

УДК 78.27, 783
DOI 10.32782/2310-0583-2023-51-02

ВИКОНАВСЬКІ ЗАСАДИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СТИЛЮ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ПЕРШОГО КВАРТЕТУ)

Юрій Завадовський – аспірант творчої аспірантури кафедри струнно-смичкових інструментів, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0006-1616-8264>

У статті розглянуто засади камерно-інструментального стилю сучасного українського композитора Віктора Камінського на прикладі його Першого струнного квартету. На основі узагальнення тематичних та жанрових пріоритетів, принципів музичної виразності, репрезентованих у камерній сфері, а також звертаючись до музикознавчих студій цього сегменту творчості В. Камінського, зроблено висновки про специфіку його камерно-інструментального стилю. До нього відносяться: тяжіння до програмних назв-символів; розмаїття жанрових моделей та їх винахідливе інноваційне трактування; синтез традиційних елементів музичної мови з новаціями композиторської техніки ХХ–ХХІ ст.; схильність до театралізації драматургічної концепції камерних творів; переосмислення характерних фольклорних ритмоінтонацій. Ці риси проявляються вже в ранньому Першому квартеті, в якому зазначається опанування моделей класичних інструментальних форм, юнацький максималізм та захоплення кількома естетичними ідеалами: неофольклоризмом, конструктивністю неокласицизму, а водночас чуттєвістю пізнього романтизму. Зазначається виявлення рис індивідуального стилю: схильність до активної розробковості, семантична наповненість тематизму, алюзії до історичних / фольклорних прототипів, рівномірний «розподіл ролей» між усіма інструментами, продумана логіка драматургічного розгортання. Робиться висновок про те, що ранній квартет В. Камінського засвідчив особистий потенціал молодого автора, що плідно реалізувався у його подальших камерно-інструментальних опусах. Незважаючи на несприятливий для творчих експериментів період стагнації 1970-х років, композитор зумів знайти паритет між традиційним – новаторським, класичним – сучасним, універсальним – національним, продемонструвавши не лише впевнене оволодіння широким арсеналом технічних засобів, але й уже сформований на той час власний естетичний світогляд і систему художніх пріоритетів.

Ключові слова: камерно-інструментальна творчість, В. Камінський, квартет, класична модель, інноваційні прийоми письма, неофольклоризм.

Творчість нашого сучасника, відомого українського композитора, лауреата Національної премії ім. Т. Шевченка Віктора Камінського віддавна приваблює і виконавців, і дослідників, позаяк спектр його художніх інтересів вельми широкий – від духовних канонічних полотен до естрадної пісні, від музики до театральних вистав до камерно-інструментальних жанрів у їх значному розмаїтті. У його доробку приваблює низка творів для камерного оркестру, написаних для кількох знайомих львівських колективів: оркестру «Академія» та оркестру «Віртуози Львова». Інший близький йому жанр – концерти та сонати для різних інструментів: фортепіано, скрипки, віолончелі, органу, гобоя, гітари та інших. Серед публікацій, присвячених аналізу окремих камерно-інструментальних творів В. Камінського, варто згадати праці В. Андрієвської, Н. Дикої, Л. Кияновської, Л. Мельник, Т. Молчанової та деяких інших дослідників.

На основі узагальнення тематичних та жанрових пріоритетів, принципів музичної виразності, репрезентованих у камерній сфері, а також звертаючись до музикознавчих студій цього сегменту творчості В. Камінського, можна зробити

висновки про специфіку його камерно-інструментального стилю, що проявляється по-різному, в залежності від конкретного задуму автора. Метафорично про це висловились дослідниці його творчості Л. Кияновська: «Його діалоги з бароковими інструментальними фантазіями, духовними хоровими концертами Дмитра Бортнянського, романтичними трансформаціями католицьких традицій, віртуозерією Пабло Сарасате чи інтелектуальними конструкціями Пауля Гіндеміта завжди серйозні, вдумливі і позначені достатньою мірою творчої авторської незалежності. По-друге, він все ж не піддається спокусі стати глобалізованим, цілком вільним від національних витоків митцем, на чому теж наполягає постмодернізм, а навпаки, постійно повертається до українських музичних витоків, як фольклорних, так і професійних, і саме в цьому напрямі нерідко досягає результатів, найцікавіших і найхарактерніших для свого індивідуального стилю»¹.

¹ Кияновська Л. Поза межами постмодернізму: маленький ювілейний есеї про Віктора Камінського. *Українська музика*. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013, Число 4 (10). С.103 (102-106).

Продовжує та розвиває цю думку Т. Молчанова, посилаючись водночас на власні рефлексії композитора: «звернення до минулого у Камінського не відбувається за принципом використання певних жанрових і структурних форм. Просто композитор ніби відчуває себе „там“. „Ти ілюзорно живеш у тому часі, але не повторюєш, що вже було зроблено, а робиш те, чого не було“, – ділиться враженнями композитор. – Я ніби мандрую у часі, відчуваючи себе ближче до епохи Бароко з її тяжінням до монументальних форм, багатофігурними композиціями, різноплановими зіткненнями контрастів – світла та тіні, величного й низького, поглибленої ліричності та пишної декоративності, реальності та фантастики»².

