

УДК 78.27.783

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2022-48.06>

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДУХОВНИХ СИМВОЛІВ В КАНТАТАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЙ-КАНТАТИ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО «УКРАЇНА. ХРЕСНА ДОРОГА»)

Василь Коваль – старший викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-6998-2925>

Втілення релігійної тематики у масштабних хорових полотнах українських композиторів ХХ–ХХІ ст. отримало новий імпульс в роки Незалежності. Відтак помітний не лише значний кількісний прогрес у творах, пов'язаних з духовними джерелами, але й розширення тематичних обріїв хорової музики, в якій по-новому, відповідно до сучасного культурно-інформаційного простору, інтерпретується вельми широкий спектр сакральних образів, алюзій і символів. Особливістю кантат філософсько-релігійного спрямування українських композиторів є, по-перше, використання фольклорно-символічних образів, які в нашій духовній традиції нерозривно пов'язані з художнім переосмисленням християнського канону, по-друге, духовна тематика в кантатах дуже часто опосередковується через літературно-поетичні джерела. Найчастіше сакральні символи опосередковуються поетичними текстами Т. Шевченка та І. Франка, тим більше, що в їхній творчості постійно зустрічаються релігійні алюзії та паралелі. У цьому контексті розглядається трансформація духовно-релігійної символіки у симфоній-кантаті «Україна. Хресна дорога» Віктора Камінського на слова Ігоря Калинця. Сакральні символи сповнюють всі чотири частини циклу й інтерпретуються у стислому зв'язку зі «станціями» хресної ходи українського народу, несення хреста бездержавності. Відзначаємо винятково водало знайдену музичну систему вираження, якою композитор немовби зсередини «підсвічує» багатоманітні смисли поезії Ігоря Калинця. Динамічність, театральність інтонаційних подій у першій частині «Страсті», живописна іконописність другої частини «Реквієм», архітектурна застиглість третьої частини «Некрополь» вивершуються всеосяжністю поетичного Слова у фіналі «Визволене слово», піднімаючись до вершини – вивільнення вічної сутності, нагадуючи про біблійне «Спочатку було Слово. І Слово було Бог».

Ключові слова: кантата-симфонія, поезія, Віктор Камінський, Ігор Калинець, духовні символи.

Однією з визначальних засад монументальних хорових творів української музичної культури – кантат, хорових циклів, сценічно-хорових дійств тощо – які історично склались впродовж століть, є глибока закоріненість в релігійній традиції. Незважаючи на всі секуляризаційні процеси в гуманітарній думці і в естетиці ХІХ і ХХ ст., ця тенденція і надалі залишається дуже потужною і відображається в ряді масштабних хорових полотен авторів ХХІ ст. Хоча духовно-релігійна тематика загалом є вельми поширеною в хорових жанрах багатьох європейських країн, в її українській інтерпретації відзначаємо кілька питомих особливостей, передусім, органічну потребу композиторів переосмислювати духовний канон в сучасних національних реаліях. Невипадково, після десятиліть масштабних хорових полотен авторів ХХІ ст. заборони релігійної творчості комуністичним режимом, за роки Незалежності помітний не лише значний кількісний прогрес у творах, пов'язаних з духовними джерелами, але й розширення тематичних обріїв хорової музики, в якій по-новому, відповідно до сучасного культурно-інформаційного простору, інтерпретується вельми широкий спектр розмаїтих сакральних образів, алюзій і символів.

Перш ніж безпосередньо звернутись до аналізу обраного твору В. Камінського, слід зробити кілька загальних вступних зауваг. По-перше, для кантат філософсько-релігійного спрямування українських композиторів характерне використання фольклорно-символічних образів, які в нашій духовній традиції нерозривно пов'язані з художнім переосмисленням християнського канону (хрестоматійним прикладом може служити «Щедрик» М. Леонтовича). Також з духовними символами природно поєднуються національні історичні сюжети, внаслідок чого події минувшини набувають у вокально-симфонічних жанрах сакрального тлумачення. Цей підхід був обумовлений спочатку необхідністю збереження самоідентичності впродовж десятиліть бездержавності, на що звертає увагу В. Янів: «Аналіз історичних процесів доводить, що тільки завдяки глибокому відчуттю традиції український народ не перетворився на етнографічну масу, незважаючи на татарське лихоліття, дворазову втрату провідної верстви, часи руїни і століття неволі»¹. В останні ж десятиліття подібне поєднання «наці-

¹ Янів В. Нариси до української етнопсихології. Київ : Знання, 2006. С. 231.

