

ЦИКЛ «ПАРНАС» ВІТАЛІЯ МАНІКА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО: ПРОГРАМНИЙ СЮЖЕТ ІЗ АНТИЧНОЇ МІФОЛОГІЇ В СУЧАСНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Климбус Ірина Михайлівна, аспірантка кафедри виконавського мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Україна

DOI: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ws/31082019/6648

ARTICLE INFO

Received: 22 June 2019

Accepted: 22 August 2019

Published: 31 August 2019

KEYWORDS

composer,
violin,
cycle,
programme music,
Greek mythology.

ABSTRACT

Vitali Manyk is a modern composer from Ivano-Frankivsk who productively works in various music genres. He is the author of works for symphony orchestra, vocal and chamber instrumental tracks, music background of theatre performances. Lack of critical analysis of his art has caused the topicality of this article. Its main objective is to reveal basic features of the programming principle application in the «Parnassus» cycle which consists of nine pieces for violin solo.

Having chosen the figurative music plot which originated from Ancient Greece, V. Manyk declares his interest in European civilization and artistic attainment. On the other hand, he tends to synthesize arts. As you know, the phenomenon of synthesis of the arts also comes from antiquity. According to the Greek mythology, Parnassus is the home of gods and also the residence of the nine muses – the patronesses of arts and sciences.

The first piece «Clio» (the muse of history) is aimed at improvisation. At the same time the author accompanies every miniature with remarks concerning instrumentation, manner, tempo, rhythm, provides detailed notes as to the sound dynamics, etc.

The second piece «Euterpe» (the muse of lyrical poetry and music) is marked by the lack of lilt organization. Music theme has abundant rhythmic, abrupt texture and dynamic changes.

The third and the fourth pieces «Thalia» (the muse of comedy) and «Melpomene» (the muse of tragedy) expose quite the opposite images and emotions of the Greek theatre genres. However, the composer applies means of humorous and tragic music spheres of different epochs.

The fifth piece «Polyhymnia» (the muse of sacred poetry and pantomime) is based on the intonations of antique chants. Melody develops gradually, has narrow range, but in the middle of the piece reaches significant dramatic effect.

The sixth miniature «Urania» (the muse of astronomy) is the illustration of a starry night. Quiet and peaceful sounding dominates, short motives are directed upwards.

In the seventh piece «Terpsichore» (the muse of dance and choral singing), with the help of antiphonous sounding of imaginary male and female groups of singers, the author reproduces the model of an ancient syncretic roundelay.

The eighth miniature «Erato» (the muse of love lyrics) resembles the second piece (Euterpe) in images' character and exposition.

The last piece «Calliope» (the muse of epos) reflects V. Manyk's aspiration to generalize the contents of the entire cycle. That's why short reminiscences of all previous pieces are quite prominent here.

The cycle of short miniatures is enriched with the wide range of historic, cultural and even philosophical connotations. Programme plot embodies by means of expression such as improvisation of musical texture, a broad range articulation, characteristic contrast melodies and motifs, the uniqueness semantic structure work.

Citation: Iryna Klymbus. (2019) Cycle «Parnassus» by Vitali Manyk for Violin Solo: Antique Greek Plot in Modern Interpretation. *World Science*. 8(48), Vol.3. doi: 10.31435/rsglobal_ws/31082019/6648

Copyright: © 2019 Iryna Klymbus. This is an open-access article distributed under the terms of the **Creative Commons Attribution License (CC BY)**. The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.

Віталій Маник (народився 1963 р. в Івано-Франківську, закінчив композиторський факультет Львівської консерваторії ім. М. Лисенка у професорів Анатолія Кос-Анатольського та Віктора Камінського) – сучасний композитор, лауреат всеукраїнських і міжнародних конкурсів, який продуктивно працює у різних жанрах. Йому належать твори для симфонічного оркестру, вокальні та камерно-інструментальні опуси, музичне оформлення численних вистав.

