

УДК 7.071.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-6>

Юрій ГУЛЯНИЧ

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Навчально-наукового інституту мистецтв, Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018

ORCID: 0000-0001-9153-8073

Бібліографічний опис статті: Гулянич, Ю. (2022). Академізація народного інструменталізму у творчості Б. Котюка. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 43–48, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-6>

АКАДЕМІЗАЦІЯ НАРОДНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ У ТВОРЧОСТІ Б. КОТЮКА

Академічне мистецтво набуло самостійного значення в результаті диференціації музичного мислення. Академізація в музичному мистецтві має безпосередній зв'язок з інтонуванням музичної думки. Увесь цей процес бере початок лише на досить пізньому етапі розвитку людства, а своїми витокami поринає в музичний фольклор. На шляху до оволодіння найбільш яскравими прийомами формування звукової тканини композитор прецизійно вивчає музичний інструмент (цимбали, флейта Пана, гітара), вникаючи в технологічну сферу появи властивого лише для нього звуку, а також розширює колористичну палітру барв новими, досить неочікуваними прийомами, що рідко використовуються при експлуатації інструменту в традиційному плані.

Увесь творчий шлях композитора Богдана Котюка пов'язаний із постійним вивченням музичного інструментарію та прагненням досягнути у власних творах для цих інструментів музичної досконалості на рівні академізму. Цим шляхом Б.Котюк протягом кількох десятиків років ішов ґрунтовно досліджуючи фактурно-технічні й виразові можливості фортепіано, як основного інструменту котрим професійно оволодівав із раннього дитинства. Цей процес розбудови різноплановою стилістикою фортепіанної фактури вилився у написання композитором 4-х Концертштуків і низки інших творів для фортепіано-соло.

Концентрація інтересу, вивчення і пропаганди композитора-дослідника і педагога-методиста Богдана Котюка в різні роки стосувалася найрізноманітнішого музичного інструментарію: хроматичної сопілки конструкції Дмитра Демінчука, концертних цимбалів системи «Шунда», флейти Пана, бандури з перемикачами конструкції Василя Герасименка, шестиструнної іспанської гітари в класичному акустичному звучанні та в стилістиці фламенко, а також – у джазовій і роковій електронній трансформації.

Подальше прагнення композитора до заглиблення в сакральну суть мистецтва та виявлення колористичного багатства найбільшого із усіх музичних інструментів привели Богдана Котюка до поглибленого вивчення церковного трубного органа і створення для нього різних за розміром та емоційним наповненням творів – як сольних, так і в ансамблі з іншими музичними інструментами.

Ключові слова: академізація, мистецтво, музичні інструменти, цимбали, флейта Пана (най), гітара, Богдан Котюк.

Yuriy GULYANYCH

Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art, Educational and Scientific Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, vul. Shevchenko, 57, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

ORCID: 0000-0001-9153-8073

To cite this article: Gulyanich, Y. (2022). Academization of folk instrumentalism in the works of B. Kotyuk. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 43–48, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-6>

ACADEMICIZATION OF FOLK INSTRUMENTALISM IN THE WORKS OF B. KOTIUK

Academic art has gained independent significance as a result of the differentiation of musical thinking. Academization in the art of music is directly related to the intonation of musical thought. This whole process begins only at a fairly late stage of human development, and its origins plunge into musical folklore. On the way to mastering the brightest techniques of sound fabric formation, the composer precisely studies a musical instrument (cymbals, Pan flute, guitar), penetrating into the technological sphere of the appearance of sound peculiar only to him, and also expands the color palette of colors with new, quite unexpected techniques that are rarely used in the operation of the instrument in the traditional way.

The whole creative path of the composer Bohdan Kotyuk is connected with the constant study of musical instruments and the desire to achieve in his own works for these instruments musical excellence at the academic level. For several decades

B. Kotyuk has been following this path thoroughly, thoroughly researching the textural, technical and expressive possibilities of the piano, as the main instrument which he professionally mastered from early childhood. This process of building a diverse style of piano texture resulted in the composer writing 4 concertos and a number of other works for piano solo.