онально-історичного – сакрального», а також «фольклорного, прадавньо-архаїчного – християнського» інспіроване потребою відродження і збереження історичної пам'яті, усвідомлення своїх ментальних практик як необхідного підґрунтя формування модерної нації.

Прикметно, що піднесення хорової духовної музики, в тому числі й кантат широко трактованої релігійної тематики, часто відбувалось в найгостріші моменти національної історії. Як слушно зауважила М. Ржевська, «жанри церковної музики... органічно вписалися до загальнокультурного контексту, утворивши одну з ліній руху до національного самоствердження у музиці взагалі»². Аналогічні процеси помічаємо і на актуальному етапі визвольної війни українців проти російської навали, коли мистецтво, в тому числі хорова творчість і виконавство, виступають своєрідними посланнями незламного духу народу.

В цьому ключі можемо розглядати численні зразки кантатного жанру українських композиторів, серед них згадаймо кантати «Червона калина» на слова старовинних українських пісень і «У Києві зорі» на народні слова Лесі Дичко; «Хрещення України-Руси» А. Гнатишина; диптих «Отче наш» – «Заповіт» В. Сильвестрова, «Золотий камінь посіємо» та «Крокове колесо» Г. Гаврилець «ECCE JUVENTA ANNI» на вірші Г. Сковороди А. Загайкевич, кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога» на сл. І. Калинця В. Камінського, «Різдво Йоанна Предтечі» О. Щетинського та численні інші.

По-друге, духовна тематика в кантатах дуже часто опосередковується через літературно-поетичні джерела, особливо численно – через тексти Т. Шевченка та І. Франка. В такому поєднанні також закладена важлива закономірність української специфіки у парадигмі «мистець – суспільство»: адже, за слушним спостереженням В. Пачовського, «В умовах бездержавності храм держави замінює література»³. Його думку афористично продовжує Євген Маланюк «Коли в народі немає вождів, вождями його стають поети»⁴. Тому і тексти найбільших духовних провідників української нації сприймаються композиторами наступних генерацій як духовне одкровення, сакральний текст, тим більше, що і

Шевченко, і Франко широко користуються релігійними алюзіями, символами і образами.

Серед великих хорових творів названої тематики, починаючи від лисенкової кантати «Радуйся, ниво неполитая» та кантати-симфонії С. Людкевича «Кавказ» до поезії Т. Шевченка, в другій половині ХХ ст. – на початку ХХІ ст. виокремимо Псалми на слова Т. Шевченка В. Сильвестрова, «Страсті за Тарасом» Євгена Станковича, «Гамалія» на сл. Т. Шевченка та «Весна» на сл. І. Франка М. Скорика, «Думка» на сл. Т. Шевченка Лесі Дичко, «Рука Івана Дамаскина» на сл. І. Франка А. Гнатишина, «Праведная душе» на сл. Т. Шевченка Б. Фроляк, «Благодатна пора настає» на сл. І. Франка В. Камінського, «Тече вода в синє море» та «Думи мої» на сл. Т. Шевченка О. Яковчука та десятки інших.

Конкретизуючи висловлені вище загальні міркування, розглянемо трансформацію духовно-релігійної символіки на прикладі симфонії-кантати «Україна. Хресна дорога» Віктора Камінського на слова Ігоря Калинця. Знаменно, що цей твір був відзначений найвищою мистецькою нагородою держави, Національною премією ім. Тараса Шевченка: Віктор Камінський удостоївся її в 2005 р. В рамках стислої статті автор не ставить собі за мету здійснити докладний теоретичний аналіз об'ємного твору, а прагне лише наголосити найважливіші аспекти трактування релігійної символіки у індивідуальному прочитанні сучасного митця, в контексті духовно-мистецьких процесів глобалізованої доби.

Віктор Камінський достатньо добре знаний музичній громадськості не лише України, але й далеко за її межами. Духовна хорова музика займає значне місце у його доробку в різних жанрових іпостасях: від канонічної Служби Божої, Вєрвичної Служби, Акафісту до Прєсвєтї Богородици – до вільного трактування релігійних смислів і символів в ораторії «Іду. Накликую. Взиваю.» на тексти проповідей Митрополита Андрея Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець, в «Сонаті псаломів» для двох флейт і фортепіано, гімні «Męzi natchniony przez łaskę» до віршів св. Йозефа Більчевського, «Пісні Мойсея» до поетичного опрацювання біблійного тексту Ірини Калинець та деяких інших. Ряд його хорових творів релігійної тематики, в тому числі й аналізована симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога», були записані на компакт-дисках в серії «Духовна музика України», Акафіст до Прєсвєтї Богородици впродовж двадцяти років регулярно транслювало в часі греко-католицької Служби Божої радіо Ватикану.

