

4. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат / Р. Гарасимчук. – Л.: НАН України, Ін-т народознав., 2008. – Кн. 1: Гуцульські танці. – 607 с.; Кн. 2: Бойківські і лемківські танці. – 320 с.
5. Голдрич О. Хореографія: Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю / Голдрич О. – Львів: Край, 2003. – 160 с.
6. Демків Д. Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії / Дана Демків. – Коломия: Вік, 2001. – 167 с.
7. Добош Г. Гуцульський фестиваль два дні гуляв у Вижниці [Електронний ресурс] / Галина Добош // Радіо «Свобода». – 2009. – 31.08. – Режим доступу: <http://www.radiosvoboda.org/content/article/1811190.html>.
8. Поп'юк Я., Зузяк Л., Зеленчук І. ХХ фестивальна осінь закружляла у магічному вирі гуцульського етномистецтва [Електронний ресурс] / Ярослава Поп'юк, Людмила Зузяк, Іван Зеленчук // Гуцули і Гуцульщина. – 2013. – 15.06. – Режим доступу: <http://gig.if.ua/874/>.
9. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини / Богдан Стасько. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2004. – 312 с. + 8 с.
10. [б.а.] Фестивалі об'єднали гуцулів // Гуцули і Гуцульщина. – 2012. – 09.10. – Електронний документ. – [Режим доступу]: <http://gig.if.ua/684/>.

В исследовании осуществлена реконструкция хореографического компонента в течение всей истории функционирования Гуцульских фестивалей, анализ наличия, разновидностей, функций, географического и социокультурного влияния хореографических форм в концертных мероприятиях и состязательном процессе и подобных мероприятий в регионе. Подитожено значение фестивалей, ориентированных на изучение, сохранение, популяризацию, распространение, защиту, развитие культурных ценностей определенного этноса как перспективное и важное направление культурной жизни региона, значимую составляющую национального художественного процесса, а также существенный фактор эволюционирования отечественной этнохореографии.

Ключевые слова: *региональная традиция, этнохореография, конкурсно-фестивальное движение.*

The study was reconstructed choreographic component throughout the history of the operation festivals of gucul, availability analysis varieties, features, geographical and socio-cultural impact of choreographic forms in concert events and adversarial proceedings and similar events in the region. Summed up value of festivals focused on the study, preservation, promotion, distribution, protection, development of the cultural values of a particular ethnic group as a promising and important area of cultural life in the region, a significant component of the national artistic process, as well as a significant factor of the evolution of domestic ethnic choreography.

Key words: *regional tradition, ethnic choreography, competition and festival movement.*

УДК 7.071.1

Юрій Гулянич

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛІСТИКИ «DOMENICO- SONATE» БОГДАНА КОТЮКА.

У статті розглядаються твори композитора Богдана Котюка для струнно-ударних інструментів, а також надається характеристика старовинних сонатних форм та докладний розгляд проблематики в плані виконавсько-технологічного розбору сонат.

Ключові слова: *композитор, соната, цимбали, творчість.*

Починаючи з XVIII ст. викристалізуються особливості сонатної форми. Перші зразки значною мірою експлуатували поліфонічні прийоми викладу. Хоча сам термін соната як визначення для самостійної інструментальної п'єси зараз сприймається стосовно до багаточастинного твору (найчастіше три частини: швидко, повільно, швидко), констатуємо, що ці нормативи уклалися лише в епоху віденських класиків.

Метою статті є визначення стильових засад творчого почерку композитора Богдана Котюка на базі творів для струнно-ударних інструментів (цимбалів, фортепіано).

Твори для струнно-ударних інструментів – цимбалів та фортепіано у творчості Богдана Котюка займають досить вагоме місце. Компонуючи музику для цих інструментів, композитор прокладає ніби місток між цимбалами, які є історично визнаним попередником найпоширенішого музичного інструмента – фортепіано.

© Гулянич Ю., 2014.