Concentration of interest, study and propaganda of composer-researcher and pedagogue-methodologist Bohdan Kotyuk in different years concerned various musical instruments: chromatic flute designed by Dmytro Deminchuk, concert cymbals of Shunda system, flute Pan, bandura with switches designed by Vasyl Heraskytina and classical acoustic sound and flamenco style, as well as jazz and rock electronic transformation.

The composer's further desire to delve into the sacred essence of art and discover the richness of color of the greatest of all musical instruments led Bohdan Kotyuk to in-depth study of the church trumpet and create for him different in size and emotional content of works - both solo and in ensemble with other musical instruments.

Key words: *academization, art, musical instruments, cymbals, flute of the Lord, guitar, Bohdan Kotyuk.*

Актуальність проблеми. Пошуки нових колористичних барв в музиці спонукали Б.Котюка до поглибленого вивчення первісних форм музичної виразовості, які приховує у собі фольклор. Цим шляхом ішли й композитори-неофольклористи 20 століття – І. Стравінський, Б. Барток, С. Прокоф'єв, З. Кодай. Нагадаємо, що найбільшим музичним потрясінням І. Стравінського, який був добре знайомий з усіма новаціями пізнього романтизму (а в тому числі й атональною музикою) стало знайомство з грузинським народним багатоголоссям та циганським цимбалами. Уся творчість Б. Бартока була спрямована на віднайдення прадавніх пластів угорського фольклору, що став альтернативою до романтизму циганського музикування. Цей пласт прадавньої культури Барток Бейла протиставив Лістівському трактуванню угорського фольклору (Olson Harry, 2013: 12).

Метою дослідження виступають етапи становлення яскравої особистості композитора на шляху до ідеалів академізму.

Виклад основного матеріалу дослідження. Богдан Котюк, звертаючись до глибинних пластів українського фольклору і до різних українських народних музичних інструментів (Тихоненко, 2007: 8) поставив перед собою мету вивести їх зі сфери народного побутовізму і спрямувати на шлях класичного академічного розвитку. В даному випадку стає недоцільним навіть наголос на національній приналежності народного інструментарію, оскільки увесь асортимент сучасного сонму інструментального академізму бере свій початок в традиціях того чи іншого, або одразу кількох музичних фольклорах (Варламов, 2015: 5).

Окремо варто виділити також творчі результати історико-стилістичних пошуків композитора в області формування барокового інструментального ансамблю. Цей період в історії української музики через панівну ідеологію

православної доктрини та заборону використання музичного інструментарію в храмі став бар'єром на шляху розвитку української ансамблевої інструментальної музики не лише духовного, але й світського призначення. Тому час яскравого розвитку барокового інструменталізму в Західній Європі (італійські концерти, французькі сюїти, німецькі партити, а також concerto grosso) в українській музиці епохи бароко практично не має відповідних аналогів. Б.Котюк намагався заповнити цю прогалину, творячи свої інструментальні ансамблі за участю українського народного музичного інструментарію в стилістиці музики Західного бароко (Земцовський, 1987: 6). Так виникла низка його творів, що були сформовані у цикли «*Із народної криниці*» та «*Українське бароко*», а також *Divertimento для струнних і духових "Baroque Ruthenum"* у семи частинах: 1. Крутях; 2. Тайстра; 3. Опришки; 4. Гречка; 5. Гуцулка; 6. Кругла; 7. Коломийка (2014).

Концертні цимбали системи «Шунда» стали музичним інструментом, який не виходив із поля зацікавлення, вивчення і творчості Б. Котюка протягом біль ніж чотири десятиліття. Першим вагомим здобутком Б.Котюка на шляху стимулювання загального інтересу до вивчення цього технічно неповторного і самобутнього музичного інструменту було створення *Тріо-сонати для альту, цимбалів і контрабаса* (1980). Тим самим композитор Б.Котюк ставив знак рівності між класичним фортепіанним тріо зі скрипкою і віолончеллю та фольклорним прочитанням жанру Тріо-сонати в стилі «*троїстих музик*». Роль фортепіано композитор віддав цимбалам, замість класично рухливої скрипки був використаний дещо вайлуватий альт, в чому крився натяк на любительський характер музикування народного скрипаля, а басову функцію віолончелі взяв на себе контрабас, який в даному випадку

навпаки композитор трактує майже в сольному-віртуозному плані джазового музикування.

