

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:

***минуле, сучасне,
шляхи розвитку***

Збірник наукових праць

*Наукові записки
Рівненського державного гуманітарного університету*

Випуск 7

ББК 63.3(4Укр) -7
У45
УДК 94(477)

Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: Наук. зап. Рівненського держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 7. – Рівне: РДГУ, 2002. – 130 с.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів та музейних установ переважно Рівненщини, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані музичного мистецтва.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою проблематикою.

Редакційна колегія:

Головний редактор: **Виткалов В.Г.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету

Арцишевський Р.А.	– доктор мистецтвознавства, професор (Луцьк)
Афанасьєв Ю.Л.	– доктор філософських наук, професор (Київ)
Баканурський А.Г.	– доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)
Бондарчук Я.В.	– кандидат мистецтвознавства, доцент (Острог)
Захарчук-Чугай Р.В.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Іваницький А.І.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Ільченко О.О.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Кияновська Л.О.	– доктор мистецтвознавства, професор (Львів)
Овсійчук В.А.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Прокопович Т.Ю.	– кандидат мистецтвознавства, доцент (Рівне)
Ричков П.А.	– доктор архітектури, професор (Рівне)
Смирнова Т.Б.	– кандидат мистецтвознавства, доцент (Рівне)
Станішевський Ю.О.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Троян С.С.	– доктор історичних наук, професор (Рівне)
Федорук О.К.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Упорядник тому: проф. **Виткалов В.Г.**

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 4 від 28 листопада 2002 р.)

Збірник зареєстрований Президією ВАК України як фахове видання з проблем мистецтвознавства (постанова №2409/2 від 9.02.2000 р.).

ISBN 966–602–053–X

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2002

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

УДК [784.087.68:7.0362] (477). 18/19

О.П. Сметана

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ЗДОБУТКІВ ІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ ТЕХНІКИ У ХОРОВІЙ ВІТЧИЗНЯНІЙ МУЗИЦІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Мистецтво ХХ століття розкрило цивілізації унікальне явище – одночасне співіснування і навіть взаємопроникнення різних стилістичних течій і орієнтацій, що об'єднуються поняттям *modern*. Бунтарський дух нових ідей і досконалий академізм, елітарність і демократизм, соціальна заангажованість і повне відречення від земних проблем та пошуки ірреального, умовного – всі ці якості культури останнього століття викликають у митця бажання знайти своє художнє вирішення, відображення навколишнього світу. Прагнення відтворити постійну змінність та різнобарвність людського життя, безпосередність миті, поетику, стихійність і примхливість природи породжує мистецьке явище імпресіонізму.

Імпресіонізм (фран. *impressionisme* – від *impressione* – враження) – художня течія останньої третини ХІХ – початку ХХ століття, заснована на принципі безпосередньої фіксації художником своїх суб'єктивних спостережень від дійсності, мінливих почуттів та настроїв.

Розпочавши свій мистецький літопис у Франції у другій половині ХІХ століття, імпресіонізм поступово завоював популярність і прихильність митців різних національних шкіл.

Що ж до генези цього вельми оригінального художнього напрямку, то його першооснова пов'язана з французьким живописом. “Необхідно особливо підкреслити, – пише М. Друскін, – що французькій культурі притаманна рідкісна властивість асиміляції іноземних елементів” [1,100]. Далі дослідник справедливо підкреслював, що усі вторгнення іноземних впливів якимось надзвичайно природно вливалися в основне русло французької музики, адаптувалися, усиновлялися нею [1,101].

Відкрита у 1874 році в Парижі виставка картин шокувала мистецтвознавців новим трактуванням, а можливо, нехтуванням академічних канонів.

У чутливому сприйнятті художника виникає бажання вловити й передати в мистецькому творі явища природи, ще не деформованих втручанням інтелекту. Оскільки вже оточуюча дійсність стає перед ним в новому світлі, залежно від погоди, часу, постільки «вловиме» художником – лише документ хвилини, реконструкція якоїсь однієї фази неминуче мінливої дійсності.

На нову техніку живопису навела імпресіоністів гра світла на воді. З поміченого ними розкладення і об'єднання фарб на поверхні води народилася ідея класти на полотно фарби одну до одної, не змішуючи її перед тим на палітрі; і лише тих кольорів, які є в сонячному спектрі, без нейтральних тонів світлотіні.

Французькі художники, представники імпресіонізму Моне, Ренуар, Писарро, Дега, Сислей, Мане внесли в культуру своєї епохи не лише безтурботну гру в порушенні старого візуального механізму, але й дали яскравий приклад нового бачення дійсності. У полотнах цих художників виникає ніби нове кольорове «відкриття світу». Імпресіонізм «зламав» традицію сценічної організації простору і створив нову його концепцію, як завдяки відмові від великих тем і від арсеналу технічних засобів Відродження, так і завдяки зверненню до наукового аналізу якостей світла.

