


Міністерство культури та стратегічних комунікацій України  
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка

Методична розробка спеціального курсу  
За темою творчого мистецького проекту  
Назва курсу

***КОНЦЕРТИ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО У МИСТЕЦЬКО-  
ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ ПЕРШОГО ДЕСЯТИРІЧЧЯ  
НЕЗАЛЕЖНОСТІ***

Здобувача ступеня доктора мистецтв  
кафедри оперно-симфонічного і хорового диригування  
Дашака Богдана Зеноновича



Творчий керівник  
Юзюк Іван Семенович  
народний артист України, професор

Науковий консультант  
Кияновська Любов Олександрівна  
доктор мистецтвознавства, професор

Львів – 2024

## ПЛАН

1. Художньо-історичний контекст створення інструментальних концертів Віктора Камінського.
2. Особистісні параметри концертності у творчості Віктора Камінського
3. Поємність жанру Фортепіанного концерті пам'яті Василя Барвінського.
4. Принципи втілення узагальненої програмності у «Різдвяному концерті» для скрипки з оркестром № 2.

Список використаної літератури.

## *1. Художньо-історичний контекст створення інструментальних концертів Віктора Камінського.*

Збагнути творчість Віктора Камінського неможливо, якщо не враховувати багатовекторні, складні, нерідко парадоксальні процеси, які відбувались у всіх видах мистецтва означеного періоду, а також якщо оминати короткий екскурс у попередні періоди з їх стрімкою, а часом парадоксальною еволюцією світоглядних та естетичних устремлінь.

Від 1990 до 2000 р. – коли були написані аналізовані концерти В. Камінського - в Україні можна окреслити кілька періодів, достатньо контрастних між собою за ідеологічними меседжами і соціокомунікативними параметрами. Їх зміна була різка і далеко не завжди послідовна, а гасла, які висувались у кожний з цих періодів, нерідко входили між собою у «лобове зіткнення» та майже заперечували один одного.

Крах старої радянської системи настав з розпадом срср і здобуття Україною Незалежності в 1991 році, відтак шлях до цієї епохальної події національної історії і перші кілька років становлення молодого держави слушно визначити як добу «національного романтизму». Називаємо так цю добу задля завищених, часто нереалістичних очікувань, заснованих на ідеалістичному уявленні про розвиток держави, яка в одну мить очиститься від усіх важких кількастолітніх наслідків російсько-радянської окупації і швидко досягне рівня найрозвинутіших європейських держав. В духовно-інтелектуальній сфері Україна мала відразу відродити давню питому традицію і природно інтегрувати її у світовий простір.

Оскільки райдужним очікуванням не судилось справдитись в найближчі роки, то від 1993-94 рр. настає період розчарування і поруч з тим – жорсткого прагматизму, позначений масовою багатомільйонною еміграцією на Захід, криміналізацією екзистенційних сфер, але водночас наполегливим просуванням національної системи духовних цінностей, що його здійснювали (на жаль, нечисленні) представники еліти, здебільшого колишні дисиденти і в'язні сумління, а також ті, які коло них гуртувались.

Всі ці зміни досить істотно відбивались на творчості українських митців, в тому числі і на світоглядних позиціях та творчості таких чутливих і інтелектуально багатогранних особистостей, як Віктор Камінський. Його власна творча біографія теж позначена типовими маркерами свого місця і часу, як і багатьох інших митців. Причому щодо композитора можна відзначити як внутрішню, суто його власну художню рефлексію на зовнішні події, так і зовнішню, тобто сприйняття того чи іншого твору оточенням, як професійним, так і ширшою аудиторією.

Так, Фортепіанний концерт пам'яті Василя Барвінського (1995) яскравим експресивним спалахом прощається з ілюзіями національного романтизму. Скрипковий концерт № 2 «Різдвяний» (2001), наче підсумовує, а водночас долає етап розчарування і зневіри, відтак акцентує ідею тривалого і драматичного *шляху*, який кожен зокрема і всі разом, уся нація, повинні пройти, опираючись на вічні цінності, перш ніж досягнути гармонію і просвітлення.

