

УДК 78.36

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-3

Дашак Богдан Зенонович
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
проректор з науково-педагогічної та навчальної роботи,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<http://orcid.org/0009-0002-1965-3127>

СПЕЦИФІКА ТЕМБРОВО-ДРАМАТУРГІЧНОГО МИСЛЕННЯ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЇ № 1

Досліджується творчість сучасного українського композитора Віктора Камінського, в доробку якого значна кількість симфонічних, хорових, камерно-вокальних творів, а також музика до театральних вистав та естрадні пісні. Предметом дослідження виступає Перша симфонія В. Камінського (1982), що репрезентує ранній період творчості митця і водночас є яскравим зразком української симфонічної музики останніх десятиліть ХХ ст. Описується історія створення та виконання Симфонії, підкреслена актуальність вивчення та виконання цього самобутнього твору.

*Перша симфонія В. Камінського аналізується з точки зору особливостей стилю, композиційної структури, інтонаційної драматургії, рис оркестровки. Визначено, що з точки зору стилю Перша симфонія продовжує неофольклорну лінію, що близько пов'язана з національними музичними традиціями. Детально розглянута масштабна тричастинна композиція Симфонії: визначені особливості інтонаційної драматургії твору, що ґрунтуються на перетвореннях ключового моно тематичного комплексу вступу до I частини. Підкреслена оригінальність оркестрового складу твору: в партитурі відсутня мідна (окрім валторни) та ударна групи, а також часто застосовується прийом *divisi*. Метою цих рис є винятково пластичне, прозоре і водночас потужне звучання оркестру. Ключовою рисою оркестрового письма В. Камінського у Першій симфонії визначена індивідуалізація тембрів, надання солюючим інструментам рис «дійових осіб». Зазначено, що композитор поєднує традиційні нефольклорні стильові прийоми (відтворення танцювальних «коломиїкових» ритмів, стилізація народної мелодики, імітація народного інструментального награвання) з сучасними сонорними, ритмічними та тембровими ефектами («підготовлене фортепіано»).*

Підкреслена необхідність подальшого вивчення та виконання Першої симфонії В. Камінського – перлини української інструментальної музики.

Ключові слова: Віктор Камінський, симфонія, українська симфонічна музика, тембр, інтонація, драматургія, композиція, монотема, неофольклоризм.

Dashak Bohdan. Specificity of Victor Kaminsky's timbral and dramatical thinking on the example of the First Symphony

The article examines the work of the contemporary Ukrainian composer Viktor Kaminsky, whose oeuvre includes a significant number of symphonic, choral, chamber and vocal works, as well as music for theatre performances and pop songs. The subject of the study is V. Kaminsky's First Symphony (1982), which represents the early period of the composer's work and at the same time is a vivid example of Ukrainian symphonic music of the last decades of the twentieth century. The history of the composition and performance of the Symphony is described, the relevance of studying and performing this original work is emphasised.

V. Kaminsky's First Symphony is analysed in terms of the peculiarities of style, compositional structure, intonational drama, and orchestration features. It is determined that in terms of style, the First Symphony continues the neo-folklore line, which is closely related to national musical

traditions. The large-scale three-movement composition of the Symphony is considered in detail: the peculiarities of the intonational drama of the work, based on the transformations of the key mono-thematic complex of the introduction to the first movement, are determined. The originality of the orchestral composition of the work is emphasised: the score does not contain brass (except for the French horn) and percussion groups, and the divisi technique is often used. The purpose of these features is to create an exceptionally plastic, transparent and at the same time powerful sound of the orchestra. The key feature of V. Kaminsky's orchestral writing in the First Symphony is the individualisation of timbres, giving the solo instruments the features of "characters". It is noted that the composer combines traditional non-folklore stylistic techniques (reproduction of dance "kolomyik" rhythms, stylisation of folk melodies, imitation of folk instrumental playing) with modern sonorous, rhythmic and timbre effects ("prepared piano").

The necessity of further study and performance of V. Kaminsky's First Symphony – a pearl of Ukrainian instrumental music – is emphasized.

Key words: Victor Kaminsky, symphony, Ukrainian symphonic music, timbre, intonation, drama, composition, monotheme, neo-folklore.

