

ОРНАМЕНТИКА В МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТРАДИЦІЇ ГУЦУЛІВ

Володимир Атаманчук

УДК 781.7(477.185.87)

Ця стаття присвячена головним принципам музичної орнаментики в етноінструментальній традиції гуцулів. Її головний чинник – органічний зв'язок міфопоетичної свідомості з вічними категоріями існування й законами природи. Під їхнім впливом інтонаційність змінює свою зовнішню форму, постійно набуває певних якостей етнічного самовираження, збагачуючи українську мелодику винятковими декоративними елементами і прикрасами, які по суті доводять органічну природу гуцульської орнаментики на різних стадіях її освіти і розвитку.

Ключові слова: орнаментика, інструментальна традиція, етнічний, інтонаційність, органічний.

This article deals with the main principles of musical ornamentics in ethnoinstrumental tradition of the hutsuls. Its main factor is organic connection of mythico-poetical creation with eternal categories of existence and unmeasurably great laws of nature. Under their influence the intonation substrate changes its outer form, gains permanent determined qualities of ethnic selfexpression, enriching Ukrainian melodics with various exquisite decorative elements and filigreed fine ornamental decorations, which essentially prove organophonic nature of hutsul ornamentics on different stages of its formation and development.

Key words: ornamentika, instrumental tradition, ethnic, intonatsiynist', organic.

Музична орнаментика, як засіб індивідуального самовираження, опинилася в епіцентрі процесу формування субетнічної культури гуцулів поряд з іншими домінуючими тут чинниками народної естетики: вишивкою, художнім ткацтвом, різьбярством, керамікою, писанкарством, архітектурою, в яких художній орнамент зазнав абсолютної довершеності. Таким чином, компонент оздоблення звукозображальних жанрів посів чільне місце й у сфері інструментального фольклору гуцулів. Звернення до давніх музично-стильових пластів створило міцне підґрунтя для звільнення міфічно-поетичної творчості від надмірної гіперболізації: химерних вірувань у загадкові істоти, чаклування та ворожіння.

Для самозахисту від надприродних сил люди вдавалися здебільшого до міфологем знахарства чи ієрархії божественного володарювання, що були спроможні боронити їх від стихійного

лиха, несподіваних природних катаклізмів тощо. Тому внаслідок перманентної міфологізації в народній традиції виникла умовно-абстрактна гіпотеза, що засвідчує наявність декоративно-оздоблювальних аксесуарів, що виринули, власне, з надр асоціативного світосприйняття. Вони висвітлюють початковий етап формування і становлення художньої культури. У її сфері орнаментальний обрис служить для декоративного обрамлення інтонаційних контурів мелодії, який поки не досяг достатньої розгалуженості та візерункової «графіки».

Лише пізній пласт символічного декору отримав у традиційному мистецтві статус високозмістовного оформлення. Архаїчна модель прадавньої естетики перебувала в стані інертного спокою, для якого примітивність зображального об'єкту була важливішою, ніж її декоративна оздоба.

З цього погляду, колористична значимість,

бездоганна яскравість образу й неодмінна простота виявилися цілком закономірними та неперушно усталеними ознаками, що в подальшому трансформувалися перетворилися на рельєфний модуль автентичних засад традиційної орнаментики. Тож її семантико-перцептивний розвиток торкається межі новітньої реконструкції у сфері професійного академізму, зокрема архітектури, скульптури, живопису тощо.

Динамізація художніх засобів виразності відбувалася і в галузі музичної орнаменталістики¹, що окреслила внутрішню взаємодію фіоритурних нашарувань, забезпечуючи орнаментування послідовно стійким фактурозбереженням, як в метроритмічному, так і в ладоінтонаційному відношенні². Таким чином, емоційна шкала стильових орієнтирів спричинила появу диференційного розмежування конструктивно-мислительного процесу, що в народно-виконавському середовищі виявився найзмістовнішим і кореляційно ефективним.

Внаслідок бурхливого росту декоративних масивів музичної орнаментики, художньо споріднена ланка моделювання не переступила межі глибокої змістовності образів (великий масив орнаментики ще й дотепер розмиває істотне значення змісту). Її первісна форма виявила свою сутність в дзеркально-контурних плетивах, здебільшого в оздоблювальних, мелізматичних угрупованнях. Цей феномен сприяв появі явища традиційної сублімації (очищення), в умовах якого викристалізувалася система типологічних критеріїв образно-художньої сфери інтонування³.

