

ТЕНДЕНЦІЇ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ В СУЧАСНІЙ ВІРТУОЗНІЙ ДОМРОВІЙ МІНІАТЮРІ

Розглядається творчість визнаного композитора, блискучого виконавця-віртуоза і педагога Валерія Івка. Композитор проникає в ідіоматику сучасної музичної мови, фольклорні пласти музичних діалектів, музику побуту й в академічні напрями творчості.

Ключові слова: бартоківська модель, тарантельна ритміка, епіграф, скрипково-цимбальна фактура, вербункош, архаїчна мелодія, старовинне рондо.

Рассматривается творчество признанного композитора, блестящего исполнителя-виртуоза и педагога Валерия Ивка. Композитор проникает в идиоматику современного музыкального языка, фольклорные пласты музыкальных диалектов, музыку быта и академические направления творчества.

Ключевые слова: бартоковская модель, тарантельная ритмика, эпитафия, скрипично-цимбальная фактура, вербункош, архаическая мелодия, старинное рондо.

Examined work of the acknowledged composer, brilliant performer-virtuoso and teacher Valery Ivko. A composer with lightness worms into idiomantiku of modern musical language in the folklore layers of musical dialects, in music of way of life and in academic directions of work.

Key words: bartokovskaya model, tarantel'naya rhythmic, epigraph, skripichno-cimbal'naya invoice, verbunkosh, archaic melody, ancient rondo.

Актуальність дослідження зумовлена динамікою інструментального обігу сьогодні, коли стрімко академізуються народні інструменти, а музичне життя України демонструє вродання звукової виразності означених інструментів у концертні програми як соло та виконання творів у класичних жанрах професійної музики. Посилення впливовості в популярній музиці фольклорних тамбуроподібних типологій стимулює поширення використання інструментів, які складають спадщину грецько-візантійської органології, плодом якої, безумовно, є й українська чотириструнна домра-кобза.

Об'єктом розгляду є мелодійна виразність музичного мислення в проєкції на специфіку домрового репертуару в академічному вжитку сучасних вітчизняних музикантів.

Мета дослідження — характеристика виразної специфіки домрової мелодійності, що відображає «зв'язок часів» старовини й сьогодення в царині уявлень про відродження на початку ХХІ ст. давніх здобутків музичної мелодійності.

Конкретні завдання: узагальнення даних про актуальні музично-інтонаційні пошуки музикознавства початку ХХІ ст. й усвідомлення місця в них для домрової виразності, а також особливостей домрового репертуару в академічному вжитку щодо виразних якостей мелодійності музики цього роду.

Методологічною основою дослідження є праці представників інтонаційної школи Д. Андросової, Є. Браудо, Т. Кюрегана, Д. Маркової, Н. Морозевич.

Практичне значення праці зумовлене головною ідеєю дослідження — осмислення здобутків художньої практики сьогодення в контексті культурологічних надбань сучасного музикознавства й особливо тієї його частини, яку умовно називають «виконавським музикознавством» відповідно до його орієнтованості на потреби виконавського мистецтва.

Будь-яке явище музичного мистецтва слід вивчати з урахуванням загальної тенденції розвитку культури суспільства, його історії та традицій. Тому, коли розглядаємо домру як академічний інструмент, завжди звертаємося до історії андріївського колективу. Оркестр В. В. Андрієва, який виник на національних засадах, став явищем інтернаціональним. Слід відзначити величезний вплив, який мав цей колектив на формування й трансформацію інструментарію інших народів і культур. У багатьох національних оркестрах в Україні, Середній Азії та на Закавказзі створювалися струнно-щипкові інструменти на зразок андріївських.

В історії виконавства на домрі можна визначити три напрями: академічний, народний та естрадний. Академічний напрям мав потужний імпульс розвитку в 30-х рр. ХХ ст.: в Україні створювалися центри з підготовки музикантів-професіоналів, виконавців на народних інструментах. У 40-х рр. ХХ ст. відкрито відділення народних інструментів у музичних ВНЗ, відбувся якісний стрибок в осмисленні репертуару академічного напрямку (оригінальні твори, перекладання світової класики, транскрипції).

