

Зінченко В. В.

старший викладач музично-теоретичних
дисциплін I категорії школи мистецтв
№ 8 м. Донецька

I. ШАМО. ФОРТЕПІАННА СЮІТА «КАРТИНИ РОСІЙСЬКИХ ЖИВОПИСЦІВ»

(ДО ПИТАННЯ ВТІЛЕННЯ ПРОГРАМНОСТІ

В ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛАХ УКРАЇНСЬКИХ

КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ)

Анотація. В статті розглянуто майстерний доробок вітчизняної програмної фортепіанної літератури славнозвісного українського композитора другої половини ХХ ст. Ігоря Наумовича Шамо, – сюїти «Картини російських живописців».

Ключові слова: програмність, фортепіанний жанр, пейзажний живопис, сюїта.

Аннотация. Зинченко В.В. И. Шамо. Фортепианная сюита «Картины российских живописцев». (К вопросу воплощения программности в фортепианных циклах украинских композиторов второй половины XX столетия). В статье рассмотрен мастерский пример отечественной программной фортепианной литературы, созданный замечательным украинским композитором второй половины XX ст. Игорем Наумовичем Шамо, – сюита «Картины русских живописцев».

Ключевые слова: программность, фортепианный жанр, пейзажная живопись, сюита.

Annotation. Zinchenko V.V. Igor Shamo. Piano suite – «Pictures of Russian artists» (On embodiment of a programmatic (On realization of programmatic) piano cycles of Ukrainian composers of the second half of the twentieth century). The article presents a masterful sample of the national program of piano literature, created by a wonderful Ukrainian composer of the second half of the twentieth century, Igor Shamo – suite «Pictures of Russian artists».

Keywords: programmatic, piano genre, landscape painting, suite.

Постановка проблеми. Творчість видатного українського композитора ХХ століття є скарбницею національної культури, що віддзеркалює художні досягнення вітчизняних авторів в широкому жанровому колі – від лаконічного пісенного жанру до масштабних симфонічних творів, інструментальних концертів, циклічних композицій для різних виконавських складів. З плином часу, авторська схильність до програмного мислення суттєво розширила тематику та жанрову палітру творів митця. Можна вважати, що програмність стала провідною ознакою творчості композитора, визначила способи та засоби її музичного втілення. Творчі здобутки І. Шамо у фортепіанному жанрі не є виключенням. Протягом років не згасає інтерес музичного загалу до програмних фортепіанних творів композитора. Зазначимо, що Ігор Наумович належить до числа самих виконуваних українських фортепіанних авторів. Вже декілька поколінь професійних виконавців звертаються до його творів, небайдуже ставляться до цього й вихованці мистецьких навчальних закладів України, країн СНГ та дальнього зарубіжжя.

Предметом статті є зразок майстерного доробку вітчизняної програмної фортепіанної літератури, створений для юнацької аудиторії видатним українським композитором другої половини ХХ ст. Ігорем Наумовичем Шамо – сюїта «Картини російських живописців».

Аналіз досліджень і публікацій, присвячених І. Шамо свідчить про ґрунтовний інтерес вітчизняних музикознавців до визначних етапів творчої біографії композитора [3], [6]. Ю. Вахрєнов аналізує особливості фортепіанної творчості митця [1]. Фундаментальна монографія В. Кліна [5] містить посилання на твори І. Шамо з метою характеристики зразків і типів української фортепіанної програмної музики періоду 1917–1977 рр. У дисертації О. Фрайт із доробку композитора наведені приклади програмних циклічних творів для фортепіано в історичній ретроспективі та в контексті аналізу еволюції типів програмності [9].

В той же час, незважаючи на певну кількість дослідницьких розвідок, в музикознавчій літературі досі не представлені матеріали докладного аналізу популярної сюїти І. Шамо «Картини російських живописців», які б за метою розгляду, стилістикою викладення поєднували у собі корисну інформацію з доступністю та відповідали віковим можливостям сприйняття дитячою та юнацькою аудиторією. Новою Програмою з предмету «Українська та зарубіжна музичні літератури» для шкіл естетичного виховання [7], запропонована така тема як «Пейзаж у музиці». Музичні ілюстрації до уроку представлені лише однією п'єсою сюїти Шамо («Берізка»). Проте, щоб виявити цілісність авторського задуму, варто звернутися до всіх мініатюр циклу.