Головним імпульсом до створення музики для цих інструментів Богдану Котюкові слугував однаковий спосіб звукоутворення: удар пальцячкою по струнах бунта [1]. Саме подібні за своїм фонічними характеристиками барви звучань постійно привертають увагу композитора до цих обох інструментів. Якщо фонізм і спосіб добування звука об'єднує у творчій уяві композитора фортепіано і цимбали, то фактурний виклад свідчить про повну окремічність та прискіпливу індивідуалізацію у творах Богдана Котюка. Композитор приділяє особливу увагу відповідності фактурного викладу до можливостей, потреб і багатств прийомів гри як на фортепіано, так і на цимбалах. Полістилістичні зацікавлення Богдана Котюка призвели до поглибленого вивчення цілого пласту музики докласичної епохи.

Натомість у докласичну епоху термін соната нерідко існував на рівних правах із симфонією чи концертом для визначення самостійного інструментального твору. Ця особливість історичного розвитку сонатної форми стала поштовхом Богдану Котюкові для індивідуального трактування сонатної форми з опорою на історичні традиції.

В італійських композиторів XVIII ст. розрізнялись сонати для сольних інструментів двох виконавців – один з яких був соліст, а другий акомпаніатор, або так звана *sonata a tre*. Останній вид старовинної сонати називали ще тріо-сонатою. У ній всі три учасники були рівноправні. Досить часто в *sonata a tre*, окрім двох скрипок та віолончелі, партію цифрованого баса виконував четвертий музикант на чембало. Ці давні традиції ансамблевої гри у своїй творчості неодноразово по-своєму інтерпретував Б.Котюк. Інспірованим італійською музикою XVIII ст. певною мірою був ряд творів Котюка з використанням цимбалів. Серед них найпоказовіший – «Тріо-соната» для цимбалів, альту і контрабаса. Давні ансамблеві традиції дали поштовх для створення двох «*Domenico-sonata*», у формі *sonata da camera* для двох цимбалів.

Серед ранніх італійських сонат сформувалось два типи: церковна (*sonata da chiesa*) і придворна (*sonata da camera*). Особливості церковної сонати – двочастинна композиція, в якій модуляційний розвиток від основної тональності до домінанти відбувався з використанням поліфонічного викладу. Значення побічної партії у церковній сонаті ще не є таким вагомим. Більше того, дуже часто форма церковної сонати нагадує багатоголосу фугу. У придворній сонаті відхід від поліфонізованого викладу у бік гомофонно-гармонічного стилю є дуже відчутним. Роль побічної партії стає яскравою завдяки використанню у рамках експозиції нового самостійного тематизму. Він значною мірою контрастує з головною партією. Таким чином *sonata da camera*, на відміну від *sonata da chiesa*, за структурними ознаками більш нагадує двочастинну форму, а не фугу. Окрім інтенсивного поліфонічного розвитку, друга частина придворної сонати попри розвитковість та репризність тематизму за своїми об'ємами мало відрізняється від першої частини. Визначальною відмінністю старовинної сонатної форми від давньої двочастинної стало утвердження тональності домінанти при появі нового тематизму.

Особливості формотворення та тематичного розвитку слугували своєрідним орієнтиром для створення Богданом Котюком двох сонат у псевдостаровинній формі *sonata da camera*. «*Domenico-sonata in D*» та «*Domenico-sonata in C*» були створені композитором у двох варіантах: для дуету цимбалістів та фортепіано. Така варіантність викладу музичного матеріалу була умисно передбачена самим композитором і є логічно обґрунтованою. Ударна природа обох музичних інструментів для композитора є головним чинником, який сприяє формуванню характерних музичних образів. Ця особливість була ще у XVIII ст. помічена корифеєм українського бароко Максимом Березовським. Не так давно (1983) віднайдена «Соната» М.Березовського – в авторському варіанті 1772 року має на титульній сторінці напис «*Sonata per Violino e Cimbalo*» [3]. Принагідно згадаємо, що композитор Котюк також звертався до «Сонати» М.Березовського. Твір «Хвала поезії» для двох сопрано і камерного оркестру (до складу якого входять і цимбали *ad libitum*) написаний ним у 1993 році, як «Фантазія» на першу частину сонати. У цьому самостійному творі було використано філософсько-поетичний текст давньоукраїнського поета XV ст. Павла Русина.

