату (А–3), писано автоматичною ручкою чорним чорнилом, з обох боків листа, для нотних прикладів спеціально накреслені від руки нотоносці. Цей автограф унікальний тим, що автор описує партитуру 1927 р. – тобто **першу редакцію**, що, як і більшість творів Майстра крупної форми, загинула в роки війни. Опублікований твір у 1947 р. (М., Музгиз) представив **другу редакцію** симфонії (з присвятою С. А. Ревуцькій – дружині митця), здійснену в 1940 р., музичний текст якої був відновлений за партіями та з пам'яті. Сподіваємося, що дослідникам української симфонічної музики цікаво буде провести порівняльний аналіз партитур першої та другої редакцій, адже опубліковані нижче рядки дають змогу реконструювати особливості форми та оркестровки «уртексту» Симфонії № 2 Л. Ревуцького (прим – В. Кузик).

муз[ичним] змістом можна обгорнути супроводом складнішим та самостійнішим, аніж мелодії багатші.

Дуже важко, навіть неможливо розкрити моменти творчого процесу під час гармонізування. То процес глибоко інтуїтивний, в ньому відіграє роллю зміст пісні, складні ниточки різних асоціацій аж до часів дитинства, умов та обставин, в яких доводилось сприймати мелодійні звороти, чи то ці самі, чи то схожі до них, і, врешті, настрої самого автора. Копатись тут даремна річ».

* * *

[Симфонія № 2, *E-dur*]

Етнографічний матер'ял, на якому збудовано симфонію:

І частина.

№ 1 – голівна (партія) тема:



Мелодію записав автор на Полтавщині (с. Іржавець, Прилуцької округи)¹. Записа зроблено 1912–13 рр. під час співу таким чином, що й співак (Олександр Бондаренко) про це нічого не знав. Текст пісні вже давно втрачено. Оскільки пригадую, це був один з варіантів про криниченьку на чотири зводи [1].

При *) співак вживав і не «а», і не «ais», а щось середнє, тому в розробці буває мала терція «fis–а», буває й велика – «fis–ais». При **) співак в каденції виходив майже завжди на «dis» (що в дужках), в симфонії ж всюди каденцію виведено на «е».

№ 2 – Побічна тема



¹ Тепер Ічнянський р-н Чернігівської обл. – (В. К.).

Мелодію узято зі збірника К. Квітки (один з варіантів пісні «Та не жалко мені...»).

№ 3 – Невеличка допоміжна тема виключно для перехідних місць.



Цей матер'ял запозичено з дум, зібраних Ф. Колесою. Використано його лише в двох місцях I частини.

Це увесь мелодійний матер'ял I частини. Далі дивись схему форми I частини.

I ч. – класична форма сонатного *Allegro*.

1. Експозиція

- а) Голівна партія до ц. [3]; б) хід з ц. [3] до ц. [5]; в) Побічна з [5] до [7];
г) Заклучна з [7] до [8].

2. Розробка

з ц. [8] до ц. [19]

3. Реприза

- Гол.[івна] пар.[тія] з ц. [19] до ц. [20]; в) Побічна партія з ц. [20] до ц... ; г) Заклучна з ц... до ц...

Кода

з ц. [23] ?до кінця.

1. Експозиція. Уся голівна партія в експозиції має трьохчастинну будову. Після двох вступних тактів (з фігурацією) перші й другі скрипки унісоном починають голівну тему на органівому пункті «е». Гармонічний фон у кларнетів та фаготах. Альти дають фігурацію. З ц. [1] ідуть перехідові секвенції з трохи

¹ Не позначено. На жаль, цифри в різних редакціях не співпадають – розробка в другій редакції довша й кількість тактів більша. Подаємо не зазначені композитором цифри партитури за виданням 2-ї редакції Симфонії: *Л. Ревуцький*. Повне зібрання творів у 11-и томах. – К.: Музична Україна, 1981 – Т. 2. Головна партія – з 9-го такту ц. [19] по 24-й такт ц. [20]. Побічна партія – з 25-го такту ц. [20]. – (В. К.).

² Не позначено. Заклучна партія – ц. [22]. – (В. К.).

зміненою темою у флейти й гобоя. Секвенції знову приводять до голівної теми, збільшеної по кількості інструментів (ц. [2]). Т.[аким] ч.[ином] утворюється трьох частинна будова голівної партії. Через повторення «*diminuendo*» елементу «б» гол.[івної] теми (№ 1) кінець гол.[івної] п.[артії] приводить до хору ц. [3] «*Poco animato*». Увесь хід збудовано майже на одному елементі «б» голівної теми. Його вжито або в звич.[айному] вигляді:



[1-й такт ц. [3], або у зміненому:



[5-й т. ц. [3], або ж оберненому й зміненому:



[2-й т. ц. [3];



[1-

й т. ц. [3]. Лише у 1-му такті ц. [4] використано елемент «а» голів.[ної] теми (у пасажі):



. Коли б його не було змїне-

но, було б так:



З ц. [5] іде Побічна. Кларнет контрапунктуючи ще раз подає елем.[ент] «б» голів.[ної] теми:



. Побічну тему подає гобой. Фігурація у альтів. За 2 такти до ц. [6] уривок поб.[ічної] теми передається до струнової групи, а з ц. [6] англійський ріжок підносною секвенцією з матеріалу побіч.[ної] теми, з використанням елементів «а» поб.[ічної] теми та елем.[енту] «б»:



приводить за 4 т. до ц. 7 до поширеного викладу побічної у скрипок. Як бачимо й побічна партія має в своїй будові трьохчастинну симетрію.