Побудований на схожих орнаментально-нормативних зв'язках, регіональний колорит гуцульської інструментальної музики утвердив символічний культ арійсько-іранського походження. У ньому ця тенденція закарбована найсуттєвіше; отже, вікова історія етнічних кочових племен (за однією з гіпотез, гуцулів – «кочулів») припускає декілька версій їхнього походження. Найвірогіднішим є припущення тюрсько-валаської анклавізації⁴.

Мандруючи гірськими Beskidami, кочові переселенці залишили сліди своєї етнічно-маргінальної ідентичності на пограниччях географічного ареалу лісистих Українських Карпат, утворюючи при цьому «острівці» власного національного характеру. Їхньою безпосередньою метою було оволодіти промислово-земельною

системою господарювання та утилітарно-споживчий інтерес до прибуткового виробництва⁵, а опосередкованою – опанувати етнокультурний простір «окупованої» території.

У цій етнотериторіальній зоні винятково різноманітна рослинність перевищує будь-які земельні ресурси виробничого підприємництва, що зумовило утворення в природі мінерально-корисних копалин, серед яких варто насамперед назвати антрацит і гранітний камінь. Коштовні прикраси з їхньою невибагливою семіотикою (знаковістю) орнаментування закономірним чином відобразили ментальний світогляд корінних мешканців Карпат – автохтонних українців – гуцулів, лемків, бойків.

Кожний привнесений (іншокультурний) елемент взаємозбагачувався і примножувався. Українська вишивка на прикладі турецької орієнтальної орнаментики зберегла свою семантичну означеність, гармонійно вплітаючись у різнобарвне мереживо традиційно-візантійської символіки. Інакше кажучи, міф і легенда трансформувалися в художньо-історичну дійсність. Надзвичайна розкішність і візерункова примхливість орнаментики сформували декоративно-вишукану оазу народного живопису та писанкарства, що засвідчило етап пробудження й оновлення природи⁶.

З давніх-давен запорукою доцільного формотворення орнаментальних масивів (у поєднанні з простими контурно-лінійними формами) була міфологічна значущість поетично-образних нашарувань. Тому, абстрактно коригуючи дійсність, людина спромоглася власними зусиллями вивищити рушійну силу, спрямувати її в русло екзистенційно-позитивістського світосприйняття⁷, а закономірній плинності природних процесів надала концептуально детермінованих рис, що зарекомендували себе передусім у сфері декоративного оздоблення філігранно відточених фігур.

У формуванні мистецьких уподобань гуцулів велику роль відіграв природний ландшафт. Гірська рослинність з рельєфними улоговинами та гостроверхими смерековими шпильями мимохідь відбила природну грацію у вихорі автентичних мелодій гуцульської традиційної музики, що характерним чином ввібрала семантично-перцептивні ознаки гармонійно впорядкованої світобудови. В умовах кліматичної мінливості кожен етнічний регіон закон-

сервував характерні лише для даної місцевості географічні риси. Вони знайшли відображення і в музиці, і в орнаментальних витворах художнього мистецтва.

Володіючи абстрактним мисленням, народний музика здатний був фіоритурно збагатити мелодико-інтонаційний субстрат, а отже, й навколишній світ, виявивши його найістотніші ознаки в суцільній взаємодії з особливими принципами орнаментування. Природний компонент в оновлено-метафоричній образності втілюється й у творчій уяві гуцульських майстрів. Стійкими залишилися образ і метафора.

Для того, щоб відтворити в музиці реальні обриси довкілля, орнаментальна «графіка» постала в перебільшеному вигляді (явище гіперболізації). Чіткість рельєфу та емоційна наповненість зазнали трансформації: лінійно-контурна графіка виявилася віддаленою від «живописних» орнаментальних норм, ставши причиною узагальненого оформлення фіоритурних прикрас⁸.

Тож, розглядаючи українську орнаментику в найбільш типологізованих, споглядально-зображальних розрізах народного живопису, графіки та прикладного мистецтва, варто зауважити, що в музичній царині візерунково-фіоритурна структура орнаментування відіграє лише другорядну роль. Її основні форми мають дещо розмитий, непридатний для конкретного самовираження слухачем-реціпієнтом контур.