Творчість Віктора Євстахійовича Камінського (народився 1953 року) складає яскраву сторінку в історії української музики ХХ–ХХІ ст. Талановитий композитор, педагог, суспільно-культурний діяч – його постать є справжньою окрасою українського музичного сьогодення. Творчі здобутки В. Камінського отримали гідну оцінку й визнання в Україні та в світі. Заслужений діяч мистецтв України, лауреат Державної премії ім. М. Лисенка, Національної премії ім. Т. Шевченка, професор кафедри композиції, про-ректор з наукової роботи Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка – ці та інші творчі завоювання є свідченням невтомної та натхненної праці митця.

Вищий професійний вишкіл молодий композитор отримав у Львівській консерваторії у класі В. Флиса. 1985 року В. Камінський закінчив аспірантуру Московської консерваторії по класу Т. Хреннікова. Викладацька діяльність маестро розпочалася у 1977–1978 роках у Рівненському інституті культури, а з 1978 року – у Львівській консерваторії, де він і до сьогодні викладає композицію та поліфонію. «Електронна та комп'ютерна музика» (2001) В. Камінського – один з перших в Україні підручників, присвячених цьому методу композиції.

Разом з В. Зубицьким, І. Кириліною, І. Щербаковим, Г. Гаврилець, Ю. Ланюком, К. Цепколенко та ін. В. Камінський належить до покоління «сімдесятників»: ці композитори «здебільшого природно перейшли захоплення авангардовою технікою, часто пробували себе в жанрах масової культури, взагалі інтенсивно і вільно шукали себе»¹. Творча спадщина В. Камінського охоплює твори різних жанрів, серед яких – зразки інструментальної музики, вокально-хорові та духовні твори тощо. Важливою сферою творчості В. Камінського є естрадні пісні та музика до театральних вистав.

До крупних творів раннього періоду творчості В. Камінського належить Перша симфонія (1982), що з'явилася у непростий період в житті композитора: «Йому довелося відмовитися від посади у Спілці композиторів, його твори більше не виконувалися в концертах пленумів Спілки композиторів і не входили до репрезентативних програм молодих композиторів. Приємним винятком стало виконання Першої симфонії в Горькому (нині Нижній Новгород) під керівництвом відомого диригента Юлія Гусмана (Julij

¹ Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетика-аналітичних студій над творчістю Віктора Камінського). *Українське музикознавство*. Вип. 30. Київ, 2001. С. 158.

Gusman)»². У серпні 2023 року Перша симфонія В. Камінського прозвучала у Львівському органному залі в рамках серії історичних концертів у виконанні Академічного симфонічного оркестру Луганської обласної філармонії під орудою Івана Остаповича. У грудні 2023 року симфонія була виконана симфонічним оркестром оперної студії ЛНМА імені М. В. Лисенка під керівництвом Юрія Пороховника.

На жаль, Симфонія № 1 В. Камінського нечасто з'являється в концертних програмах. Така ситуація є болісно необ'єктивною щодо цього майстерного і досконалого твору, який потребує видання (партитура досі є рукописом), детального дослідження і включення до постійного репертуару симфонічних оркестрів. Симфонія В. Камінського може стати цінним матеріалом для курсів сучасної української музики, оркестровки, симфонічного диригування. Тому метою статті є вивчення Першої симфонії Віктора Камінського, що є яскравим зразком української симфонічної музики ХХ ст., з точки зору особливостей композиційної будови та оркестровки. Варто підкреслити, що в статті представлений перший детальний аналіз Симфонії, що обумовлює наукову новизну дослідження. Актуальність роботи зумовлена нагальною необхідністю уведення до наукового обігу та виконавської практики цього яскравого, глибокого та майстерного твору українського композитора.