Новий етап розвитку оригінального домрового репертуару збігається з початком 60-х рр., коли домристи почали виступати із сольними концертами у філармонічних залах. Серед таких виконавців, насамперед, слід згадати Федора Ігнатовича Коровая, Бориса Олександровича Міхеєва, Валерія Микитовича Івка й ін.

Відповідно до активного розвитку професійного домрового мистецтва виникла нагальна необхідність у високо змістовному репертуарі, спеціально створеному для цього інструмента: лише такий репертуар може всесторонньо розкрити можливості домри й водночас у всій повноті виявити виконавську майстерність домристів.

В Україні домрова література в професійній музиці склалася значною мірою на основі творів «генія домри», як образно висловився доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів НМАУ ім. П. Чайковського М. А. Давидов, Валерія Івка — заслуженого артиста України, професора, завідувача кафедри народних інструментів ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва.

Колін Купер під час гітарного фестивалю в Ньюкастлі в травні 1993 р. писав: «Композиції Валерія Івка для цього феноменального

інструмента, виконання яких так вразило аудиторію, можуть бути поставлені в один ряд з творами Сарасате, Бартока, Шостаковича».

Творчий внесок геніального майстра В. Івка в домровий репертуар свідчить про певний перелом у професіоналізації — академізації цього інструмента.

Музика В. Івка прикрашає сольні концерти автора та його учнів, звучить на міжнародних і всеукраїнських фестивалях, є обов'язковою програмою на конкурсах різних рівнів, виконується на сценах України і Європи [4, с. 240].

Творча продуктивність композитора впродовж понад трьох десятиліть залишається дуже насиченою і стабільною. Перелік творів є переконливо-вражаючим навіть для професіонала, який повністю присвятив себе створенню музики: Фуга для домри соло (1967), Канон для домри соло (1967), Сонатина для домри і фортепіано (1968), Allegretto для домри соло (1968), Прелюдія для домри соло (1968), Варіації на лемківську народну тему для домри і фортепіано (1969), «Репліки» для домри і фортепіано (1969), Концертино для домри з оркестром (1970), шість романсів на слова Меліса Джевдета Андая (1971), Варіації для оркестру народних інструментів (1972), Поема-концерт для домри з оркестром (1980), «Коло» для двох домр (у співавторстві з Б. Міхеєвим) (1982), Концерт-токата для домри з оркестром (1983), Соната для двох домр (1994), Епіграф і тарантела для домри і фортепіано (1998), Симфонія-концерт для камерного оркестру (2000).

Твори В. Івка складають значну частину сучасного домрового репертуару. У пошуках власного голосу, індивідуальної місії композитор з легкістю проникає в ідіоматику сучасної музичної мови й фольклорні пласти музичних діалектів, а також у музику побуту і в академічні напрями творчості [1, с. 16].

Серед багатьох його композицій особливе місце у творчій практиці посідає цикл «Епіграф і тарантела», який виконується на конкурсах різних рівнів. Написаний дуже зручно й ефектно, з віртуозною частиною *presto*, яка є основною, означений цикл демонструє єдність традиційних академічних форм, національний фольклоризм, «терпку» ладову мову музики ХХ ст. в певній непорушності та єдності складної метафори. А наявність останньої із часів бахівської риторики була «критерієм майстерності», високого художнього композиторського вміння.

Народжений на українському півдні, з культурного оточення увібравший особливого роду європеїзм українського стилю, спрямований на взаємодію з російською культурою в традиціях Слобожанщини Валерій Івко на прикладі «Епіграфа і тарантели» продемонстрував широкі можливості інтегративної культури, яка містить різнонаціональні й водночас чітко виявляє рідну ментальну зорієнтованість.

Концепція фактури співвідношень засобів виразності свідчить про «бартоківську модель» — відповідними стилістичними «унгаризмами» і хроматичним перетворенням жанровості, як у самого

Бартока. Тут за фігурами музики ХХ ст. вбачається потужна романтична основа рапсодії Ліста і схеми вербункош, запозичені великим Лістом [9, с. 632].