² Ржевська М. Церковна музика Наддніпрянської України кінця 10-х-20-х рр. ХХ ст. у контексті соціокультурних процесів. *Українське музикознавство*. Вип. 30. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2001. С. 72.

³ Цит за: Ільницький М. «Від “Молодої Музи” – до “Празької школи”». Львів, 1995. С. 3

⁴ Там само.

Поезія Ігоря Калинця – одна з вершин сучасної інтелектуальної літератури, але його інтелектуалізм – особливого кшталту, позбавлений схоластичної безособовості. Філософські універсалії переосмислені в його цілісному образі світу крізь призму національно-релігійного світовідчуття. Подібно до Шевченка і багатьох інших українських поетів більшість віршів Калинця проникнуті пісенною інтонацією та ритмікою, їм притаманні ритмічні синкопи, вільна мелодика, що подекуди нагадує думну рецитацію, пісенна заокругленість фраз, виразні консонантні і дисонантні фонетичні співзвуччя та багато інших музичних характеристик, закладених у співності самої української мови, і отримують нове експресивно-барвне прочитання в поезії 60-х рр., інше, ніж, наприклад, музикальність раннього Тичини чи Антонича.

Ці музикальні імпульси, притаманні Калинцевій поезії, не могли пройти повз увагу композиторів, зокрема до них постійно звертається Віктор Камінський. Творча співпраця обох митців триває кілька десятиріч і принесла ряд творів, різних за масштабами і образно-смісловими домінантами, проте об'єднаних спільністю філософсько-етичного первня: злети і трагедії національної історії мисляться у вимірі біблійних притч, трансформовані крізь алегорії українського фольклору.

Одним з етапних творів у доробку Віктора Камінського стала симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога», чотиричастинний цикл для солістів, хору і оркестру на вірші Ігоря Калинця, написаний у 1991 р. невдовзі після здобуття Україною Незалежності. Вперше твір був виконаний Заслуженою капелюю України «Трембіта» під орудою Миколи Кулика, та одразу отримав доволі широкий суспільний резонанс, неодноразово виконувався на різних престижних мистецьких акціях, не раз звучав в урочистих концертах до Дня незалежності України у Львівському театрі опери і балету ім. І. Франка, транслювався по радіо, був записаний як телефільм з прекрасними ілюстраціями Богдана Сороки.

У стилістиці твору відчувається дух «національного романтизму», надзвичайного піднесення, яке панувало в середовищі тогочасної української інтелігенції. Композитор сягнув у ньому до різних циклів Ігоря Калинця, обговорюючи вибір текстів з поетом. Так визрів наскрізний драматургічний задум вокально-симфонічного циклу, який поступово розкривав образ «хресної дороги» української держави, сповненої страждань і боротьби, жертв і посвяти, яка вела до визволення.

Сакральні символи сповнюють всі частини циклу й інтерпретуються у стислому зв'язку зі «станціями» хресної ходи українського народу, несення хреста бездержавності, переслідувань і знущань, нищення і загибелі, здавалось би, безповоротної, але після некрополя – царства мертвих, наступає чудо воскресіння, втілене у Визволеному – Божому! – слові. Біблійні смисли у поезії та в їх музичному перепрочитанні проєктуються на події земного буття тут і тепер, виявляючи дивовижну співзвучність до шляху випробувань Спасителя. «У творчому набутку І. Калинця немає поезії, безпосередньо присвяченої образу Ісуса Христа, однак «Христові сліди» поет віднаходить «у рідній пилюці», згадуючи своє покоління (романтиків і правдолюбів), на долю якого випали важкі випробування у вигляді «плоду із забороненого дерева чесності» («Пропонування 12»). Розповідаючи про життєві незгоди своїх товаришів у боротьбі за духовні цінності, поет лише рефреном повторює фразу «у часи сходжень на Голготу», наголошуючи на хресній дорозі своїх побратимів («Пропонування 14»). «Христові сліди» простежуються також у поезіях, присвячених В. Морозові («До В. М.», «Тренос над ще однією хресною дорогою»). З хресною дорогою Спасителя порівнює поет і власний шлях дисидента («Пропонування 7»)»⁵.