Серед значної кількості анонімних творів Львівської табулатури відзначимо авторство Джоанне Пакальоне – італійського композитора, якому зі збірки належить два твори, та один твір найвидатнішому угорському лютністу-віртуозові, Балінту Бакфарку (1507-1576) [4]. Тому можливо, що окремі твори Львівської табулатури виконувалися тоді на цимбалах. Про велике значення цимбалів уже в той час угорців свідчить неодноразова згадка про них у першому перекладі Біблії угорською мовою Бенедєка Ком'яті [5] у 1533 році. Тогочасні угорські літописці відзначили широке поширення цимбалів серед усього люду.

У «Школі гри на цимбалах» Іди Тар'яні Тот та Йозефа Фальки подано твір для цимбалів Балінта Бакфарка з дуже поетичною назвою «Пристрасне кохання»[6]. Характерна близькість музичного висловлювання західно-європейської музики до українського середовища, яке в інших номерах Львівської табулатури було представлено такими авторами як Я.Аркадельт, Я.Берхем, К.Жаннекен та знаменитим Андреа Габріеллі, вказує на можливість виконання усіх номерів не лише на лютні, але й на цимбалах. Твори з Львівської табулатури XVI ст. у своїй основі були обробками тогочасної танцювальної музики та пісень. Вони викладені у вільній сюїтній формі із залученням окремих варіаційних принципів розробки. Вже у наступному XVII ст. розвиткові і формотворення із залученням інтенсивного розвитку стає дуже важливим компонентом музичного висловлювання. Старовинна сонатна форма трапляється і у Й.С.Баха, хоч сама форма *sonata da camera* для його творчості не була показовою. Натомість панівною вона була в італійських композиторів: Б.Мартіні, С.Россі, М.Нері, а особливо – в яскравого представника італійської інструментальної музики XVIII ст. – Джузеппе Доменіко Скарлатті (1685–1757).

Історичне значення його творчості пов'язане з клавірними сонатами. Дослідники італійської інструментальної музики XVIII ст. часто порівнюють творчість Доменіко Скарлатті з його сучасником, також уродженцем Неаполя, Франческо Дуранте. Інструментальні мініатюри Дуранте були побудовані на циклічному співвідношенні поліфонічної п'єси та на противагу їй більш легкої танцювальної. Цей цикл мініатюр отримав назву «*Studio Divertimento*». Подібну особливість поєднання у мініатюрному двочастинному циклі простежує американський музикознавець Ральф Кіркпатрік і у Доменіко Скарлатті [7]. Він стверджує, що майже 390 його сонат групуються попарно.

Безсумнівно, приступаючи до написання своїх двох «*Domenico – sonate*», Б.Котюк був ознайомлений з вище наведеними фактами з історії музики, бо аналізував і стилістичні особливості викладу думки, форми старовинної сонати італійських майстрів і, зокрема, неперевершеного Доменіко Скарлатті.

Петро Зімін у книзі «Історії фортепіано та його попередники» в розділі «Клавірна музика добахівської епохи» звертає увагу на те, що більшість сонат Д.Скарлатті була написана гравічембало [8]. В оркестрах найчастіше використовували клавіцимбали. Саме на цей інструмент розраховані «Кончерті гроссі» Г.Ф.Генделя. Інструмент панталеон (1690) Панталеона Гебенштрайта зробив блискучу кар'єру при дворі короля Людовіка XIV і завоював на початку XVIII ст. практично всі тогочасні концертні зали Європи. Цей примітивний молоточковий механізм, який використовувався у на той час у вдосконалених цимбалах ще зовсім не давав підстав називати інструмент фортепіано, п'яно форте чи гамер клавір [9].