До камерно-інструментальної групи творів Віктора Камінського відносяться такі різнохарактерні опуси, призначені для різних інструментальних складів, як Струнний квартет, Тріо для альту, фагота та фортепіано, Речитатив і рондо для альту, фагота і фортепіано, Соната псалмів для двох флейт і фортепіано, «Спомин» для скрипки та гітари, «Голоси прадавніх гір» для кларнета, фагота та фортепіано, Дует для двох скрипок «Wanderer und sein Schatten» (існує також версія для скрипки з камерним оркестром), «Мольфар» для саксофону і фортепіано, Соната для віолончелі і фортепіано, Другий струнний квартет «Reflexion nach Beethoven», сольні композиції: Каприс для фортепіано, «Urlicht-Ihrlicht» для флейти solo, Соната для гітари solo, Фантазія та fuga для гітари solo, «Блукаючий дух митця» на монограму Sarasate для скрипки solo; для струнного оркестру: «Музика для струнних», «Камерна музика», «Te Deum», Adagio, «Репетиція оркестру», концерти/концертні п'єси для сольного інструмента з камерним оркестром: концерти для скрипки; для гобоя; для фортепіано (пам'яті В. Барвінського); для чотирьох солістів, струнного оркестру, клавесина і органа; для скрипки No 2 «Різдвяний», Berliner concerto grosso для акордеону, саксофону і оркестру, концерт «Сувенір зі Львова» для двох фортепіано і оркестру, «Супергармонія в ритмах «Океану» для скрипки з камерним оркестром за мотивами гурту «Океан Ельзи» Святослава Вакарчука. Вже сам цей перелік свідчить про вельми широкий спектр історичних стилів, естетичних пріоритетів, образів, тематики, епох, з якими Віктор Камінський веде уявні діалоги у камерних вимірах.

² Молчанова Т. *Suma rerum* Віктора Камінського. *Українська музика*. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2023, Число 1 (44). С. 110 – 132.

Якщо врахувати всі зазначені спостереження дослідників і огляд жанрових різновидів камерно-інструментальної творчості, можна визначити наступні риси індивідуального стилю у цій творчій царині митця:

1) Тяжіння до програмних назв-символів, причому серед них доволі значна частка записана різними мовами – здебільшого німецькою, але й латинською. Символічні назви вказують «напряму діалогу» композитора з певною епохою чи особистістю, а водночас виявляють той підтекст образно-стильового прототипу, який прагне відчитати В. Камінський у власних уявленнях про нього і його розумінні;

2) Розмаїття жанрових моделей і їх винахідливе інноваційне трактування, відповідно до конкретного задуму: «винахід» нового жанрового різновиду теж нерідко пов'язаний із символікою програмної назви;

3) Синтез традиційних елементів музичної мови з новаціями композиторської техніки ХХ – ХХІ ст., передусім тих, які спрямовані на створення колористичних ефектів; з цим пов'язаний і доволі незвичний вибір інструментальних складів, як наприклад, альт, фагот, фортепіано або саксофон, акордеон і оркестр, чи гітара і скрипка та ін.

4) Схильність до театралізації драматургічної концепції більшості з камерних творів, до розгортання «прихованих сюжетів» засобами інструментальної виразності;

5) При всіх алюзіях до західноєвропейських прототипів у їх різних стилях і жанрах, все ж національне світовідчуття композитора залишається домінуючим. На це вказує, зокрема й те, що в низці камерних творів помітне переосмислення характерних фольклорних ритмоінтонацій, навіть якщо вони приховані, синтезовані з універсальним європейським каноном.

Хоча більшість із зазначених ознак камерно-інструментальної стилістики В. Камінського розкриваються в його зрілих творах, ознаки індивідуального трактування можливостей інструментів помітні вже в ранніх зразках. Серед них важливе місце займає Перший струнний квартет, написаний у 1976 році. Його докладний теоретичний розбір міститься у дисертації Вікторії Андрієвської, доцента кафедри камерного ансамблю Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, що безпосередньо спілкувалась з автором з приводу його творчих інтенцій у даному творі³. Враховуючи наявну аналітичну базу, метою статті

³ Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : Рукопис дис. канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2010. С.

стало представлення власного виконавського бачення Першого квартету В. Камінського. Авторська інтерпретаційна концепція спирається як на персонологічну характеристику митця у конкретному хронотопі – у роки навчання у Львівській консерваторії, так і на ретроспективний погляд у відзначенні «паростків» індивідуального стилю композитора, які розкриються у його наступних камерно-інструментальних творах.