В цих власних художніх рефлексіях – щоразу новій, зміненій відповідно до *Zeitgeist* інтонаційній картині світу, яку Віктор Камінський співпереживав і переосмислював як свідок і учасник важливих історичних подій, відобразилась і загальна тенденція, яка в українському мистецтві породила «постмодерний плюралізм». Можливо, точніше було би говорити про нове розуміння свободи творчості, а відтак диференціювати відгуки на суспільно-історичні реалії в літературі, живописі, музиці, театрі в залежності від психологічного портрету митця, його здатності комунікувати з оновленою реальністю і координувати з нею власну світоглядну позицію.

Оскільки Віктор Камінський навчався і згодом працював у Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка, був вихований і сформований як митець в галицькому, а точніше, львівському інтелектуальному середовищі, сам себе також завжди позиціонував як представника львівської композиторської школи, то видається доцільним сфокусуватись на вищезначених суспільно-історичних процесах та їх відображенні в мистецтві у регіональному вимірі.

Тим більше, що Львів у цей період слушно розглядався як «український П'ємонт», в якому національне відродження заторкувало практично всі сфери суспільного й інтелектуального життя, та й загалом відбувалось набагато активніше, аніж у східних, більш русифікованих регіонах України.

На специфіку подолання радянських стереотипів та повернення питомих національних цінностей на західних теренах України звертають увагу і дослідники: «... горбачовська „перебудова”, що пропонувала відносно радикальне оновлення СРСР і цілого світу („нове мислення”), так само як Чорнобильська катастрофа на початку перебудови запустили, починаючи з 1985 р., процеси соціальної та літературної модернізації країни... На Західній Україні цей рух почав поступово стрімкішати, процеси демократизації тут, як і в Прибалтійських республіках, означали умовну „вестернізацію” і, водночас, націоналізацію мислення, зокрема бажання реконструювати передвоєнну Галичину або ж реанімувати її міф. Із цим асоціювалися частково проголошені ще дисидентами та шістдесятниками вимоги свободи творчості, віросповідання/конфесії (легалізація Української Католицької Церкви, відновлення Української Автокефальної Православної Церкви) та загалом наполягання на правах і можливостях вільного вибору людини. З'явилися також вимоги щодо впровадження спочатку елементів ринкової економіки (хоча більшість населення та політичні еліти не мали чіткого уявлення, що це таке), а згодом і декомунізації»<sup>1</sup>.

В цьому спостереженні літературознавця звертає на себе увагу багатовекторність, а водночас нерозривна взаємопов'язаність соціальних, економічних, культурних сегментів у побудові цілісної картини українського національного суспільства в останні роки перед розпадом срср і у перші роки Незалежності. Особливо наголошуємо на цій багатовекторності, бо вона *volens-nolens*, свідомо чи несвідомо, відобразилась у своєрідному українському, а передусім галицькому художньому стилі – живописному,

---

<sup>1</sup> Вищеславський Г. А. Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. С. 153.

літературно-поетичному, музичному, що його можна би назвати національною версією постмодернізму.

Необхідно також підкреслити що галицький постмодернізм від світових постмодерних трендів має низку відмінностей і формує свою регіональну версію, яку відрізняють інші соціальні та екзистенційні інспірації. Західний постмодернізм, на думку низки дослідників, є наслідком деконструкції і релятивізації т. зв. «вічних цінностей» у глобалізованому консумпційному суспільстві. «Такий радикальний розрив із минулим знаменує посилену децентралізацію культурологічного поля, релятивізацію всіх вартостей, стирання меж поміж інтелектуальною ерудицією та опінією, наукою і припущенням, а остаточно поміж елітарною і масовою культурами. В такому полі, як висловився Ліотар, “все дозволено”..., все стоплюється в нерозбірливий сплав»<sup>2</sup>. Природно, що такі духовно-інтелектуальні цінності як національна традиція, ідентичність, віра, морально-етичні імперативи та інші гуманістичні категорії піддаються тій самій релятивізації та розчиняються у толерантності всіх до всього, певним чином, поза межами добра і зла.