Сучасні клавесини, що збудовані за старими зразками, виготовлені з дотриманням основного принципу двох мануалів. На одному можна було грати лише п'яно, на іншому – форте. Використовуючи дует цимбалістів, Б.Котюк надзвичайно спрощує важкий для подолання бар'єр динамічної обмеженості. Водночас у певних моментах він ніби перегукується з тими проблемами, які доводилося долати італійським композиторам кінця XVII – початку XVIII століть.

Прийом повторів однієї фрази у кількох динамічних варіантах Франческо Дуранте, Бенедетто Марчелло, Джованні Мартіні вирішували швидким перекиданням фрази з одного мануала на інший. У «*Domenico – sonate*» Б.Котюка залишається лише сам фонізм як гра світлотіней. А технічна сторона досягнення цього ефекту відсутня. Перенесення фрази від одного до іншого цимбаліста створює не лише менший динамічний контраст, але й певний стереофонічний ефект. Поряд з тим аналогічна гра світлотіней зовсім просто досягається і одним цимбалістом через зміну кута удару – *c. a. di batt.* (іт. – *cambiamento angolo di battimento*) [10]. У «*Domenico – sonate*» Б.Котюка ніби налаштований місток між клавічембальною технікою стародавніх італійських композиторів та віртуозним володінням музикантом сучасними концертними цимбалами системи «Шунда».

Дві «*Domenico – sonate*» Б.Котюка можна виконувати і як двочастинний цикл, і як кожен зокрема. Світ давніх музичних ідей композитор розкриває цілком оригінальним і неочікуваним чином, надзвичайно сучасним за своїм темпоритмом та завдяки кадровій драматургії. За своєю образністю сонати створюють враження, ніби за допомогою сучасного кіномонтажу ми підглядаємо з різних точок та ракурсів за подіями при дворі французького чи іспанського королівств. Галантна інтрига «*Domenico – sonata in D*» різко контрастує зі святково-драматичним настроєм «*Domenico – sonata in C*». На відміну від «Простої симфонії» Бержаміна Бріттена чи «Класичної симфонії» Сергія Прокоф'єва, у своєму циклі двох сонат Богдан Котюк не ставив завдання стилізації «під епоху». Це не висловлювання у стилі давніх майстрів, як у Альфреда Шнітке чи Гія Канчелі, а погляд сучасної

людини-митця, який оперує модерною музичною мовою, щоб розповісти про давні відносини між людьми і їх переживання з погляду нашого сучасника.

Формально кожна із сонат вкладається в особливості старовинної форми *sonata da camera*. Про навмисну єдність з епохою творення перших сонат свідчить і дуже тонке вкраплення поліфонічних прийомів викладу тематизму, які були властиві *sonata da chiesa*. Зайвим свідченням підкресленої установки композитора на відтворення особливостей формотворення старовинної сонатної форми є чітке тоніко-домінантове співвідношення між першою та другою частинами сонат і сферами головної та побічної партій у рамках кожної з них. Водночас, беручи до уваги тональний взаємозв'язок між першою «Доменіко-сонатою in D» та другою «Доменіко-сонатою in C», констатуємо функційно-гармонічне співставлення тоніки та подвійної субдомінанти. У цілому цей плагальний драматургічний рух тонального зв'язку певним чином компенсує підкреслену автентичну функційного динамізму в рамках кожної із сонат. Торкаючись тональних співвідношень, відзначимо яскраву відмінність між сонатою in «C» у порівнянні з сонатою in «D». Двочастинна структура «Доменіко-сонати in C» будується на тривіальному співставленні умовної сфери «До» зі сферою «Соль». Хоча в межах кожної з цих сфер композитор здійснює надзвичайно далекі модуляції, деякі з них створюють враження атональних співставлень. Натомість, у першій «Domenico – sonata in D» внутрішньо-гармонічний розвиток і в рамках частин, і в побудові партії є набагато простішим. Таким чином, функційно-гармонічний план циклу цілком своєрідний і не очікуваний.

