

УДК 78.083.1:78.071.1Скорик:78.036:7.048(477)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319198

Стронько Б. Ю.

Стронько Борислав Юрійович — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>

stronkob@gmail.com

© Стронько Б. Ю., 2024

СИМВОЛІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЗВУКОВИХ ОРНАМЕНТІВ У «ГУЦУЛЬСЬКОМУ ТРИПТИХУ» МИРОСЛАВА СКОРИКА

Розглянуто одну зі змістовних складових «Гуцульського триптиха» Мирослава Скорика — символічний потенціал остинатності. Висвітлено дві основні мотивації звернення композиторів (ширше — митців) до фольклору: формальну — звертання до скарбниці форм, та змістовну — апелювання до підоснови національної культури, до «часу закладання основ» певного національного світогляду. Проведено паралелі між орнаментами у візуальних мистецтвах та *ostinati* в обраному для дослідження творі. Відзначено особливу роль орнаментів у стародавніх культурах, поєднання в орнаменті ідеї єдності одиничного та множинного, впорядкування та симетрії як надбудови над більш простими елементами — патернами, принципу потенційної *нескінченості* повтору обмеженого у часопросторі елемента, як символічного шляху кінцевого у безмежне. Виявлено аналогію між символічною значущістю орнаментів, а саме: орнаменти символізують періодичність та потенційну нескінченість процесів Життя, оскільки вони засновані на множинному відтворенні певного патерну, особливо в архаїчних культурах, та використанням так званої орнаментальної остинатності у «Триптиху». Визначено різні формальні функції *ostinato* у трьох частинах партитури М. Скорика. У першій частині переважає мелодична остинатність в основній темі. У другій частині остинатність, здебільшого, присутня у фоні-супроводі, який отримує значне змістовне навантаження: втілення наповненості життям, злиттям з множинними ритмами природи. У третій частині остинатність відсунута на маргінеси; проте відбувається спроба її повернути, що призводить до катастрофічної кульмінації. Отже, цілеспрямоване зменшення питомої ваги орнаментальної остинатності є індикатором драматургії твору, символізує різні стадії людського життя та його приреченість на смерть як розрив життєвих циклів. У висновках проведено паралелі між множинним відтворенням мотиву в орнаменті та повторами мотиву в *ostinato*, а також із потенційним та неодноразовим виконанням художнього твору, з самовідтворенням генетичних реплікаторів як алгоритму Життя.

Ключові слова: орнаментальна остинатність, патерни, творчість Мирослава Скорика.

Вступ. Творчість видатного українського композитора Мирослава Скорика неодноразово була предметом музикознавчого розгляду, плідного та різнобічного. Майстерне поєднання модерних музичних засобів із гуцульським фольклором у його творах стало впізнаваним індивідуальним внеском у скарбницю вітчизняної музики. Тим не менш, таке поєднання новаторського із традиційним містить ще не досить вивчені аспекти. Серед таких — непрямий, але значущий вплив орнаментів у гуцульському мистецтві на творчість М. Скорика, їх образний та драматургічний потенціал.

Орнаментальність тут зазначено не у звичному сенсі музичної *орнаментики* (трелі, морденти etc.), але як яскраво виражене «візерункове» начало. Воно не просто присутнє у творах українського Майстра, але й містить змістовне навантаження. Тому **актуальним** є дослідження символічного значення остинатних побудов у «Гуцульському триптиху» — творі, який далеко виходить за межі ілюстрації сюжету літературної основи, і багато в чому визначив наперед подальший творчий шлях М. Скорика. Зв'язок між собою таких факторів як візуальні орнаменти, їх змістовне навантаження у контексті фольклорної архаїки та її актуалізація у сучасному музичному творі потребують особливого розгляду.

Аналіз публікацій із зазначених вище питань демонструє, що вони досліджувалися порізно, але не у комплексі. Так, у статті Т. Андрущенко та М. Федоренка «Естетичні цінності у творчості Мирослава Скорика» розглядається світ людських цінностей на філософсько-культурологічному підґрунті [Андрущенко, Федоренко, 2023]. Доречно згадано про «перевесло глибинних пластів української музики у “Гуцульському триптиху”» [Андрущенко, Федоренко, 2023, с. 20], без спеціального аналізу останнього. Про належність «Гуцульського триптиха» та «Карпатського концерту» до неофольклорної хвилі пишуть Ю. Попов та М. Ярмо у статті «Феномен творчості Мирослава Скорика в контексті освітньо-професійних програм з музичного мистецтва» [Попов, Ярмо, 2021, с. 108]. Затребуваною та плідною виявилася тема духовних світоглядних основ у творчості Скорика, особливо у хорових творах релігійної тематики [Берегова, 2000; Гусарчук, 2013]. Слушно відзначає універсалізм та гнучкість стилістичних модуляцій як принцип творчого мислення Скорика О. Коменда — відповідно, творчість композитора є плідною для дослідження синтезу по лініях «старе — нове», «національне — загальнолюдське» [Коменда, 2019].

У статті А. Заходякіна «Жанр інструментального концерту у творчості Мирослава Скорика» «Гуцульський триптих» згадується у перспективі розвитку інструментального концерту М. Скориком, наводяться цікаві аналогії між використанням традиційних оркестрових інструментів та звучанням народних інструментів — наприклад, мідними духовими у Фіналі та трембітами [Заходякін, 2021, с. 126–127].