Актуальність запропонованої статті викликана суперечністю між популярністю здобутків В. Маника та мінімумом їхнього музикознавчо-критичного осмислення. До сьогодні відомо лише про звернення дослідників до фортепіанної музики В. Маника для дітей [2]. Окрім фортепіанних, почесне місце в доробку В. Маника займають скрипкові твори. Пишучи для цього інструменту, автор знаходить нетрадиційні підходи до трактування його фонізму, сполучає стилістичні прийоми різних епох. Метою статті є виявлення неординарності програмного виміру скрипкової творчості композитора, зокрема, способів інструментального втілення античного сюжету в циклі «Парнас» із дев'яти п'єс для скрипки соло.

Вже самим вибором конкретного семантико-образного простору музики, який походить із давньогрецької доби, В. Маник декларує, з одного боку, інтерес і повагу до загальноєвропейського цивілізаційного та мистецького коріння, а з іншого – тяжіння до синтезу мистецтв (а саме, сполучення інструментальної музики із грецькою міфопоетичною творчістю через програмну ідею). Як відомо, феномен синтезу мистецтв також бере витoki із античної естетики. За переконанням Тетяни Ліванової, «як би не проходив розвиток музичної культури впродовж багатьох віків, найхарактернішою її властивістю в Давній Греції була синкретична (тобто первісна, неподільна) чи синтетична (утворена від злиття) єдність музики з іншими мистецтвами. Музика в нерозривному зв'язку з поезією, музика як невідривна частина трагедії, музика й танець – саме так в основному мислили греки єднання мистецтв» [1, с. 6].

Як відомо, узагальнене значення Парнасу – це «дім Богів». За грецькою міфологією, гора славилась Кастальським джерелом, присвяченим Аполлонові й музам, внаслідок чого Парнас вважався місцем перебування дев'яти муз. Кожна із муз була покровителькою якогось мистецтва чи науки. Їхня сукупність відображала певні риси світогляду давніх греків. Так, дослідник античної філософії та естетики Владислав Татаркевич вважає групу муз показовою в плані тодішньої класифікації та тлумачення різних сфер людської діяльності. Насамперед, відсутність загального поняття поезії призвела до того, що «лірика, елегія, комедія, трагедія та героїчна поезія виступають як види, не об'єднані спільним родом» [5, с. 85]. Друге, що звідси випливає – «брак зв'язку поезії з пластичними мистецтвами. Поезію грецька думка щільніше пов'язувала з красномовством та наукою – чи то історичною, чи то природничо-математичною, ніж із малярством чи скульптурою. Були музи історії та астрономії, але не було муз малярства, скульптури чи архітектури» [5, с. 85]. І останнє – «показує, що поезія, відокремлена від пластики, не була відокремлена від музики та від танку, навпаки, пов'язувалася з ними міцніше, ніж у сьогоденній системі мистецтв» [5, с. 85]. Такі особливості розуміння греками деяких наук і мистецтв не могли не знайти хоча б опосередкованого відображення в циклі мініатюр В. Маника для скрипки.

Вже з першої п'єси «Кліо (муза історії)» виразно проступає орієнтир на імпровізацію, тобто, перше враження чи відчуття від ключового поняття (в даному випадку «історія») та надання виконавцеві інтерпретаційної свободи. Водночас автор забезпечує цю та кожен наступну мініатюру докладними ремарками про характер виконання й темпоритм (подаючи метрономічний показник чвертки), позначеннями динаміки звуку та іншими вказівками.

«Без емоцій, *non vibrato*» повинна звучати ця трирядкова мініатюра, що починається на піанісімо витриманою цілою нотою сі бемоль (розмір 4/4). Її відділяє від наступного повторення багатозначна пауза на такт. Автор заставляє слухати – і ноту, і паузу, і знову ту ж ноту (беззвучно подовжену лігою разом із невеликим крещендо), на яку накладаються короткі мелізми – дрібно виписані остинато квінтових тонів. Після цезури цей алгоритм повторюється від квінти, але з додаванням мелізмів горішньої терції у довільному агогічному трактуванні, з «вилочковою» динамікою. Все це сприймається як «відлуння віків». Наступна фраза зовсім іншого складу: в приглушеному тембрі сурдини наче «проносяться» історичні вихори – висхідні й низхідні хвилі шістнадцятки, що за бажанням автора повинні повторитися «якомога швидше декілька разів», тобто на розсуд виконавця. Поряд із стабільними, застосовано мобільні засоби виразності [4, с. 103-104].