Виходячи із закономірності побудови багатьох старовинних сонат, Богдан Котюк у «Domenico – sonata in D» нарочито повторює першу частину, ставлячи репризу та першу вольту. Цей прийом і у класичній сонатній формі Віденських класиків, і, звичайно, у старовинній сонаті був надзвичайно розповсюдженим. Більше того, повторення експозиції у переважній більшості *son. allegro* було навіть обов'язковим. Котюк використовує цей прийом лише один раз. Але тональне співвідношення, що виникає між першою та другою частинами внаслідок цього повтору, є ще однією, особливою гранню драматургічного розвитку. Лише один 57 такт (перша вольта) «Domenico – sonata in D» зводить нанівець весь гармонічний розвиток, що готував появу надзвичайно віддаленої, стосовно початкової тональності «D» – тональної сфери «Des». Тим цікавіше сприймається після повтору експозиції поява цієї дуже далекої тональності, яка у нетрадиційний спосіб представляє домінуючу групу через енгармонічну заміну «Des» треба було б трактувати як «Cis», тобто ввідний тон.

Соната in «D» за своєю структурою є концентратом прийомів драматургічного розвитку, які у сонатах Доменіко Скарлатті спостерігаємо в розпорошеному вигляді. Можливо, саме з цього приводу і виник задум у Богдана Котюка додати до назви «Соната» дуже точну характеристику Доменіко. Як і для більшості сонат Скарлатті, для обидвох сонат Котюка характерним є тридольний розмір.

Імпровізаційні моменти та відхилення в сфері темпоритму не були властиві для італійських сонат *da chiesa* чи *da camera*. Їх варто розглядати як виняток. Наприклад, у «Сонаті C-dur» італійського композитора Мельк'йора К'єзи (1730-1781), що була спеціально написана для цимбалів (іт. – *salterio*), чітка розміреність ритмічного викладу порушується декількома затримками з акцентами. Вони виникають тільки у момент підходу до кульмінації. Цей досить простий твір італійського композитора згадуємо швидше через його формальну невідповідність до збереження сонатних принципів попри чітко декларовану назву «Соната» [11].

Лише у небагатьох зразках старовинної сонати можемо знайти ті темпоритмічні відхилення, які є передвісниками каденцій у класичних концертах. Один з найяскравіших зразків цього типу – початок II частини Сонати g-moll Д.Скарлатті [7].

Драматургічна функція своєрідної імпровізаційності викладу у «Сонаті in D» Б.Котюка бере початок не з імпровізаційності класичних концертних каденцій, а від стилістики трансильванського фольклорного музикування [1]. Це однаковою мірою стосується і поліритмії, що є органічною складовою фактури цієї сонати. Самостійність ритмічного пласта кожної із цимбальних партій «Domenico – sonata in D» є очевидною.

Перемінне акцентування, як виявилось у результаті творчих паралелей прокладених Котюком у його «Доменіко-сонатах», є особливістю фактурного викладу музики, що нав'язує до стилістики старовинної сонати і водночас – надзвичайно показовим прийомом концертного музикування на цимбалах. Вже з перших тактів «Доменіко-сонати in D» звертаємо увагу на мінливість ритмоформул, що закладені не тільки у змінному метрі 9/16; 3/8; 4/8; 6/16, але й у ритмічних структурах: тріолі перетворюються у квартолі, а дуолі у своєму лінійному розвитку – у тріолі. У дуеті цимбалів розглянемо це співвідношення по вертикалі дуолі постійно співіснують з тріолями. Для цього варто

застосувати в дуолях подвійні удари пальцячкою, а у переходах – перемінні. До речі, виконавцям варто використовувати різні види пальцячок для підкреслення специфічного фонізму у дуєті. Це допоможе досягнути ефекту мінливості, що була в основі авторського задуму.