Зробивши мистецьку революцію в живописі, імпресіонізм поступово розповсюджувався і проявлявся в інших видах мистецтва, художніх жанрах, де митець намагався «спіймати» миттєвість, передати перехід швидкоплинних станів. У навмисно недбалому ліпленні форм О. Роден – у Франції, М. Россо – в Італії, П. Трубецький, А. Голубкіна – в Росії зуміли втілити імпресіоністичні завдання сучасної скульптури. Під впливом імпресіонізму працювали художники: в Англії – Н. Уїнстлер, у Німеччині – М. Ліберманн, Л. Корінт, у Швеції – А. Цорн, у Росії – К. Коровін, І. Грабар.

Як нове явище, імпресіонізм увійшов у художню літературу наприкінці XIX століття. Його присутність відчувалася у збагаченні старих методів і невпинно зростаючому мистецтві опису європейської літератури. Так, А. Стівенсон та Дж. Конрад розвинули екзотичні якості імпресіоністичного стилю. Під впливом цієї манери перебувала й пізніша література на південні теми аж до О. Гріна та повістей С. Моєма.

У російській літературі імпресіонізм виявився в характерних психологічних кодах – розповідях Б.Зайцева, у безсюжетних новелах О.Димова; у поезії І.Анненського і К.Бальмонта, який найяскравіше втілює філософію миттєвості.

Рисами імпресіонізму відзначено творчість відомих режисерів та акторів кінця XIX – початку XX століття (у Франції - режисер А. Антуан у своїх пізніх постановках у Вільному театрі, актриса Г.Режан; в Італії – актор Е.Цакконі; в Німеччині – режисер О. Брам, актори С. Моїссі, Г. Ейзольдт). Імпресіоністичний характер мали деякі вистави М. Рейнхардта (наприклад, «Сон у літню ніч», «Приборкання норавливої» В. Шекспіра).

У Росії тенденції імпресіонізму виявилися у мистецтві МХТ (1907-1909 рр.) у діяльності режисера Ф. Комісаржевського, актора П. Орленєва. Застосування терміну «імпресіонізм» до музики певною мірою є умовним, і безпосередні аналогії між живописним і музичним імпресіонізмом неможливі. Оточуючий світ розкривається в музиці імпресіонізму через призму найтонших психологічних ледве вловимих відчуттів, народжених його спогляданням. Імпресіонізм у музиці виявився у відображенні настроїв, що набувають значення символів, тонких психологічних нюансів, у прагненні до поетичної пейзажної програмності. Йому властиві витончена фантастика, поетизація старовини, екзотика, інтерес до тембрової і гармонічної барвистості (К. Дебюссі, М. Равель, П. Дюка, М. де Фалья).

Ці риси музичного імпресіонізму поєднують його з іншими художніми течіями – літературним символізмом творчості П. Верлена, С. Малларме, П. Лугіса, М. Метерлінка, твори яких знайшли відтворення в музиці К. Дебюссі та його послідовників. При всіх новаціях музичної мови в імпресіонізмі виникають прийоми, характерні для мистецтва минулого, частково музики французьких клавесиністів XVIII століття. У сфері яскравого живопису, екзотики та фантастики (інтерес до музики Іспанії, країн Сходу) імпресіоністи продовжили традиції романтизму, відмовляючись при цьому від гострих драматичних колізій, соціальних тем.

Естетика імпресіонізму вплинула на всі основні жанри музики: замість розгорнутих багато-частинних симфоній, ораторій почали культивуватися симфонічні ескізи – нариси, що поєднують акварельну м'якість звукопису з символістською загадковістю настроїв, у фортепіанній музиці – такі ж афористичні короткі програмні мініатюри, засновані на особливій техніці звукового «резонування» і картинної пейзажності; на зміну романтичній пісні прийшла вокальна мініатюра з перевагою стриманої речитації, що поєднується у вокальних творах з барвистим зображенням інструментального фону. В оперному театрі імпресіонізм призвів до створення музичних драм напівлегендарного змісту, відзначених чарівною делікатністю звукової атмосфери, скупістю і природністю вокальної декламації. При деякому поглибленні психологічної виразності в них виникла статичність драматургії (К. Дебюссі, «Пелеас і Мелізанда»).

Творчість композиторів-імпресіоністів збагатила палітру музично-виразних засобів. Це належить, перш за все, до сфери гармонії з її технікою паралелізмів і примхливим нанизуванням яскравих співзвуч-плям, що не мають розв'язання. Імпресіоністи помітно розширили сучасну тональну систему, відкривши шлях багатьом гармонічним новаціям XX століття (хоча

й помітно послабили чіткість функційних зв'язків). Імпресіоністична гармонія характеризується посиленням колористичних засобів, а також під впливом французького музичного фольклору і нових для європейця XIX століття систем музичного мислення (вплив російської музики, григоріанського хоралу і ренесансної поліфонії, музики країн Сходу, негритянського міністрельного театру США).