Співвідношення повільного патетичного речитативу й швидкої наступної частини знаходимо не тільки в угорському вербункош, а й у молдавсько-румунській дойні, характерній сюїтності вступу українського кобзаря, коли після думної декламації із «жалями» звучали танцювальні мелодії для підвищення тону су драматично налаштованої аудиторії.

Композитор вигадливо обіграє фонічну значущість кварто-терцових співзвучностей акордів мелодійних послідовностей. Це данина пошани творчості Б. Бартока, його знахідкам у «Музиці для струнних, ударних і челести» та «Концерті для оркестру» й ін. [9, с. 529]. Що стосується жанру тарантели, то це танок-знак, який виник на бунтівному півдні, визнаний композиторами-романтиками (Ф. Обером, Ф. Лістом, Р. Шуманом та ін.) як музичний символ революційної несамовитості майже «жертвенного» акту, що відповідає етимології назви танцю. У музиці ХХ ст. «тарантельність» неодноразово використовували як жанрову основу «залізних токат» агресивних і загрозливих фрагментів [5, с. 439-440]. Така тарантельна ритміка є у фіналах Другої симфонії А. Онеггера, сьомої фортепіанної сонати С. Прокоф'єва й інших композиціях. До другого з названих творів наближена фактура *presto* В. Івка.

Однак загальна композиційна будова твору із цитуванням теми епіграфа (фінал «Концерту для оркестру» Б. Бартока) в кінці композиції наближає українського автора до ідеї бартоківських «форми, мосту» (симетричної побудови з використанням вільної рондальності в цілому) [9, с. 638].

В. Івко у викладенні теми тарантели виокремлює хроматичну нисхідну послідовність $as1 - g1 - ges1 - f1, e2 - dis2 - d2 - des2 - c2 - h2$. Таким чином, виокремлена є риторична фігура *catabasis*, причому в «жорсткому» хроматичному варіанті, який позначає покаянне слово, знак гріхопадіння людини [7]. Швидкий темп не тільки посилює жест падіння, а й дозволяє усвідомити стрімкі висхідні фігури (риторичний *anabasis*), які подаються далі й у яких закладена ідея підйому від землі до неба — у швидкому темпі це звучить як зухвальство і гордість.

Перша частина *Adagio*, визначена автором як епіграф композиції, створює скрипично-цимбальну фактуру в дузі вербункош.

Однак вищезазначені аналогії в українській кобзарській музиці дозволяють почути тут і думний мелодизм. Тим паче, що закінчується «Епіграф» репетиційною фігурою в домри, яка нагадує бандурні «жалі» [8]. Цікаве тяжіння композитора до виокремлення опірності є (див. початок) і *f* (фінал «Епіграфу»).

На початку *presto* є явно переводиться зі сфери домінантного ладу «Епіграфа» в домінанту *a-moll* «Тарантели», зрештою *a-moll* та його

мажорний еквівалент A-dur виявляються підсумковим наприкінці твору, що надає фіналу життєстверджувального тону. Адже, згідно з піфагорійською символікою, рівень а – це найвищий духовний рівень, діапазон spiritualis [7]. Автор чітко усвідомлював піднесений спокотувальний характер «завойованої» сфери а після занурення в скорботну й піднесену символіку е f.

Загалом, для побудови presto характерні ознаки «старовинного рондо», тобто багатократного повернення рефрену — початкової теми тарантели — в експозиційному й варіантно-перетвореному вигляді [3, с. 705-708].

Особливої значимості в процесі розвитку набувають акордові послідовності фортепіано, які звучать у низькому регістрі й асоціюються з «моральністю», тобто з музичним символом релігійного морально-очищеного почуття. Тема «Епіграфа» на фоні «Тарантели» такт 205 виконана в традиціях бартоківських фінальних «просвітлень»: мелодія і гармонія діатонізуються, вищезазначений чіткий a-moll і далі A-dur «відсторонюють» жажливі «вихори» танцю-загрози «Presto».

Для виконавців дуже важливо витримувати гранично швидкий темп, без якого зникає особливий тріумфуючий блиск звучання. Природно, що виконавцеві необхідні неабияка майстерність гри подвійними нотами, октавами, демонстрація кульмінацій у кінці твору — і все це без зниження темпу.

