

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ КУЛЬТУРИ

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

Збірка статей

випуск 3

Харків ХДІК 1993

ВИКОРИСТАННЯ ЖИВОПИСНИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕННАННІ
МУЗИЦІ /НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ І.ШМО "КАРТИНИ РОСІЙСЬКИХ ЖИВОПИСЦІВ"/

Образотворче мистецтво і музика ще на зорі людської історії були взаємозв'язані у єдиному комплексі як сторони різного роду життєвих процесів: обрядових і культових дій, свят, народних видовищ і карнавальних розваг. У такого роду явищах синтетичного художнього мистецтва слухові й зорові враження були елементами єдиного образного цілого. Починаючи з епохи Відродження, синтетичні форми поступово розпадаються, обособлюються в окремі системи, які мають свої специфічні засоби відображення об'єктивного світу. Так основою художнього відродження в образотворчому мистецтві стає зорова подібність образу і предмета, а основою музичного образу – слухова подібність музики і життєвого переживання. Специфіка музики полягає в тому, що вона не може, подібно живопису, прямо передати зоровий облік явищ предметного світу або, подібно літературі, передати предметний зміст визначених понять і уявлень, що заключені в словах мови літературних творів. Але вона може з небувалою для інших видів мистецтва досконалістю виразити характер і рух переживань людини, нюанси її почуттів. Ці переживання, емоції можуть бути чутними тільки в інтонаційному вираженні. В інтунаванні /втіленні почуття в звук/ і корениться образна суть музики.

Інтонація, будучи в мові супровідним елементом, в музиці немов відокремлюється від мови і знаходить самостійність, прагнучи компенсувати відсутність слова своїми специфічними засобами. Для цього звеличуються і підсилюються всі її якості /висотні, темброві, динамічні/, які, диференціюючись, знаходять більшу визначеність, уточнюються, розвиваючись у складну систему виразних засобів музичної мови. Саме в силу цієї інтонаційної природи музики створюється можливість надзвичайно конкретної і точної передачі в ній внутрішнього світу людини. Причому вона передає не тільки емоційний світ, але і

конкретизує свої образи, звертаючись до прийомів звукової зображальності зовнішнього світу /безпосереднє відтворення звуків природи і життя, ритмів, шумів/, визначаючи просторові і світлоколіорові асоціації /наприклад, наближення і віддалення будь-яких явищ, враження від яскравого освітлення, затемнення, гри світл. кольору/. Тим самим музика малює не тільки внутрішній світ героя, але і говорить про соціокультурне середовище, в якому він діє, відчуваючи при цьому прямий вплив образотворчого мистецтва.

Цей вплив може виявлятися у двох формах.

1. Підвищення в музиці значення зображальності, живописності, картинності /особливо в програмній музиці/.

2. Створення музичних творів, натхнених живописом і прагнучих до музичного втілення його образів, переведення образів із зорових в емоційно-звуковий план.

Зображальність в музиці почала розвиватися ще в епоху Відродження /ефекти луни, перегуки голосів/ і перейшла в епоху романтизму /починаючи з Бетховена/ в цілісну картинність музичних творів, які передбачали обов'язкові зорові асоціації. В таких творах, як "Лісові сцени" Р.Шумана, "Роки мандрів" Ф.Ліста, "Фантастичній симфонії" Г.Берліоза емоційно значущі картини природи доповнювались і конкретизувались зображенням чутного /звуків, ритмів, інтонацій реального життя/, а все разом штовхало на інтерпретацію видимого, широке коло зорових асоціацій. Так народилась в музиці ідея програмності, як свідомий зв'язок інструментальної музики з іншими видами художньої творчості. Цей зв'язок передбачав прояснення задуми композитора в назві твору, в епіграфі, який орієнтував слухачське сприйняття і нерідко відсилав до інших видів мистецтва. Завдяки ідеї програмності музична зображальність була усвідомлена не як предметне, а як живописне начало у музиці. Переконання в тому, що музика по-своєму може "живописати", підготувало появу музичних творів, що втілювали образи художнього мистецтва. Це в першу чергу твори композиторів-романтиків, наприклад: Ф.Ліст "Обручення" за картиною Рафаеля, "Лісничий" за скульптурою Мікеланджело, в російській музиці - М.Мусоргський "Мартинки з виставки" за малюнками Гартмана, С.Рахманінов "Мертві" за картиною Бьккіна.

"Подібно тому, як у живопису є різні ступені інтенсивності забарвлення, так і в музиці існує таке ж різноманіття інтенсивності звука. Деякі тони звучать м'яко і служать ніби фоном. Інші – більш яскраво, що являє ніби середній план. Треті виділяються на самому першому плані. Все це відповідає різним планам в живопису" /1/.