Перша симфонія В. Камінського має тричастинну будову (I частина – *Moderato*, II частина – *Andante*, III частина – *Molto vivace*). У складі оркестру відсутні мідна (окрім валторни) та ударна групи, натомість введено фортепіано. Практично до всіх груп інструментів використовується прийом *divisi*, результатом чого є вишукано-деталізоване і водночас масштабне звучання оркестру. В. Антошевська зазначає, що «рукопис партитури симфонії <...> це величезна книга у твердій палітурці з сотнями сторінок, на кожній з яких дбайливо і детально зафіксована особлива музика», де «кожен інструмент симфонічного оркестру є самостійним “героєм”, зі своїм унікальним, важливим голосом. Це симфонія монологів і втілення гармонії світу у його різноманітності і багатогранності»³.

Стильова палітра Симфонії винятково різноманітна, оскільки вона постала у творчості молодого композитора, «що цікавився і апробував різноманітні стилі та жанри музики: від авангардних течій та інноваційних прийомів до естрадних пісень і театральної музики». Стильовою домінантою є неофольклоризм, при цьому Симфонія В. Камінського «демонструє дещо інший погляд на неофольклоризм, в якому велику роль відіграють численні сонористичні ефекти»⁴. Вся музика симфонії пронизана фольклорними інтонаціями, вільним використанням ладів народної музики: «...через вживання в тоноферу регіону, через вслуховування в найтонші нюанси фольклору – прагнення наблизитися до розуміння психології і духу народу»⁵.

² Кууановська Луба, Мельник Лідія (L'viv / Ukraine). Persönlichkeiten der ukrainischen Musik: Viktor Kaminsky – nationale und universelle Botschaften seines Schaffens. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 25. Leipzig : Gudrun Schröder Verlag, 2023. С. 393.

³ Антошевська В. Симфонія № 1. Віктор Камінський. URL : <https://ukrainianlive.org/kaminskiy-symphony-1>

⁴ Кууановська Луба, Мельник Лідія (L'viv / Ukraine). Persönlichkeiten der ukrainischen Musik: Viktor Kaminsky – nationale und universelle Botschaften seines Schaffens. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 25. Leipzig : Gudrun Schröder Verlag, 2023. С. 393.

⁵ Чекан Ю.І. Про два принципи організації образу світу (на прикладах української музики 1970–80 років). *Українське музикознавство*. Київ. 1991. № 26. С. 97.

За влучною метафорою В. Антошевської, «звучання трьох частин симфонії, так само як сюжет книги, розгортається поступово і оригінально. Драматургія кожної частини нагадує структуру тексту, що складається із зачину, основної частини з кульмінацією та кінцівки. Розвиток музичного сюжету з кожною секундою захоплює слухача все більше, і більше, ніби цікава історія»⁶.

I частина Симфонії (*Moderato*) написана у сонатній формі, розвиток тематизму якої ґрунтується на «проростанні» та перетворенні основних інтонацій вступу. За умови спорідненості тематизму надзвичайно зростає роль «індивідуалізації тембрів, фактурних та ритмоформул, що притаманне стилістиці музики ХХ ст.»⁷. Початок експозиції I частини симфонії немов «виринає» з тиші: у короткому вступі перші і другі скрипки *divisi* на *ppp*, *con sordini*, без *vibrato*, почергово, повільно приєднуючи один звук до іншого цілими тривалостями, утворюють щемливий, болісний протяжний “регістрово розпилений кластер”⁸ зі звуків $g^2 - a^2 - a^1 - b^1 - d^2 - e^2 - f^1$ (приклад 1).

Приклад 1. Вступ до I частини

Саме з цих звуків, з «кластерної “імли” струнних *divisi*»⁹ виростатиме вся музична тканина I частини. Звуковий комплекс вступу можна вважати своєрідною монотемою всієї частини. Тут проглядається певний музичний символізм: основний сенс цього звукового блоку полягає в лініях перетину інтервалів теми, які віддалено нагадують зображення хреста – символу страждань: $a^2 - a^1$ – вертикаль, $d^2 - e^2$ – горизонталь (за аналогією з фугою Й. С. Баха *cis-moll* з I тому ДТК). У будь-якому разі змістовне, формотворче значення цієї звукової тези у побудові і розвитку I частини беззаперечне. Ця думка співзвучна спостереженню В. Заранського щодо Другого скрипкового концерту

⁶ Антошевська В. Симфонія № 1. Віктор Камінський. URL : <https://ukrainianlive.org/kaminskyi-symphony-1>

⁷ Омельченко Т. Особливості тембро-фактурної організації в сучасних українських сонатах для скрипки та фортепіано. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2005. Вип. 8 (12). С. 69.