З ц. 7 починається заключна партія на орг.[анному] пункті «cis» (c-bassi e Timpani) та на тремоло у струнових. Матер'ял з побічної з мажорним ухилом. В 4-м такті ц. 7 використано елемент «в» побічної теми:



Експозиція кінчається великим «*diminuendo*».

2. Розробка

З ц. 8 першою половиною допоміжної теми № 3 починається розробка «*Come primo, ma poco più mosso*». Фаготи й англійський ріжок, імітуючи між собою першу частину теми № 3 (скороченими нотами), приводять до «*crescendo*» в 4-му такті ц. 8.



«*Crescendo*» усього оркестру на орган.[ному] пункті «cis» приводить до повного проведення допоміжної теми № 3 («*Tutti*» й *ff*).



Починаючи з ц. 9 повністю виступає голівна тема № 1. Доручено її таким троякам: [ob. I + Cor. ingl. + fag.], [clarin. I + II + III], [corni I + II + III] та альти «div. a 3».



Fag., Celli e Bassi

В 6-му

такті ц. 9 вступають скрипки з елементом «б» голівної теми



За 1 такт до ц. 10 те ж імітує скороченими нотами дерево (fl., ob. й clar.):



Violini

, зараз же вдаючись до протилежного руху:



Viole

У 3-му такті ц. 10 елемент голівної теми являється у контрабасів та фагота в такому вигляді:



. Він зараз же імітується кларнетом та англ.[ійським] ріжком. Після переходить до альтів та фагота й двічі імітується скрипками:



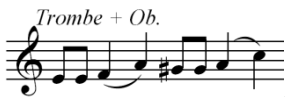
В 8-му такті ц. 10 являється допоміжна тема № 3 у флейт:



Через 2 такти (ц. 11)

вона повторюється в більшому складі, а через 1 такт (у 3-му

такті ц. [11] з'являється елемент «б» побічної т.[еми] № 2 (у гобоя й труби):



В 7-му такті ц. [11] знову попадається короткий пасаж у флейт з елемента «а» голівної теми:



В ц. [12] «*Piu tranquillo*» контрабаси й в[іолон]челі повністю подають голівну тему під витриману октаву «*cis-cis*» у валторн. У 4-му такті ц. [12] елемент «а» гол.[івної] т.[еми] імітується гобоєм. В слідуючому такті – кларнетом, а фагот контрапунктує елементом «б» гол.[івної] теми в протилежному русі:



З ц. [13] у кларнета й флейт ідуть пасажі, збудовані з елемента «а» гол.[івної] теми. В кінці першої частини симфонії з цих пасажів складається також і кода. В 3-му такті ц. [13] подібно тому, що перед цим робив фагот, робить англ.[ійський] ріжок (елемент «б» гол.[івної] т.[еми]). За такт до [14] фагот та альти подають допоміжну тему № 3.

[14] «*A Tempo*». *V-celli «ostinato»* роблять фігуру з елемента «б» гол.[івної] теми, а дерев'яні з валторнами дають акцентовані акорди. Далі «*ostinato*» переходить до альтів з в[іолон]челями, потім до контрабасів з в[іолон]челями. Врешті приєднується й фагот.

[15] У контрабасів з в[іолон]челями й фаготом – елементи гол.[івної] теми («а»). За 2 такти до [16] у великому «*tutti*» являється елемент «б» гол.[івної] теми з імітацією:



Тут такий ефект: уся маса дерева й міді посувається на низ, а скрипки хроматичними синкопами ідуть догори й протилежно.

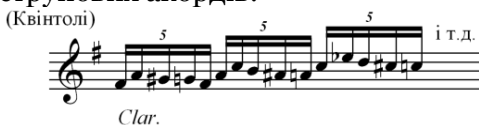
[16] Хід із секвенцій з пасажами з елементів «а» голів.[ної] п.[артії] (у дерев'яних). Спочатку секвенційне звено 2 такти, а крок його – велика терція, далі звено – один такт, а крок – велика секунда. Це секвентне наростання приводить в ц. [17] до міцної побічної теми № 2 (збільшеними нотами) у валторн з [іолон]челями та альтами. Скрипки ведуть контрапункт, що має в своїй будові деякі елементи побічної теми, трохи змінені й зменшеними нотами. В 3-му такті ц. [17] знову пасажі з елементу «а» гол.[івної] т.[еми]. Розмір з $\frac{3}{2}$ міняється на $\frac{6}{4}$. Далі на тон вище усе повторюється. В ц. [18] у кларнетів трапляється хроматизований елемент «а» гол.[івної] т.[еми]. Далі ходами з елементів «б» голівної т.[еми] кончається розробка. Ц. [19] є кульмінаційний пункт, з якого починається реприза.