У змістовному ряді назв кожної з частин симфонії-кантиати помічається цікава закономірність: перша частина «Страсті» (Пасії, Passion) – поширений у європейському мистецтві живопису і музики жанр, в якому розкривається жертва Ісуса Христа заради спасіння людства; вершинними шедеврами цього жанру є твори Й. С. Баха, які в цьому контексті згадані не випадково; пасії завершуються смертю на хресті, яку символізує заупокійна Служба Божа – друга частина «Реквієм». Третя частина «Некрополь» – це, в інтерпретації поета і композитора, не просто місце спочинку мертвих, цвинтар, а сакральне місце пам'яті про трагедії і героїзм героїв. Завдяки їхньому чину наступає воскресіння, втілене у іпостасі Визволеного слова, біблійного першопочатку всього сущого. Розглянемо кожну з частин симфонії-кантиати.

Частина I «Страсті», на текст із циклу «Тренос над ще однією хресною дорогою». Наведемо початкові поетичні строфи цієї частини, оскільки композитор вдумливо переінтонує кожен нюанс

⁵ Віват Г. Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І. Калинець, М. Руденко, І. Світличний, В. Стус) : автореф. дис. д-ра філолог. наук : 10.01.01 – українська література. Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2011. С. 18.

поезії, а надто – її сакральні конотації (Голгофа, несення хреста, плакальниці): «На Голгофі провінційного суду / Твоє світле лице / Частоколом гвинтівок загородили. / Самотньо двигаєш хрест / Таке ще німичне наше плече. / Змахнула Україна з ока / Потаємну сльозинку / Господи, аж світиться / Прозорий гурток плакальниць / Але вигодувала ненька власним шпиком / Легіони шпиків»⁶.

Композитор знаходить виразові засоби, що здатні поєднати слово й музику в нерозривну цілість. Серед них важливе місце займають бароккові риторичні фігури. Так, вже у вступі звучить лейттема усієї частини і цілої симфонії-кантати – відповідник одного з ключових слів вірша «хрест», фігура «розкладеного хреста», яка отримує важливе смислове навантаження в Пасіонах Й. С. Баха. Як справедливо зазначає М. Колесник, «композитор трактує його як мобільний елемент, який залежно від драматургійної ситуації змінює інтервальний склад, ритмічний малюнок, фактуру викладу, а відтак набуває різного сенсу»⁷.

Вона супроводжується передзвонами в оркестрі, які викликають опосередковану аллюзію до іншого ключового слова вірша – Голгофи як символу страждання Христа. Після короткої оркестрової прелюдії неначе з глибин звиває – *de profundis* – хоровий унісон чоловічих голосів у низькому регістрі. Суворий, зосереджений, у вузькому діапазоні, повільно розгортаючись у русі рівномірними тривалостями, він нагадує давні монодійні наспіви-рецитації, лише поступово захоплюючи ширший діапазон та гучнішу динаміку. Перша кульмінація настає на словах «Свіжий хрест!», ця фраза природно супроводжується проведенням лейтфігури «розп'ятого хреста». Наступний розвиток відбувається по стрімко наростаючій динамічній лінії, яка після наступних кульмінаційних епізодів хору переривається короткими інтермедіями оркестру.

Другий розділ «Страстей» перекидає смислову арку до початку завдяки тривожним ударам дзвонів. На їх тлі виринає тужлива мелодія віолончелі, яка підводить до наступного хорового епізоду «Юродивий народцю, можеш спокійно метушитись». В музиці сарказм цієї фрази передається метушливим скандуванням чоловічою групою хору у низькому регістрі, жорсткими колючими дисонантними співзвуччями у супроводі. Цей

епізод владно витісняється експресивним *oratio* оркестру, в якому на перший план виступає мотив оплакування, стилістично вирішений в характері барокового афекту *lamento*. Послідовне використання барокових елементів виразової системи – свідомий вибір композитора, по-перше, з огляду на бароккову добу як вершину розвитку монументальних сакральних жанрів, а по-друге, на виняткову роль бароко в українській культурній традиції і в поетичній манері самого І. Калинця.

Оркестрове *lamento*, в свою чергу, підготовляє «тиху кульмінацію» в соло сопрано на словах «Свіжий хрест/недаремно плаче з нього/ космачька живиця», яке поєднує типово ляментозні звороти з інтонаціями голосіння в українському фольклорі і нагадує ряд жіночих трагічних образів у професійній музиці, наприклад, голосіння Насті з опери «Тарас Бульба» чи третьої частини кантати «Радуйся, ниво непополитая» («І спочинуть невольничі утомлені руки»).