Студент четвертого курсу Львівської консерваторії Віктор Камінський мав дуже широке коло інтересів. З інтерв'ю у музичних часописах і ЗМІ, особливо ж з розмови з Олесею Білас, вміщеної в її дисертації⁴, виявляються його різносторонні захоплення різними стильовими напрямками, здебільшого модерністів першої половини ХХ ст. і нефольклорними пошуками М. Скорика. Прикметно, що перелік своїх В. Камінський починає з яскравих постатей питомої національної традиції: «в українській музиці найбільше мене тоді приваблювали партитури Станіслава Людкевича та Мирослава Скорика (саме партитури, бо вважав, що для доброго опанування свого фаху треба якнай докладніше проштудіювати оркестровку, а ці два композитори демонстрували її найвищий рівень в тогочасній українській музиці).

З інших композиторів – ой, як багато їх було і частенько доповнювався цей список! – і Олександр Скрябін, і Густав Малер, і Ріхард Штраус (сподіваюсь, Ви зорієнтувались, що в цьому випадку – теж партитури), і нововіденська школа, а потім прийшов час і на Олів'є Мессіана, і на дармштадтську школу з усіма її авангардовими відкриттями. Довго половав у магазині «Дружба», де продавали «літературу соціалістичних країн», на книжку «Нова музика» Богуслава Шеффера і проштудіював її»⁵.

Людиною дуже високої професійної культури був і викладач Віктора Камінського, Володимир Флис, який не лише передав своєму вихованцеві основи композиторської техніки, але й зацікавив його тією цариною, в якій сам був найбільшим експертом, – поліфонією. Ще з того часу поліфонічні фрагменти стали неодмінним і концептуально продуманим елементом драматургічних рішень В. Камінського у різних жанрах: починаючи від масштабних оркестрово-хорових полотен до камерно-інструментальних циклів.

⁴ Білас О. І. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької). Рукопис дис. канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М.В.Лисенка, 2018. С. 212-219.

⁵ Там само. С. 216.

Як згадував сам композитор, «Володимир Васильович сам мав фундаментальну школу – і в композиції, і в теорії, тому дуже прискіпливо стежив за тим, щоби його вихованці перейняли від нього якомога більше з того, чого він міг їх навчити. Його найулюбленішим „коником” була поліфонія, її він знав настільки досконально, що не уявляю собі, чи у Львові на той час був ще якийсь спеціаліст такого класу. Розряди Фукса, весь космос бахівської і взагалі, барокової поліфонії, сучасні поліфонічні техніки Гіндеміта, Шостаковича, новітні ладові системи – все це ми, його учні, зобов'язані були не тільки знати, але й вміти застосувати на практиці»⁶.

Струнний квартет був першою спробою юного митця опанувати моделі класичних інструментальних форм: сонатного *allegro*, рондо, а водночас використати в них сучасні ладогармонічні, фактурні, метроритмічні засоби, що відображали його захоплення розширеними можливостями музичної виразності. Попри прагнення автора у своєму першому циклічному камерно-інструментальному опусі слідувати якщо не духові, то принаймні букві класичної традиції, він все ж зупиняється на тричастинному циклі, випускаючи танцювальну частину, що у класичних квартетах звично розташовується після повільної ліричної другої частини. Зрештою, танцювальна стихія знаходить своє відображення у фіналі Першого квартету В. Камінського.

Цей цикл позначений юнацьким максималізмом та виявляє захоплення кількома естетичними ідеалами: це і впливи не фольклоризму, близькі до «Гуцульської симфоніети» та «Речитативів і рондо» М. Скорика⁷; і «гіндемітівська» конструктивність гармонічної вертикалі та графічна ясність лінійних фактурних епізодів, надто у першій частині; і окремі проблиски пізньоромантичної чуттєвості, барвисті колористичні гармонії та щільність фактури, що нагадують про зацікавлення С. Людкевичем та Р. Штраусом.

Але Перший струнний квартет В. Камінського виявляє вже і деякі риси індивідуального стилю, які згодом розвинуться у його наступних камерно-інструментальних опусах: схильність до активної розробковості вже в експозиційних частинах, семантичну наповненість тематизму і створення виразних алюзій до певних історичних або фольклорних прототипів, рівномірний «розподіл

⁶ Там само. С. 214.

⁷ Через кілька років молодий композитор теж створить аналогічний за жанром цикл «Речитативи і рондо», щоправда для іншого складу інструментів – альт, фагота і фортепіано.

ролей» між усіма інструментами – учасниками ансамблю, продумана логіка драматургічного розгортання, що виявляється у врівноваженості зіставлення контрастного тематичного матеріалу.