3. Реприза

[19]. Гол.[івна] т.[ема] повністю й збільшеними нотами проводиться трубами, гобоями та англійським ріжком **fff**:

Пасажі у флейт, кларнета й скрипок мають своє походження з елементу «б» голів.[ної] теми тільки хроматизовані і ідуть у зворотному русі. В гармонічній підставі два нонакорди надають характер атональності. Голівна тема ще раз по-

вторюється на велику терцію вище. Далі два переходових такти (елемент «б» гол.[івної] т.[еми]) приводить до побічної (*solo* валторни). Хід, що був в експозиції випущено. Решту побічної п.[артії] а також і заключну повторено без змін. За два такти до Коди скрипка (*solo*) подає елемент «а» гол.[івної] т.[еми] (два рази), потім іде Кода. Пасажі кларн.[етів] та флейт з елементу «а» гол.[івної] т.[еми] на фоні струнових акордів:



Кінчається септакордом VI ступня *E-dur*'у (валторни й тромбони «*con sordini*»).

II частина (Adagio)

В основу II ч. симфонії покладено такі три пісні:

№ 1. (За голівну тему) –



Зб. К. Квітки (II т.). Текст пісні: «Ой у полі сосна, під сосною корчма...»

№ 2. (За першу побічну) –



Зб. К. Квітки (II т.). Слова пісні: «Ой Микито, Микито, чи є рілля на жито...»

№ 3. (За другу побічну) –





Зб. «Золоті ключі»

Д. Ревуцького. Слова (вар.): «Що в Києві на ринку...»

Форма II ч. є одна з старовинних форм рондо.

Схема:

1 Поб. т. Хід Голів т. Хід Голів т. Хід 2 поб. т. Хід Голів. тема Хід 1 Поб. т. *Attacca*
в подвійному
проведінні
№ 2. № 1. № 1. № 3. № 1. № 2.

Загальна схема II ч., як бачимо, має в собі досить правильну трьохчастинну симетрію.

1-а побічна тема № 2. На початку скрипками та альтами «*Tremollo*» (в дві октави) подається така фігурка:



На фоні цього тремоло флейта, кларнет та фагот (також у дві октави) проводять 1-у поб.[ічну] т.[ему] № 2.



. З ц. 25 на протязі шости тактів іде ходоподібний зв'язок з елементу «а» 1-ї побічної теми:



. Нижче фігурка повторюється у кларнетів і на ц. 26 зв'язкові такти приводять до голівної теми (валторна – *solo*), обгорненої хроматичними ходами

Зі спадщини Майстрів

басового кларнету, двох фаготів та тремоло альтів на органів.[ому] пункті «С» (в[іолон]челі). Гармонія в суворих та темних тонах:



На ц. [27] починається хід досить розвинений. В 2-му такті трапляється елемент «а» з 1-ї поб.[очної] теми № 2:

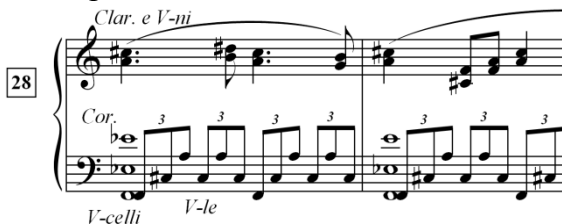


Зараз же йде елем.[ент] «а» з голів.[ної] теми



№ 1:

Далі вище на малу терцію все секвентно повторюється. На ц. [28] хід продовжується зворотами, що взято поза матеріалом трьох зазнач.[ених] тем:



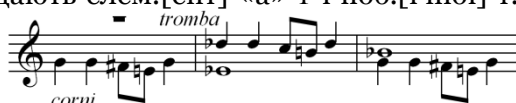
Хід, поступово зростаючи, за 2 такти до [29] і далі, приводить до елементів «а» гол.[івної] т.[еми] № 1.

З [30] гол.[івна] тема № 1 іде повністю у *forte* стрункової групи (з сурдинами), подвоєною дерев'яними духовими (значний оркестровий ефект). Серединою ідуть також і валторни, а після великого «*diminuendo*» [31] починається хід,

побудований на елементі «а» гол.[івної] т.[еми] № 1 (імітаційно в крайніх голосах):



Тут також оркестровий секрет: велике «*tutti*» усієї міді й дерева, лише без скрипок та альтів, на «*pianissimo*». За 2 такти до [32] вступають скрипки зі своїм «*tremolo*», а далі валторни подають елем.[ент] «а» 1-ї поб.[ічної] т.[еми] № 2.



Труба імітує:

У 3-му такті ц. [32] виступає англ.[ійський] ріжок з поча-






тком 2-ї побіч.[ної] теми № 3: *C-bassi e v-celli* імітують *pizzicato*. Далі *Quasi scherzando* ($2/4$) повністю іде 2-а побічна тема № 3 у гобоя (супров.[од] струнов.[их] синкопами):



Потім тему переймають флейти, а пізніш на перерваному кадансі (VI ступ.[інь] понижч.[ена]) вступають з темою скрипки. В супроводі *staccato* тріольними терціями гобої й валторни. Решта стругових «*pizzicato*». Рух хроматичний на низ.

