

ЕСТЕТИКА ФОЛЬКЛОРИЗМУ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА БОГДАНА КОТЮКА

Юрій ГУЛЯНИЧ

Термін “*фольклоризм*” у музичній літературі використовується не надто часто, хоча як явище у композиторській творчості є надзвичайно розповсюдженим. Дослідники часом замінювали його такими поняттями, як цитування народних пісень, використання у композиторській творчості елементів народної жанровості та ін. На практиці надзвичайно важко знайти будь-яке творче висловлювання, що хоча б у певному сенсі не було дотичним до народної творчості. У цьому зв’язку зразково-хрестоматійним прикладом може бути творчість Арнольда Шенберга¹. Як не парадоксально, але навіть творець додекафонізму — цілком абстрагованої від багатовікового пласту народного мистецтва системи — у своїх атональних композиціях дуже часто використовує жанрову і ритмо-фактурну основу австрійського фольклору, зокрема *лендлер*. Таким чином, фольклоризм як термін, що означає певну орієнтацію композитора на стилістику і дух народної творчості, можна застосувати практично до будь-якого автора.

У теоретичному музикознавстві другої половини ХХ ст. стосовно найновіших проявів фольклоризму було запроваджено терміни

“*неофольклоризм*” і “*нова фольклорна хвиля*”². Ці вдалі характеристики творчого методу провідних композиторів ХХ ст. були покликані окреслити новаторський погляд на співвідношення суб’єктивного бачення митця з новою формою озвучення об’єктивізму народного мислення. Визначення “*неофольклоризм*” стало логічним продовженням термінологічного ряду характеристик новітньої творчої стилістики, яка за своїм характером експлуатувала риси естетики попередніх епох. Отже, в одній шерензі з *неокласицизмом* та *неоромантизмом* логічною появою себе задекларував *неофольклоризм*. Цей термін у музикознавстві насамперед характеризує творчі методи І. Стравінського, Б. Бартока, З. Кодая³. Водночас у радянському музикознавстві було запроваджено термін “*нова фольклорна хвиля*”, який окреслював принципи застосування окремих національних рис народної творчості тогочасного інтернаціонального конгломерату, яким був СРСР. Термін набував ознак політичного виправдання — звернення радянських композиторів до джерел рідного національного мистецтва. Під характеристику “*нова фольклорна хвиля*” потрапили такі імена, як С. Сло-

німський, Г. Свіридов, О. Тактакішвілі, В. Гаврилін та ін⁴.

Стилістика низки творів цих композиторів яскраво контрастувала з традиційним зверненням до народної пісні, або ширше — народної жанровості у творчості композиторів попередніх епох. Активними творчими пошуками в напрямку естетики “неофольклоризму” та “нової фольклорної хвилі” відзначились і українські композитори 60–70-х років. Поруч з представниками старшого покоління (А. Штогаренко, Л. Колодуб) спроби по-новому інтерпретувати народне світосприйняття знаходимо у творчості М. Скорика, Л. Дичко, О. Ківи. Після “Весни священної” та “Петрушки” І. Стравінського звернення до архаїчних пластів народної творчості стає не лише своєрідною модою в музиці ХХ ст., але й насувною потребою. Художники прагнуть віднайти екологічно чистий закуток у суспільстві технократії та електронно-звукового прогресу. Водночас повне абстрагування від дійсності з її проблематикою і життєвими реаліями призводить до втрати суспільної значимості творчого процесу й імовірності бути почутим для художника.

Формування естетичних поглядів кожного митця безпосередньо пов'язане з об'єктивними обставинами життя та впливом усього компендіуму знань, набутих за роки навчання та практичної діяльності. Питанню формування творчого методу композитора присвячена величезна кількість наукових досліджень, бо проблема осмислення таємниць творчого процесу завжди актуальна. Щоб знайти особистий стиль висловлювання, творець взагалі чи композитор зокрема керуються насамперед власними естетичними уподобаннями, що тісно пов'язані з життєвими реаліями⁵.