Питання орнаментики досить ґрунтовно розроблені в різних галузях мистецтва⁹. Для порівняльного зіставлення можна провести аналогії з типологічно схожими етноорганіфонічними виявами орнаментальних процесів у традиційній музиці загалом. Поєднання різноманітних типів орнаментики (зокрема в образотворчому мистецтві) уособлює наукову традицію сучасної орнаменталістики. У загальних рисах вона віддзеркалює проблематику компаративного дослідження декоративно-прикладного мистецтва.

Утім, науковий підхід до автентично-усталеної системи орнаментування – семантично обґрунтований і кореляційно виважений, сприяє глибшому переосмисленню етномузичних, регіональних проявів інструментознавства. У межах виявлення типомічних засад орнаментики, звукоетнічний ідеал НІМ¹⁰ розкриває цілісну систему словесно-інтонаційного

музичного мовлення¹¹. Тому завданням даної праці є виявити генетично успадковані риси музично-орнаментальної традиції гуцулів, що при достатньому збереженні основного субстрату природи українського мелосу в її інструментально-невибагливій синтагмі звуконаслідування виявили найбільшу схильність до орієнтальної традиції мікромелізматичного орнаментування.

Традиційно-регіональна система музичної орнаментики має стати об'єктом кожного етноінструментознавчого дослідження. Для її вивчення необхідно керуватися науковим методом спостереження, який би детальніше виявив основні семантичні риси декоративної напливості в орнаментальних структурах музикування: від мелодико-агогічної мікромелізматичної до інертно-послабленої альтерованої хроматики (звучання тону, що виходить за межі темперованого строю).

До фіоритурних різновидів орнаментики належать декоративно-вишукані елементи мікроагогічної мелізматичної, центром розповсюдження яких є етнотериторіальний регіон Українських Карпат, зокрема Гуцульщина.

Формотворча структура основних критеріїв орнаментування набула еволюційно-мінливих ознак, де перехідний етап від простих до більш вишуканих видів лінійно-контурного мелотворення (мелостилістики) зазнав часткового переосмислення її складових.

Завдяки усному засвоєнню традиційно-музичного матеріалу українська інструментальна орнаментика лише епізодично-вибірково законсервувала свій фонічний субстрат. Принаймні з появою електронних звукозаписувачів (фонографа та магнітної стрічки), з'явилася можливість більш стійко та незмінно ідентично фіксувати всі деталі звуконаслідування¹².

При вторинному реконструюванні (транскрибуванні) музична орнаментика отримала вигляд візуально-слухової означеності. Твір чи окремий автентичний зразок набув об'єктивних ознак естетично-семантичної характеристики.

Як наслідок, загублені в часі і просторі найідентичніші типи орнаментики розчинилися в більш досконалії – декоративно-вишуканій формі. А їхні відблиски стали епізодичним явищем у власне етнотрадиційному середовищі інструментальної музики гуцулів¹³.

Музично-виконавська стилістика Гуцульщини, попри свою унікальну регіональну специфіку, зберегла подібність з основним орнаментальним субстратом автентичної музики Правобережної України, де фоностильовий обрис мелодики НІМ найбільш істотно утвердив семантичні ознаки автохтонно-музичної спадщини українців.

Орнаментально-фіоритурний тип виконання посів чільне місце в традиційно-музичному середовищі гуцулів. Порівнюючи музичну орнаментування з іншими видами мистецтва, можна зробити висновок, що композиційно-просторове співвідношення символічних знаків народного живопису не втратило своєї змістовності й донині. Зосібна, характерно-стилий розподіл технічних можливостей орнаментування за такими принципами, як:

- а) спонтанно-імпрровізаційний;
- б) орієнтально-стильовий;
- в) фоноакустичний;

г) декоративно-зображальний – виявився цілком придатним для асоціативно-словесного сприйняття музики в цілому. Розглянемо їх детальніше.

Перший принцип характерний здебільшого для ансамблевої гри або колективного музичування, провідною складовою якого є спонтанно-мобільна імпрровізація¹⁴. Сольно-епізодичні

вкраплення орнаментально-агогічних типів мелізматики (мордентів, форшлагів, групето тощо) гарантують виконавцеві структурно-організовану свободу виконання, оскільки її стабільній організації сприяє акустико-динамічний баланс темброфактури, що надає сольному імпрровізуванню чітко окресленої ладогармонічної структурованості звучання.