Сам автор виконує цей твір «демонічно», з підкресленням мандолінних ударних ефектів, особливо в кульмінації. І це доречно тому, що програмою задана тарантельність, тобто італійський колорит, і це органічно для української чотириструнної домри, яка колись у побуті українських сіл і містечок існувала поряд з мандоліною. І в українському вокалі, й в українській мовній фонетичі є подібність до італійського колориту співу та «вимовляння». Голос домри моделює співочу експресію і показує таким чином «українське belcanto», що природно нагадує італійський мелос.

Твір, який часто виконується на рівні музичних академій — «Щедрівка» В. Івка. Обрядова основа жанру в ньому очевидна [1, с. 92–93], але презентовано в традиції «пісень без слів», тобто інструментального відтворення переважно вокального звучання. Міні-малістські тенденції в українській музиці виявилися в мініатюрних формах хорових майстрів ще на початку ХХ ст., зокрема у творчості талановитого М. Леонтовича. Геніальність «Щедрика» й інших його хорових «мініпоєм» — «вокальних симфоній» полягала в органічному поєднанні значенневої масштабності літургійних форм-жанрів і мініатюризму «тривіального» жанру обробки народної пісні. Автор В. Івко використав достатньо відомий варіант мелодії «Щедрівки», але в пам'яті музикантів цей жанр чітко асоціюється з архаїчною тривучною мелодією, яку застосовував у своїй обробці й М. Леонтович. Привабливість версії Леонтовича відобразилася в п'єсі Івка:

тональність G у Леонтовича — в Івка ges-moll, опорність терцових чарунок, симетричні ритмо-мелодії, які створюють ефект синкоп. Функція фортепіанної партії стосовно до солюючої домри визначена на початку як педаль (UCON). Створюється майже сонористичний ефект звукового континууму, який супроводжує мелодійне звучання, що відтворює характер записів співу Оптинської пустині [7], але цю оригінальну фактурну знахідку композитор не зберігає протягом усієї п'єси, а змінює вказаний засіб фактурного розподілу фортепіано і домри мелодійними та моторними перегуками традиційнішого типу.

Повертаючись до початку твору, додатково аргументуємо тезису про особливу оригінальність названого інструментального зачину, оскільки репетиції у фортепіано на одному звуці не є характерними для техніки при цьому інструменті (хіба що коли йдеться про мінімалістську «репетитивну музику») [6, с. 135-137].

Водночас домра вступає мелодійним рисунком, який можна проспівати або зіграти на фортепіано. Так інструменталісти — домрист і піаніст на деякий час немов «міняються» типами техніки, що надзвичайно цікаво і несподівано.

Розгортання теми «Щедрівки» здійснюється по лінії «мелодійного колорування». Варіантне проходження означеної теми урізноманітнюється тональними відхиленнями, зіставленням звучання теми та її варіанта, то в сольовій домри, то у фортепіано.

У цілому, як і в моторних п'єсах, форма «підтягнута» під ідею старовинного рондо, тобто невираженість епізодів як тематично самостійних побудов. Розділ Des виокремлюється не тільки тонально, а й мелодійно (звертається увага на квартово-тригонове співвідношення з головною тональністю). Означений контрастний фрагмент у жодному разі не претендує на кульмінаційне положення і тільки відтіняє звороти в розвитку теми рефрену. Правда, в проведенні головної теми в кульмінаційній зоні від такту 50 є вихід у характерні тріольні фігури цього епізоду в Des на рівні опорності G такт 58.

Таким чином накладаються додаткові сонатні відношення на рондальну структуру цілого, а означена «щебетлива» тема, вперше показана в Des, виконує функцію побічної партії в сонатних відносинах композицій.