Зовсім іншою була природа українського постмодернізму, особливо у його зародковій стадії 1980-х – 1990-х років. «Змінилися ролі творців і глядачів, а кінець домінування дискурсу офіційне мистецтво – нонконформізм» і початок нового «мейнстрім – маргінальність» супроводжувався поширенням естетики постмодернізму. Дискурс тих часів обертався, переважно, навколо неоавангарду, постмодернізму/трансавангарду з їхнім прийняттям чи, навпаки, запереченням. Відбувалася адаптація до постмодернізму та пошук відповідників серед місцевих традицій, соціокультурної ситуації та рис існуючого менталітету»<sup>3</sup>.

У наведеній цитаті недаремно наголошується роль традицій, причому з епітетом «місцевий», що є цілком невинуватим. Тому в окресленні характеристики українського постмодернізму один з головних акцентів

---

<sup>2</sup> Фізер Джон. Постмодернізм: post/ante/modo. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія»*. Том 4. Філологія. Теорія літератури, 1998. С. 44.

<sup>3</sup> Вишеславський Г. А. *Contemporary art України...* С. 12.

ставиться на ключові слова: традиція і менталітет. В цьому сенсі не варто забувати, що класична українська моралізаторська та звичаєва література, котра сповідувала філософію піднесення нації та намагання звільнити людину від ярма соціальних обставин, завжди оперувала вельми своєрідними і розмаїтими алузіями до найрізноманітніших попередніх епох і національних культур, сама собою створювала благодатний ґрунт для появи постмодернізму, власне як нового етапу розвитку традиції. Спадкоємність постмодернізму українського і галицького зокрема видається доволі очевидною, якщо згадати хоча б травестійні бурлескні артефакти доби бароко.

Другою важливою відмінністю і специфічною рисою українського, в тому числі галицького постмодернізму, був його протестний характер, як яскраво задемонстрована потреба очиститися від комуністичних соцреалістичних кайданів. Як про це слушно написав Микола Жулинський у рік Міленіуму: «Одне слово, політика виснажувала до естетичного безсилля великі таланти... Ми повинні увійти в ХХІ століття очищеними від більшовицької скверни і пройти неминучий шлях європеїзації національної літератури, і творча молодь бунтує»<sup>4</sup>.

Попри відзначену нелінійність процесу формування постмодерністської української літератури і мистецтва – адже в ньому об'єднались дуже різні за своїми переконаннями сили, представники різних поколінь і соціальних груп – їх все ж об'єднувала національна ідея, яка була стрижнем, хай би як неоднаково вона не втілювалась у образно-тематичних трансформаціях і які б різні цілі не переслідували галицькі митці у її репрезентації.

Прикметно, що релігійність як один з вимірів духовності (неактуальний у західному постмодернізмі) отримала інтенсивну, хоча і неоднозначну інтерпретацію, також завжди в мистецькому дискурсі пов'язану з категорією національного, зокрема з питомими традиційними архетипами ще дохристиянської доби. «На цій хвилі в культурному просторі злилися різні ідеологічні та естетичні течії: від відродженого греко-католицизму і

---

<sup>4</sup> Жулинський М. Подих третього тисячоліття. Луцьк: Терен, 2000, С. 8.

православ'я до неоязичництва/рідновірства та крішнаїзму, від соціалізму й лібералізму до радикального інтегрального націоналізму. Так само змінювалися уявлення про ідентичність України... Зокрема, його формували шістдесятники й дисиденти, серед яких були й письменники, які стали політиками: Ірина Калинець, Дмитро Павличко, Роман Лубківський, Роман Іваничук, Іван Драч (на певному етапі також Ростислав Братунь) тощо. У політичний дискурс було вплетено також дискурс Калинця, який після радянського ув'язнення вийшов на волю. Тепер письменник хоч і відійшов від модерністичного періоду творчості, однак далі акцентував на україноцентризмі та європейськості своєї поезії попереднього часу»<sup>5</sup>.

Ще одна відмінність української версії постмодернізму, що відображає специфіку національної ментальності *in genere*. В історичному процесі української культури і мистецтва у всіх стилях, в інтелектуально-духовному житті та культурно-мистецькій інфраструктурі немає різкого поділу на центр як на осердя інноваційних пошуків, та на периферію, що може лише копіювати та наздоганяти центр. Таких прикладів можна навести дуже багато, в тому числі й щодо постмодерного мистецтва. «Суто регіональні не-столичні угруповання, представляючи віддалені комунікативно-цивілізаційні околиці, сформували феномен поза межової непідцензурної, а головне – відцентрової культури літературного існування...»<sup>6</sup>. Критик відносить до неї в галицькому середовищі, зокрема, івано-франківську формацію «Нова дегенерація» (І. Андрусак, С. Процюк, І. Ципердюк), і львівську формацію «Лугосад» (І. Лучук, Н. Гончар, Ю. Садловський).