Окремий розділ присвячено «Гуцульському Триптиху» у монографії Л. Кияновської «Мирослав Скорик: людина і митець» [Кияновська, 2008, с. 199–215]. Ретельно проаналізовано образну концепцію твору, особливості її втілення у структурному та темброфактурному планах, кореляцію задуму із фільмом С. Параджанова та особливо, літературним першоджерелом. Дослідниця слушно зазначає: «В Україні фольклор, який здавна відігравав особливу роль у збереженні самосвідомості нації, постійно і глибоко входив у професійне мистецтво як його невід'ємна частина» [Кияновська, 2008, с. 192]. Цікавою є думка щодо впливу фонізму прози М. Коцюбинського на звучання оркестру у творі [Кияновська, 2008, с. 204]. Впритул до теми нашої статті зроблено зауваження про «вібруюче остинато супроводу» [там само, с. 208]. Проте остинатність у першій частині не згадується настільки ж чітко; натомість зазначено принцип повтору головних тем, «закладений вже в природі самої народної пісні» [там само, с. 205] та крещендуючу драматургію частини [там само, с. 207]. Як буде зазначено пізніше, драматургія та образна концепція «Триптиха» все ж більшою мірою спирається на різну питому вагу та способи репрезентації *ostinati*. Відзначаючи значну глибину та детальність аналізу дослідниці, зазначимо: цей аспект розгляду твору М. Скорика може бути розвинуто надалі.

З іншого боку, проблематика орнаменту як повтору певного патерну досліджувалася також поза контекстом творчості Майстра української музики. В «Енцикло-

педії символів», серед іншого, наведено пояснення символічних значень різних орнаментів та їх складових елементів [Енциклопедичний словник, 2015]. Навряд чи можна штучно знаходити точні музичні сенсові аналогії візуальним, але сам принцип відображення основних начал та принципів нашого світу через повтор *патернів*¹ працює в музиці з не меншими підставами, ніж у зображальних мистецтвах.

Ostinati на основі патернів у статті потрактовано як *аналог візуальних орнаментів*, на які є багатою українська, зокрема й гуцульська фольклорна традиція. У центр розгляду поставлено символізм таких засобів, які названо словосполученням «орнаментальна остинатність». Остинатність вже розглядалася у музикознавчій літературі. Зокрема, у ґрунтовній та узагальнюючій величезній обшир досліджень дисертації К. Онищенко «Остинато у музиці ХХ століття: поняття, специфіка, функції» виявлено його конструктивні та семантичні особливості; зазначено еволюцію вказаного засобу від архаїчних часів аж до відродження стародавніх проявів несвідомого у модерну добу. Зазначено релігійно-магічні та організаційно-моторні витoki *ostinato*, а також його визначна роль у створенні медитативності у музиці ХХ століття [Онищенко, 2019, с. 11]. Принциповим є розрізнення понять «остинатність» та «повторність» [Онищенко, 2019, с. 9]. Розглянуто чотири функції *ostinato*: одночасний контраст; функція носія ідеї руху (ритмоенергії); функція носія ідеї статичності; репетитивна техніка. Особливо близьким до ідеї нашої статті є твердження про символізацію за допомогою *ostinato* звернення до одного з прасмислів повторності — магічно-релігійного начала [Онищенко, 2019, с. 11–12].

Тож, **метою** дослідження є розкриття змістовного та формотворчого потенціалу орнаментальної остинатності у «Гуцульському триптиху» Мирослава Скорика.

Наукова новизна статті полягає у комплексному розгляді явищ, які раніше вивчалися відокремлено: орнаменти візуальних мистецтв; їх присутність у різних традиціях; особливе, «візерункове» трактування остинатності (зокрема, у творах Мирослава Скорика); послідовне втілення остинатності на різних за значенням рівнях фактури: мелодичному та фоново-супровідному; драматургічно активне оперування «питомою вагою» остинатності як особливого виразного засобу (переважно у третій частині «Триптиха»).

Методологія дослідження спирається на аналіз музичного тексту у його поєднанні з методом аналогії. При цьому останній використано щодо визначення явищ у музиці, подібних до орнаментів у зображальних мистецтвах; щодо спільних рис архаїки різних народів (що сприяє виведенню спостережень на більш узагальнений рівень). Звісно, метод аналогії має вразливості через його власні межі, через дискусійність припустимих меж аналогії у різних випадках. Проте поєднуючи різні випадки у спільне поняття чи ряд явищ, дослідник не може уникнути спираючості на подібності та їхню істотну функцію в узагальненні. У темі, що є дотичною до культурології (як у цій статті), аналогії доречні для виявлення цілісності світу культури, яка будується на взаємовпливах та спільності наслідків за спільних умов, часто — на символічних подібностях. Зрештою, явище орнаменту саме по собі засноване на аналогії між частками візерунку, тож використання методу аналогії видається цілком логічним для аналітичного матеріалу, що сам побудований на аналогіях, подобах.

Результати дослідження. Тема звернення до фольклору у музиці сама по собі є традиційною та розгляданою багаторазово. Проте паралелі між художніми (візуальними) орнаментами у народному мистецтві та їх відповідниками в музиці є не

¹ Повторюваний комплекс

очевидними, тому це менш звичний кут зору. Існують відповідні, недостатньо вивчені особливості осмислення народного мистецтва у професійно-академічній сфері.

Звернення професійних митців до фольклору має різні мотивації. Насамперед, це використання фольклору як скарбниці інтонаційних, ладових, ритмічних, тембрових ідей. Таку мотивацію можна віднести до **рівня зовнішніх форм**. На **змістовному ж рівні** існує звернення до фольклору як до підоснови національної культури, до «часу закладання основ» певного національного світогляду. Наразі це досягнення історичного досвіду, способу мислити себе у світі та історії, основних сенсів національної культури. Звісно, обидві тенденції переплітаються з різними пропорціями, проте це не заважає їх розрізняти. Якщо вплив зовнішніх форм фольклору (інтонаційних, ладових, ритмічних та ін.) відстежується порівняно легко, то вплив глибинних, змістовних аспектів народного мистецтва відчувається менш безпосередньо, особливо рівень закладання основ моделі світобачення, притаманної певній культурно-історичній спільноті. Фактично, питання звернення до архаїки є загальнолюдським, притаманним різним культурам.