З 5-го такту ц. [34] валторна вступає з початков.[им] елементом побіч.[ної] теми № 3 на «*pp*» збільшеними нота-

ми:  Разом з цим (контрапунктично) флейта й скрипки ідуть подібними (до початку цієї теми) фігурками тільки зменшеними нотами:


оригі:  перетворено просто на квінтголю: .

Вся фігурація має остинатний характер. Тема ж від валторни попадає, дедалі більш розгортаючись, до тромбонів і труб. На ц. [36] міцно й світло звучить цей елемент у труб:



Це наростання приводить до кульмінаційного, з боку динаміки, пункту, де голівна тема проводиться ($4/4$) *tutti* при ***ff*** з «фуріозною» орнаментикою в верхніх регістрах. Зараз же вона проводиться [37] (струнові «*con sordini*») на більш сталих гармоніях (ніби то рештки минулої бурі).

Коротеньким ходиком з елементом 1-ї поб.[ічної] теми

№ 2 у гобоя:  і з фігурками струнової групи, з [39] Перша побічна № 2 провадиться так, як і на початку II частини симфонії. Перед «*Attacca*» маємо акорд (***ppp***) мідної групи (*tremolo* струнових також продовжується), що розв'язується у мінорний тризвук, продовжений до початку III ч. симфонії. На фоні акорду й тремоло арфа робить фігурацію:



Початок

III ч. симфонії.

III ч.

В основі III ч. симфонії головним чином дві пісні:



Мелодію узято із збірника Кл. Квітки. Слова: «А ми просо
сіяли, сяяли...». Це голівна тема.



Мелодія також із зб.[ірника] К. Квітки «При долині мак...». Це побічна.

Обидві теми (особливо перша й перша половина другої) цілком поділяються на трьохтакти. Цю особливість скористовано при розробці. Крім зазначених тем (голівної й побічної) в III ч. проходять лише «епізодично» голівна тема першої част.[ини] симфонії (№ 1) та перша побічна II ч. симф.[онії] (перша побічна № 2). Це своєчасно буде відзначено.

Зі спадщини Майстрів

Загальна форма III ч. симф.[онії] є рондо-сонатна з епізодичним матеріалом та широко проведеною розробкою, як бачитимем далі.

1. Експозиція:

Голівна партія		Зв'язок		Побічна партія		Хід	Голівна партія	
Голів. тема	Хід (розр.)	Голів. тема	орган. пункт на домінанті	Поб. тема	Хід	Поб. тема	Закл. партія	3 елем. розробки
<i>e-moll</i>		<i>e-moll</i>		<i>G-dur</i>		<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>e-moll</i>

2. Розробка:

а) Розробка	Епізод (1 побіч. тема з II ч., № 2) (<i>a-moll</i>)
-------------	--

3. Реприза:

Голівна	Зв'язок	Побічна партія			Кода	
	Органовий пункт на домінанті	Побіч. тема	Хід	Побіч. тема	Заключна партія	елементи голів. теми
(<i>a-moll</i>)		(<i>E-dur</i>)		(<i>E-dur</i>)	(<i>E-dur</i>)	Заключення. Голівна тема I ч. симфонії

Таким чином ми маємо чимало випадків трьох частинної симетричної будови (а – б – а). Такі: голівна партія в експозиції, а побічна – в експозиції й репризі.

Принцип ув'язки й сопоставлення строїв на інтервалі терції мало помітний в I ч. симфонії, більш трапляється в II частині. В третій частині цей принцип цілком виявляється. Розглянемо все в порядку окремих частин муз форми фіналу.

1. Експозиція.

Голівна партія. Голівна тема має 12 тактів. Часто при проведенні теми вона розбивається на 2 рівних частини (по 6 тактів). Часто перші 6 тактів доручаються одній оркестровій групі, а других 6 такт.[ів] доручаються іншій групі. Спочатку тема іде у альтів, віолончелів та контрабасів (валтор-

ни – витримана октава «е») – другі 6 тактів переймають го- бой та труба (*con sordino*). В 7-му такті після [41] початок у флейт та кларнета – струнові «*pizzicato*» різнобіжними три- звуками (оркестровий ефект). Продовження – у скрипок. З [42] починається хід (з елементами розробки). З 9-го такту вступає голівна т.[ема] I ч. симфонії. Вона контрапунктично зв'язана з голівною т.[емою] III ч. симфонії:



Ця комбінація ще раз повторюється на малу терцію вище. Після тріолів у дерев.[яних] духових з 8-го такту ц. [44] ідуть елементи гол.[івної] т.[еми] III ч. симф.[онії]:



За 1 такт до [45] вступає вступає голівна тема у трьох клар- нетів. Вона зараз же імітується флейтами:



. В гармонії іде сопоста- влення трьох строїв: *c-moll*, *as-moll*, *Es-dur*, *c-moll*, *as-moll* і т. д.


[46] Орган.[ний] пункт на тоніці (побічної партії) *G-dur*, в верхніх регістрах голівна т.[ема].