Йому відповідає строгий унісон чоловічих голосів, який завершує цей трагічний епізод словами «а мати до кривавих слідів припадає». Після цього поступове захоплення вищого діапазону приносить відчуття просвітлення і заспокоєння, що підсилюється особливими тембровими засобами оркестру, зокрема сольною фразою щемливого тембру гобою, що контрапунктує до хорової маси. Цей епізод плавно переходить до появи фігури хреста в оркестрі, а оркестрова постлюдія з її трагічним ляментозним зітханням підводить до завершення частини. Остання фраза хору перекидає арку до початку: знову звучить строгий, наближений до церковної монодії, унісон, супроводжуючись дзвонами. Так замикається перше коло розвитку і проходиться перша станція.

У другій частині «Реквієму» на текст вірша «Церква» з циклу «Відчинення вертепу» поет звертається до образу сплюндрованої святині, алегорично поєднуючи його зі знищенням національної історії і пам'яті, руйнуванням краси і самого життя: «Тріщали предвічні зруби / Летіли гонти, як пір'я / Руйнували дерев'яне чудо / Людської праці та віри. / І вписані лагідні гори / Востанне хиталися бані / Вмирили ясно і гордо, / Так, як вмирають останні. / Це умирали століття / Це помирало прекрасне... / З розпуки дробилися на дровіття / Золоті грона іконостасу».

В. Камінський, відштовхуючись від прихованих смислів поетичного тексту, наголошує в цій частині темно-трагічні тони живописної музичної палітри. «Статичність, іконописність домінує в перших трьох частинах: «Страстях», «Реквіємі», «Некрополі», бо необхідна для відтворення релігійної

⁶ Всі поетичні рядки І. Калинця цитуються за виданням: Калинець, І. Зібрання творів: У 2 т. Київ : Факт, 2004. Т. 1 : Пробуджена муза. Київ : Факт, 2004

⁷ Марія Колесник. Львівські прем'єри. *Музика*. 1993. № 6. С. 4–5.

символіки поезії. Лики біблійних персонажів – Христа і Мадонни, Авеля і Святого Юра – подані в тьмяних, стриманих звукових барвах, що є ніби імітацією палітри старих образів. Але статика ця постійно розмикається зсередини, зосереджені епізоди моління витісняються жорсткою, іноді агресивною дією, досягають драматичних кульмінацій, щоб потім застигнути в траурному *lament*»⁸.

Повторне звернення до ляментозних зворотів, поєднаних зі зворотами українського фольклорного жанру голосіння, як і в першій частині, обумовлене поетичним словом: «...і **плакала** (виділення моє – В.К.) в недотрошеній рамі / Гуцульська Мадонна..., / І Юр, в невидимім дво-бою / втративши руку і списа, / півроззятою головою / востаннє навкруг дивився».

Ця частина несподівано починається з шаленого стрімкого руху вперед, агресивного, навального потоку звучання. Хор скандує перші рядки, ефект «тріщання предвічних зрубів» є майже кінематографічно точним. Цей швидкоплинний «кадр» триває лише мить, поступаючись тривожним фразам альтів. Оркестрова інтерлюдія до-оповідає те, що не було втілено хоровими засобами, монументальна хоральна фактура *tutti* символізує велич соборів, які піддаються жорстокому плондруванню.

Типові для заупокійної Служби інтонації повільної зосередженої рецитації, що переривається схлипуваннями і зітханнями, визначають характер наступного епізоду. Напруга посилюється ще й тим, що до оплакування поступово долучаються усі групи хору. Композитор тут застосовує дуже вдалий прийом поступової редукції, внаслідок чого початкова урочиста рецитація дробиться на окремі фрази, змінюється схвильованим перемовлянням різних груп голосів і стрімко прямує до генеральної кульмінації частини: патетичного вигуку на слові «Реквієм» спочатку у партії тенорів і басів, що після того печально відлунює у жіночій групі голосів, аж врешті в оркестровій постлюдії, завершуючись ударами дзвонів, поступово спадає у нижчі регістри і затихає. Так замикається друге коло і проходиться «друга станція».

