

50. Федорів М. Українські богослужбові співи з історичного і теоретичного огляду. Ч. III. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 1997. – 143 с.
51. Фіглецький М. К. Галицькі Євангелія // Українське релігієзнавство. – 2002. – №10. – С.22–28.
52. Хабурський С. Епikleза: Причинки до розв'язки питання епikleзи. – Йорктон, 1968. – 94 с.
53. Черемський П. Основні поняття літургії/Петро Черемський. – Львів : Місіонер, 1996. – 159 с.
54. Шреер-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Частина перша: Розвиток української музики від найдавніших часів до середини XIX ст. – К. : Музична Україна, 1980. – 198 с.
55. Новгородський_кодекс [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [/http://uk.wikipedia.org/wiki/ 11.11.2012 17:51](http://uk.wikipedia.org/wiki/11.11.2012_17:51).
56. Ватрослав_Ягич [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://uk.wikipedia.org/wiki/ 11.11.2012 18:41](http://uk.wikipedia.org/wiki/11.11.2012_18:41).
57. Коптська Церква [Електронний ресурс]. – Режим доступу : drevo-info.ru/articles/354.html / 17.01.2015/15:51:18.
58. Пилип_Морачевський [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [/http://uk.wikipedia.org/wiki/ 11.11.2012 15:53](http://uk.wikipedia.org/wiki/11.11.2012_15:53).
59. Переклади Біблії українською мовою [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://uk.wikipedia.org/wiki/П / 11.11.2012 16:00](http://uk.wikipedia.org/wiki/11.11.2012_16:00).
60. Христинопольський Апостол [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://uk.wikipedia.org/wiki/11.11.2012 / 18:21](http://uk.wikipedia.org/wiki/11.11.2012_18:21).
61. Conciliorum Oecumenicorum Decreta /a cura di Gragiuseppe Alberigo – Giuseppe L. Dosetti. Pericles – P. Joannou, Xlaudio Leonardi – Paolo Prodi. Consulenta di Hubert Jedin / Edizione bilingue. – Bologna : EDB, 1991. - 1135 Pt. INDICI 169 P. // Conciliorum Oecumenicorum Decreta. – Romae, 1969. // Introduction and translation taken from Decrees of the Ecumenical Councils, ed. Norman P. Tanner [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_ EN.doc.html /27.04.2011/ 19:38](http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_EN.doc.html/27.04.2011/19:38).

В статтє систематизовано источники (Библія и её переводы, древние Уставы – Иерусалимский и Студитский и богослужебные книги) и чётко определено содержание церковного правила в Восточных Церквях (суточный, недельный, годовой круг богослужений), в том числе и в Украинских Церквях Киевской традиции, установлено его цель и дано его краткое определение. Церковное правило состоит из суточного, недельного и годового круга богослужебный.

Ключевые слова: церковное правило и его источники; богослужебные книги: акафистник, апостол, Евангелие-апракос, ирмологий (ирмологикон), литургикон (служебник), минаея общая, минаея месячная, минаея праздничная, октоих (осьмогласник), парастасник, псалтырь, типикон (типик, устав), требник, триодъ постная (трипеснец), триодъ цветная, часослов.

The paper source is set (Bible and its translations, ancient Charters - Jerusalem and Studite, Typikon (rubrics) and other religious books) and the contents of the Divine Praises in the Eastern Churches, including the Church of the Kiev Ukrainian tradition, filed its brief zeal and definition. Church usually consists of daily, weekly and annual range of worship.

Key words: church rule; religious books: Akafisnyk, Apostle, Gospel – aprakos, rmologion, Liturhikon (Missal), Menaion Overall, Menaion Moon, Menaion Holiday, Oktoikh (Vosmyhlasnyk), Parastasnyk, Psalms, Typicon (Statutes), Formulary, transistor, Lenten lean (trypisnets), Lenten cauliflower, Book of Hours.

УДК 7.071.1

Юрій Гулянич

КОМПОЗИТОРСЬКА ВЗАЄМОДІЯ З ПЛАСТОМ МУЗИКИ НЕФІКСОВАНОЇ ТРАДИЦІЇ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ БОГДАНА КОТЮКА

У статті розглядається тенеза явища, досліджується взаємодія фіксованої і нефіксованої традиції, як один із аспектів творчого методу композитора Богдана Котюка, характеризується орієнтація на психологію виконавця.

Ключові слова: виконавець, композитор, фіксація, музичне мистецтво, стилістика, творчість, ансамбль.

© Гулянич Ю., 2015.

