

Оксана ТИХА

МУЗИЧНА ФРЕСКА ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Жодне мистецтво не замикається саме у собі

ЦІЦЕРОН

У музикознавстві донині існує ряд понять, статус яких не можна з повною впевненістю віднести до розряду наукових через неточність або неоднозначність їхнього формулювання. Подібна ситуація цілком пояснюється постійно триваючим процесом накопичення і переосмислення знань. При цьому багато термінів послідовно включаються в поняттєві апарати нових наукових концепцій, обростають новим змістом, та переходять зі статусу художньої метафори в сферу наукових констант.

Трапляються також випадки, коли в рамках однієї науки (або області знань) термін має чітке диференційоване значення, а потрапляючи в область іншої, — залишається лише «відблиском» суб'єктивного сприйняття і особистої інтуїції того або іншого дослідника. Актуалізація питання про «перехід» терміну з художнього у науковий виникає тоді, коли явище, безпосередньо пов'язане з терміном, набуває значної поширеності, внаслідок чого унаочнюються його риси, що неодноразово повторюються, виявляються приховані закономірності. У ХХ ст. серед творів композиторів-слов'ян (як російських, українських, так і представників ближнього зарубіжжя) з'явилося досить багато творів, в назві (або авторському коментарі) яких так чи інакше фігурує поняття «фреска»¹. Так, термін «фреска» в уртекстах творів різних композиторів вживається:

¹ Фреска спочатку виникла в живописі (у перекладі з італійської «fresco» означає

• як художня метафора («Фрески Діонісія» для 9 інструментів Родіона Щедріна);

• як доповнення до визначення основного жанру (ораторія-балет «Київські фрески» Івана Карабиця);

• як визначення жанру (вокально-хорові фрески «Петро I» Андрія Петрова, «Скорботні радощі Богородиці» хорові фрески для жіночого голосу, саксофона-сопрано і змішаного хору Дмитра Смирнова).

У зв'язку з тим, що використання терміну «фреска» не є поодиноким, а трапляється у творчості композиторів різних шкіл, країн², виникає закономірне питання: чи можна назвати дану дефініцію «жанронімом»³? Нагадаємо, що це стає можливим за дотримання таких умов: багатократного використання даного терміну різними композиторами, і — наявності загальних, відмінних рис даного жанру у всіх творах, які його репрезентують.

Оскільки перший (зовнішній) показник численності в даному випадку сум-

свіжий). У «Популярній художній енциклопедії» даний жанр позначає техніку «живопису фарбами (на чистій або вапняній воді) по свіжій, сирій штукатурці, яка при висиханні утворює найтоншу прозору плівку карбонату кальцію, що закріплює фарби і робить фреску довговічною; фрескою також називається твір, виконаний в цій техніці. Фреска, що дозволяє створювати монументальні композиції, які органічно пов'язані з архітектурою, — одна з основних технік стінних розписів» [1].

² Одним з перших, в 1955 р. до даного позначення звернувся Богуслав Мартіну («Фрески П'єро делла Франческа» для оркестру), пізніше — Леонід Грабовський («Симфонічні фрески», 1961), Лев Абелювіч («Фрески для фортепіано» в двох зошитах, 1966 і 1971), Андрій Петров (вокально-хорові фрески «Петро I», 1972), Валерій Кікта («Фрески Святої Софії Київської» — концертна симфонія для арфи з оркестром, 1973), Мурад Кажлаєв (симфонічні фрески «Фархад і Ширін» стали підсумковою композицією 1970-х), Родіон Щедрін («Фрески Діонісія» для 9 інструментів, 1981), Іван Карабиць (ораторія-балет «Київські фрески», 1982), Рашид Калімуллін (сюїта «Симфонічні фрески» за музикою опери «Самотній заклик зозулі», поставленої в 1989 році), Дмитро Смирнов («Скорботні радощі Богородиці» хорові фрески для жіночого голосу, саксофона-сопрано і змішаного хору, 2001). Цілою серією «Фресок» представлене позначення і в творчості українського композитора Лесі Дичко.

³ «Жанроніми» — жанрові імена (за визначенням С. Шипа) [2, с. 166].

нівів не викликає, слід розглянути більш докладно іманентні характеристики жанру музичної фрески. І тут, перш за все, важливо відповісти на наступні питання — які ознаки є ключовими у характеристиці будь-якого музичного жанру? Чи можна виявити в прикладах музичних фресок дотримання всіх параметрів жанру в комплексі і в чому, власне, полягає специфіка цього жанру?