[47] *Poco sostenuto* – побічна тема (кларнет з су- пров.[одом] струнових). На 12-му такті невеличкий хід (з ма- тер'ялу поб.[ічної] т.[еми]) приводить на 7-му такті у ц. [48] до побічної т.[еми] в збільшеній кількості інструментів (гармо- нічний ефект у валторн).

[49] Починається заклучна партія на органному пункті «*G*».

[50] Знову починається хід. Елементи голівної зразу в ба- сах, потім передаються до флейт.

На [51] використано лише початкову фігурку гол. [івної]

теми:  Бас іде цілотноновим рядом, а в гармонії сопоставлення трьох строїв: *E-dur*, *C-dur* та *As-dur*.

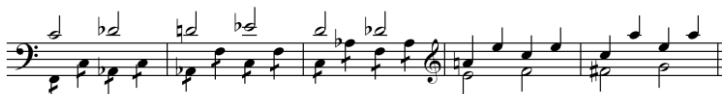


На малу сексту вище усе повторюється.

На [52] Голівна т.[ема] провадиться так, як на початку експозиції.

На [53] переходові такти, що розділяють експозицію від розробки.

2. Розробка. [54] починається опять використанням початкової фігурки голівної теми. Вона передається з нижніх регістрів до верхніх (сопост.[авлення] *f-moll* та *a-moll*):



На 7-му такті рівнобіжними квартами іде початок побічної теми (репетиційні октави валторн та короткі акорди тромбонів – оркестр.[овий] ефект). З 7-го такту [55] починається голівна, яка через три такти змінюється побічною. Комбінація ще раз повторюється.

На [56] маємо політональну стретну (каноноподібну) імітацію з побічної теми. Тема починається *As-dur*'ом, а через такт імітується *A-dur*'ом:



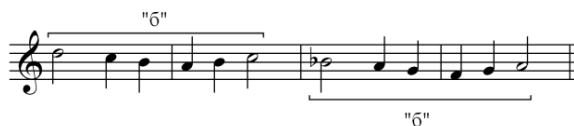
Тему та імітацію доручено навмисне одним лише дерев'яним духовим інструментам для того, щоб не захоувати характерної гостроти в цьому випадку. Гармонію утворюють одні збільшені й зменшені інтервали. При повторенні приєднуються хроматичні тріолі у труб (*con sordini*).

З 2-го такту ц. [57] подано елементи побічної теми скрипками і віолончелями друг проти друга в протилежному

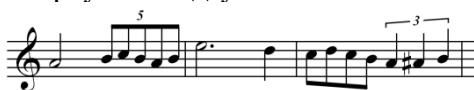


(оберненому у скрипок) русі: За 6 тактів до [58] і далі іде голівна т.[ема]. Спочатку в басах, а потім у великому «*tutti*» (труби, тромбони) «*C-dur*».

На [59] починається орг.[анний] пункт на домінанті (e), що приводить до *a-moll*'ного епізоду (перша побічна тема № 2 з II частини симфонії). Використано елемент «б» голівної теми III частини симф.[онії]



На 11 такті ц. [59] оркестровий ефект: витримана октава у валторн та альтів із скрипками (*tremolo*), а труби з тромбонами і тубою дають короткі синкоповані акорди «*staccato*». Зверху – відгуки побічної теми (*Poco moderato*):



[60] починається *a-moll*'ний епізод, де повністю провадиться перша побічна т.[ема] № 2 II ч. симфонії. Ведуть тему віолончелі. Зверху орнаментика у кларнета, гобоя та флейти. Від віолончелів тема попадає до дерев'яних духових, на [62] з'єднується зі скрипками. Перед [63] кончається розробка.

3. Реприза. Усе так, як то було в експозиції (починаючи за один такт до [45]), починаючи з [63] точно повторено, тільки транспоновано на малу терцію униз. Що було в *c-moll*'і стало

Зі спадщини Майстрів

в *a-moll*'і. На [64] аналогічний орг.[анний] пункт, на [65] побічна тема в *E-dur*'і (веде валторна *solo*). На [67] аналогічно збудована заключна партія (також в *E-dur*'і).

На [68] починається кода елементами голівної т.[еми]. На [69] тема в *E-dur*'і подають (*ff*) тромбони й туба. Збільшеними нотами згори ідуть фігурації, зроблені з початкового елемента гол.[івної] теми:



Ілюстрація 1.

Фрагмент рукопису Л. М. Ревуцького

[illegible]

* * * ¹


У піаністів (–)

1. «Спринтерські» швидкості, коли «втрачається графічна якість фактурного рисунка».

Тепер короткий екскурс по партитурі [Концерту. – В. К.].


I ч. Піаніст дає темп (*Allegro ma non tanto*). Можна без педалі, а можна і з педаллю. Після [12] (*Risoluto*) в 4-му і 5-му, 6-му тактах в оркестрі пропуск. Те ж саме і після [13].

II ч. В цій частині темп приблизно такий, як у мендель-

сонівському скерцо: 

В останньому акорді – *corni* – тягнуть «соль», а «м'який» удар по тарілці **pp**. Зазначена реприза (перед [46]) не обов'язкова (*ad libitum*).