Актуальність запропонованої статті полягає, також, у можливості використання її тематики широким педагогічним загалом, з чим, власне, і пов'язаний ракурс розгляду обраної теми.

Отже, сюїта «Картини російських живописців» заслуговує на увагу, як зручний приклад поширен-

ня у програмній фортепіанній творчості українських композиторів другої половини ХХ століття циклів картинного типу, що пов'язані з образами природи. Зразки класичного малярства представлені у циклічному творі І. Шамо сюжетами картин відомих російських живописців кінця ХІХ – початку ХХ ст. І.Голікова, І.Левітана, А.Рилова, М.Нестерова, Б.Кустодієва. Творчим поштовхом для композитора можна вважати його власне захоплення живописом. Із біографії митця можна дізнатись про те, що з дитинства Ігор Наумович витрачав часи дозвілля на малярство, хоча спеціально ніколи цьому не навчався. «Згодом це зіграло важливу роль у його формуванні як композитора. У багатьох творах помітимо щонайтонше опрацювання деталей, іноді непомітних для вуха з першого прослуховування, але саме в них – витончено змальованій інтонації, колористично придуманому гармонійному ході і так далі – врешті-решт народжується барвисте і цілісне музичне» [6, с. 12].

Композиція сюїти складається із шести мініатюр. Цикл відкриває «Трійка», інспірована картиною І. Голікова. Фантазія автора, а згодом – і слухачів, має відштовхуватись від образів живопису. Вже с перших тактів твору в уявленні народжується панорама зимової дороги, по якій мчить трійка. Можна прислухатися, як в музиці відтворено ледь відчутний брязкіт срібних дзвіночків у прозорому морозному повітрі (4 такта вступу).

Головна тема, плясова за характером, викладена у тональності С-dur. Спершу вона лише оплетена одноманітними фігураціями тріолей акомпанементу. Відсутність акордової підтримки у фактурі надає викладенню підкреслено-прозоре забарвлення. Надалі тема повторюється декілька разів. При цьому зростає динаміка (від *mf* до *ff*) та поступово «вимальовується» її акордовий склад. В такий спосіб І. Шамо використовує поширений засіб виразності: нібито трійка наблизилась і ось – вона вже перед нашими очима. (Принадно можна згадати музичну картинку «На трійці» з хрестоматійного альбому П. Чайковського «Пори року».)

Отже, з'являється нова тема, більш співуча, лірична за складом, проте почуття руху залишається невпинним. Наставання третього розділу п'єси підготовлено появою інтонаційних фрагментів основної теми, що поступово приводять до її викладення у репризі. Мелодія стрімко пересувається в низький регістр, а потім хроматичним пасажем злітає до третьої октави. Там, у звуковому просторі тріольних фігурацій музика поступово згасає.

На закінчення варто навести славнозвісну цитату із видатної поеми М. В. Гоголя: «Эх, тройка! Птица тройка, кто тебя выдумал? Знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в этой земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать вёрсты, пока не зарябит тебе в очи... Чудным звоном заливаается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земле, и, косясь, постараниваются и дают ей дорогу другие народы и государства» [2, с. 232-233].

Зовсім інший настрій народжує наступна п'єса сюїти – «Літній вечір», створена композитором за однойменною картиною І. Левітана. З ім'ям цього художника прийнято пов'язувати настрої суму та меланхолії, осіннього прив'ядання, вечірніх сутінків, похмурих днів. «Слід сказати, що Левітан мав музичне сприйняття природи, і ця обставина має велике значення в його творчості. Левітан розумів, що передати душу природи можна тільки через точне сприйняття усього колористичного розмаїття в конкретному... стані» [4, с. 8].