До цимбалів системи «Шунда» протягом усієї своєї творчості Б. Котюк багаторазово звертався, як до ансамблевого інструменту, віддаючи йому то роль арфи, то фортепіано, або навіть – гітари. Композитор робить низку транскрипцій творів різних авторів для цимбалів. Із цього напрямку творчості Б.Котюка особливо варто виділити нове прочитання ним власних двох *Domenico-сонат*, що початково були створені для фортепіано, а також для виконання на клавесині. Дві Domenico-сонати в авторській транскрипції Б.Котюка для двох цимбалів системи «Шунда» стали навчальним репертуаром студентів консерваторії.

Однак, справжньою вершиною сольного цимбального музикування є створені Б.Котюком на зламі тисячоліть *Дві рапсодії для цимбалів-соло*. Кожна з них – це яскравий самостійний твір, який водночас є хрестоматією найрізноманітніших прийомів цимбальної техніки та виразовості (Холодная, 2004: 9). Яскраво відрізняється образний зміст кожної з Рапсодій. Якщо *Перша* є багата своїми емоційними поривами від ніжної задуми до бурхливого драматичного сплеску з кінцевим умиротворенням на вишуканому танцювальному ритмі, то *Друга* – несе в собі співставлення імпровізаційного роздуму, драматичного висловлювання в стилі вогняно-темпераментного фламенко і водночас – контраст: задушевна лірика, що оздоблена низкою колористичних прийомів звуконаслідування дзвонів, дзвіночків і їх відгомону. Обидві Рапсодії для цимбалів-соло є постійним репертуаром концертуючих цимбалістів-віртуозів.

Назву «Рапсодія» для цих обох віртуозних композицій Б.Котюк вибрав з натяком на паралель до фортепіанних рапсодій Ф. Ліста. Якщо Ф. Ліст, творячи рапсодії, залишився під впливом вуличного циганського цимбального музикування і намагався облагородити цю атмосферу в академічному плані, то Б. Котюк у своїх Рапсодіях відштовхується від самої сутності неповторного цимбального звучання. Цей фонізм у новій самостійній якості вводить у коло орбіти класичних форм музичного висловлювання. Розповідність, рапсодійність висловлювання, що є такою характерною для концертних цимбалів системи «Шунда» стає незаперечним аргументом для трактування

цього інструменту як одного з академічно-сформованих і досконалих.

Флейта Пана, яку українці називають ще Ребро, Свиріль чи Кувиці (але більш розповсюдженим є ононім молдово-румунського походження – *Най*) має свою міфологічну історію ще з часів Стародавньої Греції. У різних частинах Земної кулі цей інструмент є знаним під різними іменами. Особливо характерним для Південно-Американських індіанців (перуанців, болівійців, чилійців) під назвою *Сампуньо*.

У Кишиневі існує досить міцна Школа гри на наї, а у світ Європейської класичної музики ще кілька десятиліть тому най включив румуно-циганський віртуоз Георгі Замфір (Zamfir, 1975: 14). Він випустив у світ вже декілька десятків LP і CD з найрізноманітнішою музикою: класичною, народною, популярною та джазовою. Його слідами пішов ще один румунський наїст – Каталін Тірколія, який теж переселився з Румунії у Францію. Саме ці два музиканти стали своєрідним зразком для наслідування у трактуванні академічної сутності Флейти Пана для композитора Богдана Котюка. Спочатку як педагог консерваторії він заохочував своїх студентів до вивчення цього неповторного за своїм тембральними й виразовими можливостями музичного інструменту, а згодом – почав komponувати власну музику для флейти Пана.