Крайні розділи написані в трьохчастинній формі п'єси відображають звучання тройки, яка наближається, а потім /в репрізі/ віддаляється /динамічний ефект кредендо від *pp* до *ff*, і дімінуендо від *ff* до *pp* з авторською ремаркою в кінці "морендо" – "завмираючи" /і служать немов рамкою картини. Цей прийом "рамки" характерний для всіх п'єс циклу І.Шамо. Основою мелодичного зерна "Тройки" є танцювальна тема, яка написана в народному дусі. Привертають увагу в темі характерні ходи на чисту квінту вгору з подальшим її заповненням. Фактурний розвиток теми відбиває традиції професійного вітчизняного мистецтва з використанням широких можливостей хорового і інструментального письма. Це проявляється у триголосному викладі теми /2 проведення/, регістрових перегуках голосів, подібно чоловічим і жіночим партіям у хорі, октанному туті в кульмінації. Гострі ритмічні перебивки, різноманітна зміна штрихів від легкого стакато до легато і дзвінких маркато доповнюють "зриму" образність п'єси.

Ще більш переконливо жанровий характер відбивається в останній п'єсі циклу "На гулянці" за картиною Кустодієва. Святкова строкатість, барвистість, соковитий колорит полотен цього художника дали змогу І.Шамо створити блискучий зразок російського танцю. П'єса пронизана концертністю, віртуозністю /авторська ремарка "Алегро кон фуоко" – "Швидко з вогнем"/ і передбачає широкі артистичні можливості виконавця. Контрастне зіставлення тем, швидка зміна фактурних елементів, запальний ритм танцю, що чергується з пісennими епізодами, імітація звучання народних інструментів – балалайки, гармошки – створюють калейдоскоп настроїв, лубочність, властиву картинам Кустодієва. Композитором настільки точно і емно передано образ, що ця п'єса стала у виконавців однією із найпопулярніших у циклі. Незважаючи на строкатість тем, музичний матеріал не заoticний, а підкорений логіці музичного мислення. І.Шамо використовує трьохчастинну форму з динамічним репрізою, яка

не тільки повертає нас до початкового стану радіння свята, але і утверджує його як головне, що несе основний зміст. Крайні розділи – це власне танок з присіданнями, стрибками, вихровим кружлянням, що передається в музиці прихвилюючим ритміком, численністю синкоп, акцентів, розкручуванням пасажів біля центрального, стрижневого звука; динаміка – f , штрихи – гостре б'якато, маркато. В середньому розділі з'являється контрастна першій лірична пісенна тема, написана в паралельному мінорі з елементами підголоскової поліфонії. Постійно видозмінюючись і фактурно розцвічуючись, вона теж набуває характеру танцю і звучить потім водночас з основною темою, доповнюючи і підкреслюючи її. Багатократне повторення теми танцю з різноманітних гармонічних і ритмічних комбінацій нагадує рух андрюристів по колу в загальному танці. Завершується п'єса блискучим пасажем гілсандо на fff .

Серію ліричних пейзажів складають п'єси № 2 "Літній вечір", № 3 "Ранок у лісі", № 3 "Берізка". Всі вони передають поетичну "звучащу" атмосферу полотен художників Левітана, Рилова, Нестерова. Музична мова цих п'єс близька російському народному мистецтву. Більшість тем відбивають глибокі інтонаційні зв'язки з піснею, що передається в їх широті, м'якості, характерному ладовому забарвленні /наприклад, підвищення IV ступеня в мінорі – яскрава риса народної мелодики/.

Варіантність мелодії, що широко використовується композитором, часто супроводжується змінами її метроритмічно-структури і пов'язана з вільним її розвитком. Пісенність проявляється також і в поліфонізації фактури виразними підголосками. Для передачі ліричного настрою композитор створює мелодії в дусі наспівів давньої обрядовості, хороводів, календарних пісень, використовуючи в них невеликий кварто-квінтовий обсяг, організовані єдиним ритмом трихордні послівки, ладову перемінність, унісонний виклад.

П'єса "Літній вечір" – справжній вечірній пейзаж з неповторним почуттям спокою і задумливості /авторська ремарка "пасторально", динаміка від pp до mp /. Ізвнність ліній асоціюється з народною ліричною піснею. В крайніх розділах п'єси зберігаються особливості народного багатоголосся,

де виділяються заспів "соліста" і перехват теми "хором". Виклад теми у високому регістрі при паралельному русі голо-сів /унісон через 2 октави/ створює колористично цікаве звучання, що асоціюється з заходом сонця. Фортепіанна фактура до кульмінації поступово розвивається, "хорова" і "вокальна" тканини синтезуються і набувають характеру органічної транскрипції. П'єса багата на тонкі темброві знахідки, кольоровий звукопис, які створюють звукову перспективу вечірнього пейзажу.

У п'єсі "Ранок у лісі" /Рилов/ І.Шамо спробував передати в музиці гомін лісу, що прокидається, де куз зозуля і холодні краплини роси блискучими бризками розлітаються під ногами. Музика вся ніби у півтонах /негучна звучність, високий регістр, короткі фрази, багато пауз/, але все живе, дихає у невимушеному легкому русі /ремарка "Віво, леджіро" - "Дуже швидко, легко"/. Основна тема - шартівливо-танцювальна ніби відображає пурхаючі в гілки на гілку птахів. Цьому допомагають і штрихи: коротке стакато і легке легато. В середньому розділі цікаві колористичні ефекти - раптові підсилення в межах 2-х тактів і зміна фактури цих же тактах на акордове мартеліато - передають шумливий галас птахів. Загалом "Ранок у лісі" /Шамо/ майстерно відображає стиль декоративного живопису Рилова.