За цим слідує низхідний хроматичний хід – уривок катабази, барокової риторичної фігури, що стала символом фатуму. Хід збагачений трелями на кожному звуці й перерваний паузою і цезурою перед останнім «соль», що вже без сурдини й, хоча звучить на піаніссімо, вселяє надію на якусь опору, вищий сенс у всіх цих історичних перипетіях. Це знову довга залігована нота з подальшими дрібними «прикрасами» на два такти у різко дисонансовому співвідношенні великої

септими, з довільним ритмометричним плином і динамічним затиханням. Остання цезура – перед кінцівкою, що являє собою ще один дисонансовий крок угору на велику септиму, прикрашений консонансовими дрібними остинато. Проте, мініатюра завершується спадним мелізматичним підкресленням того ж неблагозвучного інтервалу (як знаку запитання на піаніссімо: а що далі?).

Друга п'єса «Евтерпа (муза ліричної поезії і музики)» – без випсаного метроритму й без тактового поділу. Вільна течія інтонаційної думки підкорюється лише авторській ремарці «ніжно, примхливо». Цій течії притаманні вибаглива ритміка, що включає зворотні пунктири, тріолі, затримання тривалостей за допомогою ліг, насичення паузами різної довжини. Подекуди виклад є двоголосим, зустрічаються прикраси, інтервали перемижуються з фігураціями та стрибками.

Раптові зміни динаміки, фактури, стрімкі наростання й затихання гучності – все це вписується в принцип неочікуваності. Поряд із м'якими обволікаючими зворотами сусідують доволі різкі ходи, зокрема, тритонові. Проте створена композитором інтонаційно-ритмічна арка – початок мініатюри з двох сусідніх щаблів і її дзеркальне закінчення – дещо впорядковує цей хаотично-настрійний політ фантазії.

Третя й четверта п'єси – «Галія (муза комедії)» і «Мельпомена (муза трагедії)» – покликані демонструвати протилежні полюси образів і відчуттів жанрів грецького театру. Як відомо, грецький театр став прототипом для розвитку європейської опери та всіх інших сценічних жанрів. Тому композитор вільно оперує здобутками скерцозно-гумористичної і трагедійної сфер різних епох.

«Галія» (авторська ремарка «з гумором») зіткана з коротких уривків, за якими вгадуються інтонації скоромовок опери «буффа», вокально-речитативні фрази комічних персонажів у дещо сповільненому темпі, як також суто інструментальні прийоми скерцозної сфери: стрибки на далекі відстані, форшлагаи, дисонансові ходи та побудови. Так, у кульмінації, на фортіссімо, запроваджено зіставлення натуральних і альтерованих щаблів, що виконуються різними штрихами (*pizz.* й *arco*). Це фактично півтонове підвищення головної буфонної теми, яким вноситься додатковий гумористичний штрих. Присутні контрасти динаміки так само посилюють скерцозність твору. За кожним тематичним фрагментом закріплено певне темпове позначення. Відтак, вимальовується рондоподібна форма п'єси, де провідна тема змінює регістрове розташування й зазнає гармонічної модифікації, чергуючись із різними епізодами. Два перших звуки твору, з висхідними довгими форшлагами, наче відривають завісу для спектаклю, два останні звуки з протилежно спрямованими форшлагами завершують його.