III ч. 1. Кінцеве тремоляndo протягне і на **p–pp**. З цифри [78] бажано (фінал концерту) в двох тактах до вступу ор-

кестру в *темні* (і в тріолях) дати акценти 

2. з [87] ф-піанні пасажики робити чітко (*non legato*) і без педалі.

3. з [88] у 2-му й 3-му тактах слідкувати, щоб флейти було чути.

4. *attacca* [105] дається з розгону й без всякої затримки.

5. Перед кінцем, якщо з [108] буде узято швидкий темп, то «*Quasi presto al Fine*» [зіграти] обережно так, щоб у труб «спалахи» («вспышки») прозвучали після *glissando f–p* у труб належним чином. Темп IV ч. близький до темпу III ч. Шостої Симфонії Чайковського.

Заздалегідь вдячний Олегові Романовичу і Вам.

¹ Лист-записка адресована, ймовірно, Миколі Філаретовичу Колесси (1903–2006) – давньому львівському колезі. Записка писана олівцем на одному аркуші (з двох боків) шкільного зошита в лінійку. Папір частково забруднений жировими плямами. Час написання – друга половина 1960-х років, коли у Львові готувалося виконання нової редакції Концерту для фортепіано з оркестром *F-dur*. По суті – це зауваження автора щодо виконання твору, скеровані, перш за все, до М. Колесси як диригента симфонічного оркестру. Наприкінці згадано ім'я Олега Романовича Криштальського – знаного львівського піаніста, який був виконавцем-солістом (В. К.).

* * * ¹

КОМПАНІЄЦЬ ГРИГОРІЙ ІСААКОВИЧ²

В особі проф. Григорія Компанійця³ українська радянська культура знайшла багатогранного діяча: композитора, диригента, педагога, активного музично-громадського робітника.

Особливе місце посідає діяльність Компанійця в вихованні й рості молодих диригентських і виконавських кадрів. В багатьох містах України і Радянського Союзу ми зустрічаємо талановитих, озброєних належною майстерністю і знан-

¹ Характеристики, написані на двох професорів Київської консерваторії у сумнозвісному 1948 році, коли радянські ідеологи розгорнули гостру боротьбу з так званими «космополітами», а конкретно – дуже схожу до нацистських інтенсій антисемітську кампанію. Тоді багатьох відомих діячів науки і мистецтва СРСР позбавили роботи й виселили з крупних культурних центрів у глибоку провінцію, здебільшого, аж за Урал. Основне звинувачення було гранично «по-більшовистськи» чітким: **космополітизм** – реакційна буржуазна ідеологія, що проповідує зречення національних традицій і культури, патріотизму, заперечує державний і національний суверенітет (див.: Український радянський енциклопедичний словник. – К., 1987. – Т. 2. – С. 167). Однак не забуваймо, що 1948 року було проголошено країну Ізраїль й радянська верхівка, попри існуючу «залізну завісу», серйозно побоювалася можливості великого відпливу багатьох високопрофесійних спеціалістів єврейського походження за кордон саме з любові до їх власних національних традицій та пробудженого почуття національного патріотизму.

Постраждало багато й діячів музичного мистецтва - членів Спілки композиторів України, виконавців, диригентів, викладачів консерваторій, зокрема й Київської. На підтримку доброго імені двох із них – Григорія Ісааковича Компанійця (1881–1959) та Матвія Якимовича Гозенпуда (1903–1961) – Лев Миколайович написав відповідні листи-характеристики до так званих «компетентних органів» з проханням прихильно поставитися до долі цих музикантів. Чернетки листів, писані ручкою чорним чорнилом, збереглися у Папці № 10. Тексти подаються за оригінальним дравописом (В. К.).

² 2 аркуші паперу, писані з обох боків чорним чорнилом перовою ручкою (В. К.).

³ Компанієць Григорій Ісаакович (16. III 1881–16. I 1959) – композитор, диригент, педагог. Професор (1940). Закінчив Петербурзьку консерваторію по класу спеціальної теорії композиції (1909–1916). Викладав у Київській консерваторії 1934–1941 і 1943–1952 на кафедрі диригування (Державний архів м. Києва, надалі – ДАмК. – Ф. 810. – Оп. 2. – Од. зб. 70).

нями диригентів, хормейстерів, концертмейстерів, що виховались під пильним доглядом Компанійця.

Глибокі й широкі знання музичної літератури, які були надбані за 46 років самостійної роботи дали змогу виховати молодих музикантів з широким музичним світоглядом. Найбільш значною сторінкою педагогічної діяльності Компанійця являється його робота як професора Київської ордену Леніна консерваторії, що починається з 1934 року.

Педагогічна діяльність охоплює різні ділянки: диригентський клас, хормейстерський, концертмейстерський, курс читання партитур. Більше двох років проф. Компанієць являється головою вокальної кафедри консерваторії, одноразово керує оркестровим класом музичного училища. За цей період роботи в консерваторії з класу проф. Компанійця вийшло більше 10-ти диригентів, що тепер працюють по різних містах України. Нагадаємо про деяких з учнів Компанійця: Чистяков і Левітов – диригенти Київського державного академічного театру опери і балету ім. Шевченка, Т. Цвік – диригент Київської муз. комедії, Векслер – диригент Сталінської [тепер Донецької - В. К.] філармонії, Завадінський на Далекому Сході. Слід відзначити концертмейстерів: Третьак – Київська муз. комедія, Хаїт – Укр. Радіо-комітет (недавно померла), Богомаз – Свердловська консерваторія і філармонія багато інших.