Творчість українського композитора Богдана Котюка базується на досить розлогих стилістичних уподобаннях: від експресії пізньоромантичної школи — і до трансформованих у камерно-інструментальну партитуру джазових принципів висловлювання. У цьому широкому спектрі естетичних поглядів особливе місце займає фольклор і фольклоризм як творчий метод. Звернення композитора до різних пластів української народної творчості — одна з найяскравіших стилістичних ознак творів Богдана Котюка. Дослідження кожного з аспектів потребує насамперед чіткої диференціації під-

ходів у рамках єдиного творчого методу. Своєрідним ключем до теоретичного аналізу даної проблеми може бути наукова робота самого композитора “Способи втілення фольклору в творчості композиторів ХХ ст.”⁶, в якій аргументовано висвітлюється власне наукове бачення суті цієї проблеми. Запропонована дослідником чітка ієрархічна система дає змогу з відповідних позицій проаналізувати і творчість самого композитора.

Серед різноманітних жанрів творчості Б. Котюка, які становлять широку палітру стилістики від неокласицизму і до електронної музики, виберемо лише інструментальні та вокально-інструментальні твори, ті, що найяскравіше пов'язані з естетикою фольклоризму чи неофольклоризму. Саме виходячи з вищезгаданої наукової праці композитора, спробуємо диференціювати різні за способом вислову та практичним призначенням музичні композиції. Принагідно наголосимо на терміні “музичні композиції”, оскільки з суто формального боку вся творчість Богдана Котюка, за небагатьма винятками, вкладається у класичну схему музичних жанрів та форм, композитор часто ставить перед собою завдання цілком індивідуального трактування принципів формотворення. Спочатку зупинимось на формотворчих принципах ряду композицій, що були інспіровані фольклором.

Чи не найяскравішим зразком неофольклористичного трактування форми є співанка-хроніка на народні тексти “Про Довбуша” (1979) для баритона, бандури, ударних народних інструментів, трембіти, дзвонів, мішаного хору та синтезатора. З формального боку жанр “співанки-хроніки” передбачає варіативно-куплетний розвиток зі значною імпровізацією. Однак у гуцульському фольклорі (або ширше — в давніх пластах народного музикування на теренах Західної України) співанка-хроніка є винятково вокальним жанром. До його особливостей належить використання в якості акомпануючих інструментів хіба що дрибми або фрільки. Натомість застосування композитором бандури екстраполює вузьку стилістику співанки-хроніки на жанрове тло українського епосу взагалі. Таким чином композитор досягає своєрідної єдності, де водночас виникає “діалог-перегукування” формотворчих ознак співанки-хроніки з думою. Роз-

горнуті епізоди бандурних імпровізацій надають формі твору, що обмежується чітким утриманням поетичного тексту, цілком нетрадиційного динамізму. Саме це динамічно-імпровізаційне розгортання, як формотворчий засіб, зумовлює нове забарвлення вузькоетнічної образності твору. Хоральний фінал композиції синтезує в собі окремі ознаки варіативної куплетності, імпровізаційної колористики з архаїчною псалмією.

Зовсім інший тип варіативності як формотворчий засіб, що балансує на межі класичної форми варіацій та народноінструментального варіювання, застосовує композитор у творі “Ехо” (1982) для сопілки або флейти (соло). Змішана варіативно-варіаційна техніка композиції породжена синтезом двох типів розвитку. З одного боку, як класичний за жанровими ознаками твір, “Ехо” є темою з шістьма варіаціями. Серед формотворчих ознак (під цим кутом зору) відзначимо досить строге дотримання своєрідних догматів класицизму. Твір розгортається за принципом жанрових змін та поступового фактурно-ритмічного ускладнення. З іншого — використання особливої фольклорно-варіативної техніки наближує варіації до медитативності пастушої традиції. Окремі епізоди варіацій цієї композиції сприймаються як пастушії заклики-манки, що глибоко сягають фольклорної архаїки. Інші — як зосереджено-трагічні роздуми. Тут вчуваються скорботні інтонації *фрالی* над померлим. Ще інші епізоди створюють настрій безтурботно-запального, нестримного народного танцю, у якому все обертається настільки швидко, що переходить у свою протилежність. Тому здається, що час зупинився, і цьому танцю не буде кінця.