Це виявилось, зокрема, у вживанні натуральних і ангемитонних ладів, елементів модальної гармонії; в акордових паралелізмах. Ускладнення акордових комплексів (нонакорди, ундецимакорди, шести- і семизвучні вертикалі, альтеровані і квартові співзвуччя) поєднуються в них зі спрощенням, архаїзацією ладового мислення (натуральні й пентатонні звукоряди, цілотонні комплекси). Інструментовці імпресіоністів властива диференційованість оркестрового звучання, деталізація фактури, використання чистих тембрів; часто в симфонічних творах використовуються соло дерев'яних духових, пасажи арф, складні *divisi* струнних, ефекти *consordino*. Типові й чисто декоративні, рівномірно плинні остинатні фони. Ритміка тонка й рухлива. Для мелодики характерні не заокруглені побудови, а короткі виразні фрази-символи, напластування мотивів. При цьому надзвичайно посилюється значення кожного звуку, тембру, акорду, розкриваються безмежні властивості розширення ладу. Особливу свіжість музиці імпресіоністів надало звернення до пісенно-танцювальних жанрів, тонке перетворення ладових, ритмічних елементів, запозичених у фольклорі народів Сходу, Іспанії, в ранніх формах негритянського джазу.

Багаті й неповторні джерела художньої виразності визначають основоположника музичного імпресіонізму К. Дебюссі, роль якого та ж сама, що й К. Моне у французькому живописі. Натхненно-поетична музика Дебюссі – це значна віха, важливий поворотний пункт в історії музичного мистецтва, особливо в новій системі європейського ладо-гармонічного мислення. “Розрив Дебюссі з класичною, т.з. мажоро-мінорною системою утворює момент настільки принципово-важливий, - справедливо підкреслює Т. Гнатів, – що цей композитор знаходиться на другому боці рубежа від усієї музичної класики, починаючи з XVIII сторіччя... Дебюссі знехтував непорушними основами музики, наче переступив в інший світ звучань. У цьому розумінні він дійсно відкрив музичне XX сторіччя” [2, 54].

Термін «імпресіонізм» стосовно музики Дебюссі був використаний уперше наприкінці 1887 року в доповіді секретаря Академії «Вишуканих мистецтв», де мова йшла про сюїту «Весна» у двох частинах для жіночого хору *a bouche fermee* («закритим ротом») з оркестром. Біографи відзначають, що поштовхом до написання сюїти «Весна» стала картина Ботічеллі. Композитор прагнув створити твір особливого характеру, який би передавав якнайбільше вражень. Це не весна в описовому змісті, а весна з точки зору людського оновлення. Дебюссі надзвичайно рельєфно і яскраво відобразив повільне виникнення істот і явищ у природі, їх розвиток, який веде до вибуху радості й народження почуття відроджених сил, здатних до нового життя.

Як бачимо ніщо в цьому коментарі не вказує на позицію Дебюссі як захисника безпосередності, що сліпо довіряє своїм почуттям. Його творчий задум несе в собі яскраво виражені риси літературності й близький до тих програмних передумов, які давали деяким романтикам шлях до створення музичних творів.

Одні й ті ж засоби можуть служити різним цілям. Майже все те, що було названо нововведенням Дебюссі, вже використовувалося сучасними йому або старшими композиторами, або вже мало своє джерело в екзотичній музиці. За словами Т. Гнатів, “розмаїті стильові тенденції й інтонаційні джерела, як і художньо-естетичні критерії Дебюссі трактує винятково самотньо, переосмислює та переплавляє напрочуд оригінально. При всьому розмаїтті й багатстві музики Дебюссі в ній домінує світло-натхненна лірика, піднесена поетичність, м'які, пастельні барви, вишукана граціозність і особлива субтильність” [2, 56].

Після доповіді секретаря Академії «Вишуканих мистецтв» слово «імпресіонізм» стосовно музики Дебюссі з'явилося знову у 1894 році. Приводом для цього було виконання саме хорового твору – кантати «Діва-обраниця» для жіночого хору, солістів і оркестру (на текст англійця Д. Россетті у французькому перекладі). Поширенню імпресіонічної музики Дебюссі у Франції

сприяло написання таких творів, як його ранні кантати «Гладіатор», «Блудний син»; хорів на слова Ш. Орлеанського («О, как отрадно созерцать», «Я тамбурина слышал...», «Зима, ты злых чар полна»), опери «Пелеас і Мелізанда», а трохи пізніше низка його фортепіанних творів і симфонічні ескізи «Море», містерія «Святий Себастьян», балет «Ігри» та інші.

У хоровій творчості Дебюссі розвинув цілу систему декоративних гармоній, що припускають приховані зв'язки з «зайвими» нотами, зміст яких зводиться до своєрідної стилізації і схематизації затримань і предйомів, з паралелізмами багатозвучних акордів (особливо Дебюссі тяжіє до використання нонакордів), де немає реального голосоведення, а тільки систематичне дублювання мелодії терцовими, квінтовими та іншими зонами. Звідси і «чиста гармонія» Дебюссі в паралель чистим фарбам живописців-імпресіоністів. Широко користуючись паралелізмами, перевагою старовинних і різного роду штучних ладів (цілотонною гамою Дебюссі навіть зловживає) звичайному мажору-мінору, ускладнюючи звукові з'єднання «випадковими» нотами передчасних і запізнюючих затримань, композитор значною мірою звільняв гармонію хорових творів від умов звичайного голосоведення. Це ми реально відчуваємо у вільній грі гармонічних плям, відблисків, ніби мозаїку барвистих мазків у картинах імпресіоністів.