Задля підкреслення загальнолюдського характеру звернення до національного минулого як доби першопочаткових сенсів та цінностей звернімося до культури, максимально віддаленої від України й навряд чи пов'язаної з нею навіть теоретично. Проте ця культура зберегла архаїчні елементи саме через тривалу відокремленість. Скористаємося поняттям *алчеринга*, яке у тубільців Австралії позначає «Час предків», Час закладання основ світобудови та її розуміння: «"Алчеринга", або час марень — це райський стан чи місце, що засвідчує як давні часи, коли предки мандрували по землі, так і оселю духів, де вони живуть й досі» [Ліндсей, 1995, с. 31]. Як бачимо, австралійські реалії, дуже віддалені від України, тим не менш, легко асоціюються з назвою повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», яка склала основу для «Гуцульського триптиха» М. Скорика. Зауважимо, що у визначенні *алчеринги* згадано не тільки минулий час, але й *позачасовість*, збереження дієвості, важливості минулого для сучасності: земне життя предків минулося, але їх духи або тіні співіснують з нами й досі.

Для розвитку сучасної української культури подібні зв'язки з Часом Предків є важливими з низки причин. По-перше, через перерви у розвитку державної традиції саме історична суцільність фольклору забезпечує безперервність національної культури. По-друге, саме це підсилює певну сакралізацію народних витоків культури, уособлюючи не тільки світ сенсів та цінностей, але й саму по собі Цінність, оскільки являє собою чинник цілісності буття народу крізь Історію, усвідомлення особистістю своєї належності до певної Традиції. Призабуті предки отримують символічне воскресіння у творах мистецтва, утворюючи сполучну ланку між часом їхнього та нашого життя.

У національних традицій є багато вимірів. Один з них — орнамент, що часто сприймається як прикраса, декоративний елемент. Однак це є історично пізнішим сприйняттям орнаменту як звичного надбання мистецтва. На початкових стадіях становлення культури орнамент є символічно значущим. Він заснований на повторі, примноженні графічного мотиву у певному порядку, отже несе ідею єдності одиничного та множинного, впорядкування та симетрії як надбудови над більш простим елементами — *патернами*. Орнамент може містити у собі й принцип *потенційної нескінченності* повтору обмеженого у часопросторі елементу. В архаїчних орнаментах художня інтуїція ранньої людини відчула періодичність багатьох процесів буття як спосіб подолання скороминушості окремих явищ, як символічний шлях кінцевого у

безмежне та нескінчене. Тому орнаменти притаманні різним культурним традиціям: вони наявні на чурінгах¹ автохтонів Австралії [Ліндсей, 1995, с. 32] та на українських писанках; на бубнах шаманів та розписах храмів різних релігій. Потреба в орнаментах є настільки загальнолюдською, що навіть у мечетях суворого щодо зображень ісламу є візерунки (купол мечеті часто виглядає як «писанка зсередини»). Малюнок морських хвиль та схеми ДНК також утворюють орнаменти природного походження. Людство цінує орнамент як символічне втілення ритмів та начал природи, циклічності та періодичності її процесів. Орнамент, заснований на примноженні патерну, переконливо сприймається як символ прагнення Життя до самовідтворення. Тому й аналогія з ДНК є не випадковою, так само, як аналогія між чурінгою та писанкою — обидві втілюють важливе змістовне навантаження: замкнений на собі, орнаментований об'єкт, що символічно відображає одвічні алгоритми життя.

Тема статті, однак, спонукає до зазначення музичного відповідника візуальному орнаменту². Таких відповідників чимало, адже багато складових музики будуються на повторі зворотів-патернів: мелодичних, ритмічних, фактурних, гармонічних. Принцип побудови музичних «орнаментів» той самий, що й у візуальних, але проєктований на час. *Остинатність* — буквальна чи гнучка — є не лише конструктивним засобом, не тільки чинником полегшення сприйняття за принципом «зручно, допоки не набридло». У контексті певних задумів остинатність може відігравати ту саму роль, що й сакральні орнаменти — втілювати ідею примноження життя, всеохоплюючої множинності стихій буття. Яскравим прикладом можуть слугувати «Весна священна» І. Стравінського або «Вакханалія» Дж. Кейджа.

«Гуцульський триптих» Мирослава Скорика є прикладом істотно іншого підходу до «орнаментальної» остинатності в музиці. З одного боку, у задумі твору є апеляція до архаїки: епітет «гуцульський» у назві вказує на звертання до фольклорної традиції, яка, у свою чергу, являє синтез численних історичних впливів — культур Вінча з Балкан, Трипільської-Кукутені, скіфів, даків, гетів, кельтів, готів, бастарнів, угорців, румунів — синтезованих на слов'янській основі. Багатюща культура Гуцульщини показує, зокрема, й надзвичайну кількість та різноманітність орнаментів на писанках, предметах побуту, обряду. Про символічне навантаження таких орнаментів є мистецтвознавчі дослідження³ [Енциклопедичний словник, 2015]. Можемо лише наголосити, що тут присутній один із яскравих національних варіантів загальнолюдського прагнення до особливого сенсового навантаження візерунків.