Перша частина квартету в темпі Allegro за ладотональністю може визначатись аналогічно до системи П. Гіндеміта: *in C*. Цей тип ладотональної організації може тлумачитись також за класифікацією М. Скорика як «дванадцятитоновна діатоніка»⁸. Опора на тоні «до» експонується доволі послідовно, навіть можна сказати: настирливо, проте цей опорний тон вже у темі вступу оплітається гронами хроматичних орнаментів, що дає виразовий ефект експресії поштовху, внутрішньої напруги, яка прагне вирватись із замкнутого кола. Іншим важливим виразовим елементом є компактність проведення вступної теми – всі інструменти проводять ту саму мелодичну лінію на *f* у діапазоні двох октав, завдяки чому підкреслюється її значення як головного імперативу, імпульсу до подальшого розгортання.

Недаремно В. Андрієвська зазначає, що «перша частина квартету символізує своєрідний протест ліричного героя проти неблаганної жорстокості навколишньої дійсності. Обрана Камінським форма сонатного allegro відтворює гостро-експресивними засобами складнощі становлення та розгортання основного музичного матеріалу»⁹. Справді, основна змістовна лінія цієї частини – драматичний конфлікт, який то відступає перед ліричною піднесеністю переживань, експонованих особливо у побічній темі, то отримує химерно-прихований, немов фантазмагоричний характер у розробці, то знову проголошується у своїй невідворотності.

Для виконавців особливо важливо усвідомити, що все розгортання першої частини, незважаючи на стисле дотримання засад класичної сонатної форми, відбувається за рахунок проростання матеріалу з початкового мотиву теми вступу. Ця тема впродовж чотиритактового речення отримує три варіанти викладу мотиву-зерна, відмінні між собою в інтонаційному й ритмічному плані:

1. c-des-e-c; 2. c-d-e-fis-e-d-c; 3. c-des-e-fis-gis-d

В другому проведенні мотиву використана пунктирна ритмічна фігура *чверть + дві шістнадцятки*, яка теж послідовно проводитиметься у всій частині як своєрідний ритмічний лейтмотив. Образно-змістовна сутність цієї теми – патетич-

ний вигук, закладений у мотиві-інваріанті, а його трикратне повторення у видозмінених варіантах надає особливої вагомості проголошеному наративу. Але вже наступний чотиритакт переводить емоційний стрій у ліричне русло. Композитор спеціально підкреслює зміну настрою ремаркою *cantabile*, і це єдина ремарка, яка вказує на характер виконання впродовж усієї першої частини, – всі інші авторські позначки стосуються або темпово-динамічних змін, або особливостей виконавського штриха. Опорним тоном в партії першої скрипки, яка проводить тему, стає *fis* – таким чином, підкреслюється тритоновий інтервал як найвіддаленіший в діатонічній системі, а відтак найгостріший дисонанс (за системою Гіндеміта він іменується «правнуком»¹⁰, згадаймо також, що ще у пізньому Середньовіччі його називали «диявольським інтервалом»).

Важливим завданням для виконавців у цій частині є знаходження оптимального співвіднесення між двома смисловими полюсами: трагічно-експресивним і ліричним. Пропонуємо власний підхід до вирішення цього завдання. Першу тему вступу варто виконати з поступовим наростанням напруги, хоча композитор і вказує для всіх трьох проведень мотиву однаковий динамічний відтінок *f*. Натомість у проведенні наступної ліризованої версії теми, позначеної авторською ремаркою *cantabile*, слід зберегти пружний активний поступ і не надто «розслаблятись». До цього спонукає і стримана динаміка *mp*, і хвиля наростання – спаду у восьмому такті, і завершення наступної побудови коротким гострим тритоновим ходом на штриху *pizz*. Взагалі в частині доволі багато фрагментів, які подаються на цьому штриху, що вказує на прагнення автора передати жорсткий і суворий образ, підсилити драматичну напругу.

Від цифри 2 розпочинається наступна, доволі тривала фаза експозиційного розгортання – головна партія. Вона побудована на різноманітних комбінаціях основного мотиву-зерна з новими тематичними елементами. У м'якому теплому тембрі віолончелі цей мотив набуває нового емоційного відтінку, далекого від початкового драматизму. В. Андрієвська підкреслює, що «задушевне соло віолончелі із пластичною мелодикою асоціюється із українськими веснянковими наспівами з характерним підвищенням II і IV щаблів... Дещо видозмінену тему підхоплює перша скрипка, а згодом – друга та альт»¹¹. Проте це вельми своєрідний ліричний образ, і виконавцям слід особ-

⁸ Скорик М. Ладова система С. Прокоф'єва. Київ: Музична Україна, 1969. 99 с.

⁹ Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль... С. 213.

¹⁰ Hindemith Paul. Unterweisung im Tonsatz (Theoretischer Teil). Schott, Mainz 1937, S. 57.

¹¹ Андрієвська В. Камерно-інструментальний ансамбль... С. 213.

ливо зосередитись на його переконливій інтерпретації. Ключем до неї стане вірне розуміння динамічних та штрихових вказівок, зокрема штриха *pizz.* як виокремлення моментів кульмінаційних спалахів та динамічних відтінків, що відрізняються у різних інструментів в одночасному звучанні. Привертає увагу також використання численних прийомів поліфонічної техніки – «квазіфугатна» імітація проведення тематизму у різних голосах, самостійне розгортання кожного голосу, що поєднуються за принципом лінійності тощо. Нагадаю, що схильність до поліфонічного мислення загалом відзначає індивідуальний стиль В. Камінського і вже у цьому ранньому творі доволі яскраво проявилась.