На рубежі двох століть поряд із Дебюссі виникає фігура ще одного композитора, відомого художника-новатора – Моріса Равеля. Творчі шляхи двох композиторів йшли паралельно, багато в чому переплітаючись, доповнюючи один одного. Безумовно, могутній вплив Дебюссі на творче становлення його молодшого сучасника безперечний. Проте глибоко помилялися ті, котрі намагались показати Равеля тільки в ролі талановитого продовжувача і навіть епігона Дебюссі.

Равель уже на початку своєї кар'єри прагнув до подолання тепличної атмосфери в імпресіоністичному мистецтві культом неясних форм і фарб. “Велика музика завжди іде від серця. Музика повинна бути передусім емоційною, а потім уже інтелектуальною” [3, 99-100].

Відмінність творчих рис обох майстрів виявляється, звичайно, у їх музиці. Дебюссі визнає повну свободу музичного висловлення, нехтуючи в більшості творів, особливо раннього періоду, канонами класичної форми. Він довіряє своєму непогрішимому смакові й геніальному творчому інстинктові. Форма його творів майже завжди знайдена самим композитором. Равель теж прагне до свободи висловлення музичної думки, але при цьому він майже завжди залишається в рамках класичної форми та суворої художньої дисципліни.

У хоровій спадщині обидва композитори незмінно виявляли інтерес до «рідких», «несподіваних» звучань, до нових поєднань тембрів, регістрів.

Дебюссі чимало зробив, щоб позбавити ритміку влади вимогливої тактової ризи. Рух його фраз визначається вільним диханням, живою пульсацією ритмічних чарунок (відрзків).

Ритміка музики Равеля значно суворіше підпорядкована дисципліні метру. Він точний, як «швейцарський годинник», за висловом Ігоря Стравінського.

Равель частіше звертається до широких, протяжних мелодій, що відіграють важливу роль у побудові форми твору. З мелодикою нерозривно пов'язане ладо-гармонічне мислення композитора, позначене винятковою свіжістю, оригінальністю та винахідливістю. Аналізуючи гармонічну мову Равеля, Ю. Холопов відзначає його схильність до чуттєвої розкоші, м'яко дисонуючих повнозвучних акордів, а звідси – ладо-гармонічна барвистість, яскравість і радісний блиск звучання. Порівнюючи її з гармонією Дебюссі, він вказує на те, що “вона психологічно простіша, більш гостра і пікантна” [4, 189-190]. До того ж, Равель впевненіше спирається на тональну основу, у той час, як Дебюссі в своїх вишуканих і сміливих модуляціях наближається часто до атональної атмосфери.

І все ж, як би не відрізнялися «почерки» цих двох натхнених художників, не можна заперечувати їх ідейної спорідненості, спільності їх естетики.

У ранній період творчості Равель написав кантати «Мірра», «Альціон», «Аліса» і хоча вони не принесли авторові успіху, проте інтерес до вокального і хорового мистецтва у нього не пропав.

Опрацьовуючи у своїй творчості більшість музичних жанрів, Равель залишив непереверше-

ні зразки хорової музики, хоча представив їх лише невеликим колом творів: незвичайні фарби людських голосів у балеті «Дафніс і Хлоя», три пісні для хору *a capella* на власні тексти, колоритні хорові прийоми в опері-балеті «Дитя і чари» – ці хорові сторінки творчості Равеля належать до блискучих досягнень композиторського письма ХХ століття, позначені імпресіоністичними рисами.

Визнаючи основні риси імпресіоністичної естетики в європейському мистецтві початку ХХ століття, безперечно, виникає питання появи цього феноменального явища на ґрунті національної культури України. Адже, живучи у прекрасних, розкішних природних умовах, український народ з давніх давен у творах мистецтва створював культ натуральних природних барв і вишуканої декоративності (мистецтво народних промислів - вишивка, писанкарство).

Очевидно, що на початку ХХ століття через безпосередні зв'язки і контакти з Європою в українське мистецтво проникає і застосовується естетика імпресіонізму. Зокрема, симптоматичним це стає для живопису, де виникає цілком яскрава і виразна національна імпресіоністична школа, представники якої своєю майстерністю вдосконалювали в Європі – О. Мурашко (Париж), І. Труш, О. Новаківський.

Не обминає нова мистецька течія й українську літературу, що народжує імпресіоністичну новелу М. Коцюбинського, В. Стефаника, пізніше – М. Хвильового.

А знайомство і вивчення Ф. Акименком у Парижі творчості Дебюссі, можливо, і стало початком застосування імпресіоністичної техніки в українській музиці. Безумовно, перші спроби написання музичних композицій в новій стилістиці пов'язані з жанрами інструментальної музики, що була типовою і для Дебюссі. Симфонічна поема «Ангел» Ф. Акименка, фортепіанні прелюдії В. Барвінського свідчать про бажання авторів знайти свою власну манеру втілення імпресіонізму, що виявляється в поєднанні романтичних засад з особливостями музичної мови нового стилістичного напрямку. Перш за все, це стосується специфіки фактурного викладу музичного образу, де зникає чітка диференціація на мелодію і фон, а постає новий тип фактури – як комплекс гармонічних фарб, що створюють надзвичайно вишукану колористичну картину. Імпресіоністичні елементи проникають в організацію мелодики, яка часто формується на коротких замкнених мотивах, створюючи настрій тимчасового і, одночасно, постійно мінливого образу.