Інша дослідниця наголошує на феномені провінційного Івано-Франківська у постмодерному дискурсі. «Появу й розвиток постмодернізму в українській літературі пов'язують перш за все зі «Станіславським феноменом», представниками якого є Юрій Андрухович, Юрій Іздрик, Тарас

---

<sup>5</sup> Голик Р. Традиція і модернізація: постаті, коди й практики в західноукраїнській літературній та культурній пам'яті. *Модернізм в українській літературі XX – початку XXI століття: пам'ять, коди, практики*: монографія / відп. ред. Т. Пастух. НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2023, С.154.

<sup>6</sup> Бондар-Терещенко І. Функціональні механізми літературного дискурсу 1990-х років. *Слово і час*, 2005, № 2. С. 65.



Прохасько, Володимир Єшкілев, Галина Петросяк та ін. Ці митці своєю творчістю декларували розрив із традиційними цінностями, відстоювали необхідність перегляду усталених канонів та звичаїв у літературі, заперечували як соцреалізм, так і неонародництво та неопозитивізм»<sup>7</sup>.

У Львові виникає знаменитий гурт «Бу-Ба-Бу», іронічно-звичаєву лінію якого найяскравіше представляють Віктор Неборак та Юрій Андрухович. Т. Гундорова у зв'язку з цим наголошує на багатомірності творчості угруповання: «Український постмодернізм у його бубабістській формі виникає як театралізація життя і є поліморфним явищем: він є літературним явищем, але водночас і явищем національним, лінгвістичним, соціальним, гендерним, політичним»<sup>8</sup>.

Відповідно, змінюється і авто-образ та саморефлексія митця. Романтичний ореол митця, самотнього страдника, наділеного унікальною Божою іскрою, який підноситься над філістерським загалом, більше не в пошані у молодого покоління постмодерністів. Швидше їм імponує позиція популярного медійного персонажа, інфлюенсера, який не вагається оцінити ситуацію тут і тепер та розповісти для широкої аудиторії свої рекомендації і своє бачення подій. Їх авторитет швидше споріднений з авторитетом культових постатей інформаційного і мистецького простору, причому під мистецьким простором маємо на увазі зовсім не академічне середовище, а шоу-бізнес, кінематограф й інші форми, спрямовані на найширше коло споживачів.

Звісно, що постмодерна естетика, а загалом – відгук на всі стрімкі зміни в суспільно-історичному поступі України не могли оминати і художників та скульпторів. Як і у випадку літератури і, звісно, музичного мистецтва, львівські художники мали потужний фундамент, на якому паростки нового могли прорости, незважаючи на всі настанови соцреалізму. До цього

---

<sup>7</sup> Хоменко Г. Українська постмодерна література: світоглядно-стильові доміанти. *Український педагогічний журнал*, 2018, № 4. С. 120.

<sup>8</sup> Гундорова, Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм. Київ, Критика, 2013. С. 198.

спричинились деякі провідні особистості, які і сформували нове покоління, чутливе до віянь сучасного мистецтва. Серед них на чільне місце слід поставити подружжя Сельських, Роман і Маргіт, від котрих молоді переймали свободу оперування барвними контрастами, вимовну деформацію постатей і фігур, символіку окремих живописних прийомів, просторового розміщення чи колористичних метафор.

Цю внутрішню свободу творчості перейняли у видатних представників львівської школи, які навчались у Кракові і в Парижі, такі яскраві мистці наступного покоління, як Володимир Патик, Любомир Медвідь, Роман і Михайло Безпальків, Іван Марчук, Іван Остафійчук, Зиновій Флінта, Павло Маркович та Дмитро Довбошинський. Майстром театральної декорації був Євген Лисик. У графіці виразно проявили себе Іван Остафійчук та Дмитро Парута та інші. Тож наведені факти з «андерграундового» мистецького життя львівських представників образотворчого мистецтва дозволяють прийти до висновку, що постмодернізм у живописі мав добрі диспозиції, що проявилось і у імпонуючій кількості його представників у регіональній школі, і в численних акціях нового кшталту, організованих новою генерацією художників.