З іншого боку, у партитурі М. Скорика зазначено саме *літературне* джерело задуму — повість М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», попри те, що за основу взято музику до однойменного кіношедевра С. Параджанова. Композитор у такий спосіб наголосив на власному праві спиратися на обрані ним певні складові літературного першоджерела, «вказуючи на переважаюче поетично-філософське, а не акторсько-пластичне вирішення концепції циклу» [Кияновська, 2008, с. 203]. Скорик не відтворив усіх деталей сюжету повісті, всіх її змістових особливостей. З мудрим самообмеженням він виділив три опорних віхи життя головного героя повісті — Івана: дитинство, любов до Марічки, смерть, згідно до назв частин. На поверхневому рівні це можна було б сприйняти як ілюстрацію біографії Івана; сюжет сам по собі міг

¹ Ритуальний об'єкт з малюнком на дереві або камені.

² Звісно, тут не йдеться про музичну *орнаментуку*, яка, однак, також часто утворює ефект візерунку.

³ Популярно, але дуже конкретно, виявлено тут: <https://harchi.info/articles/symvolika-pysanky>

би бути зведений до мелодраматичної історії гуцульських Ромео та Джульєтти. Дійсно, завдяки цій складовій можна відзначити видатну емоційно-образну наповненість твору, романтично-особистісну складову, якої принципово уникає «Весна священна». Проте назва вказаного першоджерела («Тіні забутих предків») та численні деталі традиційного буття гуцулів у повісті вказують на додаткову, глибинну координату задуму — світ міфопоетичної Традиції світосприйняття та звичаїв. Текст Коцюбинського далеко виходить за межі історії трагічного кохання: Іван згодом одружується на Палагні, й вони разом дбають про примноження худоби (у повісті — *маржинки*), причому значущість для них Примноження Життя підкреслюється у сцені різдвяного ритуалу. Ще більш ґрунтовно Коцюбинський описує життя вівчарів, їх особливий зв'язок із Всесвітом.

Відповідно, особливою рисою задуму «Гуцульського триптиха» є поєднання особистісно-біографічної лінії зі світом фольклорної традиції, осмислення індивідуального буття у загальному Бутті. Вже на рівні назв частин у творі помітна драматична діалектика існування людини: дитинству як недорослій наївності протиставлено кохання, Дитинству та Коханню як торжеству Життя протиставлено Смерть. Це не тільки частини життя Івана — це постійний алгоритм життя людини як такої. У музиці також присутня координата «часу предків» як позачасового Підґрунтя особистого буття — свого роду «гуцульська алчеринга» — час існування в осмисленій традицією світобудові має ознаки містерії, посвячення у різні сфери буття. Остинатність як постійність повернення подій попри їх плинність у часі є ознакою долання одиничного множинним, окремого — всезагальним.

Втілення такого задуму М. Скориком є майстерним та глибоким. Остинатність у зазначеному контексті постає як аналог орнаменту — не як прикраси, а як відображення циклів буття різних масштабів у їхньому перетині. Йдеться про такі цикли, як:

- періодичність серцебиття;
- періодичність дихання;
- періодичність добового циклу життя;
- періодичність щорічного циклу життя;
- відтворена стадіальність людського життя.

Наголошуючи на такій різномасштабності періодичностей в житті та музиці, додамо, що її символічне втілення існує не тільки у вигляді візуальних орнаментів, але й як система періодичних ритуалів — річного кола свят, розпорядку тижня та доби. Тому й повсякденне, щорічне життя людей, занурених у народну традицію, саме по собі ніби плете орнамент із повторюваних подій.

Наголосимо, що у цій статті під символічним значенням орнаментальної остинатності не мається на увазі посилання на конкретно-поняттєвий сенс окремих *ostinato* на кшталт риторичних фігур доби Бароко. Символи здатні вказувати не тільки на окремі речі та персони (як, наприклад, деякі вагнерівські лейтмотиви), але й на більш узагальнені процеси та закономірності Буття. Відповідно, періодична повторність, закладена як у візуальних орнаментах, так і в *ostinati* в музиці, спроможна відображати періодичність та потенційну нескінченність значущих для людини процесів Життя — наприклад, вказаних двома абзацами раніше. Тим самим використання патернів — повторюваних елементів — може позначати, у відповідному ритуальному або художньому контексті, залучення до одвічних та фундаментальних підвалин Буття.

У «Гуцульському триптиху» принцип значущої, орнаментальної остинатності по-різному виявляється у кожній частині; існує певна драматургічна послідовність відповідних прийомів.

Так, у першій частині — «Дитинство Івана» — остинатність спостерігається у мелодичному пласті фактури, помітна вона й у квінтовому супроводі (приклад 1).

Приклад 1.

Основна тема першої частини

Як можна побачити з наведеного уривка, мелодичне *ostinato* повторюється через кожні сім чвертей, разом з підголоском у другій половині перших скрипок та квінтовим супроводом у других скрипок. Така «неправильна» для розміру 2/4 періодичність надає музиці живої примхливості, невимушеності дихання. Малюнок верхнього голосу демонструє майже симетричні підйом та спад, в той час як у нижньому, квінтовому пласті фактури бачимо, навпаки, чергування спадів з підйомами. Поєднання цих малюнків нагадує фігуру горизонтально витягнутого ромба, відомого в українській традиції як символ родючості. Додаткову ладову та структурну примхливість вносить мелодична фраза у флейт, тт. 15–19. Від ц. 2 музичний матеріал в цілому повторюється, з деякими ладовими змінами та заміною у ц. 3 флейт на гобої. З т. 1 перед ц. 4 тема транспонована на тон вниз, до супроводу додається *pizzicato* альтів, причому повтор нот *соль* відбувається з періодичністю у $\frac{3}{4}$. Через це виникає плетиво ритмічних малюнків різного масштабу: нагадаємо, що основна метроритмічна пульсація при цьому становить 2/4, а періодичні мелодичної фрази — 7/4.