Перебуваючи в межах тембрально-фонічного інтонування, музикант-автентик (соліст-виконавець), зрештою, прагне якомога виразніше (засобами декоративно-статичного орнаментування) доповнити ідейно-семантичну сутність твору. У разі емоційного запалу його сольна імпрровізація не виходить за межі структурно-композиційного впорядкування музичної тканини. Її підтвердженням є яскравий взірць народно-інструментальної музики, зокрема буковинських гуцулів, які бездоганно-якісно володіють почуттям ансамблевої гри, органічно відтворюючи рельєфно-обрисну структуру спонтанного імпрровізування¹⁵. Формотворча структура статично-незмінно зберігає свій звукоетнічний ідеал¹⁶. Мікроальтераційні нашарування усталено-модусних сегментів яскраво відображають традиційний стереотип субетнічної музичної мови гуцулів. За художнім оформленням мереживо-фіоритурних прикрас сягає звукозображальних рис інтонування¹⁷.

Трісунка Білинська (фрагмент)

The image shows a musical score for three violins (Скрипка I, II, III) in 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece, with Violin I playing a melodic line starting on G4, Violin II playing a similar line, and Violin III playing a bass line. The second system continues the melodic lines for Violin I and II, while Violin III continues its bass line. The score includes various musical notations such as 'arco', 'V', and 'V6'.



Інструментальна традиція Буковинської Гуцульщини. Грають брати Прилипчани. Запис І. Мацієвського¹⁸.

На формуванні орієнтально-стильового принципу орнаментування характерним чином позначився етнічно-регіональний інструментарій гуцульської автентичної музики. На теренах Закарпатської Гуцульщини він дещо непослідовно розпоршений, оскільки відповідає тембрально-акустичним можливостям традиційного виконавства. Це передусім зумовлено етнічно-пограничними (напливовими) та кітчево-рекреативними процесами, що вагомо вплинули на декоративно-орнаментальну структуру народно-професійного виконавства гуцулів зокрема. Втім, етностильовий звукоідеал цілком збережений та адаптований, принаймні його фоноакустична, мелоінтонаційна та ритмотипологічна моделі ще не зруйновані.

Для Галицької Гуцульщини відтворення тембродинамічної фактури здійснюється за допомогою автентичних гуцульських цимбал¹⁹, скрипки²⁰, лабіальних духових (свирілі, монтелева, флосери, денцівки) та лінгвально-амбушурних інструментів (трембіти, гуцульського рогу тощо)²¹. Тому для яскравості звукозображального об'єкту характерною рисою є не лише ладоінтонаційна чи метроритмічна природа інтонування, а й множинно-просторова семіотика змішано-колеристичних тембрів: від лабіально-амбушурних до струнно-щипкових та ударно-крустичних інструментів²². У цьому відношенні фоноакустичний принцип орнаментування спирається на загальну стилістику тембрально-динамічного нормативу звучання.

Диференційована розмежованість орнамен-

тально-зображальних засобів виразності поширюється й на загальну характеристику фоно-стильового обриса звуконаслідування. У ньому найістотніше виражена семантична означеність українсько-етнічного музикування. Одним з провідних чинників формотворення в ній є ритмоінтонаційна шкала (в межах фоноакустичного середовища), що має здебільшого симетрично врівноважену структуру інтонування, оскільки її виражальні можливості не зазнали руйнівної сили з боку етнічно-запозичених напливових типів орнаментування²³.

Таким чином, інтонаційна виразність лише доповнена та збагачена візерунково-ритмічними елементами, що своїм інтенсивним функціонуванням ствердили мелодико-лінійну основу звуковидобування²⁴.

Розмаїта мелізматика та гостро асиметрична метроритміка не вийшли за межі усталеної комплементарно-складової будови ритмічних модусів. Їхня виразова функція ввібрала в себе основні ритмоформули, що вибудувались в такій послідовності:

- 1) $\theta \quad \eta$ – ямбічна структура ритму;
- 2) $\eta \quad \theta$ – хореїчна або трохеїчна;
- 3) $\eta. \quad \theta \quad \eta$ – дактильна;
- 4) $\theta \quad \eta \quad \eta$ – анапестична;
- 5) $\eta. \quad \eta.$ – спондеїчна;
- 6) $\theta \quad \theta \quad \theta$ – трибрахічна.