Водночас, як і в літературі та музиці, малярські виміри львівського постмодернізму далеко не обмежувались вищезгаданими, власне невичерпність фантазії і розсування всіх мислимих і немислимих меж на різних площинах: як тематичній, оскільки можна було втілювати найбільш екстравагантні і ризиковані задуми, так і технік образотворчого письма, за допомогою яких ці задуми переносились на полотно, оскільки не існувало більше жодних заборон.

Всі ці ескізні спостереження за загальним мистецьким процесом в Україні, і особливо у Львові, важливі для розуміння тієї багатоголосої партитури художнього мислення, котра мала великий вплив на формування творчої особистості Віктора Камінського. Адже покоління поетів, письменників, драматургів, художників, до яких апелюємо у поданому

підрозділі, складала здебільшого ровесники композитора. Закономірно, що в музичній сфері, у львівській композиторській школі також трансформується естетика постмодернізму, отримуючи настільки ж розмаїте «нелінійне» втілення, як і в інших видах мистецтва.

Щодо музичної творчості у становленні галицького, львівського постмодернізму доводиться зробити одну істотну корективу у порівнянні з іншими видами мистецтва. Якщо в літературі і малярстві нові віяння заторкнули передусім академічну сферу, а вона – як зазначено вище – натомість природно увібрала в себе побутову лексику, слогани мас-медіа, типові вербальні формулювання преси (поезія, проза, драматургія) або плакатно-декоративні елементи і елементи перформенсу (образотворче мистецтво), то в музиці академічна і популярна площина все ж не перетинається настільки стисло.

Хоча справедливості заради слід згадати, що низка композиторів – «академістів» охоче звертається і до естради, до популярної пісні. Серед них насамперед відзначимо Мирослава Скорика, що після тривалого перебування в Києві, у 1987 році погоджується викладати на кафедрі композиції Львівської консерваторії, а в наступному році очолює Львівське відділення Спілки композиторів України, відтак одразу акумулює довкола себе найцікавіші події музичного життя міста. Він власне став прикладом того, як визнаний академічний композитор на хвилі хрущовської відлиги у 1960-х роках зумів внести настільки потужні інновації у національну естраду, що вони стануть стимулом для наступних поколінь популярних авторів-пісенників.

За його прикладом і Богдан Янівський, і Юрій Ланюк, і «головний герой» нашого проекту Віктор Камінський охоче звертаються до пісенного жанру. Хоча кожен з них мав на це власні причини, вони істотно збагатили популярну музичну продукцію. Один із найяскравіших авторів популярних пісень 1970-х років – Володимир Івасюк, якому доля визначила роль «культової жертви» української культури на піку брежнєвського переслідування інакомислячих, – теж навчався композиції в консерваторії і

крім пісень встиг до своїх тридцяти років написати кілька творів в академічній манері. Професійно навчався композиції й інший творець галицької популярної пісні Ігор Білозір, між іншим, в класі саме Віктора Камінського, що був всього двома роками старшим за свого студента.

Чи можна їх пісенний доробок вписати у постмодерну панораму мистецького Львова останнього двадцятиріччя ХХ ст.? Непросте запитання, і відповідь на нього не може бути однозначною. З одного боку, їх пісні були яскравим знаком-символом буремної доби, виразом думок і почуттів творчих особистостей, які не бажали коритись директивам комуністичних ідеологів. З них виділилась культова «Червона рута» В. Івасюка та інші пісні, засновані на інтонаціях українського фольклору, талановито поєднані з характерними ритмами і зворотами світових естрадних трендів. «Червона рута» дала назву всеукраїнському молодіжному фестивалю сучасної пісні та популярної музики, що з 1989 року проводиться раз на два роки. Та тільки перший з цих фестивалів мав справді широкий суспільний резонанс і залишив слід в історії української культури. Подальші фестивалі комерціалізувались і вже не мали такого розголосу у порівнянні з «чернівецьким спалахом талантів» та не збагатили національний пісенний компендіум.

