

кобзаря, «то розбив би на тріски свій козуб, званий лірою, і пішов би міхоношею до самого бідного нашого лірника».

«Усе було влаштовано так, — зауважує К. Черемський, аналізуючи Вустинські книги, — що до вершини кобзарської мудрості мусили дійти лише найталановитіші і найпослідовніші співці. Такий природний відбір сприяв внутрішній єдності кобзарства, відданості у збереженні епічного надбання» [12, 149].

Недарма на рівні підсвідомому, а то й свідомо науковці назвали явище професіоналізму інститутом кобзарства.

---

<sup>1</sup> Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. — СПб., 1995.

<sup>2</sup> Див. детальніше: A. Lord. *The Singer of Tales*. Cambridge — Massachusetts, 1960; P. Менендес Пидаль. Югославские эпические певцы и устный эпос в Западной Европе // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. — 1966. — Т. 25. — Вып. 2.

<sup>3</sup> Максимович М. Исторические песни малорусского народа. — М., 1927. Кулиш П. Записки о Южной Руси: У 2 т. — Т. 2. — С. 1856–57; Франко І. *Bel parlar gentile*. Твори у 50 т. — Т. 37. — С. 8–20, Колеса Ф. Фольклористичні праці. — К., 1970; Квитка К. Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине / Квитка К. Избранные труды: В 2 т. — М., 1973. — Т. 2. — С. 279–325; Мацієвський І. Традиційна інструментальна культура та музична освіта на межі тисячоліть / Мацієвський І. Ігри й співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки. — Тернопіль, 2000; Черемський К. Шлях звичаю. — Х., 2002; Нолл В. Трансформація громадянського суспільства. Усна історія української селянської культури 1920–30 років. — К., 1999.

1. Грушевський М. Історія української літератури. — К., 1993. — Т. 1. — С. 189.

2. Кирдан Б. Собиратели народной поэзии. Из истории украинской фольклористики XIX века. — М., 1974.

3. Merriam Alan P. *The anthropology of music*. Nortwestern University press. — 1964.

4. Ухач-Охорович К. Коденская книга и три бандуриста // Киевская старина. — 1882. — Т. 2. — Кн. 4.

5. Безчасный К. Письмо И. М. Шаповалу // Кубань: проблемы культуры и информации (Краснодар). — 1997. — № 2 (9). — С. 6–9.

6. Супрун-Яремко Н. Український феномен кубанського кобзарства // ЗНТШ. — Л., 2001. — Т. 242. — С. 562–573.

7. Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. Изд. 4. — М.-Ленинград, 1949. — Т. 1.

8. Дружилов С. Становление профессионализма как процесс формирования концептуальной модели профессиональной деятельности // Журнал прикладной психологии. — М., 2004. — № 6. — С. 40–45.

9. Горленко В. Кобзари и лирники // Киевская старина. — 1884. — Т. 8. — С. 21–50.

10. Сперанский М. Южно-русская песня и современные ее носители. — К., 1904.

11. Квитка К. Народні співці та музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту. — К., 1924.

12. Черемський К. Шлях звичаю. — Х., 2002.

**Юрій Гулянич**  
(Івано-Франківськ)

## **ТВОРЧИЙ ПІДХІД БОГДАНА КОТЮКА ДО ОСМИСЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ У СВІТЛІ СУЧАСНИХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ**

Розвиток музичної думки на початку XXI ст. сучасні дослідники трактують дуже неоднозначно. Одні вважають, що криза тональності, яка характеризувала боротьбу основних модерністських течій у середині XX ст., призвела до вихолощення самої суті творення за допомогою звуків творів мистецтва, що справді потрібні людині. Інші — налаштовані більш оптимістично: констатуючи зміни, які відбуваються в суспільстві, примушують і митців адаптувати свій арсенал виразових засобів до потреб людини. Лише справді високі зразки музичного мистецтва наділені привілеєм настільки точно відтворювати художню образність своєї епохи, щоб залишатися актуальними для наступних поколінь. Таке балансування між сьогоденною популярністю, яка найчастіше зводиться до банальних повторів чи тривіальних переспівів музики попередніх епох, і винахідництвом, як самоціллю, становить найбільшу небезпеку для творця. Практично постійно

постають запитання: як, використовуючи традицію, не перетворити її у плагіат? Як у пошуках новаторства водночас залишатися зрозумілим і потрібним слухачеві?