Побічна партія становить контраст доповнення до головної, не лише за образним строем – адже в ній теж панує той самий синтез ліричного і драматичного начал, яким відрізняється головна партія, але й за тематизмом, що фактично проростає з розгорнутої мелодичної лінії головної (див. зокрема мелодію першої скрипки у цифрі 3), і за поліфонічним типом комплементарного викладу. Навіть лейтмотив-зерно з'являється на мить, наче віддалене нагадування у партії альтів і віолончелей (чотири такти до цифри 5).

Розробка починається владним агресивним вторгненням лейтмотиву – проте лише на момент, одразу ж розчиняючись у тріольному остинатному *perpetuum mobile*. Переважаючий образ розробки – драматичний, напружений, виконавцям слід передати не лише його підвищену експресію, але й уникнути прямолінійності: дисонантна пульсуюча «магма» сприймається як певна фантазмагорія, химера. Така інтерпретація, як видається, буде значно цікавіша, аніж плакатно увізрений агресивний образ.

Наступний епізод розробки вводиться так само різко й несподівано, він вносить контраст завдяки «розрідженню» фактури, поліфонічному прийому імітації, перекиданню стислої мелодичної фрази у різні голоса. Сама семантика мелодичного двотакту виражає «обертання» + «запитання», тобто шалений біг попереднього епізоду раптом загальмовується і постає питання: а для чого? Проте сумніви ліричного героя тривають недовго, його умовний монолог переходить у ще більш інтенсивний фантазмагоричний рух, який триває аж до завершення розробки. Тут особливо важливим завданням стає поступовість динамічного наростання, яке досягається хвилеподібними підйомами і спадами, і врешті підводить до загрозливого наративу – проведення основного лейтмотиву на початку репризи. Тихою кульміна-

цією частини є останній епізод розробки (дев'ять тактів перед цифрою 13), в якому звучність поступово спадає, рух стрімко скочується донизу і далі повільно сповзає хроматичними півтонами, що в бароковій теорії риторичних фігур позначається як *passus duriusculus*, жорсткий хід, який виражав тривогу і смуток. Саме такий образ, що його метафорично можна назвати «зануренням у темряву», повинен підготувати початок репризного розділу.

Реприза є динамічною і проводить головну тему стиснено, але натомість вагомо і патетично. Виконавцям слід особливо зосередитись на увізненні теми як втілення фатальної неминучості, що виходить на яскраво освітлену авансцену після її тьмяних обрисів у останніх тактах розробки. Цей зловісний образ протистоїть подальшим ліричним рефлексіям побічної партії, яка теж зазнає в репризі суттєвих змін. Тема спочатку проводиться у приглушеному тембрі альта на фоні остинатно повторюваного у віолончелі низхідного ходу від *fis* до *c*, тобто знову тритон виступає як ключовий інтервал. Згодом тема перекидається у верхній регістр у партію першої скрипки, її звучання, відтінене контрастною лінією другої скрипки, набуває піднесеності. Відтак виконавцям варто передати щемливу ілюзорність ліричного образу, її делікатність і прозорість. Частина завершується кодою, що знову ж повертається до рельєфно підкресленого проголошення лейтмотиву. Дослідниця вважає, що «її образну семантику можна сприймати двояко: як триумф всюдисущого зла або як активізацію сил для подальшої боротьби»¹². У пропонованій інтерпретаційній версії кода сприймається як згусток конфлікту, як фатум, який повертається, а його подолання – ще попереду.

Друга частина *Adagio* може бути окреслена як ліричний монолог, проте не просвітленого, а напружено-болісного спрямування. Композитор уникає тут будь-якої опори, що визначила би центральний тон частини, тому не можна тут визначити тональність, навіть за дванадцятитоновною діатонічною системою чи системою спорідненості тонів П. Гіндеміта. Так само не витримується у частині і метрична єдність – крайні частини складної тричастинної форми написані у метрі 4/4, а середня – у 6/8. Для виконавців необхідно ретельно продумати послідовність образно-емоційних відтінків у повільній частині. В. Андрієвська пропонує для неї свій смисловий ряд: «виразні почергові монологи струнних (альт, скрипка, віолончель) речитативно-декламацій-

¹² Андрієвська В. Камерно-інструментальний ансамбль... С. 214.

ного плану (цц.1, 2, 3) з типово ляментозними інтонаціями, що нагадують молитву-прохання, змінюються меланхолійно-здумливою, quasi вальсовою серединою з барвистим поліфонічним візерунком (цц. 4, 5, 6), щоб знову повернутися до зосередженого імітаційного діалогу в репризі (ц. 8, tempo 1)¹³. Пропонуємо власний дещо доповнений і розширений погляд на образну концепцію цієї частини.