Популярна пісня чутливо відгукувалась на настрої і потреби середовища, в якому вона виникала, тому хоч і була точним барометром суспільства, таким собі *vox populi*, проте значно складніше піддавалась науковій оцінці і представляла не дуже вдячний матеріал для розмаїтих теоретичних та естетичних студій, як і стильових дефініцій.

Прикметно, що і поети-піснярі, на чиї слова писались популярні пісні М. Скорика, Б. Янівського, В. Камінського, В. Івасюка та інших, передусім Богдан Стельмах, Микола Петренко, Ростислав Братунь, попри високий художній рівень їх поезії, професійну вправність і тематичне багатство текстів не дочекались серйозного літературознавчого аналізу свого доробку і здебільшого згадуються у наукових студіях лише у зв'язку з дослідженням композиторської творчості на їх слова. Якщо їх прізвища і з'являються на

сторінках статей, наукових розвідок і монографій, то частіше в контексті суспільної діяльності, їх участі в політичних акціях чи національно-просвітницьких досягненнях.

Натомість академічна музична культура Львова доволі органічно вписується у постмодерну світову панораму, впевнено, а водночас своєрідно пересаджуючи західні інновації на питомий ґрунт. Цьому сприяла низка обставин, які згадувались попередньо в зв'язку з інкорпорацією постмодернізму в інших видах мистецтва. До них належить наявність давньої, бо майже двохсотрічної галицької традиції чутливого сприйняття і трансформації всього нового в музиці, що відбувалось у найбільших світових центрах; спадкоємність, яка передавалась від метрів, вихованих у провідних європейських консерваторіях: деякі з них ще встигли виховати плеяду своїх наступників; зрештою, близькість до західного кордону, котрий як би ретельно не охоронявся спецслужбами, все ж не міг затримати деяких інтелектуальних сигналів, що долаючи перешкоди, напливали з демократичного співтовариства.

Так само, як і в інших видах мистецтва, в музичному середовищі Львова важливе місце належало представникам старшого покоління, особливо тим, які в 1930-х роках репрезентували модерні віяння європейського художньо-естетичного світогляду. Хоча деякі з них – Василь Барвінський, Борис Кудрик, Володимир Флис – були репресовані і зіслані у сибірські табори, інші, як Стефанія Туркевич-Лукиjanович, Зиновій Лисько чи Антін Рудницький вчасно емігрували, рятуючись від комуністичних переслідувань, але все ж харизма особистості музикантів – викладачів консерваторії, що отримали освіту в європейських культурних центрах, надто істотно вплинула на їх вихованців. До плеяди корифеїв композиторської школи Львова, які залишились в місті після радянської окупації, належали Станіслав Людкевич, Микола Колесса, Роман Сімович, Дезидерій Задор, Анатоль Кос-Анатольський, Адам Солтис та деякі інші. Саме завдяки їх педагогічній діяльності вдалось забезпечити неперервність музичної традиції краю і перекинути місток від модернізму до

постмодернізму. Тому і входження в новітню музичну течію відбулось на західних теренах України швидко і активно. «Сміливо можна стверджувати, що 1990-і роки за розмахом творчого експерименту, за багатогранністю образів, високим, відповідним до провідних шкіл, художнім рівнем перекидають місток до кульмінаційних тридцятих років. Зрештою, численні виконання раніше забутих творів – відкриття кінця 1980-х – початку 1990-х років, яким для багатьох стало знайомство з “забороненими” композиторами, дозволили сучасним мистцям краще усвідомити, “якого ми роду і чиї ми діти”»<sup>9</sup>.