⁸ Губанов Я. Кластер як компонент сучасного музичного мислення *Українське музикознавство*. Київ, 1989. № 24. С. 118.

⁹ Губанов Я. Кластер як компонент сучасного музичного мислення. *Українське музикознавство*. Київ, 1989. № 24. С. 125.

В. Камінського: «Символічний підтекст, найпростіші елементи нотного тексту набувають знакового характеру, породжують ряд асоціацій»¹⁰.

На цей фон накладається solo альтя (ц. 1), що проводить головну тему I частини, яка у свою чергу синтезується зі звуків основного тематичного зерна: темі властиві декламаційні короткі репліки, півтонові інтонації-зітхання, сповнені туги форшлаги-«заплачки» (приклад 2).



Приклад 2. Головна тема I частини

Численні монологи різних інструментів стають важливим фактором побудови драматургії симфонії В. Камінського. Вони відображають характерну тенденцію музики ХХ ст.: «Медитативність, пов'язана з філософською проблематикою, веде до посилення монологізму»¹¹. До альтя приєднується ніжне, просвітлене solo флейти з цією ж темою (ц. 2) – вільна «сопілкова» імпровізація (приклад 3). Вишуканий ефект створює поєднання у віддалених регістрах тембрально контрастних інструментів – «персонажів»: по-дитячому наївної флейти і «досвідчено-глибокодумного» альтя.



Приклад 3. Solo флейти (ц.2)

Тематичне «кредо» вступу звучить як *ostinato* у фортепіано (ц. 3, *Allegro molto*): «блискітки» октав у високому регістрі *mf* вносять нову яскраву барву до загального колориту (приклад 4).



Приклад 4. Тематизм вступу в партії фортепіано (ц. 3)

Інтонації головної теми звучать у переплетенні поліфонічних ліній струнних та дерев'яних духових. Серед прозорих звучань і загального заціпеніння у тривожних репліках віолончелей та контрабасів *pizzicato* постає нова контрастуюча ритмоформула, заснована на карбованому «тупоті» ритмізованих вісімок (ц. 4) – своєрідний образ «варварського нашестя» (приклад 5).

¹⁰Заранський В. Скрипкові концерти Віктора Камінського. *Музика*. 2003. № 3. С. 9

¹¹Суторіхіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів 1970-80 рр. *Українське музикознавство*. Київ. 1989. № 24. С. 126

The image shows a musical score for three string parts: Violin 2 (V-le 2), Violin 1 (V-c), and Contrabass. The score is in a 2/4 time signature and features a 'Tutti' section. Above the staves, the instruction 'Tutti non div. arco' is written. Below the staves, the dynamic marking 'f' and the tempo marking 'marcato' are present. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Приклад 5. Фрагмент партії струнних I частини, ц. 4

Квартет двох кларнетів і двох фаготів проводить головну тему: фактурне викладення квартовими співзвуччями та специфічне тембральне забарвлення викривляє тему та надає їй зловісного звучання (приклад 6).

The image shows a musical score for two clarinets (2 Cl.) and two bassoons (2 Fog.). The score is in a 2/4 time signature and features a 'piano' section. The dynamic marking 'p' is written below the staves. The music consists of sustained chords and melodic lines.

Приклад 6. Головна тема у кларнетів та фаготів

«Варварським» образам протистоять ніжно-задумливі тематичні секундні поспівки дуету гобоїв та валторн (ц. 5–6). Але врешті войовничі кластерні репліки, «стихія безупинного руху» охоплює весь оркестр, нагадуючи «образність архаїчних давньослов'янських ритуальних танців»¹². У драматичному «змаганні» струнних і духових проходять інтонації головної теми, але з ц. 10 фактура розріджується, динаміка спадає: просвітлений колористичний сплеск арпеджіо фортепіано вводить в розробку (ц. 11). На ритмізованому тлі «войовничої теми» посеред квартету дерев'яних духових у партії кларнета проглядають жалібні інтонації головної теми, яка звучить укрупненими тривалостями віддалено, на *piano*. Водночас між першими і другими скрипками відбувається діалог: протяжні, розлогі наспівні (*piano, dolce*) мелодичні звороти довгими тривалостями. Переплетення самостійних мелодично і ритмічно ліній поступово призводить до перенасиченості дисонансами, до динамічного згущення, до накопичення тривожності: «Конструктивно-лінійні засади оркестрового письма збагачують колористичні можливості партитури»¹³.