Проблема творчої взаємодії професійного композитора з все ще досить мало дослідженим пластом музики нефіксованої традиції постійно виникає при спробі поглибленого аналізу процесу художнього висловлювання. Факт такої взаємодії є незаперечним. Він простежується, починаючи з творчості композиторів, які записували власні опуси ще в ті далекі часи, коли засоби фіксації музичної думки лише викристалізовувались.

Контакт між принциповою і якнайбільш прецизійною фіксацією композитором музичної думки та музикою мінливих, нестабільно існуючих параметрів, в основі якої лежить момент імпровізаційності чи нефіксованості, часто має свої найрізноманітніші прояви і у сьогоденні. Взаємодія цих досить відмінних за творчим методом систем присутня у митців, які різняться між собою естетичними і стилістичними вподобаннями.

Шляхи розвитку музичного мистецтва протягом останніх 400 років отримали чітко окреслені контури завдяки поступовому вдосконаленню фіксації звукового поля. До наших днів музика більш ранніх епох не дійшла, на жаль, у тому вигляді, в якому вона існувала в часи свого творення. Якщо усна народна творчість як нефіксована традиція передавалась з поступовими видозмінами та адаптацією кожним наступним поколінням до норм суспільної свідомості, то саме цей шлях видозмін тепер простежувати майже неможливо. Власне термін «усна народна творчість» у даному випадку сприймаємо не буквально – як чисто вокальну традицію, що твориться устами – а як принцип, який у своїй основі має наслідування почутого і навіть побаченого у музичному (а також, звичайно, і у поетичному) мистецтві.

На основі цієї практики, яка ґрунтується на принципі індивідуального відтворення, а найчастіше – переосмислення раніше почутого чи практично здобутого досвіду – за час розвитку музичного мистецтва було створено величезну кількість творів, більшість з яких до нас не дійшла. Лише останнім часом завдяки розвитку техніки звукозапису з'явилася можливість фіксувати як імпровізовані музичні твори, так і вивірені у структурному плані композиції. Особливість останніх полягає в тому, що вони початково не були графічно оформлені нотами. З проблемою фіксації індивідуальної музичної творчості стикаються не тільки невідготовлені у професійному плані музиканти, але й досвідчені професіонали [8].

Щоб краще зрозуміти суть проблеми, звернемося до історичного аспекту. За принципом наслідування почутого та передачі практичного досвіду від вчителя до учня проходило навчання не тільки у школах ренесансних цехових майстрів або мандрівних музикантів-професіоналів, до яких відносимо не лише зовсім близьких до нас за часом та походженням кобзарів-бандуристів, але й дуже давні прояви такого шкільництва, які по суті були першими зразками музичного професіоналізму. Маємо на увазі мистецтво європейських мандрівних музикантів: трубадурів, труверів, майстерзінгерів, скальдів та інших. Фактично вже в той час закладались підвалини шкільництва – в даному випадку йдеться про передачу особисто набутого музичного досвіду та навичок творчості.

Здобуття музичного досвіду та його передача наступним поколінням – це той стрижень, довкола якого формується музичне середовище кожного суспільно-культурного зрізу епохи. Тема шкільництва та здобуття музичного досвіду пов'язана з надзвичайно яскравими мистецькими явищами в історично-культурному розвитку суспільства. Феодальні суспільні відносини – вертикаль суверена та васалів – дали поштовх до формування своєрідної музичної школи рицарської лірики. У той же час протонароддя (вільні селяни чи кріпаки) свої мистецькі візії втілюють, перш за все, в обрядовій народній творчості. У часи Середньовіччя образ античного рапсода трансформується з об'єктивістського виразника настроїв цілого суспільства у дуже суб'єктивістський самовираз містика.

Цей екскурс у глибину віків варто провести хоча б для того, щоб зрозуміти: на якому ж фундаменті виникає та фіксована традиція музичної творчості, яку ми досить умовно визначаємо половиною тисячоліття. Композиторська творчість у будь-який час виконувала певну соціальну функцію. Сам творець – музикант, поет, художник актор – на кожному етапі розвитку людства обов'язково був пов'язаний дуже тісними стосунками з тими чи іншими верствами суспільства. Саме на таких зв'язках творця з певною суспільною групою базується давній поділ мистецтва на сакральне та побутове. Ці зв'язки зумовлюють і процес секуляризації мистецтва. Сакральне мистецтво, яке мало коріння у магічних діях, вимагало відповідних інструментів. Їх деколи навіть є важко назвати музичними. Що ж стосується побутового музикування – то воно, безсумнівно, відігравало другорядне значення. Його розвиток постійно йшов у фарватері всіх досягнень сакральної творчості. Завдяки концентрації найосвіченіших митців при храмах професійна творчість, а разом з нею професійне

шкільництво, перетворюється у струнку систему. Одним з найяскравіших атрибутів цієї системи є фіксація музичних думок шляхом нотозапису на папері.