III частина – «Некрополь» (текст із циклу «Обеліски диму») – своєрідний жалобний марш, який сягає традиціями ще до траурних частин сонатно-симфонічних циклів музики минулого, особисто в автора виникає асоціація з Траурним маршем Другої фортепіанної сонати Ф. Шопена, і водночас з фіналом цієї ж сонати, яка геніально передає

зникнення слідів «того, що перестало існувати» у вихорі минаючого часу. Ця аналогія не лише зовнішня, формальна, а радше може проводитись на рівні образно-філософських паралелей як у поезії, так і в музиці. І. Калинець на початку вірша наголошує минулість, нетривкість самої природи, яка неминуче має зникнути і розчинитись у небутті: «Ось кладовище опалого листу / Нетривкі обеліски диму, / Плющ недолугого проміння на них, / Колише вітер позолочене кадило / На ланцюгах бабиного літа. / І сонце, що через багаття стрибало, / Як на Купала. / Готове тіло своє охляле / Вогневі віддати / На кладовищі опалого листу».

Композитор дуже тонко передає стан ірреальної минулості, яка насправді єдина залишається вічною. Третя частина симфонії-кантати починається з того ж пункту, яким завершилась друга, підхоплює її лінію, але замість щільної фактури попередніх частин помічаємо тут більш широке охоплення діапазону, наголошення крайніх – найвищих і найнижчих регістрів, поміж пластами крайніх регістрів проводяться окремі теми-лінії, та підзвучуються дзвонами. Ця оркестрова прелюдія покликана ще більше відтінити суворий унісон чоловічих голосів, який починається з найнижчого регістру. Може виникнути паралель до початку першої частини, але тут значно яскравіший контраст між оркестровою прелюдією і самим хоровим епізодом. Крім того, в третій частині переважає статичність, навіть деяка застиглість розгортання. Образ «Некрополя», його вічного спокою, вельми яскраво втілений суто музичними засобами, зокрема тривалим перебуванням у низьких сферах звучання, згортанням просторового об'єму до стисненого унісону, тихою динамікою, рівномірністю ритмічного поступу. Поступове заповнення багатоголосії фактури відбувається дуже обережно і повільно, неначе композитор не наважується порушити спокій мешканців некрополя і вийти за його межі.

Контраст в музиці – як і у вірші – вривається у, здавалось би, непорушний плін розвитку раптовою навалою. Патетичне кількаразове вигукування слова «Знак» усім хором переключає інтонаційні події у площину, близьку до другої частини, коли хор так само скандував «Реквієм». Ефекту трагічного протистояння агресивній силі, яку уособлює щільний дисонантний оркестровий супровід, сприяє застосування імітаційної поліфонічної техніки розвитку, перекидання короткої виразної фрази у різні регістри і тембри голосів. Композитор тут знову використовує риторичну барокову фігуру вигуку – *exclamatio*, яка переважно використовувалась для виразу героїчної піднесеності.

⁸ Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. С. 139.

Так само несподівано вклинюється на мить соло альту, з трагічним розпачливим вигуком: «Дві дідові сльози». Проте його змитає на своєму шляху знову та ж агресивна сила оркестрової «навали», що стрімко і невідворотно прямує до жорсткої зловісної кульмінації. В її найвищому пункті знову проводиться лейттема розп'ятого хреста. Вона, у свою чергу, переходить в цитату середньовічної секвенції *Dies irae*, ще одного, знаного з доби Середньовіччя, музичного символу смерті в європейській музиці.

В. Камінський декількома штрихами – помпезною акордовою послідовністю, демонстративним підкресленням тоніки наприкінці фрази – впроваджує ще одну промовисту алюзію до радянських соцреалістичних кантат і ораторій як символу агресії і зла.

Образ навали знову поступається початковому унісону чоловічих голосів, тільки тепер жіночі голоси доповнюють його ліричними, мелодично значно багатшими, наближеними до української романсової лірики, контрапунктами. Врешті обидві контрастні темброві сфери сходяться в урочистому хоралі – і знову, вже втретє, його перебиває «епізод навали», в цей останній раз він найбільш жорсткий, агресивний, завершується розпачливим зойком хору – але й найкоротший за тривалістю. Удар дзвону припиняє його і повертається до початку – оркестрового епізоду з нижнім голосом віолончелі, що ніби оплакує незчисленні жертви агресії. Завершальний фрагмент починається з унісону альтів, що перехоплює мелодичну лінію від басів і стає провідним, басам доводиться їм лише вторити. В такій зміні закладений глибокий сенс, адже тепле звучання жіночих голосів надає більшої м'якості і просвітленості початково надто суворому і темному колориту унісонної мелодії. Так замикається третє коло і пройдена «третя станція».

Про драматургічну функцію останньої частини метафорично пише Л. Кияновська: «Активні імпульси збираються, накопичуються і наприкінці третьої частини переходять у нову образну якість: стіни собору розкриваються, і храмом стає Всесвіт Цей вражаючий образ знайдений Калинцем у вінку сонетів «Сковорода» і з кінематографічною скрупульозністю розробляється композитором у четвертій частині»⁹.