Починається частина з трьох монологів, кожна з «головних дійових осіб» – альт, перша скрипка, віолончель – по чергово виступає на авансцену і проголошує своє сокровене слово. Оскільки кожен голос проводить ту саму тему з невеликими варіантними змінами від звуків g (альт) – d² (перша скрипка) – G (віолончель), то можна провести аналогію до принципів викладу теми в різних голосах в експозиції фуги, лише без контрапунктів. Позначка *con sordino* для кожного голосу передбачає певну таємничість, ілюзорність ліричної рефлексії, ефект *de profundis* – з глибин взиваю до Тебе, Господи. Сама тема відрізняється несталістю, відсутністю будь-якої інерційності, що виражає сум'яття почуттів. Привертають увагу звороти, пов'язані з риторичними виразами: запитання, вигуку, зітхання, раптового переривання фраз, підкресленого паузами. Слід особливо наголосити, що вся частина витримана на *con sordino*, тож містичний, ірреальний характер зберігається у ній від початку до кінця.

Середній розділ починається з цифри 4 і вводить не лише новий метр 6/8, але й новий тематичний матеріал. Він позначений більшою рухливістю, дієвістю розгортання, що підкреслено і авторською темповою ремаркою *Più mosso*. Композитор поєднує тут прийоми імітаційної та контрастної поліфонії: партія першої і другої скрипки спирається на імітаційне проведення, натомість альт і віолончель мають контрастний тематизм. Основна смислова метафора, яка найбільше відповідає цьому розділу – «блукання». Тривожність, несталість закодована і в перемінності опорних тонів, і у частому підкресленні найбільш гострого тритонового інтервалу, який водночас перекидає смислову арку до тематизму крайніх частин; і у відсутності будь-якої метроритмічної регулярності, і в розшарованості фактури, в якій кожен голос веде свою власну лінію, не узгоджуючись з усіма іншими. Цей епізод чи не найбільше наближається до лінеаризму камерно-інструментального стилю А. Веберна, найради-

кальнішого представника нововіденської школи¹⁴, хоча у порівнянні з ним виявляє більш особистісну експресію. Особливо яскраво вона виражається у кульмінаційному спалаху (три такти перед цифрою 7), що наче раптово блискавка прорізає тьмянний фон. Так само раптово цей спалах зникає та у завершенні середнього епізоду знову запановує приглушена таємнича атмосфера непевності і тривожності блукань.

Реприза тричастинної форми другої частини (*Tempo I*, цифра 8) є стисненою, оскільки перша тема проводиться не у кожного з голосів окремо, а накладається у імітаційному проведенні. Прикметно, що так, як і в експозиції, з інструментального складу вилучається друга скрипка. Розділ розпочинається з найтихішої гучності *pp*, і зазначені щодо експозиції ілюзорні глибини переживань не лише зберігаються, але й отримують ширший просторовий вимір. Та поступово звуковий простір редукується спочатку до двох інструментів – альту й віолончелі, потім до одного низького віолончельного голосу, поступово вигасаючи. Лише останній тритакт від цифри 10 знову збирає всі інструменти у компактні співзвуччя – квазіхорал, що завершує лірико-містичну сцену.

Третя частина *Presto* написана у формі рондо, аналогічно, як і перша, спирається на основний тон *in C*. Ладотональна арка, як і інші смислові арки, зокрема конститутивна роль тритонового інтервалу у всіх частинах, а також тематичні алюзії та зв'язки між частинами, дозволяють стверджувати впевнене опанування В. Камінським засад класичного циклу. Про це свідчить і дотримання принципу тональної єдності крайніх частин, як і загалом драматургічної логіки сонатно-симфонічного циклу – конфліктний драматизм першої частини, відтінений ліричною рефлексією другої, знаходить свою позитивну розв'язку у фіналі. Справді, після приглушених тьмянних барв другої частини закличний унісонний початок фіналу вривається сліпучим світлом у перебіг інтонаційних подій.

В. Андрієвська окреслює основний тонус частини наступним чином: «Весела танцювальна, фольклорно забарвлена тема відтворює світ народного гуляння. Характерна синкопованість ритму, яскраве ладове забарвлення (лідійський

¹³ Там само. С. 216.

¹⁴ Див. зокрема: Busch R. Weberns Streichquartett op. 28 und das Schriftbild seiner Partituren. *Webern-Philologien* hrsg. von T. Ahrend und M. Schmidt. Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 3. Wien: Verlag Lafite, 2016. S. 41-77.

лад) та особливості фактури вказують на авторські тенденції до неофольклоризму»¹⁵. Запропонована виконавська концепція розставляє дещо інші акценти у трактуванні композитором фольклорних архетипів. Початковий заклик спирається на висхідний тритоновий інтервал, відтак його дисонантна нестійкість, стрімкий злет, стисненість викладу чотиризвукового мотиву, відокремленого паузою, постулює звернення до архаїчного дійства, до тієї первісної стихії, яка знайшла свій вираз у першій половині ХХ ст. у мистецькому напрямку фовізму¹⁶.