Центром I частини є епізод драматичного скерцо (ц. 15), що включає дві потужні хвилі розвитку. Широко використовуються яскраві артикуляційні можливості фортепіано (короткі «блискавичні» репліки) та альтів (безперервний рух шістнадцятими, вихрове кружляння). У ц. 16 в партіях струнних відбувається надзвичайне тембрально-колористично «дійство» кружлянь якихось фантастично-ефемерних створінь: на поступовому динамічному наростанні у перших і других скрипок остинатна ритмічна фігура «войовничого танцю»; альти (*divisi* на 4 партії) *glissando lento* виконують флажолети квартами,

¹²Заранський В. Скрипкові концерти Віктора Камінського. *Музика*. 2003. № 3. С. 9

¹³Заранський В. Скрипкові концерти Віктора Камінського. *Музика*. 2003. № 3. С. 9.

а у віолончелей високі трелі. Створюється моторошна картина тіней та голосів напівреальних істот (приклад 7).

The image shows a musical score for three string sections: Violins I & II, Violas, and Violoncello in 4. The Violin parts are marked *mp detache*. The Viola parts feature *cord.* (corda) markings and *div. in 6* / *div. in 4 gliss. lento* instructions. The Cello part is marked *mp gliss.* and includes *sul A* and *sul G* markings. The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others being rests.

Приклад 7. Епізод розробки I частини (ц. 16)

Композитор застосовує сучасний тембровий прийом «приготовленого фортепіано»: на загальному оркестровому *crescendo* (ц. 17 – 5 тактів) вступає фортепіано, вільно імпровізуючи в межах двох октав: згідно з ремаркою, воно мусить звучати «*colle spazzolle di ferro sulle corde*» – «із залізними щітками на струнах». У зоні кульмінації (цц. 17–20) героїчні квартові інтонації двох валторн викликають асоціації із закликами карпатських трембіт.

На початку репризи (ц. 22) звучить головна тема у дерев'яних духових, потім у струнних (у зворотньому порядку, аніж в експозиції): тишу ліричних роздумів розриває вторгнення коротких «войовничих» реплік. У репризі наявна ще одна хвиля розвитку, що узагальнює весь попередній інтонаційний матеріал. На генеральній кульмінації (ц. 26) «войовнича» тема охоплює весь оркестр, але на вершині динамічного напалу *fortissimo* кластером трьох басових октав фортепіано на педалі звучання всього оркестру раптово обривається, залишаючи звучати на ферматі секунду двох валторн і згасаючий кластер фортепіано.

Лаконічна кода (ц. 27) утворює інтонаційну арку зі вступом до I частини симфонії, оскільки побудована на поступовому нашаруванні звукових пластів – звуків основного тематичного зерна частини. Утворюється могутнє вібруюче вертикальне тремоло всього оркестру, на фоні якого в партії фортепіано тематична *вертикаль* частини (див. Приклад № 1) розгортається *горизонтально*, набуваючи масштабного, рельєфного, піднесеного звучання (ц. 28): у двохоктавному подвоєнні тема тричі скандується, нагадуючи могутні дзвони (приклад 8). В останніх тактах тема виконується у ритмічно стисненому варіанті, як вихор, обриваючи тим самим оповідь першої частини.



Приклад 8. Фрагмент коди І частини

У **другій**, ліричній частині симфонії (*Andante*) вражають своєю красою та виразністю зворушливі монологи скрипки, альту, флейти, кларнета, віолончелі, валторни. Музична мова частини проникнута сонористичною барвистістю, тембральним різноманіттям та специфічним колоритом натуральних ладів та квартових співзвучь. За допомогою поліфонії пластів композитором майстерно створюються сонористичні ефекти. Музика частини розгортається в тихій динамічній шкалі, в уповільненому русі.