Композитор справді застосовує тут інший арсенал виразових засобів, ніж у перших трьох частинах. На зміну графічним, чітко окресленим унісонам приходить безмежність простору, яку слухач відчуває в розкиданих по далеких

регістрах алеаторичних блуканнях аж до чисто зорових асоціацій («І звуком станеться ефір...»). У завершальному фугато прийом почергового вступу голосів також використовується не просто як композиційний прийом, природне завершення циклу, а швидше як асоціативний засіб для ствердження головної музичної ідеї, стрімкого підйому і «скидання пут».

Через зміну *modus operandi* фінал істотно відрізняється від попереднього типу викладу, створюючи своєрідний моноцикл в загальному циклічному розгортанні. Він переводить події із замкнутої площини страждання і покаяння до дієвого життєствердження. «Кинь Коперникові сфери / Глянь в сердечній печери – / У душі твоїй глагол. / Не май до слова співчуття, Як вгледити з нього тільки мощі, / Бо гомонить гінке життя / У кожній зморщці».

Однак незважаючи на те, що ця частина справді за змістом зовсім відмінна від попередніх, починається вона тим самим навальним агресивним поступом, який постійно виринав у попередніх частинах, проте на цей раз він коротякивало з'явиться тільки в оркестрі. Перший хоровий епізод, здавалось би, продовжує ту саму сувору манеру унісонного викладу. Але дуже швидко стає зрозумілим, що це зовсім не так – навала розвивається і в центрі опиняється піднесений хорал, де для створення просторової об'ємності автор використовує всю масу хору.

Остаточо змінює настрій і сам спосіб викладу, а в першу чергу, введення великого сольного епізоду для баса – він урочистий, величний, в ньому можна знайти щось від проповідницького тону. Це шлях до Визволеного слова, який окреслений дуже яскраво і чітко. Його утвердження постулюється надзвичайно урочисто і патетично, у єдиному пориванні всіх хорових і оркестрових голосів «У душі твоїй глагол».

Підсумовуючи стислий огляд духовних символів і смислів у симфонії-кантаті «Україна. Хресна дорога» Віктора Камінського до поезії Ігоря Калинця, відзначаємо винятково вдало знайдену музичну систему вираження, якою композитор немовби зсередини «підсвічує» багатоманітні смисли поезії Ігоря Калинця. Динамічність, театральність інтонаційних подій у першій частині «Страсті», живописна іконописність другої частини «Реквієм», архітектурна застиглість третьої частини «Некрополь» вивершуються всеосяжністю поетичного Слова у фіналі «Визволене слово», таким чином піднімаючись до вершини – вивільнення вічної сутності, нагадуючи про біблійне «Спочатку було Слово. І Слово було Бог».

⁹ Там само.

Література

1. Янів В. Нариси до української етнопсихології / упоряд. М. Шафовал ; 3-тє вид., стер. Київ : Знання, 2006. 341 с.
2. Ржевська М. Церковна музика Наддніпрянської України кінця 10-х-20-х рр. XX ст. у контексті соціокультурних процесів. *Українське музикознавство*. Вип. 30. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2001. С. 6–79.
3. Ільницький М. Від «Молодої Музи» – до «Празької школи». Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995. 319 с.
4. Віват Г. Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І. Калинець, М. Руденко, І. Світличний, В. Стус) : автореф. дис. д-ра філолог. наук : 10.01.01 – українська література. Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2011. 38 с.
5. Калинець, І. Зібрання творів: У 2 т. Київ : Факт, 2004. Т. 1 : Пробуджена муза. Київ : Факт, 2004. 416 с.
6. Марія Колесник. Львівські прем'єри. *Музика*. 1993. № 6. С. 4–5.
7. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 340 с.