Найпоширенішими серед них є ямбічна та хореїчна будови ритму²⁵.

Полька
(зозулька)

♩ = 150

Виконавець – М. Тимофіїв (Коломия). Запис М. Й. Хая.
Твір поданий у повному обсязі.

Ямбічна ритміка – типова ознака гуцульського інструментального мелоутворення; хорейна властива всьому етнографічному простору України (Слобожанщині, Наддніпрянщині, Полісся, Поділля, Таврії). Поширення її неадекватної структури ритму в гуцульсько-музичному середовищі свідчить про органічне взаємопроникнення прадавніх виконавських традицій автохтонно-етнічного (ритмокомбінованого) музикування.

Завдяки поєднанню ямбо-хореїчних типів ві-

зерункової орнаментики в гостроакцентній ритміці гуцульського мелосу простежуються ознаки мензурально-силабічної структурованості звучання²⁶. Сpondeїчна і трибрахічна структури ритму використовуються частково, на певних відрізках часу, рівномірно підкреслюючи його періодичну тривалість звучання. Анапестична ж застосовується переважно в кадансах твору, зрештою, на завершальному етапі його становлення або здебільшого в заключних розділах фрази²⁷.

Великодна
(фрагмент)

♩ = 210

м. Тимофіїв (Коломия)

Тилинка

Мишинська

Традиція с. Мишин, Коломийського р-ну, Ів.-Фр. обл.

Флюора

Бурт (вівчєрь дудинти)

Жла-га - ри,джа-га - у,джа,джа-джа-гу - ри, гу-ри,джа,джа-га - у джа-джа,у-джу- джи,

Флюора

Бурт (вівчєрь дудинти)

джу-ри,джа-джа,у-джу - ри, у-ди, джу ри, джу-ри,джа-джа, гу - ри, у - ри (джи).

Виконавець – М. Тимофіїв (Коломия). Запис М. Й. Хая («Великодна», «Мишинська»).

Як наслідок, музично-перцептивна дія тембрально-акустичного простору структурно-ідентично відтворює ритмоінтонаційний субстрат субрегіональних масивів орнаментування (гуцульського, зокрема). Він є достатньо зрозумілим для слухового сприйняття музики в цілому, оскільки орнаментально-зображальна символіка ще не досягла декоративної пишності візерунково-оздоблюваного моделювання. Тому провідними чинниками її зовнішньо-атрибутивного критерію залишилися форма та структурно-орнаментальна мелодика, підтвердженням яких зосібна є гуцульсько-інструментальний танець «Аркан»²⁸. Цей твір містить ритмоінтонаційну канву, що не виходить за межі квадратно-симетричного (рівнопропорційного) угруповання.

Перше проведення тематичного матеріалу має шестискладову метроритмічну структуру, що певною мірою стверджує контрастно-епізодичний баланс між наступним проведенням теми. Її графічна пропорційність виражена в такій послідовності звучання: 2 + 2 + 2. Внаслідок двоскладової тріади метроструктурних одиниць загальночисельний показник, відзначений у даній ритмічній формі, частково порушує складову симетрію структурування. З цього погляду, дві наступні фрази цілком врівноважують її метроритмічний континуум: рядково-симетрична пропорція, що складається з восьми тактової побудови (2 + 2) + (2 + 2), розкладається на рівноцінні симетрично-врівноважені тактові

строфи, де кожний елемент всеоб'ємно стверджує семантично-перцептивні риси графічно-пропорційної структуробудови.

Для її понятійного тлумачення незмінно стійким є усталений метричний розмір 2/4, що надає музичній архітектоніці стрункої періодичної рівноваги (передусім у ритмоінтонаційному відношенні). В орнаментально-зображальному аспекті мелодико-лінійний контур не руйнується напливовими декоративно-орнаментальними прикрасами, а навпаки, стверджує свою інтонаційну ясність – прозоро-еклектичну семіотику народно-професійного музикування²⁹. Завдяки яскравій виразності мелодичної лінії жоден орнаментальний компонент мікроагогічної мелізматики не здатний знівелювати її фоноакустичний баланс. Його ж декоративно-прикладна функція призначена радше для загально-естетичної категорії звукозображення, ніж для індивідуально-рекреаційної³⁰. Тому її характерні риси поділяються за таким принципом наслідування: перша з них наділена здатністю ілюстративного пересмислення природно-генеративних процесів навколишнього середовища; друга – внутрішньо-психологічним проявом емоційного стану людини. Для першої властивим є імітування стихійних явищ природи – стрімкого пориву вітру, бурхливої течії річки, невгамовних ударів грому та блискавки, а також імітування тендітно-виразного співу птахів з їхніми множинно-різноманітними елементами інтонування³¹:

Ой, ластівочка
(фрагмент)

Інструментальна традиція родини Тафійчуків

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 168. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line (Спів) with lyrics: "Сі-ла на вік - но, - за-ще-бе - та - (і) ла, за-ще-бе та - ла, за - скри - го-та - ла." Below the vocal line are two instrumental parts: Dzvynochky and Stryknytsya. The second system includes a vocal line (Спів) with lyrics: "Ой, ві-яди, газ - до, та й по-ди - ви - си, тво-ї ко-ров - ки по - ло - жи-ли - си." Below it are the Dzvynochky and Stryknytsya parts. Dynamics include *p*, *mf*, *mp*, and *p*. There is a double bar line with a '2.' above it between the two systems.

Колядницький гурт родини Тафійчуків, с. Верхній Буковець (Верховинський р-ну, Івано-Франківська обл.)

Вербовая дощечка

Виконавець – М. Тимофіїв (Коломия). Запис М. Й. Хая. Традиція с. Мишин (Коломийський р-н, Івано-Франківська обл.)

З огляду на це, діатонічна аура традиційно-інструментальної музики стала невід'ємним чинником автохтонної української звукообразжальної категорії інтонування. Як наслідок, альтерована хроматика незмінно-стійко консервувала семантико-перцептивні риси діатонічної синтагми звукозбереження. У її архаїчних мотивах крізь призму століть викристалізувалася прадавня естетика прозоро-чистого, лінеарно-діатонічного голосоведення з періодичним вкрапленням хроматично-загострених засад музичного орнаментування, що найістотніше відображає умовно-колористичну архітектуру пейзажних обрисів звукообразжання. Гострота контурних ліній, відточеність графічно-конструктивної орнаментальності та її яскрава барвистість повноцінно-виразно виявили сутність мальовничої аури карпатської природи.

Якщо стрімкий рельєф лісових пейзажів характерно-образно відкриває живописну сторону в народно-образотворчих жанрах, таких як: стінописний живопис, графіка, килимарство, то в музиці це явище відбувається більш опосередковано⁴¹, оскільки трансформація візуально-графічних об'єктів на чуттєво-перцептивні подразники слуху викликає абстрактно-асоціативне сприйняття даного спостереження. Цей принцип є закономірним чинником. Він свідчить про наявність народного живопису та будь-якого образотворчого жанру в цілому, де знаходиться видимо-просторовий об'єкт, що знаменує чітку взаємодію реально-зовнішніх предметів довкілля (рельєфно-контурних обрисів первозданної світобудови) з уявно-

візуальним переосмисленням його складових (індивідуально-особистісним перевтіленням пейзажно-колористичних рис у навколишньому середовищі). У музиці ж центральне місце посідає звукове поле, що у вигляді мікроскопічних атомів утворює загальну категорію макрозвучання, а отже, неосяжно-об'ємну систему звуковідтворення гармонійної світобудови в цілому. Саме тому перехід від загального до конкретного звучання – цілком природне та вмотивоване явище музичної рекреації. Він стверджує взаємозв'язок між біокосмічною енергетикою (природного звуку) з конкретно-структурованою (в темперованому відношенні) синтагмою звуконаслідування⁴². Показовим елементом цього явища є старообрядова символіка календарного дійства, де кожна пора року має свою індивідуальну пейзажну характеристику⁴³.

Для осінньо-зимового циклу характерна акварельна палітра змішаних барв⁴⁴. Весняне ж пробудження природи розширює мереживо чистих, незмішаних тонів, виявляючи її спектральний елемент в колоритно-оновленій формі. З появою осінньо-зимового циклу чистота кольорових відтінків здебільшого нівелюється.

Підставою для живописно-циклічної видозміни пір року віддавна є закономірно-стійкий процес оновлення рельєфно-контурної оази навколишнього середовища (природного ландшафту), що характерно-ілюстративно відбивається в графічно-орнаментальному мистецтві: архітектурі, стінописному живописі, графіці, а отже, і в музиці.