Таке поєднання двох різних типів розгортання є цілком новим поглядом на способи втілення фольклору у композиторській творчості. Фольклоризм у цьому випадку не конкурує з нормативами інших естетичних поглядів. Він швидше вступає у діалог з ними, і завдяки цьому діалогові відбувається збагачення виразової палітри художньої образності та композиторської техніки. Серед творів Богдана Котюка знаходимо різні методи використання народного музикування, починаючи від прямого цитування і до створення цілком самостійних композицій, які навіть не інспіровані фольклором. Однак присутність стилістики народного мис-

лення в них очевидна. Головною особливістю фольклоризму у творчості Котюка є абсолютна незалежність від жанру, форми чи інструментарію, за допомогою яких твориться композиторська думка. У деяких творах, що спеціально написані для українських народних інструментів, пошуки національного формально можуть бути зведені лише до авторської вимоги виконання твору саме на цьому інструменті⁷.

Інші партитури — “*Cantata chiesa*” (2005) чи “*П’еса*” для ансамблю електронної музики (1982) наскрізь проінтоніровані народними інтонаціями і навіть творчим осмисленням самої манери народного виконавства. У цьому випадку безсумнівний вплив на творчість Котюка мали композитори “нової фольклорної хвилі”. Подібно, як Г. Свіридов у своїх “Курских песнях” відтворює манеру виконання “карагодів” чи С. Слонімський в “Песнях вольницы” наслідує “раздольє в пені”⁸, так Богдан Котюк у своєму вокальному циклі “*Вірші Райнера-Марії Рільке*” (1977) відображає західноукраїнську манеру обрядових співів.

Особливостями манери ансамблевого співу у багатоголосних традиціях є поступове вступання голосів не від початку фрази, що несе в собі окремий виразовий зміст, а ізсередини, або навіть посередині слова. Такий спосіб фольклорної виконавської манери зумовлений відсутністю *лідера-керівника*. Виникнення неузгодженості між ансамбістами надає певного колориту імпровізовано відтвореній традиції. Цей прийом зрештою призвів до виникнення у західноукраїнському фольклорі самостійного жанру народної обрядовості. Знана серед фольклористів-дослідників “*жеканка*” історично походить саме з такої неузгодженості, бо спільний приспів “*Ой дай Боже*” перетворюється на структурно розірвану конструкцію. Поділ у цьому випадку відбувається у слові “*Боже*”. Завершення однієї побудови у “*жеканді*” звучить як: “*Ой дай Бо...*” Початок наступного структурного утворення відокремлюється у мелодичній лінії цезурою, а поетично — ніби доспіває недомовлений склад “...*же*”. Подібні конструктивістські тексти заохочували поетів-символістів до авангардних пошуків у мелодії слова. Саме балансує на межі між фольклорною манерою та пошуками символів, творить мелодичну лінію вокалу композитор Котюк у циклі “*Вірші Р.-М. Рільке*”.

У стилі народного музикування побудованих і твір Б. Котюка “Троїсті музики” (1978) для сопілки, скрипки та бандури. За задумом композитора, твір не так має відтворювати характерну для цього типу ансамблю манеру виконавства, як символізувати поєднання трьох характерів народних музик, кожен з яких за допомогою свого інструмента (сопілки, скрипки чи бандури) демонструє власний спосіб мислення⁹. При цьому всі вони виконують знану народну мелодію, яка не має вузької регіональної залежності. Композитор ставить перед собою завдання звести в ансамблі різні манери народноінструментального музикування. Сама назва “Троїсті музики” має літературно-художнє походження і безпосередньо з фольклорною традицією не пов’язана. Однак на хвилі романтичного патріотизму вона почала сприйматись як своєрідний символ національного об’єднання через музикування на народних інструментах. Цей аспект Богдан Котюк втілює у своєму творі буквально. Адже склад — сопілку, скрипку разом з бандурою серед народних інструментальних ансамблів зустрінеш досить рідко. Бандура як ансамблевий інструмент розширеного складу взагалі не використовується. І найчастіше, попри сольну практику чи як супровід до співу, можна зустріти лише дуети зі скрипкою, сопілкою, ударними, зовсім рідко — з цимбалами.