Значна віддаленість розвитку професійної композиторської творчості від можливостей сприйняття малоосвічених людей та задоволення їх естетичних проблем призвели до виникнення кількох нових хвиль стилістично відмінної, але націленої на безпосередній контакт з професійно непідготованим слухачем, музики нефіксованої традиції. Особливістю взаємодії композиторів-професіоналів з новою стилістикою «усної народної творчості», яку більш доцільно щодо мистецьких мистецьких явищ ХХ ст. називати «музикою нефіксованої традиції» є двоякість підходу.

Більш традиційним є використання цієї нової стилістики композитором у власній творчості, переосмислюючи її з нефіксованої у фіксовану. Як приклад – звернення Еріка Саті (Satie) до музики публічних походів з відтворенням фестивально-карнавальної атмосфери. Або використання джазової стилістики Ігорем Стравінським у «Регтаймі» (для одинадцяти інструментів) чи «Piano Rag Music» [6]. Елементи нової «рокової» стилістики та музики «техно» у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть використовує у своїх партитурах багато сучасних професійних композиторів. Подібним до цього методу був запропонований Карлгайнцом Штокгаузеном (Stockhausen) спосіб поєднання у електронному вигляді звучання симфонічної партитури зі звуками побуту. Різниця полягала лише у тому, що композитор стилістику нефіксованої музичної творчості втілює не у нотному тексті, а в електронному варіанті [4].

На зовсім інших засадах діє композитор, який не переносить опції нефіксованої традиції у традиційно фіксовану професійну творчість, а починає втілювати свої мистецькі задуми у рамках координат нефіксованої традиції. Тим самим анархічний розвиток нефіксованої традиції стає у певному сенсі керованим.

Такий підхід до композиторського задуму можна охарактеризувати однією з яскравих тенденцій в сучасній українській музиці. Внаслідок перенесення окремих опцій нефіксованої традиції в композиторську партитуру з'являються нові далеко нетрадиційні драматургічні рішення. Користуючись таким методом Богдан Котюк приходив до нових формальних музичних побудов. Це стосується досить значної кількості його творів, що написані для різних складів, виконавців в області вокальної та інструментальної музики.

Взаємодія композитора з музикою нефіксованої традиції отримала свій прояв не лише на рівні структури самого музичного твору, але й визначила стиль співпраці з виконавцями. У цьому плані спрямований окремий етап діяльності та творчості композитора. Властиві для музики нефіксованої традиції принципи організації звукової тканини композитор моделює у стосунках автор – виконавець. У спрощеному вигляді ця взаємодія відповідає процесу реального втілення ідеї. Подібний метод Котюк застосовує у навчальному процесі. Тему шкільництва він намагається вивести за рамки академічного процесу і перетворити з суто дидактичного у творчий напрям. Ціла низка творів була вибудована композитором із середини музичного виконавства. Ці композиції не є сліпим наслідуванням джазових імпровазацій на основі стандарту (тобто, тема, яка береться за основу). Імпровізаційність, як така взагалі, відіграє тут роль поступового кристалізатора думки. Чи з самого початку композиторський задум відповідав кінцевому результату? Визначити важко, адже в деякою мірою у процесі пошуків відповідних виразових засобів разом з виконавцем авторський задум перетрансформовувався. А оскільки твір призначався для інструментального або вокально-інструментального ансамблю, то у процесі його народження відбувалась адаптація індивідуальних виконавських можливостей у пошуках спільної узгодженої позиції. Ці принципи взаємодії композитора та виконавця [2] Богдан Котюк апробував у багатьох ансамблях, з використанням найрізноманітніших інструментів: від класично усталених складів – до рідкісних фольклорних музично-інструментальних прототипів. А також від дитячих іграшок – до найсучасніших електронних інструментів. За цим принципом композитором Б.Котюком було створено багато концертних програм для різних ансамблів, а також повстала музика до багатьох драматичних вистав. Увесь цей, далекий від усталеної класичної традиції, музичний інструментарій належить у повною мірою стилістиці нефіксованої традиції.