Що ж до гармонії, то стає типовим використання паралелізмів і складних септакордових співзвуч, які не потребують розв'язання, тобто, зникають функційні зв'язки. Спираючись на правила музичної мови Дебюссі, українські композитори доповнюють стилістику імпресіонізму ознаками національного мистецтва. Насамперед, це виявляється на рівні гармонічних ефектів, в яких часто використовуються народні лади, характерні інтонаційні звороти тощо.

Очевидно, що в творчості українських композиторів імпресіонізм часто сполучається з фольклоризмом. Вивчаючи і опрацьовуючи багатогранне народне мистецтво, його традиції і жанри, митці ХХ століття тяжіють до оновлення та індивідуалізації прочитання народної образності, зокрема опанування її через призму суб'єктивно-інтимного сприйняття, що й призводить до використання імпресіоністичних прийомів. Це відноситься до опанування міфологічних, легендарних сюжетів та образів, що розкриваються в яскраво зображальному, картинному, декоративному спектрі. Опанування елементами імпресіоністичної техніки неминуче призвело до використання її характерних ознак у вокальній музиці, зокрема в хоровому мистецтві. Безперечно, найбільш виразне застосування цікавого творчого досвіду французьких композиторів знайшло свій вияв у творах пейзажної лірики. Мальовничі образи навколишньої природи породили у композиторів бажання передати тонкі і колористичні деталі картин рідного краю.

Найперші зразки хорового імпресіонізму, створені на початку 20-х років – «Літні тони» М. Леонтовича, «Арфами, арфами» Я. Степового, «Ми – дзвіночки» В. Верховинця – характерні пошуком засобів відтворення настрою через живописну ілюстративність. Поетичний колорит пейзажу композитори передають, вдаючись до ескізної-штрихової манери письма. Саме це ство-

рює і поглиблює мрійливо-світлу, ажурну світлотінь – одну з основних рис імпресіоністичного напряму.

Поетичний вірш П. Тичини «Арфами, арфами» Я. Степовий інтерпретує в манері колористичного звуконаслідування, хорова фактура у творі наповнюється своєрідним інструментальним звучанням, що ніби відтворює передзвін арфи. На заваді автору стала типова імпресіоністична будова мелодичної лінії, що формується на коротких пентахордових мотивах з частим повторенням звуків. Лінеарність голосових партій породжує у вертикалі секундові співзвуччя, які позбавлені терпкості і драматизму, адже темп та динаміка піано надає їм невагомості і прозорості звучання – це і створює враження ажурної світлотіні. На думку Т. Булат, “притаманне композиторів лірично відкрите ставлення до оточуючого світу, близьке й зрозуміле людині, що утверджувала нові уявлення про красу буття, вияскравлювало емоційну характеристику твору” [5, 55].

Одним із найбільших досягнень пейзажної лірики довоєнних років став хор С. Людкевича «Ой, ідуть тумани» на слова І. Франка. Імпровізаційна свобода музичного руху надає особливій привабливості образу «Ой, ідуть тумани». Часом рухливість мелодичних пластів сприймається як просторова характеристика, певна відстороненість споглядання. Зміна напрямів простування голосів, розходження чи рух суцільного потоку, об'єднання звучання і знов диференціація хорових ліній, колористична приглушеність гармонічних барв, безцензурність великих побудов нагадують імпресіоністичну манеру письма. Прагнучи зберегти у хоровому звучанні чари поетичної образності, композитори намагаються виділити інтонування вірша, підкреслити виразність його метричної пластики, римувань, місткості тропів, дбаючи про прозорість викладу.

Продовженням цієї тенденції і новим етапом її розвитку став цикл хорів Б. Лятошинського «З минулого», «Ти спиш один» на слова О. Фета, «Рим уночі» на слова Ф. Тютчева, «В старому місті» на слова І. Буніна та «Менует» на слова невідомого автора XIX століття. Погляд вглиб віків через забуті сторінки російської поезії, витончена фантастика, поетизація старовини (обриси руїн давнього міста, монастиря, середньовічних вулиць, тендітного клавесина, відлуння дзвону) – усі ці деталі характерні і співзвучні рисам імпресіоністичного забарвлення.

Відтворюючи в музиці образи, деталі зображуваних картин, Б. Лятошинський не стилізує вислову, а оперує засобами і прийомами, властивими йому самому, добирає потрібне з різних художньо-виразних систем методом полістилістики. Проте всі різноманітні засоби застосовуються Б. Лятошинським з великою мірою художнього і стильового чуття, що зумовлює органічність і цілісність його композицій. Характерне для цього циклу поєднання глибини філософського узагальнення та імпресіоністичної манери відтворення окремих епізодів межує з експресіоністичними прийомами накреслення настрою.

У доробку композиторів молодшої генерації простежується розвиток тенденції добору різних художньо-виразних систем.