У “Троїстих музиках” Котюка бандура з функціонального боку є заміником цимбалів у народному музичному гурті. Але своїм козацьким колоритом вона надає зовсім нового звучання традиційній фольклорній капелі. Складна поліритмія відтворює особливу імпровізаційну манеру фольклорного ансамблевого музикування. Як прояв фольклоризму, у цьому творі цитування не має дуже суттєвого значення, бо найважливішим для творчого задуму композитора у даному випадку було прагнення передати той особливий клімат стосунків між народними музикантами, результатом якого є колективна форма творення у самотньому національному музичному ансамблі.

Інша особливість твору Котюка “Троїсті музики” — максимальна індивідуалізація ансамблевих партій. Композитор підкреслює той демократизм мислення, який є органічним чинником українського національного мистецтва. Це та пряма протилежність фольклорним традиці-

ям Сходу, де ідеалом ансамблевості є абсолютний унісон. Якщо регламентованість ансамблевого виконавства у більшості народів Європи зводиться до усталеного розподілу функцій між учасниками зі своєрідним кодексом правил мелодичного руху та гармонічно-фактурного супроводу, то в ансамблевому музикуванні переважної більшості українських регіональних традицій момент індивідуалізму успішно конкурує з ансамблевою логікою. Характерна для західноукраїнського фольклору індивідуалізація партій, що найяскравіше виявляється у “Гуцулці”, має місце і в “Козачках”, і в “Хороводних” з Полісся, і навіть у “Польках”. Ця особливість виникає підсвідомо, як змагання народних музик між собою. Музикування у справжніх народних майстрів перетворюється на високохудожнє професійне виконавство. Саме цей аспект народної віртуозності та вишуканості відтворює Б. Котюк у своїх “Троїстих музиках”, а також у циклі з п’яти композицій для ансамблю народних інструментів під назвою “Кобзар на вечорницях”.

Життя цього твору у двох версіях (сольній та ансамблевій) дає змогу простежити, як саму ту ідею можна подати лише засобами умовно-ансамблевого викладу для співака-бандуриста, або через справжнє тембральне різноманіття сопілок, скрипок, басолі, ударних та шумових інструментів, цілого ряду вокалістів та двох бандур.

Усі п’ять творів циклу написані на тексти українських пісень: 1. *Ішов Гриць*; 2. *Ой по під гай*; 3. *Моя мила*; 4. *Люлька-черепулька*; 5. *Та орав мужик*. У певних моментах композитор використовує і деякі інтонації цих пісень, ніби зайвий раз підкреслюючи те велике значення, що поєднує вербальне і музичне інтонування. Однак композиційно кожен твір, повністю руйнуючи форму куплетного викладу методами симфонізації вокальної лінії та супроводу, перетворюється на розгорнуте висловлювання. Використання народних текстів та бандури як музичного інструмента для супроводу, апріорі, послужило б трактуванню цілого циклу “Кобзар на вечорницях”, як досить яскравого прояву фольклоризму. Одночасно розбудована музична композиція, де слово, вокальна мелодика та партія бандури поєднуються виконавцем у цілісний тип музикування, є проявом симфонізації, що виходить далеко за

рамки фольклорного першоджерела. Композиторські вказівки, подані у нотному тексті, свідчать про прагнення театралізації цілого циклу, що засвідчує сама назва — “Кобзар на вечорницях”. Це образ кобзаря-дотепника і витівника, який завітав на вечорниці до молоді не для того, щоб розжалобити своєю появою чи бодай налаштувати на повчально-серйозний лад історичними думами та піснями. Мета кобзаря — надихнути молодь веселощами та іронічним глузуванням над недотепами. У такій театралізації музичного циклу яскраво проступає те фольклорне середовище, що породило і вертеп, і обрядові дійства.