Узагалі простежується ідея екстатичного нарощування фактурної і динамічної щільностей від початку й до кінця твору. У цілому помітний зв'язок з екстатикою бахівських форм, які відображають ефекти «пієтизму» [10, с. 153]. Відомо, що пієтисти солідаризувалися із чеськими гуситами, які у свою чергу основувалися на православ'ї як старохристиянській базі церкви. У гуситів у духовному співі гіперболізувався принцип, добре відомий теоретикам православного співу, а саме: «...якщо початком і точкою відліку музики є милування звуком, то початком богослужбового співу є набування тиші й безмовності» [7, с. 82], — і такий підхід передбачає поступове звукове втілення спочатку без звука, а потім з його ущільненням. Це відповідає

уявленням «православної аскетичної практики», що у свою чергу відповідає «ідеї коло обертання молящейся души» [7, с. 75]. Як свідчить текст «Арепагітик» «рух душі буває кругоподібним, коли вона, повертаючись від зовнішнього світу і проникаючи в глибини підсвідомості, зосередившись і поєднавши свої розумні сили, перебуває в постійному кругообертанні. І коли внутрішній образ молитви, набутий безмовною свідомістю, стикається з природним звуком, то звук перестає бути самодостатнім, самоцінним і стає елементом звукового тіла молитви... Молитва завжди слово — навіть, коли це слово немислиме й перебуває за межею можливості людського осмислення» [7, с. 83].

Продовжуючи зміст наведеної настанови, в церковному співі створюється природне *crescendo* в кінці літургії, яка починається з безмовності й тихого співу. Фактура майже всіх творів І. С. Баха демонструє ефект поліфонічної фуги, яка починається одностайно, поступово набирає голоси й ущільнює ритмічну дрібність руху [2, с. 13-39]. Отже, В. Івка успадкував старовинні традиції духовної обрядової музики, підпорядкував загальний план своєї «Щедрівки» означеному принципові «колообертання душі». Підкреслимо також сакральний зміст самої ідеї кола, яка символізує Все, Бога. Такий змістовий підтекст потребує певного співнастрою душі виконавця, котрий покликаний органічно набирати силу, прославляючи Мистецтво до кінця твору. Від репризи такт 140 і до самої коди наростає щільність, набуваються фактурні утворення у фортепіано і домри. Зокрема це акорди домри, які створюють щось подібне на дзвоновий перебір, тобто класики ігрових фігур, спільних для релігійних обрядів. Безумовно, світський характер музики цієї п'єси відтворює обрядову акцію і відзначається «картинним» ефектом віддаленості останніх 12 тактів: звучання домри «відлітає» у високий регістр, тоді як нетривалі баси фортепіано створюють «віддзеркалення на відстані» нижніх звуків домри. Розглянуті твори В. Івка, на нашу думку, є кращими сторінками творчості цього автора.

Перспективами подальших досліджень може бути розгляд творів великої форми — концертів і сонати.

Список літератури

1. Андросова Д. Мінімалізм у музиці: навч. посіб. для вузів мистецтв / Д.Андросова. — Одеса: Астропринт, 2009. — 180 с.
2. Браудо Е. К вопросу о логике баховского языка / Е. Браудо // Временник ГИИИ, вып. IV. «Музыказнание». — Л., 1928. — С. 13–39.
3. Бобровский В. Рондо / В. Бобровский // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] ; [Гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М.: Сов. энциклопедия, 1978. — Т. 4. — С. 705–708.
4. Варнавська В. Валерій Івка / В. Варнавська, Т. Філатова // М.Давидов. Історія виконавства на народних інструментах. — К. : НМАУ ім. П.Чайковського 2005. — С. 240–241.

5. Кюреган Т. Тарантелла / Т. Кюреган // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.]; [Гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — Т. 5. — С. 439-440.
6. Маркова Д. Ритм репетитивності у музичному мінімалізмі / Д. Маркова // Метроритм № 1. — К., 2002. — С. 135-137.
7. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужение Московской Руси / В. Мартынов. — М. : Прогресс. — Традиция, Русский путь, 2000. — 224 с.
8. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис. ...канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. Морозевич. — К., 2003. — 16 с.
9. Нестьев І. Белла Барток: Життя і творчість / І. Нестьев. — М. : Музыка, 1969. — 789 с.
10. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. — СПб. : Мирт, 2003. — 416 с.

Надійшла до редколегії 20.03.2013 р.