Ототожнення інтонаційної семантики звуковидобування з традиційним стереотипом

мислення карпатських горян загалом і гуцулів зокрема є цілком закономірним і природним явищем.

Незважаючи на другорядно-еклектичні чинники напливової системи звуконаслідування, до яких відносяться орнаментально-декоративна вишуканість, ладоальтераційна заостреність, філігранна відточеність мікроагогічних нюансів, структурна спорідненість інтонаційних модусів української автентичної музики не втратила своєї семантичної сутності, а навпаки, фундаментально-стійко затвердила лінійно-контурну стабільність музичного світосприйняття. Це насамперед стосується галицько-гуцульських музикантів-автентиків, які найбільш істотно зберегли структурно-симетричну врівноваженість інтонаційних масивів орнаментування.

Структурна довершеність форми не зазнала руйнівної сили під дією етнічно-маргінального напливу запозичених елементів в музиці. Тут домінуючим чинником фактурозбереження виявилася орнаментальна гнучкість агогічно-динамічного звучання. Її інтонаційну семіотику доповнила декоративна пишність орнаментування, що характерно розкрила семантичну виразність української музики в цілому.

Оцінюючи традиційно-інструментальну музику гуцулів на фоні етнічної музики середнього Подніпров'я, Полтавщини, Поділля чи Полісся, варто зауважити: мелодико-інтонаційна сфера звучання, що найхарактерніше відображає усталені риси українського мелосу, не змінює своєї синкретичної означеності, оскільки зберігає структурну стійкість інтонування на різних етапах формування музично-еволюційного світогляду гуцулів. Саме тому зовнішня напливовість музичної орнаментики не може бути визначальним критерієм її справжнього етнічного походження. Вона виконує лише декоративно-прикладну функцію в контексті структурно-агогічних видозмін; за своїм ладо-інтонаційним багатством її візерунково-мелізматична спрямованість почасти перевищує метроритмічні норми орнаментування.

У разі тимчасового уникнення лінійно-конструктивної мікроагогіки, структурно-періодична окресленість інтонаційних сегментів звучання отримує єдину, територіально-цілісну систему музичного самовираження. Її спрямованість стає головним критерієм етнічного зву-

конаслідування, спираючись на інтонаційно-ритмічну усталеність художніх засобів виразності, що у сфері української орнаменталістики достовірно-стійко підтверджує стабільну якість основних агогічно-перцептивних рис фіоритурно-орнаментального інтонування.

¹ Дефініція даного поняття потребує додаткового детального тлумачення та характеристики.

² Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації. – Рівне, 1997. – Нотні приклади № 1–3.

³ Селівачов М. Лексикон української орнаментики. – К., 2005. – С. 13, 14.

⁴ Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1987. – С. 45–51.

⁵ Там само. – С. 96–98.

⁶ Культура і побут населення України. – К., 1993. – С. 224–229; Manko V. Pyssanka Du Peuple Ukrainien. – Lviv, 2005. – Table 8–21; Селівачов М. Лексикон української орнаментики. – С. 150–155.

⁷ Філософія / За заг. ред. проф. М. Горлача, проф. В. Кременя, проф. В. Рибалка. Вид. друге переробл. та допов. – Х., 2000. – С. 291–299.

⁸ Селівачов М. Лексикон української орнаментики. – С. 158, 159, 222; Музичні інструменти Гуцульщини – Михайло Тимофіїв (Коломия). – К., УЕЛФ. – 1997. – Дискографія: № 8 (Б).

⁹ Селівачов М. Лексикон української орнаментики. – С. 30–155; Культура і побут населення України. – С. 219–232.

¹⁰ Народна інструментальна музика; Хай М. Основні сфери формування поняття етнічного звукоідеалу // Фольклористичні зошити. – Луцьк, 2004. – Вип. 7. – С. 103–118.

¹¹ Хай М. Генеза кобзарського інструментарію в світлі етноінструментознавчої концепції Г. Хоткевича // Дивосвіт Гната Хоткевича. – Х., 1998. – С. 124.

¹² Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку? – М., 1959. – С. 10.

¹³ Деякі архаїчні зразки традиційної орнаментики не залишили після себе сліду, оскільки витіснення їх з-поміж домінуючих формантів музичення більш вишуканою формою стало причиною для їх часткового зникнення.