Вступ розпочинається прозорим ансамблем солістів. На утриманому звуковому тлі в регістрово віддалених квартових співзвучь альтів, других скрипок і флейти у нижнього *solo* скрипки виникає **головна тема** частини, мелодія якої має декламаційний характер та заснована на коротких двозвучних мотивах в межах тетраорду натурального мінору (приклад 9).



Приклад 9. Головна тема ІІ частини

Скрипці втворює гобой, наслідуючи обриси теми скрипки. Тривожне биття шістнадцятих тривалостей в уривчастих репліках у віолончелі, контрабасів *pizzicato* та фортепіано (ц. 1, приклад 10) засноване на обрисах тематичної формули з І частини симфонії (див. приклад 8).



Приклад 10

На фоні легких, коротких, як плескіт крапель води, кластерів у фортепіано, трелей у кларнетів і «солов'їних» награвань флейти постає монолог **віолончелі solo** (за два такти до ц. 2), сповнений надзвичайної виразності і теплоти, якоїсь особливий життєдайної сили. Викладений у скрипковому ключі, тобто у високій теситурі, він інтонаційно

витає з головної теми і побудований на оспівуванні, варіантному проростанні основного чотиризвучного мотиву (приклад 11).



Приклад 11. *Solo* віолончелі

Надзвичайно майстерно створений «дихаючий» оркестровий фон до партії віолончелі: розлогі задумливі репліки альтя поєднуються з нижнім поліритмічним контрапунктом скрипок і альтів, в якому деякі з партій виконують тріольний рисунок восьмими *pizzicato*, а решта – *arpeggiato* шістьнадцятими тривалостями.

Фактура, заснована на поєднанні фактурно і ритмічно незалежних шарів, поступово ускладнюється (ц. 3–4): одночасне звучання квартолей і квінтолей, септолей і квінтолей і т.п. в різних групах інструментів; поєднання по вертикалі дев'яти інтонаційно відмінних партій струнних *divisi* (ц. 4), в кожній з яких протягом десяти тактів остинатно повторюється, горизонтально розгортаючись, індивідуалізований інтонаційно-ритмічний зворот, маючи тільки один об'єднуючий фактор – спільну ритмічну пульсацію восьмими тривалостями. Складні нашарування ритмічно і мелодично незалежних фактурних ліній вимагають від диригента створення єдиної метроритмічної пульсації.

Незалежні лінії унісонів кларнетів і фаготів і *solo* валторни, яке починається висхідною квінтовою інтонацією-закликом і носить ознаки гуцульського ладу, вносять особливу насичену барву до споглядального образу частини (приклад 12).



Приклад 12. *Solo* валторни II частини (ц. 4)

Водночас *solo* валторни зі своїм динамічно потужним тембром перебуває в цьому епізоді в досить напруженому змаганні зі сполученням поліфонічних шарів горизонтальних, ритмічно все більш автономних партій дерев'яних духових і струнних інструментів. У поєднанні з усім сонористично насиченим блоком *solo* валторни стає важливим тембро-динамізуючим фактором протягом аж до вступу перших скрипок у другому такті ц. 5 (приклад 13).



Приклад 13. Фрагмент партії скрипок (ц. 5)

Ця тема є точним повторенням теми віолончелі з ц. 2, але тут вона звучить у перших і других скрипок в унісон на *f* більш масштабно, патетично. Це єдина кантиленна лінія у сплетінні партій цього великого сонорного утворення, більшість з яких мають

ритмізовану токатну фактуру, яка конфліктує з мелодизованою партією скрипок, що є музичним уособленням живої сили природи чи особистості.

Поступове динамічне нагнітання приводить до кульмінації всієї частини, своєрідного «крику відчаю» (ц. 7): це ритмізоване скандування кластероподібної акордової вертикалі на *fortissimo tutti* всього оркестру. Ці моторошні «квадрати шуму» повторюватимуться тричі. Їм протиставлений голос альта, який виринає з цих страхітливих зон динамічного перенасичення – образів страху і відчаю. Тут фактурний, регістровий, тембральний діалог між солістом і оркестром набуває гострого конфліктного протиставлення (приклад 14).