Якщо звернутися до нотного тексту п'єси, то одразу стає зрозумілим, що музика І. Шамо також колористична та дуже витончена за характером. Авторська ремарка *Andantino pastorale* підкреслює жанрову особливість мініатюри. Як відомо, в мистецькому контексті пастораль зазвичай пов'язують із зображенням сільського життя, природи. Основними рисами інструментальної пасторалі є плавний рух мелодії паралельними консонансами. До цього композитор додає витончену рафінованість гармонії, що супроводжує неспішний розвиток теми в тональності b-moll.

Музика середнього розділу не є контрастною за характером тематизму. Інтонаційний розвиток тут поєднаний із гнучкістю метро-ритму. Згодом, у розгортання втручаються раптові зміщення акцентів, зміна метрів та розмірів, що надають композиції відчуття народного духу і насичують її звучання фольклорним колоритом. Після емоційно-піднесеної кульмінації настає скорочена реприза, також сповнена м'якого ліричного звукопису. У яскравій панорамі російського пейзажного живопису, межі ХІХ та ХХ століть, особливе місце належить енергійним, декоративним творам А. Рилова. Серед них дуже репрезентативною за манерою письма є картина «Ранок у лісі», за якою написана третя п'єса сюїти І. Шамо.

Музична картина «Ранок у лісі» – дуже жвава за характером, що дає можливість говорити про традиційно контрастне співвідношення частин сюїти на цьому етапі її розгортання. В кожній мініатюрі композитор із великим смаком користується елементами звукопису. В даному випадку він трактує картинну програмність в романтичному ключі. Яскраві звукообразальні прийоми допомагають уявити, як у лісі, що ледь-ледь почав просинатися, таємничо закуковала зозуля... Холодні краплі роси яскравими бризками розлітаються під ногами. Таке враження складає основна тема (F-dur). За побудовою ця п'єса також є тричастинною, де експозиція та реприза (F-dur) однакові за тематизмом, і у середньому розділі загальний настрій музики суттєво не змінюється.

Перегорнемо сторінку нотної збірки. На нас чекає наступна зустріч із музичним втіленням знаменитої картини І Левітана, що наслідує її назву: «Володимирка». Влітку 1892 року, біля села Болдіно (колишня Володимирська губернія Росії), де мешкав на той час художник, він раптово заблукав у лісі. Тільки під вечір Левітану вдалося вийти на якийсь незнайомий шлях. Широка дорога виходила далеко за обрій. На краю стояв придорожний хрест, вдалечині йшла старенька жінка, а навкруги – простиралася рівнина від краю до

краю... Це був сумно звісний Володимирський тракт, по якому віками гнали до Сибіру арештантів. Саме цей шлях горя та скорботи відобразив художник на своєму полотні.

Наскільки точно та глибоко І. Шамо передав творчий задум Левітана! Дуже виразним виявився прийом *ostinato*, що проходить скрізь всю композицію, відтворюючи її трагічну образність. Він з'являється з перших тактів у вигляді ледь чутного фону, на якому розгортається безрадісна мелодія, викладена у низькому регістрі. В процесі динамічного та фактурного зростання *ostinato* перетворюється на грізний набатний дзвін. На піку кульмінації твору драматизм викладення музичної думки набуває пристрасно-патетичного характеру. За словами музикознавця В. Кліна, «...у світовій фортепіанній літературі звукоімітаційна дзвонівість утворює традицію, формування якої у ХІХ – ХХ пов'язано передусім з російською композиторською школою... І. Шамо у «Володимирці» тлумачив дзвонівість, як невідемну рису драматичної патетики». [5, с. 199-200]. Надалі напруження мало-помалу спадає, немов розчиняється у повітрі. В такий спосіб композитор досягає ефекту візуальної асоціації: наблизилася, пройшла перед очима та й зникла в далечині похмура колона в'язнів.

Передостання п'єса сюїти «*Берізка*» з'явилась, як відгомін на картину М. Нестерова, що має таку ж саму назву. Природа на картинах цього художника не є звичайним пейзажним фоном, частіше вона виступає головним героєм твору. «Компоненти нестеровського пейзажу – один із секретів його нев'янучої привабливості. Тонкі, трепетні білоствольні берізки... пройняті тютчевским відчуттям того, що «сквозит і тайно светит» в красі російської природи» [8, с.10-11].