¹⁴ Мацеевский И. О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью (на материале гуцульской народно-инструментальной музыки) // Славянский музыкальный фольклор. – М., 1972. – С. 299–339.

¹⁵ Грають брати Прилипчани. Інструментальна традиція буковинської Гуцульщини. – К., УЕЛФ. – 1997. – Дискографія: № 14, 20.

¹⁶ Хай М. Основні сфери формування... – С. 103–118.

¹⁷ Людкевич С. Дві проблеми розвитку звукообразовальності // Дослідження і статті. – К., 1976. – С. 19–106.

¹⁸ Усі нотні приклади транскрибовані автором.

¹⁹ Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Х., 2002. – С. 164, 165.

²⁰ Там само. – С. 19, 20, 27–34.

²¹ Там само. – С. 233–256.

²² Там само. – С. 5.

²³ Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. – М., 1966. – С. 27, 28.

²⁴ Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. – К., 1975. – Т. 1. – С. 109.

²⁵ Mierczynski S. Musyka Huculsczyzny. – Warszawa,

1965. – С. 45–46, 54–63, 86, 102; Музичні інструменти Гуцульщини. – Дискографія: № 16 (А).

²⁶ Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. – С. 254.

²⁷ Гра «на бурт» («на хрипа») – одночасне звучання голосу виконавця зі звучанням інструмента (флюєри). 1. Лінія на нотоносці означає безнастанне звучання голосу в межах приблизно означеної теситури в басовому ключі. 2. Склади під лінією визначають артикуляційні зони формування звуку в ротовій порожнині.

²⁸ Музика родини Тафійчуків. Інструментальна традиція с. Буковця (Гуцульщина). – К., УЕЛФ. – 1997. – 3 особистого фоноархіву М. Хая. – Дискографія: № 23.

²⁹ Грица С. Мелос української народної епіки. – К., 1979. – С. 45–46.

³⁰ Людкевич С. Дві проблеми розвитку... – С. 21.

³¹ Нижній обертон відкритої струни «ре».

³² Людкевич С. Дві проблеми розвитку... – С. 21.

³³ Там само. – С. 19–23.

³⁴ Космацькі музики. – К., 2004. – Дискографія: № 20, 24; Карпатія. – К., 2003. – Дискографія: № 1, 29.

³⁵ Мацеевский И. О подвижности и устойчивости структуры... – С. 306.

³⁶ Музика родини Тафійчуків. – Дискографія: № 12.

³⁷ Грають брати Прилипчани. – Дискографія: № 14, 15.

³⁸ Селівачов М. Лексикон української орнаментики. – С. 13.

³⁹ Грица С. Мелос української народної епіки. – С. 4.

⁴⁰ Грають брати Прилипчани. – Дискографія: № 9; Музика родини Тафійчуків. – Дискографія: № 12; Музичні інструменти Гуцульщини. – Дискографія: № 17 (А); Космацькі музики. – Дискографія: № 19; Карпатія. – Дискографія: № 30.

⁴¹ Культура і побут населення України. – С. 224–229.

⁴² Космацькі музики. – Дискографія: № 5, 20; Музика родини Тафійчуків. – Дискографія: № 19; Музичні інструменти Гуцульщини. – Дискографія: № 1, 8.

⁴³ У музиці програмно-сюжетна лінія визначає закономірний обіг періодичності астрономічного календаря.

⁴⁴ Грають брати Прилипчани. – Дискографія: № 2; Карпатія. – Дискографія: № 32; Музика родини Тафійчуків. – Дискографія: № 9, 15; Музичні інструменти Гуцульщини. – Дискографія: № 3 (А), 4 (Б), 7 (А), 10 (А).

Ця стаття посвячена головним принципам музикальної орнаментики в етноінструментальній традиції гуцулів. Її головний фактор – органічна зв'язь мифопоетического свідомості з вічними категоріями існування і законами природи. Під їх впливом інтонаційність змінює свою зовнішню форму, набуває постійні визначені якості етнічного самовираження, збагачає українську мелодику різними виключними декоративними елементами і декоративними прикрасами, які по істині доводять органічну природу гуцульської орнаментики на різних стадіях її формування і розвитку.

Ключові слова: орнаментика, інструментальна традиція, етнічний, інтонаційність, органічний.