Наступна п'єса "Берізка" /Настєров/ - узагальнюючий образ рідної природи. Вона вся пронизана хороводними мотивами, а головна її тема близька до пісень календарного циклу "Вєснїянки". Велику роль відіграють елементи хорової фактури, що виражено в унісонах, здвоєннях, імітаційних перегуках. Підголоски підкреслюють риси хореографічності. Обрядовість проявляється також і імітації гусель /арпелкування акордів, супроводжуючих тему/. Агогіка підкреслює пластику фігур і повторюється досить рівномірно, відокремлюючи одне танцювальне коліно від іншого. Колористичність підсилюється гармонією, яка наслідує традиції імпресіонізму /значна роль великих септакордів/. У середньому розділі хороводна тема розгортається, збуджується, фактурний розвиток теми охоплює все більш широкий діапазон, насичується виразними підголосками і звучить як гімн рідній землі, рідній природі.

Кульмінацією циклу І.Шамо є п'єса "Володимирка" за картиною Левітана. Лірика художника має в цій картині соціально-філософське забарвлення. На ній зображено тракт, яким в царський час йшли на каторгу і заслання тисячі революціонерів. Цей сумний шлях став уособленням їх долі. І тому образ Володимирки наповнений численністю суспільно-історичних асоціацій. Емоційна атмосфера пейзажу, викликане ним почуття самотності, тяжкого смутку набувають узагальнюючого значення, стають вираженням загального ставлення до світу, народженого визначними соціальними умовами. Слідом за Левітаном І.Шамо в цій п'єсі досягає глибокого психологічного напруження. Основним засобом створення адекватного стану в музиці став прийом остинато – поширений прийом в українській музиці, особливо в творчості Лятошинського. З'являючись в перших тактах ледь чутним фоном, на який накладається журлива мелодія в низькому регістрі, в процесі динамічного і фактурного наростання остинато перетворюється в грізний набатний дзвін і в кульмінації набуває палко-патетичного характеру, а потім, в міру поступового спаду, ніби згасає. Це викликає майже зорові асоціації: наблизилась і пройшла похмура колона в'язнів. Велику роль у створенні образу відіграє симфонізація фактури. Вона розподіляється на ряд шарів, пластів, прагнучи максимально наситити звучання, надати йому емоційну значимість.

П'єса несе відбиток монументально-фрескової характерності творчості М.Мусоргського.

Загалом І.Шамо у фортепіанному циклі "Картини рос. ієрархических живописців" яскраво і переконливо втілює ідею відтворення живописних образів у музиці. Цей цикл – один із найпопулярніших фортепіанних творів української музики у виконавців.

Таким чином, живописні образи впливають на музику, і музика впливає на образотворче мистецтво. Це проявляється у створенні живописних творів, навіть у музиків, які перетворюють звуко-емоційні образи у конкретні картини /наприклад М.Клінгер "Фантазія на тему Брамса", цикл літографій/, а також підсиленні категорії музикальності у живописі, що означає більший прояв ліричного начала, панування настрою, підвищення емоційного значення ритму і колориту, інтерес до декоративних якостей полотна /особливо яскраво це бачимо у картинах Врубеля.

Чорльоніса, імпресіоністів/. Зрештов, ідея синтезу музики і світла пронизує всю творчість геніального О.Скрябіна /згадаємо хоча б "Прометей"/.

Отже, все це свідчить, що взаємодія музики і образотворчого мистецтва сприяє їх подальшому розквіту і взаємозбагаченню.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Стоковський Л. - Музика для всіх нас. - М.; 1963. - С. 48.
2. Ванслов В. Образотворче мистецтво і музика. - Л., 1993.
3. Вахраньов Ю. національні особливості творчості І.Шамо //Укр.музикознавство. - Вип.5., - К., 1969.
4. Кліт В. Українська радянська фортепіанна музика. - К., 1980.
5. Невенчаная Т. Шамо. - К., 1982.

Н.М.Кушнарєнко
Г.В.Бабєнко

ІСТОРІЯ ФОРМУВАННЯ КРАЄЗНАВЧИХ ФОНДІВ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ /ІХ - ПОЧАТОК ХХ СТ./

У розвитку краєзнавчих фондів бібліотек України можна простежити чотири самостійні етапи, характерні певною специфікою. Перший - ІХ - кінець ХУ ст.; другий - кінець ХУ-ХУІ ст.; третій - ХУІІІ ст.; четвертий - ХІХ - початок ХХ ст.

Перший етап /ІХ - кінець ХУ ст./ характерний тим, що формування краєзнавчих фондів здійснювалося, в основному, у напрямі складання і збирання місцевих рукописів, а також усього зберігання разом з іншими матеріальними цінностями.