Яскравою особливістю творчого методу композитора Котюка є постійна і планомірна співпраця з реальними виконавцями. Звідси виникають і досить оригінальні склади ансамблів. В одному творі часто можуть у дифузійному поєднанні виступати, на перший погляд, несумісні звучання. Одночасно з традиційним складом камерного оркестру в опусах Котюка знаходимо теж своєрідний оркестровий склад. Його – у традиційному розумінні – ні симфонічним, ні камерним, ні народним назвати не можна. До такого колективу виконавців композитор включає до групи

струнних, скажімо в окремих частинах своєї «Літургії», поруч з першими і другими скрипками та контрабасами – дві бандури і цимбали. Духову групу представляють декілька сопілок (у різних строях), сурма, а ударні – дзвіночки, дзвони та тарілки. Навіть цей досить зовнішній чинник є свідченням поєднання двох систем або навіть – «конституційних строїв» у музиці. Стрій і колорит звучання збагачується ще й притаманним для неklasичного інструментарію фактурним викладом, який ніби адаптує нефіксований виклад звукового матеріалу до композиторської лексики.

Поруч з таким майже традиційним дуєтом, як сопілка та гітара, де сопілка є своєрідною альтернативою до класичної флейти, у творах Б.Котюка знаходимо дуже цікаві дуєти: бандура і синтезатор, а також – цимбали зі синтезатором. Поєднання акустичних та електро-акустичних звучань є важливою ознакою не лише камерної творчості композитора, але й написання музики до драматичного театру. Ансамбль виконавців музики до драми – феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» складають чотири групи виконавців. Це: вокальний ансамбль; окремі інструменти симфонічного оркестру, кожен з яких трактується як представник цілої групи інструментів. Наприклад, валторна представляє цілу групу мідних, а скрипка і контрабас – струнні. Велика кількість народних інструментів є трактована не оркестрово чи ансамблево, а як окремих звуковий символ у загальній палітрі виконавського колективу. Роль об'єднуючого фонічного тла у цьому колективі відіграють електронні музичні інструменти та синтезатор. Ступінь нефіксованості цього музичного пласта нотним текстом є цілком очевидним.

Такий підхід до трактування музичного інструментарію у творах Богдана Котюка зумовлений особливим баченням сучасних композиторських завдань. Головна мета – це донесення до слухача найбільш ефективним та ефектним способом музичної ідеї, тієї провідної думки, задля якої було задіяно цілий комплекс організаційних ресурсів. Поставлене перед собою завдання композитор вирішує через залучення методів логістики. Значення відіграє не стільки усталена традиція групування чи поєднання між собою окремих музичних інструментів, скільки взаєморозуміння між собою виконавців, які покликані найкращим чином відтворити авторський задум. Цей людський фактор, до якого композитор звертається у багатьох своїх творах, певним чином бере свій початок у експериментах авангардистських студій модерної музики ХХ ст. [7]. Але більше значення відіграє чисто психологічний аспект людських контактів у процесі спільного творення музичного образу. Під цим кутом зору можна вбачати яскраву паралель зі стилістикою джазової музики, зокрема – стилю ф'южн. Цей «сплав» (fusion – англ.) музичного мислення, що має за конструктивну основу фіксовану і нефіксовану традицію, простежується як у структурі інструментальних ансамблів, так в цілому – у музичній тканині творів Б.Котюка.

Різні типи висловлювання, що культивувались протягом століть розвитку музичного професіоналізму, дали поштовх для виникнення цілої системи формалізації музичної думки та втілення її у статистичних або мобільних формах. Виходячи з формально-структуралістської схеми аналізу Шенкерівської ієрархії ліній, обґрунтуванню підлягає і дуже розлога система формотворення, до якої звертаються сучасні композитори [5]. У творчості Богдана Котюка можемо чітко простежити яскраву тенденцію до формальних пошуків, які значною мірою базуються на добре знайомому в працях Бориса Асаф'єва процесуальному принципі [1]. Ця формальна процесуальність багатьох творів композитора Котюка має свої джерела в імпровізаційних побудовах інтелектуально розвиненої течії сучасного професіонального джазу. Найяскравішими зразками такого способу формотворення є два концертштюки для фортепіано «DJ» і «Drive», а також «Діалог» для сопілки (або блок-флейти) та гітари.

Джазовий термін «ф'южн» стосовно стилістики висловлювання Б.Котюка можна трактувати з набагато більшою свободою, аніж це звичайно застосовується до власне професійного джазового музикування. Щодо джазу він означає вільне поєднання чи невловимий перехід від одного до іншого типу висловлювання, а навіть селективний відбір зі змішуванням подібних прийомів, що беруть своє походження в різних за часом та стилем музичних пластах. Яскравою ознакою творчого методу Котюка є органічна єдність вислову в одночасовій експлуатації прийомів, що стосується різних музичних стилів та епох.