Б. Котюк у своїх камерних ансамблях досить часто використовує флейту Пана. Вона присутня також у флейтовому тріо «*Рефлексії*» та ще в одному тріо для флейти Пана, арфи і органа «*Еолова арфа*». Спеціально для флейти Пана і органа композитор створив «*Містерії Діоніса*» та «*Аве Марія*». Як сольний інструмент, флейта Пана використана Б.Котюком в одному з найліричніших його опусів – в пісні «*Люблю*». Найбільш масштабне втілення різноманітних можливостей флейти Пана композитор демонструє у своїй *Симфонічній поемі «Сирінкс» для флейти Пана, органа і струнного оркестру*. Цей твір варта віднести до академічного трактування флейти Пана, як сольного віртуозного музичного інструменту, що знайшов своє місце в симфонічній музиці.

Звернення Б.Котюка до конкретного народного музичного інструменту завжди було пов'язане з безпосереднім контактом композитора з майбутнім виконавцем (Юнг, 1996: 11; Баран, 2005: 3). Якщо повернутися до сопілки,

то зацікавленість цим інструментом в композитора виникла внаслідок довготривалих творчих і методико-педагогічних контактів з першим в українській музиці сопілкарем-професіоналом, котрий отримав Консерваторський диплом по класу сопілки – Романом Дверієм.

Згодом ці контакти Б.Котюк мав також і з іншими сопілкарями-професіоналами, зокрема, Тарасом Бараном та Ігорем Мацелюхом. Уесь репертуар для цимбалів виник внаслідок довготривалої дружби і творчої співпраці з цимбалістом-віртуозом Тарасом Бараном. Але, водночас, далися взнаки також і контакти з цимбалістами Романом Самотісом та Наталею Паскарюк. Практично весь репертуар для флейти Пана був інспірований співпрацею та творчими контактами з одним із найвидатніших сучасних наїстів Ігорем Мацелюхом.

Гітара – це інструмент, який в історії музики пройшов довгий шлях еволюції і вдосконалення. Однак, і сьогодні гітара залишається одним з найдоступніших і найчастіше вживаних серед інструментів до яких звертаються навіть зовсім музично неосвічені люди. Багатогранна активність композитора Б. Котюка, як органолога, історика та етномузикознавця отримали прояв у його зацікавленні фактично всіма видами гітар, можливо за винятком акулеле. Знайомство з гітарою Б.Котюка відбулося через пізнання нових віянь в молодіжній музиці 60-х років. І перші музичні враження, і перші власні спроби задіяти цей музичний інструмент у власній музичній практиці був пов'язаний з ансамблевим гітарним супроводом до пісень, які творив ансамбль «The Beatles».

Стиль big-beat кристалізувався на ритмо-гармонічній функції в трьох різних характеристиках музичного супроводу, які властиві для ритм-гітари, бас-гітари та соло-гітари. Як сольний інструмент електро-гітара отримала в середині 20 століття своє яскраве втілення в творчості Карлоса Сантани, Джіммі Хендрікса, Джорджа Бенсона, Ала Ді Меоли, Еріка Клептона та багатьох інших рокових і джазових музикантів. Однією з яскравих характеристик для творчості електро-гітаристів-віртуозів є глибинний зв'язок з іспанською музичною культурою. Водночас, своєю технічною довершеністю і новаторством в області музичної виразовості гітара була залучена до категорії академічних інструментів.

Зрештою, розглядати гітару однобоко є неможливо, адже паралельно розвивалися різні за жанровою приналежністю, емоційною спрямованістю та синкретичною прив'язаністю до інших жанрів мистецтва напрямки гітарного мистецтва і кожен з них має своє перфекційне втілення у творчості найвідоміших композиторів-виконавців. Тому, даючи характеристику гітарі, як музичному інструменту необхідно розглядати її диференційовано. Класична іспанська гітара, поруч з якою можна поставити ще віуелу має низку своїх академічних втілень (Prat Domingo, 1934: 13), зокрема в творчості Ф. Таррегі, М. Ллобета, Е. Пухоля.