Педагогічна робота Компанійця відрізнялась дуже вдумливим і чуйним підходом до кожного студента окремо, вмінням вірно знайти той шлях, що дає можливість яскраво розвинути творчим властивостям даного студента. Неосяжний досвід, знайомство з музичним життям різних країн, давало змогу створювати насичену творчу атмосферу в класі, студенти під впливом свого професора прагнули до широкого охопту музичної культури. Одноразово вимагались точність у виконанні завдань, сувора дисципліна виховувала чуття внутрішньої організованості студента, суворих вимог до себе. Тут одержувались ті знання, які дали можливість вийти на широкий шлях самостійної творчої роботи багатьом молодим радянським музикантам. Педагогічна діяльність проф. Компанійця в консерваторії часто відмічалась різними нагородами і преміями.

Творчий шлях самого Компанійця був досить складний і суворий, це шлях боротьби за існування й право творчої роботи, який лише після Жовтня привів музиканта до мети. Григорій Ісаакович Компанієць нар. в 1881 році в м. Полтаві. Батьки його були дуже бідними людьми і маленький хлопчик вже з дитинства мусив сам забезпечувати своє існування. Кілька років він живе в Ростові н/Д (на Дону – *В. К.*), де співає в синагозі й оперовому театрі, приймаючи участь в дитячих хорах опер: «Пікова дама», «Кармен», «Пророк», «Маккавеї», танцює в операх «Аїда», «Африканка», в багатьох операх виступає як статист. Він мусить заробити не тільки на себе, а ще допомогти батькам. В 11 років Компанієць починає навчання на кларнеті у весільного музиканта, а через рік продовжує його в Варшавській консерваторії в класі проф. Соболевського. Тут вперше виявились творчі композиторські дані, молодий учень написав «Концерт для кларнету», кілька вокальних творів. За порадою Соболевського, Компанієць починає навчання в класі ф-но і музично-теоретичним дисциплінам. Продовжувати навчання в Варшаві не було матеріальних можливостей і він вчиться в Ростовському музичному училищі по класу ф-но і вокалу. Не залишає і композиторської діяльності – пише низку вокальних творів. Поруч з навчанням працює як викладач і акомпаніатор.

Закінчивши музучилище за двома фахами: ф-но і вокал, попадає в Мілан, де ще два роки вчиться співу у проф. Броднсі. Після цього починається багаторічний шлях самостійної діяльності, спочатку як концертмейстер і хормейстер оперового театру, а пізніше як диригент опери і симфонічного оркестру. Диригентська робота ведеться по різних містах і оперових театрах Росії: В 1911 році проф. Компанієць диригує «Російським оперовим сезоном» у Парижі.

Працюючи, як диригент, Компанієць прагне поповнити свою музичну освіту й вступає на композиторський факультет Петербурзької консерваторії в класи проф-рів Соколова і Вітоля. Але і після закінчення консерваторії центр ваги падає на диригентську діяльність, Компанієць диригує в Росії й за кордоном. В 1925 р. В Москві він частково повертається до компо-

зиторської діяльності, тут написано струнний квартет і низку дрібних творів, що публічно виконувались. Більш активно й систематично композиторська робота починається з 1932 року, поряд з педагогічною вона стає центральною, відсуваючи диригентську і з кожним роком активність Компанійця як композитора посилюється. Часто він приймав участь в українських конкурсах і неодноразово преміювався.

Творчість Компанійця охоплює різні жанри: камерні твори (квартет *d-moll*, соната для ф-но *a-moll* тощо), солоспіви (Єврейська балада, Пісня про полюс, «В бій, джигіт»), хори («Пісня про Сталіна», «Слава, партіє, тобі», «Гей, життя веселе наше», «Пісня наступу», «Дощик» - єврейська, «*Rosnie kraj*» - польська, «Гей, пішов мій любий-милий» й інші), багато обробок народних пісень для хору і солоспіву, серед них пісні різних народів: українські, єврейські, молдавські, грузинські, іспанські, польські, чувашські, білоруські і каракалпакські. Музика до театральних вистав: «Ювілейний вечір, присвячений Т. Г. Шевченко», «Рекрути», «Мій син» (постановки Київського театру). Особливе місце займає музика для дітей; цій відповідальній і трохи занедбаній серед наших композиторів ділянці композитор Компанієць приділяє багато уваги. Він написав дитячу оперу «Вовк та семеро козенят», радіо-оперу «Рукавички», казку «Снігова хатинка», 25 пісень для дитячого хору, обробки українських народних пісень для дитячого хору, вокальну сюїту тощо. Пісні Компанійця користуються популярністю серед наших дітей. Вони охоплюють широке коло тематики. Тут і любов дітей до вождів партії Леніна і Сталіна, пісні про Армію, похідні, багато пісень про природу. Цікавою являється вокальна сюїта, що відбиває любов школяра до шкільного приладдя, пісні про дитячі трудові гри тощо.