Продовженням пошуку настроєвої еквівалентності музики в її рівновазі зі словом бачимо в хорах Ю. Іщенка та Л. Дичко.

Однорідність мінливих барв і, водночас, їхню гармонію відтворює хорова пейзажна мініатюра Ю. Іщенка «Степ» на слова В. Симоненка.

Це поезія випаленого степу, виходженого шляху, що хвилює у своїй буденності в'янучою від спеки травою, далекими осоками, які “підпирають у степу небосхил”.

Художнє вирішення поетичного образу композитор знаходить у темброво-колористичних відтінках чоловічого хору *a cappella*. Звужуючи хорову фактуру до тембрової однорідності, автор мініатюри поповнює її характерними для імпресіоністичної манери ефектами просторовості та різнобарвності. Щільність хорових партій, що по вертикалі утворює кластерні співзвуччя, відображає образ серпневої спеки (такти 5-6), а використання паралельних квінт та розширення хорового діапазону до дуодесими, символізує безмежність і нескінченність шляху.

У творі спостерігається особлива увага композитора до динамічних відтінків та зміни метроритму, що також сприяє відображенню подиху літньої природи.

Аналізуючи хорові твори Ю. Іщенка, цікаво зупинитися і розглянути музичну інтерпретацію поезії П. Тичини «Арфами, арфами», адже цей вірш ще у 10-х роках ХХ століття викликав у Я. Степового бажання показати вишукано-поетичне, піднесено-ліричне сприйняття і оспівування краси весняного пробудження природи. «Його мудре мистецтво, – пише Л. Дичко, – інстинктивно поєднується з цією ж природою, з якої, здається, воно постає... природою м'якою, чуттєвою і ніжною. Композиторові властиве особливе бачення, відчуття зображуваного об'єкта, як і кольору, кольорового спектра імпресіоністичної барвистості» [6, 8].

Що ж до хорової композиції Ю. Іщенка «Арфами, арфами» – це також зразок колористичного імпресіоністичного живопису, в якому домінують яскраво-барвисті арабески весняного пейзажу. Безліч нюансів, відтінків, градацій почуттів створюють традиційну для імпресіонізму безперервну і постійно мінливу хорову композицію. Величезна увага до колористики накладає печать на структуру хорової фактури – хорове чотириголосся *a cappella* доповнюється у творі чотирма солістами – два сопрано і два альти. Легкі прозорі короткі фрази у солістів підкреслюють тендітність музичного живопису, що ілюзорно нагадує ефект «відлуння».

Після колористично-барвистого вступу звучить рельєфно та виразно тема в альти, в основі якої лежать квартові і квінтові інтонації, що є типовим для мелодики імпресіонізму, адже такі тематичні утворення сприяють характерові прозорості й чистоти природних барв. Ця тема, справді, являє собою символічний образ весни та оновлення природи.

Деталізуючи, виділяючи кожне слово, фразу тексту, композитор майстерно користується прийомами поліфонізації хорової фактури, утворюючи «кольорову» поліритмію, політональність і поліладовість (такти 25-30).

Прагнучи якомога повніше передати дивовижну гру весняної природи, композитор надає особливого значення заключному розділу твору, де, комбінуючи пентахордову послідовність з використанням остинатних фігур, досягається яскраве звучання кольорової палітри. Але і тут композитор залишається максимально вірним імпресіоністичному методу, адже, досягнувши повного звучання хору, гнучко «переключає» до мережаного переплетення голосів чотирьох солістів на тлі затриманого, ледь відчутного звучання хору, домагаючись цим м'якої пастельності й дивовижної чистоти тонів (такти 58-66).

“Прочитання” поезії Сходу у творчості Л. Дичко викликало появу своєрідного хорового диптиху, в якому невід’ємно поєдналися ознаки орієнталізму та імпресіонізму.

У першому хорі «Поява місяця» на слова японського поета Охара-То-Ко (переклад М. Вороного) Л. Дичко змальовує атмосферу нічного пейзажу, сповненого таїнства природи. М. Гордійчук підкреслює, що “певна емоційна розмитість відтворює поезію місячної ночі, передає характер саява місячного світила, що мимохідь викликає в уяві невиразні, покриті серпанком таємничості видіння” [7, 53]. Композитор відтворює незбагненну й дивовижну закономірність – появу місяця, що вражає уяву своєю загадковістю. Витончений лінійний рух хорових партій, де відчутні елементи серійності, передає стан досягнення просторовості, якогось космічного безмежжя.

Не менш цікава й різноманітна в композиції і хорова вертикаль, що базується на використанні сучасних прийомів гармонії, сонорики. Зокрема, інтерес становить початковий розділ композиції, в якому неминуче присутні ознаки імпресіонізму. Поважно, немов із дальніх космічних сфер «проявляється» – відроджується звучання хору *mormorando*, ніби з верхніх атмосфер до землі сходить фантастичне звукове саяво. Композитор застосовує прийом поступового включення хорових партій: від сопрано до баса. Симптоматично, що композитор намагається відразу ж створити ефект просторовості, об'ємності звучання, використовуючи традиційні імпресіоністичні прийоми: розміщення голосів у вертикалі на основі інтервалів кварта і квінти, роздвоєння хорової фактури в тональному відношенні на два пласти - поєднанні *H dur* і квінти *E* (такти 5-10).