Властива музиці старовинних сонат настроєва мінливість Б.Котюком передається у «Доменіко-сонатах» ще й особливою увагою до різних прикрас: форшлагів, трелей, мордентів, фіоритур. З цього приводу звернемо увагу на протилежне трактування сильної долі у сонатах. При циклічному виконанні творів варто озвучувати першою «Сонату in D», усі морденти у якій є виписані нотами. Виконання усіх виписаних мордентів розпочинається виконанням з верхньої ноти над основною з подальшим рухом вниз. Тому головний акцент припадає не на основну ноту, а на першу з мордента. Лише в 11 такті мордент розпочинається з основної ноти з подальшим рухом вгору. Вдруге цей прийом композитор застосовує у передостанньому такті з форшлагом.

Хорей, властивий «Сонаті in D», як принцип акцентуації, змінюється у «Сонаті in C» на ямб. За цією глобальною переминою акцентування вчувається не лише драматургічний задум – протиставлення композитором другої частини першій, але й паралель з бінарною циклічністю Ф.Дуранте та Д.Скарлатті. Святково піднесений настрій «Сонати in C» формується водночас і фактурною перемінністю. У порівнянні з «Сонатною in D», в якій перемінність метру і ритму відіграли основну роль у створенні невловимо-мерехтливої атмосфери панування звуків, у «Сонаті in C» на перший план виходить протиставлення двох форм рухів. Саме у протиставленні ямбічних акцентів, які настирливо повторюються до розмірено-плавного руху шістнадцяток, закладена та настроєва мінливість, що творить квінтесенцію цілої циклічної форми.

Таким чином, у сучасній українській музиці дві «Domenico – sonate» Богдана Котюка займають особливе місце. Це чи не єдиний зразок в ансамблевій літературі, що створений спеціально для дуєту цимбалістів. Композитор свідомо проводить паралель між ефектним використанням одразу двох концертних цимбалів, а також музикою, що стала передвісником усього бурхливого розвитку сучасного симфонізму.

1. Баран Т. Світ цимбалів. / Т.Баран – Львів : Світ, 1999. – 88 с.
2. Гулянич Ю. Композитор Богдан Котюк. Грані творчої особистості / Ю.М.Гулянич // За наук. ред. Т. М. Барана. – Львів : Афіша, 2008. – 159 с.
3. М. Березовський. Соната для скрипки і чембало / М.Березовський – К. : Муз. Україна, 1983. – 52 с.
4. Три фантазії для лютні з Львівської табулатури XVI ст. Розшифровка і транскрипція для струнного оркестру М.Скорика. – К. : Музична Україна., 1981. – 60 с.
5. Schunda V.- J. A czimbalom története / V.- J. Schunda – Budapest, 1907. – 91 ol.
6. Tarjani Toth I. Cimbalom iskola II. / J. Falka, I. Tarjani Toth – Budapest, Editio Musica, 1967. – 144 ol.
7. Доменико Скарлатти. Сонаты для фортепіано / Д. Скарлатти, общ.ред. А.Николаева. – М. : Музыка, т.1. 1973. – 172 с.
8. Зимин П. История фортепиано и его предшественников / П. Зимин – М. : Музыка, 1968. – 216 с.
9. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах / Н. Кашкадамова – Тернопіль : СМП Астон, 1998. – 300 с.
10. Цимбаліст Тарас Баран / Т.Баран – Львів : Кобзар, 2001. – 114 с.
11. Chiesa M. Sonata C-dur. / M. Chiesa. – Edition Tuyenon, 1999. – 7 p.

В статтє рассматриваются произведения композитора Богдана Котюка для струнно-ударных инструментов, а также дается характеристика старинных сонатных форм и подробное рассмотрение проблематики в плане исполнительско-технологического разбора сонат.

Ключевые слова: композитор, соната, цимбалы, творчество.

The article discusses the composer Bohdan Kotyuk for stringed and percussion instruments, as well as characteristics of the old Sonata forms and detailed consideration of the issues in terms of performance and technological analysis of the sonatas.

Key words: composer, Sonata, cymbals, creativity.