The musical score for Example 14 consists of six staves. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes in triplets, starting with a dynamic marking of *ff*. The Viola I and II parts play a similar rhythmic pattern, with Viola I starting with a dynamic marking of *p* and the instruction *con aerd.* (con aere). The Violoncello and Contrabass parts play a rhythmic pattern of eighth notes in triplets, starting with a dynamic marking of *ff*.

Приклад 14

Врешті альт разом з флейтою емоційно урівноважує хід розвитку, створюючи драматургічну арку зі вступом I частини, де музичний матеріал цих партій, їх тембри сприймалися як символи Життя в усіх його проявах різноманітних проявів. Завершує частину ніжне, просвітлене соло флейти.

Фінал Симфонії (*Molto vivace*) є даниною музичному неофольклоризму: складна синкопована ритміка, інструментальні награвання, нашарування темброво-фактурних пластів створюють барвистий образ народно-танцювальної стихії. Рондальна композиція частини розпочинається з теми-рефрену, яка звучить у перших скрипок, має ладові ознаки лідійського мажору і ритмічно наближена до жартівливої коломийки (приклад 15). Вона звучить на тлі енергійної пульсації (подвійного штриха) шістнадцятими у альтів та *pizzicato* у віолончелей та контрабасів. Прикметно, що в темі спостерігається інтонаційна спорідненість з основною темою симфонії (приклади 4, 8).

The musical score for Example 15 consists of four staves. The Violin part plays a rhythmic pattern of eighth notes in a 3/4 time signature, starting with a dynamic marking of *mf* and the instruction *sul tasto*. The Viola part plays a rhythmic pattern of eighth notes in a 3/4 time signature, starting with a dynamic marking of *mf* and the instruction *pizz.*. The Violoncello and Contrabass parts play a rhythmic pattern of eighth notes in a 3/4 time signature, starting with a dynamic marking of *mf* and the instruction *pizz.*.

Приклад 15. Тема рефрену Фіналу

Танцювальна тема набуває різноманітних трансформацій – ритмічних та фактурних, з'являються носії нових тембральних барв, нові сольні «персонажі» та нові групи інструментів (наприклад, у ц. 4 тема проходить у валторни). Очевидно, що фактурний образ народного свята веде своє походження від політематичних та політембрових на шарувань у партитурах І. Стравинського, Л. Ревуцького та ін.

У першому епізоді (А) яскравим тембральним контрастом постає фортепіано, яке підхоплює попередню ритмічну пульсацію унісонною «звуковою віссю» *des*, що на п'ять октав розведена між партіями правої і лівої руки та оздоблена пружними синкопами на слабкі долі такту. Розпочинається язичницький «ритуальний танець» (ц. 7–8), в якому поєднуються закличні войовничі інтонації у валторн (приклад 16) на фоні чергування тактів з несиметричними розмірами (2+3+3 і 3+2+3) та з акцентуацією кожної ритмічної групи у струнних (приклад 17).



Приклад 16. Фрагмент епізоду А (тема у валторн)

Приклад 17. Фрагмент партії струнних (епізод А, фінал)

Коротка реприза теми рефрену (ц. 9) постає у мереживному плетиві струнних: ефект награвання «троїстих музики» створюється завдяки поліфонізованій фактурі з елементами фугато.

У другому епізоді В (ц. 10–13) ракурс розповіді раптово зміщається у бік суб'єктивного висловлювання. Широка кантиленна мелодія (приклад 18) звучить у перших скрипок на фоні безперервного руху дрібних тривалостей у партії других скрипок. Контрапунктом до неї виступають подвоєні в кварту репліки двох кларнетів, засновані на інтонаціях головної теми І частини (див. приклад 6).

Приклад 18. Тема епізоду В

Нетривале повернення рефрену (ц. 13) позначене всезростаючою хаотичністю переплетень голосів струнних та дерев'яних духових. Вельми символічною є низхідна цілотнова гама у духових інструментів (ц. 16), яка викликає аналогії з траурною риторичною фігурою *catabasis*. Мелодичні репліки флейти, засновані на інтонаціях головної теми I частини (цц. 17–18) намагаються протистояти бурхливому масивному звуковому потоку оркестру (приклад 19).