Оригінальними у творі є вказівки щодо виконання музики, де композитор не обмежується лише традиційним прийомом співу «закритим ротом», але й вживає сонорні елементи, зокрема

спів «свистячим шепотінням».

Бажання відтворити гру миттєвостей, барв, світлотіней зумовлює автора постійно чергувати в хорovій фактурі фрагменти кантилені і речитативу, які застосовуються як у горизонталі, так і у вертикалі.

Керуючись стилістикою імпресіонізму, Л. Дичко будує мелодичну лінію на мотивному принципі, створюючи тим самим враження імпровізаційності, «недомовленості» в характеристиці образу.

Композитор винятково тонко прямує за текстом, інтонуючи кожний склад, слово, фразу. Цікаво, що самі мелодичні мотиви формуються на законах пентатоніки, тобто включають ознаки орієнталізму.

Оригінально вирішена і сама форма композиції, де автор, безперечно, використовує ознаки формотворення зразків імпресіоністичної стилістики. «Поява місяця» Л. Дичко за формою наближається до концентричної – тривожні чекання появи місяця, сповнені колористичного розмаїття і дивовижної зміни настроїв, викликають конфліктне начало – чорну хмару, але ж цей тимчасовий, експресивно насичений образ, зникаючи, знову породжує легкі невловимі «арабески» місячного саява, що розчиняється в космічних сферах.

Філігранна багатотемброва хорova фактура, зіставлення барв, гра світлотіней домінують у другій частині диптиху Л. Дичко «Сонячний струм» на слова Басьо (переклад М. Бахтинського), яка відзначається особливою ясністю, сліпучою сонячністю, іскристістю колориту і сприймається як піднесений величний гімн сонцю. Апофеозний урочистий характер композиції спонукає автора звернутися до восьмиголосної хорovої фактури, що повинна створити відчуття всеоб'ємності звучання. Л. Дичко намагається показати образ небесного світила, тим самим використовуючи лише верхні регістри хорovих партій (бас у початковому фрагменті твору співає в межах першої октави). На відміну від попереднього хору «Поява місяця» у «Сонячному струмі» Л. Дичко більше спирається на монолітну хорovu фактуру, проте, виділяючи з тексту слова «ллється сонячний струм», у хорі використовується поліфонічна імітація, що сприяє звукозображенню розповсюдження сонячних променів.

Цікавою колористичною знахідкою є заключний розділ хору, який виявляє спільні риси з технікою імпресіонізму.

Масштабний, помпезний фінал, розростаючись від одноголосся альтів, завершується могутнім звучанням, що утворює тональність До-мажор (що часто символізується в композиторів з образом сонця). Майстерне «завоювання» тоніки До-мажору відбувається через пентахордову послідовність – це несе суттєву колористично-смыслову функцію і уособлює спектр сонячних променів, що розчиняються у вічному саяві. Вдала і вишукана графіка нотного запису нагадує собою справжній малюнок вибуху раптового світла, що з ніжного променя розростається до безмежного і сліпучого видіння (такти 18-23). На думку М. Гордійчука, «цей хорovий експеримент композитор підкорила образним завданням, поставивши собі за мету оволодіння новими законами хорovого письма» [7, 55].

Підсумовуючи опис хорovих композицій українських авторів ХХ століття, зазначимо, що проведена робота була спрямована на визначення основних позицій становлення унікального художнього явища у світовій культурі ХХ століття, його повноцінне, але досить своєрідне і неповторне втілення у хорovій музиці вітчизняної культури.

Обмежуючись рамками даної роботи, ми спробували показати певний історичний шлях опанування імпресіоністичною технікою українськими композиторами. Принагідно хочеться коротко зупинитися на тих ознаках даного мистецького напрямку, що безпосередньо простежується в описаному матеріалі.

Найважливішим моментом є використання вишукано-рафінованого імпресіоністичного звукоопису саме в пейзажній ліриці. Як бачимо, для всеоб'ємної повної передачі уяви того чи іншого пейзажу композитори вдаються до застосування різних прийомів, стилізуючи їх у своїх музичних композиціях. Правомірно відзначити, що риси імпресіонізму і в сучасному хорovому мистецтві

займають одне з важливих місць; різні типи ліричних хорів – пейзажів, нарисів відтворюють широкий спектр почуттів, розкривають важливі емоційні аспекти внутрішнього світу людини.

Переважає більшість цих творів сповнена світлих настроїв і барв. Особливе бачення, осмислення і відчуття зображуваного об'єкта, як кольорового спектра, збагачують національну хорову культуру арсеналом нових музично-виразних засобів, в якому нерозривно і органічно поєднані мелодика, ладо-гармонічне мислення, фактура, принципи розвитку та формотворення, характерне для імпресіонізму.