У стилістиці гітари-фламенко незаперечним авторитетом і сьогодні залишається токаор Пако де Лусія. Електро-гітара використовується не лише в роковій та джазовій музиці, але й у багатьох симфонічних оркестрах та є обов'язковим інструментом для ритм-секції біг-бенду. Різновиди гітароподібних інструментів, починаючи від арабського аль-Уда і до гавайської гітари та укулеле – це окрема сфера етноорганології, яка не була задіяна композитором Б.Котюком.

У різні періоди творчості композитор звертається до різних типів гітари і це пов'язано було з його виконавсько-творчою активністю. Спочатку композиції для власного ансамблю (ВІА) «Орфей», згодом активне використання гітари в масштабних композиціях для симфо-джазу, яким композитор диригував. Протягом багатьох років співпраці композитора з різними combo розпочалася довготривала творча співпраця композитора з одним з найвидатніших джазових гітаристів України Андрієм Бадюком. Для дуету Тарас Баран (сопілка) і Андрій Бадюк (електрогітара) були написані композитором два джазових дуети «Діалог» та «Розмарія». Серед яскравих сторінок гітарної творчості Б.Котюка у співпраці з джазменом Андрієм Бадюком – джазова версія **Елегії “З далекого походу”** на вірш Павла Тичини для меццо-сопрано, баритона, електрогітари та синтезатора, а також – пісенний цикл «... **люблю...**» на вірші фармацевтів, який був виданий окремим CD. Електро-гітара тут поруч зі синтезатором відіграють провідну роль.

Наступним етапом розширення «гітарних горизонтів» в творчості Б.Котюка стала організація ним, як продюсером низки концертів в Україні та за її межами для двох видатних

гітаристів. Це дослідник еволюції гітари і композитор-виконавець в стилі фламенко одесит Анатолій Шевченко, а також мюнхенський гітарист-токаор Маріо дель Кампо. Цей етап пізнання гітари-фламенко не отримав у творчості Б.К. отюка безпосереднього композиторського втілення, однак, мав надзвичайно велике значення для формування його світогляду.

Особливу роль у поглибленому вивченні Б.Котюком класичної гітари відіграв відомий європейський гітарист-класик Андреас Кох. Для нього композитор написав свій найбільш вагомий сольний гітарний твір «Ноктюрн», який отримав постійне місце у виконавському репертуарі німецького віртуоза. Тут задіяні найрізноманітніші прийоми гітарної техніки, в тому числі і деякі прийоми звукотворення

в стилістиці фламенко. «Ноктюрн» Б.Котюка – це один з найбільш яскравих проявів академічного гітарного мистецтва в українській музиці, де фактично стираються грані між неофольклоризмом та академізмом.

Висновки. Таким чином, якщо розглядати весь еволюційний процес творення музичного мистецтва, то суттєвою різницею між неофольклоризмом і академізмом є лише формальне прагнення до перфекціоналізму, що лежить в основі академізму. Але, беручи до уваги процесуальність, яка є властивою для музичного мислення робимо висновок: будь-яке мистецтво бере свій початок із фольклору, а отже – і диференційований підхід до неофольклоризму по відношенню з академізмом втрачає свою розумну аргументацію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Теодор В. Избранное: Социология музыки. (Культурология. XX век) М.: Университетская книга, 1999. 445 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 264 с.
3. Баран Т. Инструментализм Богдана Котюка у світлі триади композитор – виконавець – слухач / Студії мистецтвознавчі. К., 2005. Число 6 (10): Театр. Музика. Кіно. С. 27-32.
4. Варламов Д.И. К вопросу об академизме, академизации и академическом искусстве / Вестник Челябинского государственного университета. 2008. № 21. Филология. Искусствоведение. Вып. 23. С. 181-187.
5. Варламов Д.И. Теория и практика народного инструментализма: от понятий к действиям. / Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры, Том 207: Русские народные музыкальные инструменты в современной культуре России. 2015. С. 9-22.
6. Земцовский И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление / Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М.: Советский композитор 1987. Ч. 1. С. 125-131.
7. Муха А. Процесс композиторского творчества. К.: Муз. Україна, 1979. 271 с.
8. Тихоненко Степан. Старинные струнные музыкальные инструменты. Support by DDA © 2007. <http://stepan.net.ua/index.htm>
9. Холодная М. А. Когнитивные стили о природе индивидуального ума. – 2-е издание, СПб.: Питер, 2004, 384 с.
10. Черкаський Л. М. Інструменти українського народу. К.: Балтія 2007.
11. Юнг К.Г., Нойманн З. Психологія і мистецтво / Пер. с англ. М.: REFL-book. К.: ВАКЛЕР, 1996. 302 с.
12. Olson Harry F. Music, Physics and Engineering. Courier Corporation, 2013. 480 p.
13. Prat Domingo. Diccionario de Guitaristas. Romero y Fernandez, Buenos Aires, 1934.
14. Zamfir Gheorghe. Traité Du Naï Roumain: méthode de flûte de pan. Chappell S.A. 1975.