Приклад 19. Соло флейти, фінал

«Пташині» переливи флейти поєднується з просвітленими акордами перших скрипок. Остання поява теми рефрену співпадає з кодою, що є кульмінацією вихрового танцювального руху і водночас підсумовує тематизм Симфонії. В останніх тактах коди аскетичний хорал фортепіано (приклад 20) контрастно співставлений з *solo* флейти, що проводить ремінісценцію головної теми симфонії – її кредо та підсумку (приклад 21).



Приклад 20. Хорал фортепіано у кодї фіналу



Приклад 21. Головна тема симфонії в кодї фіналу

Таким, чином, Перша симфонія В. Камінського є блискучим зразком українського симфонізму останніх десятиліть ХХ ст. У цьому опусі композитор демонструє досконале володіння всіма тонкощами оркестровки, глибинне знання стилів та сучасних композиторських прийомів і технік (сонористика, «підготовлене фортепіано» тощо) а також органічне відчуття національного, українського музичного начала (використання натуральних та цілотнових ладів, танцювальні ритми на кшталт коломийки, звуконаслідування звучання народних інструментів тощо). Кожна з трьох частин Симфонії є новим етапом розгортання драматургічної концепції, в центрі якої – гармонія індивідуального та колективного, суб'єктивного та загальнонаціонального начал. На музично-драматургічному рівні ідея твору реалізується за рахунок інтонаційних трансформацій монотематичного комплексу зі вступу до I частини, а також завдяки винятково індивідуалізованому трактуванню оркестрових тембрів, кожен з яких в певний момент виступає активною «дійовою особою». Перша частина симфонії є драматургічним центром циклу, втілює в собі ключовий тематизм і основний конфлікт твору. Згідно з канонами

симфонічного жанру, друга частина виступає ліричним інтермецо, концентрує в собі суб'єктивне начало. Фінал завершує симфонію загальним ритуальним танцем.

Перша симфонія В. Камінського може стати «пробним каменем» для кожного оркестрового колективу: певна «камерність» партитури (за відсутності міді та ударних) пов'язана з індивідуалізацією кожної оркестрової партії, тотальним застосування прийому *divisi*. Текст партитури В. Камінського є напрочуд складним, багатшаровим та багатоскладовим, що вимагає прискіпливо-уважного прочитання та вивчення. Значну увагу варто приділити ритмічній стороні партитури, що ускладнена поліритмічними та поліметричними нашаруваннями, «народно-танцювальними» синкопами тощо.

Хотілося б сподіватися, що Перша симфонія В. Камінського у майбутньому буде незмінним об'єктом уваги виконавців та дослідників.

Література

1. Антошевська В. Симфонія № 1. Віктор Камінський. URL: <https://ukrainianlive.org/kaminskyi-symphony-1>
2. Губанов Я. Кластер як компонент сучасного музичного мислення *Українське музикознавство*. Київ, 1989. № 24. С. 118–125.
3. Заранський В. Скрипкові концерти Віктора Камінського. *Музика*. 2003. № 3. С. 8–9.
4. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетика-аналітичних студій над творчістю Віктора Камінського). *Українське музикознавство*. Вип. 30. Київ, 2001. С. 156–169.
5. Омельченко Т. Особливості тембро-фактурної організації в сучасних українських сонатах для скрипки та фортепіано. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2005. Вип. 8 (12). С. 64–73.
6. Суторіхіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів 1970–80 рр. *Українське музикознавство*. Київ, 1989. № 24. С. 126–131.
7. Чекан Ю.І. Про два принципи організації образу світу (на прикладах української музики 1970–80 років). *Українське музикознавство*. Київ, 1991. № 26. С. 94–102.
8. Kyuanovska Luba, Melnyk Lidia (L'viv / Ukraine). Persönlichkeiten der ukrainischen Musik: Viktor Kaminsky – nationale und universelle Botschaften seines Schaffens. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 25. Leipzig : Gudrun Schröder Verlag, 2023. S. 93–111.