Подальший розвиток підтверджує цю гіпотезу. Заворожуючий обертальний рух довкола основного тону, притаманний архаїчним ритуальним танцям (танець у колі, в центрі якого знаходиться головна особа), несподівані раптові акценти в басовому голосі, які імітують підстрибування, тупотіння, мають на меті створити картину первісної сили, колосального енергетичного потенціалу, що міститься у давньому обряді. Композитор вдається тут до засад крещендууючої драматургії, тобто динамічного наростання і одночасного стискання інтонаційних подій до кінцевої кульмінації.

Разом з тим окремі епізоди відтіняють основний образ, вносячи необхідний контраст до стихійної сили рефрену. Особливу увагу виконавці повинні звернути на вкраплення тем попередніх частин: чотири такти перед цифрою 13 з'являється лейтмотив з першої частини, що вносить загрозливий драматичний відтінок у святковий ритуал; до попереднього тематичного матеріалу апелює

і епізод Adagio від цифри 17, що несподівано впроваджує у колективне дійство початковий мотив напруженого монологу з другої частини, а навіть розташовує його в тому ж порядку вступу інструментів, що і в другій частині: альт – перша скрипка – віолончель. Це нагадування *memento mori* відбувається одразу перед життєствердним завершенням усього циклу у восьмитактовій унісонній коді.

Таким чином В. Камінський немовби декларує нерозривний зв'язок багатьох граней буття, які так тісно переплітаються між собою, що важко передбачити, коли, в який момент і який буттєвий стан вийде на перший план, а водночас постулює головну ідею класичного мистецтва: ідею гармонії світу і утвердження доцільного позитивного вирішення усіх колізій інструментальної драми.

Ранній студентський цикл Першого квартету В. Камінського засвідчив значний особистий потенціал молодого автора, що плідно реалізувався у його подальших камерно-інструментальних опусах. Незважаючи на цілком несприятливий для творчих експериментів період стагнації 1970-х років, що передусім позначився в радянському духовному просторі на обмеженні інноваційних прийомів мистецтва, композитор зумів знайти паритет між традиційним – новаторським, класичним – сучасним, універсальним – національним, продемонструвавши не лише впевнене оволодіння широким арсеналом технічних засобів, але й уже сформований на той час власний естетичний світогляд і систему художніх пріоритетів.

Література

1. Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : Рукопис дис. канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2010. 207 с.
2. Білас О. І. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької). Рукопис дис. канд. мист. 17.00.03–Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М.В.Лисенка, 2018. 225 с.
3. Дика Н. «...те, що він творить, залишиться для нащадків...». Music review Ukraine, 02.10.2012. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/7c48c212e3afdedcc2257a8b006e9b30?OpenDocument> (дата звернення 21.03.2024).
4. Дувирак Д. А. Тембро-динамічні аспекти музичного мислення : взаємодія творчості і сприйняття : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.02 – Музичне мистецтво. Київ. ІМФЕ ім.. М. Рильського, 1987. 18 с.
5. Кияновська Л. Поза межами постмодернізму: маленький ювілейний есей про Віктора Камінського. *Українська музика*. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013, Число 4 (10). С. 102–106.
6. Мельник Л. Творчий портрет Віктора Камінського. *Musica Humana*. Вип. 2. Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2005. С. 153–160.
7. Молчанова Т. Suma rerum Віктора Камінського. *Українська музика*. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2023, Число 1 (44). С. 110–132.
8. Скорик М. Ладова система С.Прокоф'єва. Київ: Музична Україна, 1969. 99 с.

¹⁵ Андрієвська В. С. 217.

¹⁶ Див. зокрема: Дувирак Д. А. Тембро-динамічні аспекти музичного мислення : взаємодія творчості і сприйняття : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.02 – Музичне мистецтво. Київ. ІМФЕ ім.. М. Рильського, 1987. 18 с.

9. Busch R. Weberns Streichquartett op. 28 und das Schriftbild seiner Partituren. *Webern-Philologien* hrsg. von T. Ahrend und M. Schmidt. Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 3. Wien: Verlag Lafite, 2016. S. 41-77.
10. Hindemith Paul. Unterweisung im Tonsatz (Theoretischer Teil). Schott, Mainz 1937. 112 p.