REFERENCES

1. Adorno Teodor V. Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki. [Favorites: Sociology of music]. (Kulturologiya. XX vek) M.: Universitetskaya kniga, 1999. 445 s. [in Russian]
2. Asafev B.V. Muzyikalnaya forma kak protsess. [Musical form as a process]. Kn. 1-2. 2-e izd. L.: Muzyika, 1971. 264 s. [in Russian]
3. Baran T. Instrumentalizm Bohdana Kotiuka u svitli triady kompozytor – vykonavets – slukhach [Bohdan Kotyuk's instrumentalism in the light of the composer-performer-listener triad]. Studii mystetstvoznachchi. K., 2005. Chyslo 6 (10): Teatr. Muzyka. Kino. S. 27-32. [in Ukrainian]
4. Varlamov D.I. K voprosu ob akademizme, akademizatsii i akademicheskomo iskusstve [On the question of academicism, academicization and academic art]. Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. 2008. № 21. Filologiya. Iskusstvovedenie. Vyip. 23. S. 181-187. [in Russian]
5. Varlamov D.I. Teoriya i praktika narodnogo instrumentalizma: ot ponyatyy k deystviyam. [Theory and practice of folk instrumentalism: from concepts to actions]. Trudyi Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kulturyi, Tom 207: Russkie narodnyie muzyikalnyie instrumentyi v sovremennoy kulture Rossii. 2015. С. 9-22. [in Russian]

6. Zemtsovskiy I. Muzyikalnyiy instrument i muzyikalnoe myishlenie [Musical instrument and musical thinking]. Narodnyie muzyikalnyie instrumentyi i instrumentalnaya muzyika. M.: Sovetskiy kompozitor 1987. Ch. 1. S. 125-131. [in Russian]
7. Muha A. Protsess kompozitorskogo tvorchestva. [The process of composing]. K.: Muz. Ukraina, 1979. 271 s. [in Ukrainian]
8. Tihonenko Stepan. Starinnyie strunnyie muzyikalnyie instrumentyi. [Vintage stringed musical instruments]. Support by DDA © 2007. <http://stepan.net.ua/index.htm>
9. Holodnaya M. A. Kognitivnyie stili o prirode individualnogo uma. [Cognitive styles about the nature of the individual mind]. 2-e izdanie, SPb.: Piter, 2004, 384 s. [in Russian]
10. Cherkaskyi L. M. Instrumenty ukrainskoho narodu. [Instruments of the Ukrainian people]. K.: Baltiia 2007. [in Ukrainian]
11. Yung K.G., Noymann 3. Psihoanaliz i iskusstvo [Psychoanalysis and art]. Per. s angl. M.: REFL-book. K.: VAKLER, 1996. 302s. [in Ukrainian]
12. Olson Harry F. Music, Physics and Engineering. Courier Corporation, 2013. 480 p.
13. Prat Domingo. Diccionario de Guitarristas. Romero y Fernandez, Buenos Aires, 1934.
14. Zamfir Gheorghe. Traitè Du Naï Roumain: méthode de flûte de pan. Chappell S.A. 1975.