Деякі з видатних вихованців львівської композиторської школи – Мирослав Скорик, Богдана Фільц, Володимир Флис, Григорій Цицалюк, Генадій Ляшенко, Анджей Нікодемівич – сформувались в найважчі часи агресивного нав’язування комуністичних догм у мистецтві, у 1950-х – на початку 1960-х років. Те, що вони репрезентували у своїй творчості зовсім не соцреалістичний світогляд, а індивідуально переосмислювали національні джерела і адаптували новітні течії західного мистецтва, було немалою заслугою їх педагогів і самої атмосфери Львова, яка так ніколи і не сприйняла радянських наративів. Все ж упушенням і наслідком ідеологічного тиску можна вважати відсутність яскраво виражених артефактів модерністського спрямування, за винятком окремих творів А. Нікодемівича. Композиторам доводилось балансувати на лезі бритви, вдаватись до різних опосередкованих завуальованих прийомів художнього виразу, щоби мати змогу виразити власний задум. Але відверто використовувати авангардну техніку ніхто з них не міг собі дозволити. Невипадково також більшість з них згодом працювала в інших містах України, або, як Нікодемівич, вимушені були виїхати за кордон внаслідок політичних переслідувань. Проте їх система духовних цінностей перейшла вже до наступного покоління, яке і перейняло обов’язок формувати

---

<sup>9</sup> Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. Чернівці: Книга-XXI, 2008. С. 188.

музичну культуру краю перед розпадом комуністичної імперії та в перше десятиліття Незалежності.

Цими композиторами, крім самого Віктора Камінського були Ольга Криволап, Юрій Ланюк, Ганна Фроляк-Гаврилець, Віктор Тиможинський, в 1990-х до них приєднується Богдана Фроляк, Олександр Козаренко, Іван Небесний, Леся Горова, Богдан Сегін, Михайло Швед та деякі інші. Козаренко формально хоч і був випускником Київської консерваторії, але походив з Коломиї, закінчив Львівське музучилище, а в Києві навчався у М. Скорика, тому маємо повне право стверджувати галицький фундамент його композиторського світогляду. Водночас, як і в попередньому поколінні, низка вихованців Львівської консерваторії, серед них Г. Гаврилець, В. Тиможинський, Л. Горова виїжджають до столиці чи інших міст України, утверджуючи і розвиваючи львівську композиторську традицію на іншому регіональному соціокультурному ґрунті.

А музичний ґрунт у самому Львові особливо у 1990-х роках справді виявляється набагато сприятливішим, аніж у попереднє повоєнне тридцятиріччя, відчуває очікування, а потім здійснення кардинальних історичних і духовних змін, чутливо відображених у композиторських артефактах і формах музичного життя. Як слушно вказує Л. Кияновська, саме в ці роки «відбулося якісне переродження творчого процесу львівської композиторської школи. Це сталося не лише завдяки новим силам, котрими вона поповнилась, але й багатьом факторам суспільно-культурного життя. Насамперед поступово зникає синдром провінційності, що вироблявся роками, і змушував сприймати власні здобутки лише з огляду на московські дорогівкази. Проведення у Львові декількох міжнародних музичних фестивалів (серед них організований обласною філармонією щорічний фестиваль “Віртуози”, котрий виник на базі попереднього “Віртуози країни”, фестиваль “Контрасти”, що проводиться щорічно від 1995 року, фестиваль української та американської музики у 1996 р., та ряд інших), поживлені контакти наших музикантів – як композиторів, так і виконавців – з іноземними

мистцями сприяли ствердженню художніх орієнтирів, співзвучних духові епохи, а водночас суто львівських, галицьких»<sup>10</sup>.

Відтак і постмодерні естетичні установки сприйнялись львівськими композиторами вельми індивідуально і вільно, оскільки відсутність бар'єрів і кордонів дозволила їм усвідомити головну істину постмодернізму, афористично виражену німецьким філософом Вольфгангом Вельшем: «наша реальність і життєве середовище стали „постмодерними”. В епоху авіаційного сполучення та телекомунікацій різномірні явища стали настільки наближеними, що вони безперервно і повсюдно стикаються одне з одним, а одночасність неодноразово стала новою закономірністю. Наразі реальною є ситуація всезагальної одночасності та взаємопроникнення, на цьому ґрунті виникли різні концепції... Постмодерний плюралізм прагне відповісти на основні вимоги та проблеми реального буття. Він не вигадує цю ситуацію, а відображає її. Він не відвертає погляду від реальності, а прагне протистояти часу та його викликам»<sup>11</sup>.