References

1. Andriyevs'ka, V.V. (2010). Kamerno-instrumental'nyy ansambl' u tvorchosti l'vivs'kykh kompozytoriv XX stolittya [Chamber-instrumental ensemble in the work of Lviv composers of the 20th century]. *Candidate's thesis*. L'viv: LNMA im. M. V. Lysenka. 207 s. [in Ukrainian].
2. Bilas, O.I. (2018). Kompozytors'kyi styl' yak chynnyk khudozhn'oyi tsilisnosti dramatychnoho spektaklyu (na prykladi muzyky A. Kos-Anatol's'koho ta V. Kamins'koho do vystav Natsional'noho akademichnoho ukrayins'koho dramatychnoho teatru imeni Mariyi Zan'kovets'koyi) [Composer's style as a factor of artistic integrity of a dramatic performance (on the example of music by A. Kos-Anatolsky and V. Kaminsky for the performances of the National Academic Ukrainian Drama Theater named after Maria Zankovetska)]. *Candidate's thesis*. L'viv: LNMA im. M.V.Lysenka., 225 s. [in Ukrainian].
3. Dyka, N. «...te, shcho vin tvoryt', zalyshyt'sya dlya nashchadkiv...» ["...what he creates will remain for posterity..."]. Music review Ukraine, 02.10.2012. Retrieved from: <http://mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/7c48c212e3afdedcc2257a8b006e9b30?OpenDocument> (data zvernennya 21.03.2024) [in Ukrainian].
4. Duvyrak, D.A. (1987). Tembroy-dynamichni aspekty muzychnoho myslennya : vzayemodiya tvorchosti i spryynyattya [Timbro-dynamic aspects of musical thinking: interaction of creativity and perception]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Kyiv. IMFE im. M. Ryl's'koho. 18 s. [in Ukrainian].
5. Kyyanovs'ka, L. (2013). Poza mezhamy postmodernizmu: malen'kyi yuvileynyy esey pro Viktora Kamins'koho [Beyond the limits of postmodernism: a small anniversary essay on Viktor Kaminsky]. *Ukrayins'ka muzyka. Shchokvartal'nyk LNMA im. M. V. Lysenka*. Chyslo 4 (10). S.102–10 [in Ukrainian].
6. Mel'nyk, L. (2005). Tvorchyy portret Viktora Kamins'koho [Creative portrait of Viktor Kaminsky]. *Musica Humana*. Vyp. 2. L'viv: LDMA im. M.Lysenka. S. 153–160 [in Ukrainian].
7. Molchanova, T. (2023). Suma rerum Viktora Kamins'koho [Suma rerum of Viktor Kaminsky]. *Ukrayins'ka muzyka. Shchokvartal'nyk LNMA im. M. V. Lysenka*. Chyslo 1 (44). S. 110–132 [in Ukrainian].
8. Skoryk, M. (1969). Ladova systema S.Prokof'yeva [The scale system of S. Prokofiev]. Kyiv: Muzychna Ukrayina. 99 s. [in Ukrainian].
9. Busch, R. (2016). Weberns Streichquartett op. 28 und das Schriftbild seiner Partituren. *Webern-Philologien* hrsg. von T. Ahrend und M. Schmidt. Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 3. Wien: Verlag Lafite. S. 41–77. [in German]
10. Hindemith, Paul. (1937). Unterweisung im Tonsatz (Theoretischer Teil). Schott, Mainz. 112 p. [in German]

Yurii Zavadovskyy – Postgraduate student of the creative postgraduate course of the department of stringed and bowed instruments, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

Performing Principles of Victor Kaminsky's Chamber-Instrumental Style (on the Example of the First Quartet)

The article deals with the foundations of the chamber-instrumental style of the contemporary Ukrainian composer Viktor Kaminsky on the example of his First String Quartet. On the basis of generalization of thematic and genre priorities, principles of musical expressiveness represented in the chamber sphere, as well as referring to musicological studies of this segment of Kaminsky's work, conclusions are drawn about the specifics of his chamber instrumental style. It includes: a tendency to program titles-symbols; a variety of genre models and their inventive innovative interpretation; synthesis of traditional elements of musical language with innovations in compositional technique of the twentieth and twenty-first centuries; a tendency to theatricalize the dramaturgical concept of chamber works; rethinking of characteristic folk rhythmic intonations. These features are already manifested in the early First Quartet, which shows mastery of models of classical instrumental forms, youthful maximalism, and fascination with several aesthetic ideals: neo-folklorism, constructiveness of neoclassicism, and at the same time sensuality of late romanticism. The author notes the identification of individual style features: a tendency to active elaboration, semantic content of themes, allusions to historical/folklore prototypes, an even "distribution of roles" between all instruments, and a well-thought-out logic of dramatic development. It is concluded that V. Kaminsky's early quartet testified to the personal potential of the young composer, which was fruitfully realized in his subsequent chamber and instrumental opuses. Despite the unfavorable period of stagnation in the 1970s, which was unfavorable for creative experiments, the composer managed to find a parity between the traditional and the innovative, the classical and the modern, the universal and the national, demonstrating not only a confident mastery of a wide arsenal of technical means, but also his own aesthetic outlook and system of artistic priorities, which had already been formed by that time.

Key words: chamber and instrumental music, V. Kaminsky, quartet, classical model, innovative writing techniques, neo-folklorism.