Після епізоду у цифрах 6–9 повертається основна тема. Мелодична остинатність з ц. 10 доповнюється оркестровим варіюванням з нарощуванням фактури. З другого такту ц. 16 з'являється нова мелодична тема, з більш широким диханням, але також з періодичністю фраз у 7/4, попри розмір 2/4. Загалом, мелодичну остинатність у цифрах 16–22 підкріплено поступовим оркестровим *crescendo*, що дає підстави порівняти першу частину «Гуцульського триптиха» з «Болеро» М. Равеля. Проте, у «Триптиху» стратегія розвитку є менш односпрямованою: є зміни у тональному плані та фактурно-динамічне розвантаження з ц. 22. З такту 6 ц. 25 повертається основна тема, значно динамізована залученням валторн, труб та литавр, як і яскраво графічною лінією басів.

Загальна для першої частини рондальна форма дуже пасує до ідеї багаторазового повернення основного образу, що чергується із додаванням нових вражень. З огляду на

тему статті, підкреслимо: значуща орнаментальність у першій частині циклу втілюється переважно як мелодико-тематична остинатність, наполегливість залучення дитини до Життя, засвоєння нею основних звичок, спостережень над оточуючим світом.

Більш опосередкованою є остинатність у другій частині. Її можна знайти переважно у супроводі основної теми (приклад 2).

Приклад 2.

Основна тема другої частини

The musical score for the main theme of the second part is written for a full orchestra. It consists of six staves: Fagotti (Bassoon), Violini I (Violin I), Violini II (Violin II), Violo (Viola), Violoncelli (Cello), and Contrabassi (Double Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various performance instructions such as *legato*, *p* (piano), *con sord* (with mutes), *mf espressivo* (mezzo-forte expressive), and *pizz.* (pizzicato). The Fagotti part features a melodic line with slurs and accents, while the string parts provide a rhythmic and harmonic accompaniment with slurs and dynamic markings.

Детальність фону-акомпанементу у наведеному вище прикладі є багатоплавною як технічно, так і змістовно. Тонкий та дрібний звуковисотний малюнок легко асоціюється з візерунками, якими оздоблені предмети гуцульського побуту. Тихе прозоре звучання засурдинених струнних вдало доповнюється експресивним звучанням фаготів у високому регістрі, що виділяє цю складову фону-акомпанементу темброво та інтонаційно як потенційний співучий голос. Звучність може бути зіставлена з шурхотінням листя або тихим плином води. Багатоплановим є й відчуття періодичних проміжків часу: *pizzicato* контрабасів повторюється кожні два такти, фігурації струнних (крім перших скрипок) та фагота повторюються через три такти. Поява мелодії широкого дихання у перших скрипок з т. 6 надбудовує ще більший часовий масштаб. Отже, звукові візерунки фону-акомпанементу в основній темі другої частини утворюють багатопланове панорамне звучання, на тлі котрого розквітає мелодія. Переповненість життям втілена у фактурі значною мірою саме різномасштабністю звукових візерунків у їх взаємному накладанні.

З такту 3 ц. 9 значною мірою повертається мелодична остинатність, на основі мелодії альтів у середньому розділі (приклад 3).

Приклад 3.

Середній розділ другої частини

The musical score for the middle section of the second part is written for the Viola. It consists of a single staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes performance instructions such as *f* (forte) and *tr* (trills). The melody is characterized by a series of trills and slurs, creating a rhythmic and melodic pattern.

Ця тема стає основою для нового оркестрового *crescendo*, з додаванням періодичних квартових та октавних подвоєнь у різних оркестрових лініях. Гіперболічне розростання матеріалу триває до ц. 13, наочно втілюючи ідею Примноження. Реприза знов занурює слухача у світ плетива фактурних ліній, підлеглих щодо мелодії, але

цілком виразних та образних самих по собі (через останню обставину цей пласт фактури й названий не просто акомпанементом, а фоном-супроводом). Другу частину циклу можна вважати найбільш насиченою звуковими візерунками, що цілком відповідає ідеї розквіту Життя. Різномасштабна багатоплановість *ostinati* у другій частині «Триптиха» втілює саму ідею Любові як поєднання — не тільки Івана й Марічки, але Людини та Природи: співіснування різних циклів повторності, у поєднанні з теплою експресією оркестрових тембрів, спричиняє наповнення свідомості відчуттям не тільки себе, з власними часовими проміжками циклів дихання, співу, мислення, але й циклів існування Іншої істоти, інших явищ природи у єдиній часопросторовій панорамі.

Третя частина «Смерть Івана» — найменшою мірою пов'язана з орнаментальним *ostinato*. Це логічно випливає з концепції відокремлення від Життя з його нуртуванням та пульсуванням. Навмисно аскетична, лінійна фактура початкової теми, з оголеним звучанням трьох сольних духових тембрів, різко контрастує з попередніми частинами «Триптиха». Проте орнаментальне *ostinato* ніби робить спробу відновитися (з такту 2 ц. 3). Тематичною основою для нього є лінія віолончелей (приклад 4).

Приклад 4.

Третя частина, цифра 3. Лінія віолончелей



У фільмі С. Параджанова цій музиці відповідає погоня Івана за примарою Марічки¹ (за трактуванням Л. Кияновської, це танець Чугайстра [Кияновська, 2008, с. 211–212]). Примарною виявляється й спроба відновити стабільну багатопланову остинатність: рух шістнадцятими часто уривається та розкиданий між різними інструментами, не утворюючи суцільного пласта фактури. Тим не менш, до цього «рваного візерунка» поступово долучаються інші «нестабільні *ostinato*» — лінії валторн (з т. 8 у ц. 3), лінія труб (з т. 2 до ц. 5).