Теорія музичного жанру — порівняно нова галузь в музикознавстві, яка почала формуватися в ХХ ст. Весь цей час створювалися і створюються різні визначення жанру і його класифікації. Автори робіт, присвячених цій проблемі (В. Цуккерман, А. Сохор, Т. Попова, І. Способін, М. Старчеус, О. Царьова, М. Арановський, А. Коробова, С. Шип та ін.), прагнули визначити незмінне «ядро» жанру, що з одного боку відрізняє жанри між собою, а з іншого — об'єднує ряд музичних творів в окремі групи. У численних теоріях жанр висвітлюється як явище комплексне, проте недостатня увага приділяється методології дослідження музичного твору з точки зору жанру.

Тому ми пропонуємо ряд запитань, послідовно відповідаючи на які можна скласти уявлення про жанр конкретного музичного твору:

1. Зміст, головна ідея, композиторський задум;
2. Риси формотворення;
3. Виконавський склад;
4. Музична мова;
5. Чинник об'єктивного сприйняття.

Аналітичні спостереження над творами із композиторським визначенням «музична фреска» Б. Мартіну, А. Грабовського, А. Дичко, І. Карабиця, В. Кікти, дозволили виокремити характерні для всіх риси. А саме:

1. монументальність на рівні ідеї (загальнолюдський аспект проблеми) та втілення певного типу програмності в кожному творі. Так, «Фрески» можуть бути написані під враженням від: а) живописних полотен («Фрески П'єро делла Франческа» Б. Мартіну, «Фрески за картинами Катерини Білокур» А. Дичко); б) біблейських, легендарних та історичних сюжетів або подій (вокально-хорові фрески «Петро I» А. Петрова, симфонічні фрески «Фархад і Ширін» М. Кажлаєва та ін.); в) а також можуть бути гранично узагальненим об'єктивним поглядом на культуру народу в цілому, що стає можливим завдяки використанню фольклорного матеріалу (А. Дичко «Карпатські фрески» для органу та ін.).

Так, наприклад, джерелом задуму твору для симфонічного оркестру Б. Мартіну є розпис церкви Сан Франческо в Ареццо, що належить пензлю відомого художника раннього Відродження П'єро делла Франческа. Глибоке враження на композитора справив «епічний спокій» людей, зображених на цих фресках. Як підкреслює мистецтвознавець В. М. Лазарєв, персонажам фресок даного художника «абсолютно чужі драматичні колізії. У всіх них є щось від безпристрасності стоїчного мудреця. Серйозні й зосереджені, вони урочисто виступають перед нами, повні віри в себе і в розумність навколишнього їх світу» [1, с. 197]. Сам композитор згадує про це так: «Я дуже часто відвідував храм святого Франциска в Ареццо, де не переставав захоплюватися його художнім творінням і постарався виразити в музиці цю урочисто застиглу тишу і напівтемряву, атмосферу фарб, повну вражаючого спокою і зворушливої поезії» [2, с. 191].

Б. Мартіну вибрав цикл фресок П'єро, присвячених «Легенді про животворний хрест¹», де «перша частина — група жінок на чолі з царицею Савською, друга — Сон Костянтина і третя — загальне враження від фресок» [2, с. 191].

2. Монументальність на рівні форми: багаточастинність, масштабність,

¹ Сюжет Історії Животворного Хреста був запозичений П'єро делла Франческа з одного з популярних в художньому середовищі епохи Відродження літературного джерела — Золотої Легенди Якопо да Вораджине (середина XIII ст.). Як оповідає автор цієї книги, дерево, з якого був зроблений хрест, що став знаряддям страти Христа, вирросло з сім'я, врученого ангелом синам Адама і покладеного під язик прабатьку людства. Пізніше дерево було зрубане і використовувалося як місток через невелике водоймище перед порогом палацу царя Соломона. Цариця Савська, яка відвідала Соломона, сповістила царю, що дереву призначено стати знаряддям страти Спасителя. Щоб уникнути цього, Соломон наказав закопати його в землю. Згодом, місцезнаходження дерева було розкрито зрадником-іудеєм, і з нього зробили хрест для розп'яття Христа. Цей хрест був також закопаний в землю, але на поч. IV ст. н.е. був знайдений першою візантійською імператрицею-християнкою Оленою, матір'ю імператора Костянтина, якому уві сні, напередодні вирішальної битви з його суперником-язичником Максенцієм, з'явився янгол і сповістив про грядущу перемогу Костянтина. Двома століттями пізніше інший християнський імператор — Траклій, після перемоги над своїм противником Хосроєм, урочисто повернув Святий Хрест до Єрусалиму.