Застосовуючи цю сентенцію до аналізу значної кількості творів для цимбалів Котюка потрібно першочергово відзначити їх стилістичне багатство та своєрідну поліфункційність. Концертно-віртуозне висловлювання у двох Рапсодіях композитора виходить далеко за рамки самого жанру рапсодії, що склався у ХІХ ст. Дві рапсодії Б.Котюка для цимбалів соло не є калькуванням добре знайомих рапсодій Ф.Ліста для фортепіано чи національно орієнтованих Лисенківських. За своєю стилістикою ці твори виходять на той рівень індивідуального висловлювання, який основоположник

франкфуртської філософської школи Теодор Адорно (Theodor Adorno) визначив терміном «Aufklärung» [3]. Саме присутність автономної позиції композитора вирізняє тип висловлювання автора Рапсодій для цимбалів соло.

У своїй праці «Інструменталізм Богдана Котюка у світлі тріади композитор – виконавець – слухач» [2] музикознавець Тарас Баран проаналізував співвідношення між виконавцем, композитором та слухачем. Дослідник фахово осмислює специфіку оволодіння композитором прийомами викладу музичної думки для обраного музичного інструмента. Не будучи цимбалістом, композитор Котюк дуже велике значення надає саме повноцінному використанню різнопланових виконавських можливостей цимбаліста. Зрештою, цю закономірність можемо легко спостерігати слухаючи й аналізуючи будь-який інший із творів композитора для найрізноманітніших ансамблів чи інструментів. Як піаніст, композитор без сумніву досконало володіє фортепіанною фактурою. Одним з найяскравіших зразків його творчості є «Фантазія» для двох фортепіано та оркестру. Але буквально перенесення чи адаптація фортепіанного висловлювання до можливостей цимбаліста для композитора Котюка є не можлива. Такі дії не відповідали б ні його естетичній концепції, ні поглядам на психологію виконавця, а отже – всяка фальш у цих стосунках обов'язково буде почута слухачем. Тому пошуки специфічної цимбальної виразовості, які б відповідали органічним навикам фактурного творення виконавцем, композитор, приступаючи до написання нового твору для цимбалів, вважає для себе мало не головним завданням.

Отже, свій творчий метод композитор Б.Котюк великою мірою вибудовує не стільки на психології сприйняття слухачем, скільки на психології виконавця, який лише в тому випадку здатен досконало відтворити авторський задум, коли перебуває в стані ейфорії від творення музики. У цьому психологічному аспекті значною мірою криється той нетрадиційний підхід, завдяки якому музика нефіксованої традиції стає керованою і логічно збагачуваною професійною композиторською думкою. Разом з тим, у відчутті виконавця поява музичних образів не є чимось чужим і привнесеним, не є чимось насильно накинутим зверху. Як результат – ті твори Б.Котюка, які є традиційно зафіксовані у нотному матеріалі, несуть у собі значну частку неповторної свіжості, що є властива безпосередньому самовиразу музики нефіксованої традиції.

1. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс. / Б. Асафьев – 2 изд. Кн.1, 2. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Баран Т. Инструментализм Богдана Котюка у світлі тріади композитор – виконавець – слухач / Т.Баран // Студії мистецтвознавчі. – Число 6 (10): Театр. Музика. Кіно. – Київ, 2005. – С. 27–32.
3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. / Ц.Когоутек – М. : Музыка, 1976. – 267 с.
4. Котюк Б. Способи втілення фольклору в творчості композиторів ХХ ст. / Б.Котюк // Архів Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка. – 1974. – 92 с. (одиниця зберігання 1597).
5. Павлишин С. Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики. / С.Павлишин – К. : Муз. Україна, 1976. – 67 с.
6. Стравинский И. Статьи и материалы. / И.Стравинский – М. : Сов.композитор, 1973. – 527 с.
7. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Дослідження. / Б.Сюта – К. : Академперіодика НАН України, 2004. – 120с.
8. Утегалиева С. (Алма-Ата). О специфике взаимосвязи слухового и визуального начал у музыкантов-инструменталистов бесписьменной традиции / С.Утегалиева // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч.1. – М. : Сов. Композитор, 1987. – С.116–124.

В статтє рассматривается генезис явления, исследуется взаимодействие фиксированной и нефиксированной традиции, как один из аспектов творческого метода композитора Богдана Котюка, характеризуется ориентация на психологию исполнителя.

Ключевые слова: исполнитель, композитор, фиксация, музыкальное искусство, стилистика, творчество, ансамбль.

In the paper the genesis of phenomena studied the interaction of a fixed and unfixed tradition as one of the aspects of the composer's creative method Bogdan Kotyuk, characterized by focus on the psychology of the artist.

Key words: artist, composer, fixation, music, art, style, creativity, ensemble.