Простота, ясність і безпосередність, мелодійна наспівність, емоційна насиченість – ось основні риси всіх дитячих пісень, які безперечно являються значним внеском у дитячу літературу. Такою ж образністю і виразністю відрізняються дитячі опери композитора.

У дні Великої Вітчизняної війни творчий портфель композитора значно збагатився, особливо плодотворчою

з'явилась робота в братній Кара-Калпакській автономній республіці. Тут композитор Компанієць записав і склав «Першу збірку каракалпакських народних пісень», в яку ввійшло близько 100 пісень. Також написана музична драма про народно-го героя Вітчизняної війни «Курбан Умаров», оркестрована і проредагована музична драма «Тахир і Зухра». Крім того велась активна диригентська і композиторська діяльність. За свою плідотворчу роботу т. Компанієць був нагороджений «Почесною грамотою» Президіума Верховної Ради К-КАССР.

Як член СРКУ (Спілки радянських композиторів України – В. К.) т. Компанієць виконував ряд громадських доручень. Двічі обирався головою ревізійної комісії, був замісником голови Оборонної секції Спілки. Був членом журі багатьох конкурсів музичної самодіяльності, а також членом художньої ради Українського радіо-комітету.

Таким чином напружена робота композитора Компанієця на протязі 46 років залишила значний слід в загальному розвитку радянської музичної культури, в рості її кадрів і заслуговує на певне піклування про цю людину.

*1

Гозенпуд Матвій Акимович² досить відомий українській музичній громадськості як обдарований композитор, так і як прекрасний піаніст. Музичну освіту він здобув в Київській консерваторії у Г. Беклемішева, підготовку до композиторської діяльності здобув під керівництвом Р. Глієра та Ф. Блюмен-

¹ Ця чернетка - половинка аркушу шкільного зошита, писана з обох боків чорним чорнилом перовою ручкою. Вочевидь, при передруку листа на підтримку М. А. Гозенпуда була необхідність скоротити текст і Л. Ревуцький викреслив окремі рядки (перелік творів), які я подаю шрифтом з підкресленням (В. К.).

² Гозенпуд Матвій Якимович (03. IV 1903–17. II 1961) – піаніст, композитор, педагог. Професор (1935). Музичну освіту одержав у Київській консерваторії (1913–1921, клас фортепіано Г. М. Беклемішева, клас композиції Р. М. Глієра; також під керівництвом Ф. Блюменфельда). протягом 1922–1949 рр. викладав у Київській консерваторії: клас спеціального фортепіано й теоретичні дисципліни, згодом – клас композиції (ДамК. – Ф. Р-810. – Оп. 2. – Од. зб. 30).

фельда¹. Активний громадський діяч, професор композиції та фортепіано у Київській ордену Леніна державній консерваторії М. А. Гозенпуд є автором багатьох симфонічних, камерних та фортепіанових творів. До війни написано: дві симфонії, героїчна увертюра, 3 концерта для ф-п з оркестром, квінтет, 3 квартета з ф-п, сонати, цикл вокальних творів на тексти Пушкіна, Лермонтова, Шевченка, Франка, радянських поетів. За Часів евакуації написано: III симфонія «Україна», симфонічна поема «Партизани», II тріо, IV квартет, українська фантазія для ф-п з оркестром, урочистий марш на українські теми, цикл пісень на тексти Л. Українки, М. Рильського, Л. Первомайського. Багато композитор працював над обробкою українських народних пісень. Основні риси творчості М. Гозенпуда полягають у високому професіональному композиторському рівні, змістовності та яскравості думки, ясності та логічності форми. Музика Гозенпуда емоційно насичена та виразна, Композитор говорить своєю індивідуальною, властивою йому мовою. В його творчості відчувається сміливість і яскравість почуття та високий рівень художньої інтуїції. У 1938 році під час ювілею Київської консерваторії М. А. Гозенпуда було нагороджено Почесною грамотою Президії Верховної Ради СРСР. На першому конкурсі молодих музик-виконавців в Москві нагороджено Почесною грамотою.

*Матеріали до друку підготували
В. В. Кузик (розшифровка
та опрацювання тексту)
та А. О. Кармазін (розшифровка
та набір нотних прикладів)*

¹ Блюменфельд Фелікс Михайлович (19. IV. 1863–21. I. 1931) – піаніст, диригент, композитор, педагог. Заслужений діяч мистецтв РСФРР (1927). Початкову музичну освіту отримав у Г. В. Нейгауза. 1885 року закінчив Петербурзьку консерваторію (клас фортепіано Ф. Ф. Штейна, клас теорії композиції М. А. Римського-Корсакова). У 1918–1922 рр. працював у Києві (1918–1920 – професор і директор Музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка; з 1920 – Київської консерваторії). Серед учнів – В. Горовиць, Г. Коган, О. Ейдельман, І. Белза, Г. Таранов, М. Покровський, А. Артоболовська, О. Дубянський, С. Барер, М. Грінберг.