Творча обдарованість людини, як давно вже помічено, дуже рідко виявляється лише в одному якомусь конкретному виді мистецтва. Найчастіше автентичні носії фольклору, які здавна були душею гурту (колись їх називали *скоморохи*), довкола себе уміли зібрати люд і розважити його. Уміли донести інформацію, або й дати пораду. Таким є образ *кобзаря*, створений Б. Котюком у циклі “Кобзар на вечорницях”. Цей твір яскраво виявляє глибокий синкретизм фольклору, що властиво носіям традиції.

Фольклорний синкретизм не є винятково архаїчною рисою художнього самовияву. На противагу філософському трактуванню цього терміна, як еkleктичного поєднання окремих категорій, що мають між собою мало спільного, фольклорний синкретизм дав початок самостійному поглибленому розвитку окремих видів мистецтва. Деякі дослідники композиторської творчості надають фольклорному синкретизму саме філософського значення. Це послужило хибному трактуванню залучення фольклору до професійної композиторської творчості як прояву еkleктизму. Досить згадати лише вислів Арнольда Шенберга про народну музику, яка так само добре поєднується з композиторською творчістю, як *вода з олією*. Але

постійний антипод Шенберга — Ігор Стравінський ще на початку ХХ століття вказав унікальний шлях нового синкретизму композиторського висловлювання на базі нового, поглибленого проникнення у підвалини фольклору, як *явища*. Цей новий фольклоризм за своєю суттю має теж синкретичний характер, бо унікальні творчі імпульси, глибоко заховані у народному мистецтві, в результаті вдумливого освоєння композитором набувають значення повноцінного художнього *явища*¹⁰.

Багато аспектів українського фольклору можуть і повинні бути по-сучасному трактовані і належно поціновані. Саме цим шляхом у своїй творчості йде композитор Богдан Котюк, для якого естетика фольклоризму є одним з найвагоміших чинників професійного художнього вислову.

¹ Павлишин С. Арнольд Шенберг. — М., 2001.

² Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов “новой фольклорной волны” // Проблемы музыкальной науки. — М., 1972. — Вип. 2 — С. 198—218.

³ Bartók B. Volksmusik der Maramures. — München, 1923.

⁴ Сютя Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Дослідження. — К., 2004.

⁵ Котюк Б. Способи втілення фольклору в творчості композиторів ХХ ст. — Архів Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. — Л., 1974. — (Од. зб. 1597).

⁶ Баран Т. Инструменталізм Богдана Котюка у світлі тріади композитор—виконавець—слухач // Студії мистецтвознавчі. — 2005. — № 6. — С. 27—32.

⁷ Руднева А. Курские танки и карагоды. Таночные и карагодные песни // Вопросы музыкознания. — М., 1956. — Т. 2. — С. 147—190.

⁸ Мацевский И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. — М., 1987. — Ч. 1. — С. 638.

⁹ Котюк Б. Способи втілення фольклору...

¹⁰ Когоутек Ц. Техника композиции в музыке ХХ века. — М., 1976.

Creative work of the Ukrainian composer Bohdan Kotyuk is based on a wide range of stylistic preferences: from expression characteristic of the late-romanticism school to jazz principles of expression transformed into chamber and instrumental score. A peculiar place within this wide range of aesthetic views belongs to folk music and folklore creative method. One of the most vivid stylistic peculiarities of Bohdan Kotyuk’s creative work is his reference to different layers of Ukrainian folklore. Investigation into each aspect requires first of all distinct differentiation of approaches within the framework of the indivisible creative method.