References

1. Yaniv V. Narysy do ukayins'koyi etnopsykholohiyi. uporyad. M. Shafoval. – 3-tye vyd., ster. – Kyiv: Znannya, 2006. – 341 s.
2. Rzhevs'ka M. Tserkovna muzyka Naddnipyrians'koyi Ukrayiny kintsya 10-kh-20-kh rr. KHKH st. u konteksti sotsiokul'turnykh protsesiv // Ukrayins'ke muzykoznavstvo. Vyp. 30. K.: NMAU im. P.I. Chaykovs'koho, 2001. – S. 61 – 79.
3. Il'nyts'kyi M. 'Vid 'Molodoyi Muzy' – do 'Praz'koyi shkoly'. – L'viv: Instytut ukrayinoznavstva im. I. Kryp'yakevycha, 1995. – 319 s.
4. Vivat H. Kontseptsiya mnozhynnosti intertekstual'noho dyskursu u tvorchosti poetiv-dysyidentiv (I. Kalynets', M. Rudenko, I. Svitlychnyy, V. Stus). Avtoref. dys. d-ra filoloh. nauk: 10.01.01 - ukrayins'ka literatura. Kyiv: KNU im. T. Shevchenka, 2011. – 38 s.
5. Kalynets', I. Zibrannya tvoriv: U 2 t. K. : Fakt, 2004. T. 1 : Probudzhena muza. K. : Fakt, 2004. – 416 s.
6. Mariya Kolesnyk. L'vivs'ki premy'ery. // 'Muzyka', 1993, № 6, s.4-5. Kyyanovs'ka L. Styl'ova evolyutsiya halyts'koyi muzychnoyi kul'tury KHKH – KHKH st. – Ternopil': Aston, 2000. – 340 s.
7. Yaniv V. Essays on Ukrainian ethnopsychology. according to M. Shafoval. - 3rd ed., pp. - Kyiv: Znannia, 2006. - 341 p.
8. Rzhevska M. Church music of the Dnieper Ukraine of the late 10s-20s of the 20th century. in the context of sociocultural processes // Ukrainian musicology. Vol. 30. K.: NMAU named after P.I. Tchaikovsky, 2001. – P. 61 – 79.
9. Il'nytskyi M. From 'Young Muse' to 'Prague School'. – Lviv: Institute of Ukrainian Studies named after I. Krypyakevych, 1995. – 319 p.
10. Vivat H. The concept of multiplicity of intertextual discourse in the works of dissident poets (I. Kalynets, M. Rudenko, I. Svitlichnyi, V. Stus). Autoref. diss. Dr. Philologist. Sciences: 10.01.01 – Ukrainian literature. Kyiv: KNU named after T. Shevchenko, 2011. – 38 p.
11. Kalynets I. Collection of works: In 2 vols. K.: Fakt, 2004. Vol. 1: Awakened muse. K.: Fakt, 2004. – 416 p.
12. Maria Kolesnyk. Lviv premieres. 'Music', 1993, No. 6, p. 4-5.
13. Kiyonovska L. Stylistic evolution of Galician musical culture of the 19th - 20th centuries. – Ternopil: Aston, 2000. – 340 p.

Vasyl Koval – Senior Teacher of the Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

Interpretation of spiritual symbols in cantatas of modern Ukrainian composers (as exemplified by Viktor Kaminsky's symphony-cantata 'Ukraine. The Crusade')

The embodiment of religious themes in the large-scale choral canvases of Ukrainian composers of the 20th – 21st centuries. received a new impetus during the years of Independence. Therefore, not only significant quantitative progress in works related to spiritual sources is noticeable, but also the expansion of the thematic horizons of choral music, in which a very wide range of sacred images, allusions and symbols are interpreted in a new way, in accordance with the modern cultural and information space. The peculiarity of the cantatas of the philosophical and religious direction of Ukrainian composers is, firstly, the use of folklore and symbolic images, which in our spiritual tradition are inextricably linked with the artistic reinterpretation of the Christian canon, and secondly, the spiritual theme in cantatas is very often mediated through literary and poetic sources. Most often, sacred symbols are mediated by the poetic texts of T. Shevchenko and I. Franko, especially since religious allusions and parallels are constantly found in their works. In this context, the transformation of spiritual and religious symbolism in the symphony-cantata 'Ukraine. The Way of the Cross' by Viktor Kaminsky on the words of Ihor Kalynets. Sacred symbols fill all four parts of the cycle and are interpreted in a concise connection with the 'stations' of the procession of the Ukrainian people, carrying the cross of statelessness. We note the exceptionally successfully found musical system of expression, with which the composer 'illuminates' the multifaceted meanings of Ihor Kalynets's poetry as if from within. The dynamism and theatricality of the intonation events in the first part of the Passion, the pictorial iconography of the second part of the Requiem, the architectural rigidity of the third part of the Necropolis culminate in the comprehensiveness of the poetic Word in the finale The Liberated Word, rising to the top – the liberation of the eternal essence, reminiscent of the biblical 'In the beginning was the Word. And the Word was God.'

Key words: cantata-symphony, poetry, Viktor Kaminsky, Ihor Kalynets, spiritual symbols.