В «Мельпомені» (авторська ремарка «трагічно») стикаємося з подібними засобами музичної мови, однак «перелицьованими» на іншу образно-семантичну канву. Контрастна гучність настирливих тритонових паралелізмів із форшлагами, різкість яких підкреслено акцентами, відразу налаштовує на сприйняття чогось загрозливо-похмурого. Після цезури з'являється незграбна, різко дисонансова тема з танцювальним нахилом. Її змінює надривно-декламаційне речення, продовженням якого є пасаж, що відштовхуючись від танцювального елементу, приводить до експресивного двотакту речитативної природи. Його особливостями є двоголосий виклад, насичення хроматизмами, ламані звороти, що символізують крайній ступінь розпачу. Знову вторгається танок «злих сил», якому властиві метричні зміщення часток такту з допомогою акцентування, вживання натуральних і альтерованих щаблів. Пасаж із повторюваного мотиву шістнадцятку нагнітає тривогу. Їхній кульмінаційний злет на фортіссімо сягає найвищих регістрів і там завершується експресивним речитативним зворотом у довільному агогічному виконанні (ще один знак запитання у циклі). Останні такти сприймаються як заспокоєння і примирення з неминучим.

П'ята мініатюра «Полігімнія (муза хорового співу і пантоміми)», з авторською вказівкою «строго», базується на інтонаціях давніх монодичних співів з їхнім зосередженням і неквапливим розгортанням, пощаблевими інтонаційними кроками. Грецькі напиви, як відомо, стали одним із джерел формування української сакральної монодії.

Метроритм 5/4 надає специфічного суворого відтінку мелодико-інтонаційній лінії. Спочатку вузькооб'ємна, вона досягає значної драматизації у середині п'єси завдяки поступовому теситурному підйому на октаву, завоюванню все більшого звукового діапазону, зростанню динаміки від піано до форте. Цим автор відступає від композиційно-виконавських традицій монодії, долучаючи пізніші надбання багатоголової церковної музики. Кінцівка повертає до початкової стриманості й аскетизму – знову панує піано, переважає пощаблевий рух тонів.

Шоста мініатюра «Уранія (муза астрономії)» з вказівкою «відсторонено» – ескіз небесного безміру, а точніше зоряної ночі. На тлі тотального піано виникають окремі світлові «пуантилістичні» зблиски, уособлені в глісандуючих звуках, у постійному стремлінні коротких мотивів угору. Відокремлене з обох боків цезурами «до» другої октави, на вібрато впродовж цілого такту, наче готує до появи чогось нового у звичній картині ночі. Й з цього мороку вириває лагідна

мелодія, що спочатку нагадує ноктюрни романтиків, а наступний її мотив – народні колискові. Після паузи видозмінений мотив «колискової» спрямовується вгору й завершується висхідними глісандо, ніби розчиняючись у непорушній вічності місячно-зоряного саява.

У сьомій п'єсі «Терпсіхора (муза танцю і хорового співу)» антифонним способом поєднуються звукові картини давнього синкретичного співо-танцю, окреслені вказівками «весело» та «dolce» й відповідними темповими змінами. Перша тема, весела й досить швидка, виконується меццофорте на пічікато. Вона ґрунтується на розміреному рухові шістнадцяток, що містить суто танцювальні інтонаційно-фактурні «фігури», якими імітуються підстрибування чи поклони. Крім того, застосовано висхідні послідовності-пасажі хроматичними щаблями, цілотновою гамою, розкладеними арпеджіо зменшеного септакорду, великих терцій і чистих кварт. Все це, наче демонстрація чоловічої мужності й відваги, увінчується звуком «ля» малої октави на форте (arco), тривалістю понад три такти. Цим, очевидно, передається застиглість групи виконавців у певному танцювальному па.

Друга тема – ніжна й тиха, на відміну від попередньої, – сприймається як жіноча танцювально-співоча партія. Вона вирізняється примхливістю ритміки, наявністю синкоп і мелізмів, кокетливо-грайливими інтонаціями та деталізованими динамічними відтінками. На хвилю її перериває репліка чоловічої теми з розмовно-задержуватими мотивами на стакато. Згодом заключна поява жіночої теми так само коротко вклинюється у веселу тему, відтінюючи її своєю ніжною нерішучістю. Завершується цей танцювально-хоровий діалог хвацьким форшлагом на фортісімо.