Джерельні приписи

1. Друскін М. О западноевропейской музыке XX века. – М., 1973.
2. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу XIX-XX століть. – К.: Музична Україна, 1993.
3. Шнеерсон Г. Французская музыка XX столетия. – М., 1970.
4. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. – М., 1974.
5. Булат Т. Яків Степовий. – К.: Музична Україна, 1980.
6. Дичко Л. Пошук творчості // Музика, 1998. – № 4.
7. Гордійчук М. Леся Дичко. – К.: Музична Україна, 1978.

Резюме

У статті розглядається імпресіонізм як мистецьке явище світової культури кінця XIX – початку XX століття, зокрема мистецтво розмаїття кольору і фарб у національній хоровій культурі України XX століття.

Summary

This article deals with impressionism as art phenomenon of the world culture of XIX-XX centuries particularly with colour variety in Ukraine national culture of XX century.

УДК: 78.07

О.Г. Михайлова

“МЕЛОДІЯ”: СЛОВО І ОБРАЗ В ЕСТЕТИЦІ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

Під час однієї із зустрічей зі студентами Київської консерваторії, яка відбулася наприкінці 1980-х, Валентин Сильвестров промовив одну фразу, що запам'яталася: “перетворення втомленого мелодичного світу”. Йшлося про вокальну музику композитора, про його пісенні цикли. Сильвестров говорив про те, що саме на ґрунті пісні може виникнути нова творчість: мелодичний дар працює інерційним шляхом, але знайома конфігурація звуковисотної лінії непомітно перебудовується й виникає нова мелодична пластика. У “Тихих піснях”, за словами автора, головним було почути, як відомий вірш сам себе заспіває, композитор же повинен підкоритися йому, навіть проти власної волі.

Такий підхід до творчості відроджує давній сенс грецького слова *poiesis*, “пойесіс” – творення, творчість, роблення, побудова, віршотворення. За Платоном, *пойесіс* – це поєднання двох типів творення – художнього вироблення і природного народження, або самого з себе проростання [1. с.37].

Принцип *пойесіс* у (пере)творенні мелодичного світу для Валентина Сильвестрова дотепер не втрачає свого значення: “Мелодія – це така форма, яку неможливо спланувати. Це подарунок для того, в кого є інстинкт мелодії. Окрім композиторської техніки існує техніка іншого роду

ЗМІСТ

<i>Передмова</i>□	3
 Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ	
<i>Кубицька Н.В.</i> Походження та художні особливості глиняної іграшки Волинського Полісся (на матеріалах с. Кульчин)	8
<i>Луній Т.Ф.</i> Художньо-образна та семантична структура геометричного орнаменту західнополіських рушників.....	18
<i>Михайлова Р.Д.</i> Регіональні ювелірні прикраси Волині Х – початку ХІ ст. (за матеріалами речових скарбів)	27
<i>Бондарчук Я.В.</i> Синтезування середньовічних та ренесансних принципів художньої стилізації в декоративно-ужитковому мистецтві Острозького осередку другої половини ХVІ – першої половини ХVІІ ст.	47
<i>Смирнова Т.Б.</i> Формування середньовічного мистецтва Польщі в контексті західних та східних впливів □	53
<i>Пономарьова Т.О.</i> До історії ілюстрування волинського циклу творів В.Г. Короленка (за матеріалами збірки фондів Рівненського обласного краєзнавчого музею)	59
<i>Граб О.В.</i> Національно-культурне відродження та творчі мистецького життя Львова 60-х років ХХ століття	67
<i>Вакульчук М.В.</i> Мистецтво красномовства та його різновиди	73
<i>Пустовіт О.Ю.</i> Сучасний стан й основні тенденції розвитку мережі та типів православних храмів в Україні	78
 Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	
<i>Сметана О.П.</i> Особливості використання здобутків імпресіоністичної техніки у хоровій вітчизняній музиці кінця ХІХ – початку ХХ століття	85
<i>Михайлова О.Г.</i> “Мелодія”: слово і образ в естетиці Валентина Сильвестрова.....	93
<i>Прокопович Т.Ю.</i> Церковна архітектура української діаспори в структурі вітчизняної традиції□	102
<i>Брилін Е.Б.</i> Технологія музичної творчості в контексті проблем культури	107
<i>Виткалов В.Г., Мельник Я.М., Борейко Г.Д.</i> Установи культури і освітянська мережа: тенденції та проблеми функціонування (на прикладі Рівненщини)	111
 Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ	
<i>Прокопович Т.Ю.</i> Українська культура ХХ століття у дзеркалі політики / Виткалов В.Г. Українська культура. Сторінки історії ХХ століття. – Рівне: Ліста, 1999. – 435 с.....	119
<i>Кир’ячук Б.М.</i> Герменевтика мистецького творення / ГАНС-ГЕОРГ ГАМАДЕР. Вірш і розмова ЕСЕ / Переклад, передмова та примітки Т.Гаврилів. -Львів: Незалежний культурологічний часопис “Ї”, 2002.– 188 с.....	122
<i>Морозова Т.П.</i> Мистецькі обрії ‘ 2000: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика /Академія мистецтв України / Головна наук. ред. І.Д.Безгін. – К.: КНВМП “Символ - Т”, 2002. – 461 с.	124
<i>Відомості про авторів</i>	128