Також з цифри 5 зазначені «уривчасті орнаменти» стають дедалі більш суцільними, все тісніше переплітаючись між собою, аж до катастрофічної кульмінації у ц. 8. За чотири такти до ц. 9 переважна частина оркестру бере паузу; валторни, надалі з трубами, ніби виокремлюють з нещодавньої лінії труб драматичну імітацію закликів трембіти.

З т. 4 ц. 9 починається кода. Мелодія, з котрої починалася третя частина — у кларнета за підтримки бас-кларнета — чергується з розосередженим ритмом дублювання «литаври — ксилофон» (див. приклад 5).

Навмисна та підкреслена іррегулярність у зазначеній лінії ударних є дуже змістовною деталлю. Завдяки ударним тембрам та обмеженості однією нотою вона сприймається буквально як стукіт. Дублювання через дві октави, з пробілом посередині, надає звучанню спустошеної та потойбічної відчуженості. Особливості ритму нагадують згасаючі звуки серця наостанок життя, згідно до сюжетної основи. Отже, у підсумку розгортання музичного задуму наявний стан, протилежний до впевнено повторюваного *ostinato*. Разом з тим, це й є наслідок розвитку драматургічної лінії «Гуцульського триптиха». Ця лінія прямує, нагадаємо, від частих та стабільних повторів мелодії (тобто, першого плану звучання) — у першій частині; відсутність переважно на

¹ Див. за посилання на фільм з таймінгом <https://youtu.be/fbKm3twSmOU?t=5294>, де тема *ostinato* інтонаційно виростає з коломийки Марічки, безпосередньо та без паузи. Це майстерно втілений композиторський задум.

другий план фону-супроводу у другий частині, з виходом на перший план у її середині; у третій частині остинатність робить спробу повернення у передкульмінаційній побудові. Кода містить лише «розпад» музичної тканини на нерегулярні імпульси. Як підсумок, зміна питомої ваги остинатності у Триптиху, в контексті сюжету, символізує поступовий розрив орнаментальної «тканини Буття» для окремої людини. Відсування та руйнування орнаментального *ostinato* у третій частині «Триптиха», відповідно, працює як «мінус-прийом». Руйнування Символу стає символом Руйнування.

Приклад 5.

Третя частина, кода

The musical score for the third part, coda, is presented in four staves. The top two staves are for Clarinetto (treble clef) and Clarinetto basso (bass clef). The third staff is for Timpani (bass clef), and the fourth is for Silofono (treble clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with a dynamic of *p* (piano). The main theme of the part is indicated by the text "(основна тема частини)" above the clarinet parts. The clarinet parts play a melodic line consisting of quarter and eighth notes, while the timpani and silofono provide a rhythmic accompaniment.

Додамо, що квінто-тритоновий інтонаційний комплекс, присутній у більшості тем Триптиха (ц. 16 першої частини; основна та серединна теми другої частини, теми кларнета і валторн з третьої частини) — ще один чинник цілісності твору та характерна складова гуцульських ладів, але й аналог основного мотиву для різних орнаментів (приклад 6).

Приклад 6.

The musical notation shows two scales. The first scale is labeled "мінорний гуцульський лад" (minor Gucul'sky scale) and consists of the notes G, A, B, C, D, E, F#, G. The second scale is labeled "мажорний гуцульський лад" (major Gucul'sky scale) and consists of the notes G, A, B, C, D, E, F, G. The scales are written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Ця обставина є додатковою підставою вважати, що остинатна орнаментальність, як значущий засіб, спирається у «Гуцульському триптиху» на національні витоки.

Головним результатом дослідження можна вважати розкриття особливої функції остинатності у творі М. Скорика. Остинатність у контексті музичних творів, автори яких звертаються до архаїки та народної традиції, може сприйматися на більш глибокому рівні, а саме, як носій глибинних ритмів та циклів життя, як у візуальних орнаментах. Не випадково «Гуцульський триптих» та «Карпатський концерт» М. Скорика було створено у ту епоху, коли почала інтенсивно розвиватися репетитивна музика (Ф. Гласс, Т. Райлі, С. Райх, М. Фелдман), яка принципово користується остинатністю як особливим зануренням у час, у споглядання циклічних процесів

Висновки. З багатої на сенси й знахідки партитури у статті виділено лише одну складову: символіку остинатних елементів. Тим не менш, такий символізм є глибинною координатою твору, що вписує життєві віхи та почуття головного персонажа, Івана, у контекст споконвічних циклів, візерунків життя; циклічна та лінійна

логіка розташування подій у часі співіснують та взаємодіють. У першій частині «Гуцульського триптиха» мелодико-тематична остинатність позначає наполегливість залучення дитини до Життя, засвоєння нею основних звичок, спостережень над оточуючим світом. У другій частині різномасштабна багатоплановість *ostinati* втілює саму ідею Любові як гармонічного поєднання, взаємопроникнення множинних складових Життя. Відсування орнаментального *ostinato* у третій частині «Триптиха» працює як «мінус-прийом». Руйнування пульсації життєвих процесів стає символом смерті. Звісно, фігурації та *ostinati* є давніми та надзвичайно розповсюдженими засобами музики. Проте у «Гуцульському триптиху» вони переростають формально-конструктивне значення. М. Скорик уникає нейтралізуючої механістичності повторюваних послідовностей: у першій частині це уникнення квадратності фразування (періодичність у 7/4), у акомпануючій фігурації з другої частини це багатопланове перетинання періодичностей. Лише закінчення третьої частини є підкреслено сухим та спустошеним за тембровим вибором. Загальна логіка розгортання задуму у «Триптиху» — не просто біографічна послідовність «Дитинство (колектив) — любов (тільки двоє) — смерть (самотність)», але містерія кожного індивідуального життя, яке поступово виділяється із загальних священних орнаментів Світобудови й прямує до повного від'єднання.