Восьма мініатюра «Ерато (муза любовної поезії)» за викладом і образним строем нагадує другу – «Евтерпу». Спільними є відсутність зафіксованої метроритмічної організації, а також вибаглива чуттєвість інтонаційно-мелодичних контурів, розмаїття ритмічних малюнків, наявність прикрас, коливання динаміки. До того ж, обидві п'єси розпочинаються тими самими звуками «фа, соль і мі» й завершуються ними в зворотньому напрямку (різняється тільки ритміка). Лише альтерації (бемолі) обох ввідних тонів у «Ерато» зраджують більш інтимну м'якшість переживань, як це властиво для даного роду поетичної творчості.

Заключна мініатюра має назву «Калліопа (муза епосу)». Епіко-героїчний різновид поезії поширився з Греції на різні країни Європи, зазнаючи національної специфіки та водночас утілюючи особливості ментальності різних народів. Джерелами епічної поезії є народні перекази й міфи, прикметними ознаками – пластична об'ємність вислову, подієва насиченість, ідеалізація героїв тощо.

Мозаїчна структура й вільна від тактових рамок побудова п'єси «Калліопа» відбивають прагнення композитора виступити в ролі коментатора й дати своєрідне «резюме», узагальнення змісту всього циклу. Тому тут помітні короткі ремінісценції із попередніх п'єс. Наративний елемент, як епічний атрибут, домінує на початку, де чергуються розповідні й моторні фрази з різною артикуляцією (pizz. та arco). Варто відзначити опору на інтервал квінти, присутній у перших двох реченнях і наприкінці п'єси («порожня» квінта здавна вважається знаком фольклорної традиції, в тому числі епічної). Декламаційно-патетичний текст «від автора» переривається вставками попередніх мотивів: ліричної поезії (звороти з двох інтервалів arco п'єси «Евтерпа»), комедії (буфонна тема з «Талії»), монодичного співу (з «Полігійнії»), трагедії (акцентовані паралелізми тритонів із «Мельпомени») і віртуальної жіночої танцювально-хорової партії (із «Терпсіхори»).

Отже, у своїй скрипковій інтерпретації сюжету грецької міфології автор дав концентрований вираз власних рефлексій щодо античних джерел музичної культури, театру, поетичної творчості та окремих наук, які отримали розвиток у подальшій діяльності людства. Цикл лаконічних мініатюр, однак ємких за втіленням програмних художньо-образних символів давньогрецької доби, наповнений широким діапазоном історико-культурних, музично-стильових, а навіть філософських конотацій, що випливають із багатого семіотичного активу музичної мови композитора.

REFERENCES

1. Lyvanova T. Ystoria zapadnoevropeiskoi muzyky do 1789 hoda: Uchebnyk V 2-kh kn. Kn.1.: Ot antychnosti k XVIII veku. M.: Muzyka, 1986. 462 s.
2. Molchko U., Dvoghanykh Z. Fortepianni tvory Vitaliia Manyka yak zasib muzychno-estetychnogo vykhovannia shkoliariv. *Istoria, teoriia ta praktyka muzychno-estetychnogo vykhovannia: materialy Tretioho vseukrainskoho naukovopraktychnoho seminaru studentiv, aspirantiv, molodykh vchenykh* [Red.-upor. S. Datsiuk, M. Karalius]. Drohobych: Red.-vyd. Viddil DDPU imeni Ivana Franka, 2009. S. 113-123.
3. Mykha A. Kompozytory Ukrainy ta ukrainskoi diaspory : Dovidnyk. K.: Myzychna Ukraina, 2004. 352 s.
4. Stashevskiy A. Zasoby myzuchnoi vyraznosti: sutnisni ta strukturni aspekty doslidzennia. *Visnyk Prykarpatskoho uniwersytetu. Mystetstvo. Prekrasne. Forma. Tvorchist. Vidtvornytstvo. Estetychne perezhivannia*. K.: Univers, 2001. 368 s.
5. Tatarkevych V. Istoria shesty poniat: Mystetstvo. Prekrasne. Forma. Tvorchist. Vidtvornytstvo. Estetychne perezhivannia. K.: Univers, 2001. 368 s.