Ці питання традицій та новаторства, як співвідношення народного чи національного з особистим, індивідуальним у системі загальнолюдських цінностей, становлять основний стрижень, довкола якого формується різнопланова або навіть полістилістична творчість композитора Б. Котюка. Зв'язок з національною традицією в його творчості не варто ототожнювати з прямим продовженням лінії розвитку української музичної класики. Національне зерно творчості Б. Котюка має глибоке коріння в здобутках європейської музичної культури. Цю рису не можна вважати надто оригінальною, враховуючи творчість Д. Бортнянського та М. Березовського, які писали хорову музику й опери, виходячи з поєднання добре знаних із дитинства народних інтонацій та способів музичного вислову через втілення їх у жанри і форми духовної музики та італійської опери. Йшов цим шляхом і М. Лисенко, який, перебуваючи в Лейпцигу, намагався прибрати українські мелодії в шати панівного на той час інструментально-концертного стилю.

Не пройшли повз ці тенденції і корифеї Львівської композиторської школи, у яких навчався Богдан Котюк. Ст. Людкевич, М. Колесса, Р. Сімович, А. Кос-Анатольський, Д. Задор у своїй творчості спиралися як на ґрунт західноукраїнського фольклору, так на професійні традиції шкільництва, що були визначальними не лише для Західної Європи, але й Російської імперії. Відтак, звинуватити представників Львівської композиторської школи в надмірному захопленні модерністськими течіями — важко. Коло зацікавлень і творчих симпатій корифеїв із Львівщини не торкалося ні музичного авангарду, ні пошуків електронної музики, ні пошуків математичних методів у композиторській творчості. Але певні сентенції можна було б простежити. Скажімо, як аспект вивчення модерністських течій, що Д. Задор не проявив у своїй творчості, спілкуючись із учнями, серед яких був і Б. Котюк, міг передатися наступним поколінням музикантів Львівської композиторської школи. Близьке знайомство з Б. Бартоком не дістало вагомого підтвердження у висловлюваннях М. Колесси — композитора, але, без сумніву, відіграло значну роль у зацікавленні новаторським, творчим підходом молодшої генерації через звернення до неофольклоризму.

Суттєвий вплив на творчість Б. Котюка мали також його музикознавчі студії під керівництвом однієї з найповажніших дослідниць основних тенденцій розвитку музики ХХ ст. — доктора мистецтвознавства Ст. Павлишин. Поєднання наукових і творчих методів оволодіння національною музичною лексикою знаходимо в ряді творів композитора Б. Котюка різних жанрів і форм. Цей аспект був підкріплений великою науково-дослідницькою роботою в ролі етномузикознавця. Фактично він працював лише на базі західноукраїнського (гуцульський, бойківський, поліський, лемківський, закарпатський) фольклорного пласту (цю справу свого часу успішно здійснювали угорські композитори Б. Барток та З. Кодаї). Значну роль у становленні композиторського мислення Б. Котюка відіграла його наукова робота під керівництвом С. Павлишин, на тему «Способи втілення фольклору у творчості композиторів ХХ ст.». Мабуть, під впливом власного наукового дослідження Б. Котюк-композитор пішов у зворотньому напрямку, вибудовуючи уявні форми української інструментальної музики, яка повинна була б з'явитися в XVI–XVII ст., якби історичний розвиток нашої державності розвивався подібними шляхами як італійське, німецьке чи англійське суспільство.

Цю окрему гілку творчості Б. Котюка можна й потрібно розглядати з позиції тих культурологічних процесів, які відбуваються в українській спільноті. Адже тривалий час українська музикознавча наука питання співвідношення індивідуального творчого трактування категорії національного або засуджувала як прояв буржуазного націоналізму, або зводила до об'єктивістського лозунга, розрекламованого в радянські часи: «Музику творить народ, а ми, композитори, її аранжуємо» (М. Глінка). Своїм зверненням до форм української інструментальної музики Б. Котюк ніби декларує цілком протилежну тезу: «Жоден зі зразків народного інструментального професіоналізму не міг виникнути внаслідок спільної діяльності мас, бо музичний інструменталізм, у тому числі і народний, є виключно наслідком індивідуального творчого процесу».