Хороводні мотиви наповнюють інтонаційний стрій музики першого розділу. Середина п'єси (*Piu mosso*) більш контрастна, у порівнянні з попередніми «картинами» і вийшла у І.Шамо надзвичайно колоритною та соковитою. Композитор майстерно розгорнув перед слухачами звукову картину природи і за допомогою побутових, жанрових елементів показав людину у повному злитті з природою.

Панораму народного життя та побуту неможливо собі уявити без гомінливого ярмарку чи гуляння. «Любов до життя, радість та бадьорість завжди були єдиним сюжетом моїх картин», – писав видатний художник першої чверті ХХ століття Б. Кустодієв. Апетитна соковитість фарб і сюжетів стали у пригоді І. Шамо під час роботи над фінальною п'єсою сюїти – «*На гулянці*». Початкові такти вступу – це своєрідне запрошення до всіх прийняти участь у гомінливому народному святкуванні. Дуже вдало втілює яскравий музичний образ основна тема композиції – енергійна барвіста, танцювальна за характером.

Нестримні веселощі з їх простодушним, злегка незграбним танком втілено завдяки гострим синкопам, частим змінам метру, ритму та яскравим гармоніям. Надалі розвиток подій не зупиняється ні на мить: в музиці калейдоскопічно змінюють один одного стрімкі епізоди ярмаркового характеру, де тема кожного разу виступає у новому «вбранні». Стихія танцю поширюється і стає

зовсім нестримною. Таким колористичним та яскравим фіналом І. Шамо завершує свій цикл.

Висновки. Приведений аналіз сюїти дозволяє зробити наступні висновки:

- збірка І. Шамо віддзеркалює схильність українських композиторів 50-х – 80-х років ХХ ст. до інструментальних творів програмного типу, що знайшла втілення в фортепіанних циклах картинного типу;
- виникнення сюїти «Картини російських живописців» пов'язано з інтересом музиканта до фортепіанного жанру, де значне місце посідають опуси з різними типами програмності;
- композитор трактує картинну програмність в романтичному ключі, що знаходить вислів у свідомому використанні ефектних колористично-фактурних прийомів;
- поряд з тим, оригінальні звукообразжальні, метроритмічні, фактурні знахідки І. Шамо, органічне відтворення народного духу вказують на призначення музики для широкої демократичної аудиторії;
- оригінальний авторський стиль зрілого майстра, поєднаний із традиційними способами формоутворення (побудова мініатюр, контрастний принцип їх чергування у сюїті тощо) є запорукою широкої затребуваності твору І. Шамо в учбовому та концертному репертуарі.

Захоплення композиторів творами малярського мистецтва – невичерпна тема, що надає представникам академічного музичного мистецтва безліч підходів щодо її творчої реалізації. Із плином часу стає зрозумілим: вибір програмних тем і образів складає оптимістичну перспективу авторським пошукам у розбудові вітчизняного інструментального музичного жанру, що в світлі новітніх течій та стилів залишиться істотною властивістю національного музичного мислення.

Література:

1. Вахраньов Ю. Національні особливості фортепіанної творчості Ігоря Шамо // Українське музикознавство. Вип. 5. – К., 1969. с. 32-47
2. Гоголь Н. Мёртвые души: Поэма. Собрание сочинений, т. 5. – М.: Художественная литература, 1985. – 527 с.
3. Єфремова Л. Игорь Шамо. – М.: Советский композитор, 1958. – 8 с.
4. Исаак Ильич Левитан. Текст народного художника СССР Б. В. Иогансона. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1968
5. Клинов В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). – К.: Наукова думка, 1980. – 313 с.
6. Невенчаная Т. Игорь Шамо. – К.: Музична Україна, 1982. – 88 с.
7. Русакова А. Михаил Нестеров. 1862-1942. – М.: Изобразительное искусство, 1969.–214с.
8. Українська та зарубіжна музичні літератури. Програма для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання) – Вінниця: Нова Книга, 2008.– 232 с.
9. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці / Автореферат дисертації на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства [Електронний ресурс] // НАН наукового Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2000. – 18 с. Режим доступу: <http://www.lib.ua-ru.net/inode/19380.ht>