«мозаїчність» конструкцій і в той же час можливість узагальнення («погляд на відстані»), як правило, в заключній частині.

3. Монументальність (як особливий тип висловлення) на рівні музичної мови, що стає можливим завдяки:

а) індивідуальності і різноманітності виконавського складу. Поряд з класичним симфонічним оркестром використовуються: орган, саксофон-сопрано, перкусія, гітара; у вокальних творах поєднуються різні типи хорів (змішаний, дитячий), додаються читці. Крім того, немало випадків, коли інструментальне і хорове начала «поєднуються» в одному творі.

Так, у фресках Б. Мартіну інструментальний склад традиційний, проте являє собою симфонічний оркестр потрібного складу з додаванням ксилофона, арфи і досить великої групи ударних. В даному випадку на перший план виступають не стільки можливості інструментів (у сенсі різних прийомів видобування звуків), скільки той фонічний, «барвисто-сонорний» ефект, який вони відтворюють.

б) специфічної «живописності» музичної мови (використання сонорно-колеристичних можливостей гармонії).

Ладогармонічна мова відомих нам «Фресок», не дивлячись на явну приналежність до тональної системи, при сприйнятті втрачає свої тяжіння до устою, і головними становляться фонічні та колористичні функції, що обумовлене декількома параметрами.

По-перше, використанням багатотональної «палітри», де тональність — лише «натяк» на стійкість «фарби», яка тут же «розмивається», «збагачується» іншими гармонічними «відтінками». По-друге, наявністю, поряд з відносно протяжними й інтонаційно визначеними темами, т.з. «фонових побудов», в яких колористична функція гармонії стає визначальною.

Чинниками такої «розгалуженості» гармонічної мови «Фресок» є:

- темпоритм чергування співзвуч: його зниження, або, навпаки, надмірна активізація, стають причиною зсуву з ладових, на фонічні властивості акордів;
- фактурна форма організації звукової тканини (багат шаровість фактури) і структурна варіантність «вертикалі» (використання співзвуч нетерцевої структури).

Яскравим прикладом прояву барвистості багат шарової фактури з тенденцією до тональної автономізації пластів є фрагмент з 3 частини «Фресок

для скрипки і органу» Л. Дичко. Так, у тт. 233–240, поєднуються одночасно дві тональності, що знаходяться між собою в півтоновому співвідношенні, абсолютно різні з точки зору кольорового сприйняття композитора (як «вогонь» і «вода»), — Des-dur і D-dur. З'являючись наприкінці 3 частини перед кодою всього на 10 тактів, ця політональна структура не сприймається як дисонантна, суперечлива або несумісна, — навіть навпаки, — посилюється мажорний нахил, змішуються «теплі» й «холодні» фарби, звучання набуває апофеозної величності.

У іншому прикладі музичної фрески (творі Б. Мартіну) можна відмітити апелювання до імпресіонізму: насичена «фарбами» ладогармонічна мова «Фресок дела Франческа» створює музичну «картину», позбавлену чітких контурів тем, і являє собою «калейдоскоп» окремих «замальовок». Так, послідовність з мажорних секстакордів і квартсекстакордів в середньому розділі першої частини, що проводиться в триольному ритмі шістнадцятими тривалостями поперемінно у різних групах інструментів, сприймається як «сплеск», «мазок» пензля по музичному «полотну».

4. Доступність сприйняття як якість «демократичності». Відносно слухового сприйняття музичних фресок виникає парадокс: складні в гармонічному та інтонаційному відношенні фрески за рахунок своєї барвистості стають зрозумілими і доступними, викликаючи певні зорові асоціації.

Так, з одного боку, виявляючи загальні закономірності, «музична фреска» претендує на звання жанроніма. Але з іншого, враховуючи неможливість «перевірки часом» цього поняття, ми можемо з впевненістю лише сказати, що воно знаходиться на межі становлення, формування, шляху «прямування» з інтуїтивно-метафоричних композиторських визначень до сфери константних жанрових «імен».

1. Гаврилова Н. Богуслав Мартину. — М., 1974. — С. 261.
2. Мигуле Я. Богуслав Мартину. — М., 1981. — С. 232.
3. Фреска // Популярная художественная энциклопедия: В 2 кн. — М., 1986. — Кн. 2. — С. 352.
4. Шин С. Музичний жанр в методологічному аспекті // Культурологічні проблеми української музики: Наук. вісник Нац. муз. акад. імені П. І. Чайковського: Зб. ст. — К., 2002. — Вип. 16. — С. 154–177.