Твір виглядає як песимістичний за підсумком. Водночас він підлягає багаторазовому відтворенню як «поновленню життя» у кожному акті виконання. Тому він подібний до писанки, що є маленькою та кінцевою щодо тривимірного простору, проте замкнений на собі двовимірний світ її орнаментів є внутрішньо нескінченим у самовідтворенні. Кожен твір мистецтва, як чурінга або писанка, прагне до такої внутрішньої нескінченості. У «Гуцульському триптиху» подібна аналогія підкріплена самим задумом і супутнім літературним та культурологічним контекстом; трагічно розімкнений часопростір унікального людського життя символічно стає частиною замкненого, потенційно безмежного часопростору художнього твору. Попри назву повісті М. Коцюбинського, твір повертає предків із забуття, тіні знов сприймаються як живі люди. «Гуцульський триптих» М. Скорика відновлює до життя й відповідні звукові фарби, наближає архаїку до сучасної гостроти сприйняття.

Використаний у статті підхід містить дещо незвичні **перспективи подальшого дослідження**. У одному з напрямків генетики, що його представляє Річард Докінз та його однодумці, наявна ідея *реплікатора* — будь-якого явища, здатного до самовідтворення [Dawkins, 1989]. Природно, що у контексті біології та генетики реплікатор пов'язаний зі складовими структури генів. Такі параметри реплікатора, як плодючість, стабільність у часі та точність, мають аналоги й у світі мистецтв (зокрема, *меми*). Це якраз мотиви орнаментів та інших повторюваних елементів твору — колонад, аркад, секвенцій, *ostinato*, реприз тощо. На рівні мутаційних змін можна провести аналогії з варіативним розвитком, похідним контрастом, тематичними перетвореннями. Звісно, музикознавство успішно вивчає подібні явища й без аналогій з біологією. Проте музика не є замкненою на собі системою. Її вивчення може залучати нові контексти та паралелі, що, можливо, прояснять подальші сенсові зв'язки музичного мистецтва, його обумовленість природою людини та логікою живої природи загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Андрущенко Т., Федоренко М. Естетичні цінності у творчості Мирослава Скорика. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2023. № 3 (60). С. 7–22. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(60\).2023.296791](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(60).2023.296791)

2. Берегова О. Зміна світоглядних орієнтирів в останніх творах М. Скорика. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Мирослав Скорик : зб. наук. праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10. С. 42–45.
3. Гусарчук Т. «Духовний концерт» Мирослава Скорика: концепційна трансгресія та її інтонаційне втілення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 86. С. 419–436.
4. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. — Корсунь-Шевченківський: Вид. В. М. Гавришенко, 2015. — 911 с. URL: <https://archive.org/details/slovnyksymboliv/mode/2up> (дата звернення: 20.08.2024).
5. Загайкевич М. Мирослав Скорик: традиції і новаторство. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Мирослав Скорик : зб. наук. праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10. С. 30–35.
6. Заходякін А. Жанр інструментального концерту у творчості Мирослава Скорика. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 2. С. 122–136.
7. Кияновська Л. *Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи*. Львів : Сполом, 1998. 206 с.
8. Кияновська Л. О. *Мирослав Скорик: людина і митець: монографія*. Львів: НКЧ "І", 2008. 592 с.
9. Козаренко О. Творчість М. Скорика в контексті постмодернізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Мирослав Скорик : зб. наук. праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10. С. 23–30.
10. Коменда О. І. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 342–345.
11. Ліндсей Дж. Коротка історія культури, від передісторії до Ренесансу / пер. з англ. В. та Л. Герасимчуків. Київ : Мистецтво, 1995. 240 с.
12. Онищенко К. М. Остинато у музиці ХХ століття: поняття, специфіка, функції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 17 с.
13. Попов Ю., Ярмо М. Феномен творчості Мирослава Скорика в контексті освітньо-професійних програм з музичного мистецтва. *Молодь і ринок*. 2021. № 9/195. С. 105–109.
14. Ярмо М. Фортепіанні «Варіації» М. Скорика в контексті модерністського канону звукомислення та модерного характеру національного стилеутворення : науково-популярне видання (з нотним додатком). Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2009. 59 с.
15. Dawkins, R. *The extended phenotype*. Oxford : Oxford University Press, 1989. 307 p.

REFERENCES

1. Andrushchenko, T., Fedorenko, M. (2023). Estetychni tsinnosti u tvorchoosti Myroslava Skoryka [Aesthetic values in the creativity of Myroslav Skoryk]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi Akademii imeni P.I. Chaikovskoho [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 3(60), pp. 7–22 [in Ukrainian].
2. Berehova, O. (2000). Zmina svitohliadnykh oriientyryv v ostannykh tvorakh M. Skoryka [Change of worldview orientations in the latest works of M. Skoryk]. In: *Naukovyi visnyk*

Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 10, pp. 42–45 [in Ukrainian].

3. Husarchuk, T. (2013) «Dukhovnyi kontsert» Myroslava Skoryka: kontseptsiina transhresiiia ta yii intonatsiine vtillennia ["Spiritual concert" by Myroslav Skoryk: conceptual transgression and its intonation embodiment]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 86, pp. 419–436 [in Ukrainian].

4. Kotsur, V., Potapenko, O., Kuybida, V. (eds). (2015). *Entsyklopedychnyi slovnyk symboliv kultury Ukrainy (2015) [Encyclopedic dictionary of Ukrainian cultural symbols]*. 911 p. Available at: <https://archive.org/details/slovnysymboliv/mode/2up> (accessed: 21.08.2024) [in Ukrainian].

5. Zahaikivych, M. (2000). Myroslav Skoryk: tradytsii i novatorstvo [Myroslav Skoryk: traditions and innovation]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 10, pp. 30–35 [in Ukrainian].

6. Zakhodiakin, A. (2021). Zhanr instrumentalnogo kontsertu u tvorchosti Myroslava Skoryka [Genre of instrumental concert in the Myroslav Skoryk's creativity]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi Akademii im. P.I. Chaikovskoho [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 2, pp. 122–136 [in Ukrainian].

7. Kyianovska, L. (1998) Myroslav Skoryk: tvorchyi portret kompozytora v dzerkali epokhy [Myroslav Skoryk: a portrait of the composer's creativity in the mirror of the era]. Lviv: Spolom. 206 p. [in Ukrainian].

8. Kyianovska, L. (2008) Myroslav Skoryk: liudyna i mytets: monohrafiia [Myroslav Skoryk as a Human and Artist: the monograph]. Lviv: "І" publishing house. 592 p. [in Ukrainian].

9. Kozarenko, O. (2000) Tvorchist M. Skoryka v konteksti postmodernizmu [Kozarenko O. Creativity of M. Skoryk in the context of postmodernism]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 10, pp. 23–30 [in Ukrainian].

10. Komenda, O. (2019) Fenomen Myroslava Skoryka v svitli idei tvorchoho universalizmu [The phenomenon of Myroslav Skoryk according to ideas of creative universalism]. In: *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv [Bulletin of National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts]*. Issue 1, pp. 23–30 [in Ukrainian].

11. Lindsay, J. (1995). *Korotka istoriia kultury, vid predistorii do Renesansu: [A short history of culture, from prehistory to the Renaissance: in 2 volumes]*. Kyiv: Mystetstvo, 1995. 240 p. [in Ukrainian]

12. Onyshchenko, K. M. (2019) Ostynato u muzytsi XX stolittia: Poniattia, spetsyfika, funktsii : [Ostinato in the music of the twentieth century: Concept, specificity, functions]. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 17 p. [in Ukrainian].

13. Popov ,Yu., Yarko, M. (2021). Fenomen tvorchosti Myroslava Skoryka v konteksti osvitho-profesiinykh prohram z muzychnoho mystetstva [The phenomenon of Myroslav Skoryk's creativity in the context of educational and professional programs in musical art]. In: *Molod i rynek [Youth and the market]*. Issue 9/195, pp. 105–109. [in Ukrainian].

14. Iarko, M. (2009). Fortepianni «Variatsii» M. Skoryka v konteksti modernistskoho kanonu zvukomyslennia ta modernoho kharakteru natsionalnogo styleutvorennia : naukovo-populiarne vydannia (z notnym dodatkom) [Piano "Variations" by M. Skoryk in the context of the modernist canon of sound thinking and the modern nature of national style formation: popular science edition (with sheet music appendix)]. Drohobych: Redaktsiino-vydavnychiy viddil

Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka, 2009, 59 p. [in Ukrainian].

15. Dawkins, R. (1989): The extended phenotype. Oxford University Press, 307 p. [in English].

BORYSLAV STRONKO

Stronko, Boryslav — candidate of art studies, associate professor at the Theory and History of Music Performance department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>

stronkob@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319198

THE SYMBOLIC POTENTIAL OF SOUND ORNAMENTS IN “HUTSUL TRIPTYCH” OF MYROSLAV SKORYK

Relevance of the study is related to the problem of the ornaments' symbolic significance and, especially, their equivalent in music. This problem was repeatedly studied in art sciences. However, it was researched in the context of the modern Ukrainian music not enough.

The main objective of the study is revealing a significance of *ostinati* in “Hutsul triptych” by outstanding Ukrainian composer Myroslav Skoryk. **The methodology** is based on methods of textual analysis in music and, especially, analogy method. How the study was done: was asserted significant parallel among visual ornaments in many cultural traditions and *ostinati* in music as their equivalent; both demonstrate potential endless of Life and its processes. Such symbolic is common to different cultures, even geographically distanced, as Ukrainian and Australian aboriginal one. The score of “Hutsul triptych” by M. Skoryk was analyzed mainly in aspect of formal and semantic significance of its *ostinati*: melodic ostinato in the first part, “Childhood”, prevalently texture *ostinati* in the second part, “Ivan and Marichka” and only dramatic attempt to return to *ostinati* in the third part, “The Death of Ivan”.

Findings and conclusions. “Hutsul triptych” is an evidence of powerful possibilities of ornament-like *ostinati* in music, including Ukrainian. This score includes not only main biographical moment of Ivan's life, but also concerning permanent algorithms of national and, larger, all-human existence accordingly to certain folk tradition. In the first part of the "Hutsul Triptych", the melodic and thematic ostinati denotes the persistence of the child's involvement in Life, his assimilation of basic habits, observations of the surrounding world. In the second part, the multifaceted multifacetedness of ostinati embodies the very idea of Love as a harmonious combination, the interpenetration of multiple components of Life. The removal of the ornamental ostinato in the third part of the "Triptych" works as a "minus technique". The destruction of the pulsation of life processes becomes a symbol of death. Of course, figurations and ostinati are ancient and extremely common means of music. However, in the "Hutsul Triptych" they outgrow their formal and constructive meaning. So, **significance of the study** consists of revealing some important links between archaic and modern forms of culture (b) in discovering of principally original dramatic concept in music; step-by-step declining of Life's patterns through the Death; (c) in idea of inclusion measured individual life in the potentially unmeasured and multiply returning in the space of art thinking. Among the **Perspectives** of this research is involvement an idea of replicators from Richard Dawkins' “The Extended Phenotype” to the musical context.

Keywords: ornamental ostinati, patterns, creativity of Myroslav Skoryk.