Подібні ж спостереження містяться і в зарубіжних дослідженнях, присвячених постмодернізму в музиці. В новітньому музичному дискурсі відзначаються такі ж риси поєднання непоєднуваного, взаємодія протилежних полюсів, відсутність жорстких меж, як і в інших видах мистецтва. «Спонтанне чуттєве сприйняття все більше замінюється рефлексією: тобто мистецтво про мистецтво, музика про музику. Поєднується як одночасність глобальної реальності, так і її відображення в людській свідомості. Міфічний і натуралістичний, елітарний і кітчевий, естетичний і вульгарний елемент, дидактика і розвага, мистецтво і комерція – це більше не опозиції, а нерозривно пов'язані елементи того глобального естетичного конгломерату, який формує всі сфери мистецтва та життя нашої постмодерної епохи»<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Там само, с. 292.

<sup>11</sup> Welsch W. *Unsere Postmoderne Moderne*, Berlin: Akademie Verlag 2008, С. 4.

<sup>12</sup> Kostakeva M. *Modern oder postmodern? Traditionalismus, avantgarde oder postavantgarde? Музикологіја/ Musicology*, Nr.6, Beograd, 2006. С. 205.



То ж чи скористались цими можливостями львівські композитори покоління 1980-х – 1990-х? Звісно, причому у вельми диференційований спосіб, надаючи постмодерній багатовимірності матеріалу і форм вираження яскраво індивідуальної інтерпретації. Постмодерна естетика, потрактована ними цілком вільно, з урахуванням власних традицій та індивідуальних пріоритетів, дала змогу галицьким музикантам досягнути природної взаємодії фольклорної першооснови української традиції, національних звукових архетипів і сучасних інноваційних досягнень композиторської техніки; важливої для української ментальності «аκласичної» бароково-романтичної стилістики і раціональності експериментів авангарду, таким чином забезпечивши повноцінну творчу реалізацію цієї генерації львівських митців.

## *2. Особистісні параметри концертності у творчості Віктора Камінського*

Співвіднесеність творчості митця і його психологічної характеристики теж є достатньо складним і неоднозначним феноменом, який по-різному розв'язують дослідники. Ще складніше виявляється писати про особистість композитора, сучасником якого є автор проекту і якого він знає не одне десятиліття. Тут виникає інша перешкода: надто близька відстань і практична неможливість відсторонитись від суто суб'єктивних вражень про людину і музиканта. І тим не менше, як видається, для пізнання індивідуального стилю композитора надзвичайно цінними є свідчення сучасників – не лише музикознавців, але й виконавців, колег, рідних, які мають можливість безпосередньо спілкуватись з композитором, зафіксувати його думку про певні конкретні задуми і шляхи їх художньої реалізації.

Такий погляд зблизька, хоч і неодмінно грішить певною суб'єктивністю, проте дає змогу нащадкам безпосередньо поспілкуватись з автором. В свою чергу таке спілкування дає змогу на основі власного самоаналізу світоглядних переконань і декларації художнього світогляду розшифрувати змістові параметри окремих творів, не на основі реконструкції фактів і зафіксованих рефлексій автора чи його оточення, а в безпосередньому з'ясуванні його імпульсів, а значить, теж має право на існування поряд з іншими історико-стильовими аналізами.

Можна його окреслити, як «віддзеркалено-автобіографічний», бо хоча в основу дослідження і кладеться особистісний підхід композитора, проте водночас дослідник має змогу представити і більш неупереджений погляд сучасника «ззовні».

Ці вступні міркування призначені для того, щоби обґрунтувати методологічні принципи представлення психологічного портрету Віктора Камінського в проекції на власну диригентську концепцію концертів. Одразу слід зазначити, що митець належить до тієї категорії творчих особистостей, які

добре володіють словом, вміють стисло і водночас ємко охарактеризувати свою позицію, у інтерв'ю і бесідах з журналістами та дослідниками яскраво і метафорично визначають свої естетичні уподобання, стильові пріоритети і творчі цілі.

Тому особистісні параметри жанрово-стильових пріоритетів композитора автор проекту виводитиме на основі трьох головних джерел: перший з них – об'ємний дайджест думок і рефлексій та аналітична стаття, підготована Т. Молчановою<sup>13</sup>, деякі інтерв'ю композитора, друге джерело – статті і дослідження, присвячені його творчості, третє – бесіда, особисто проведена автором з Віктором Камінським, спрямована не лише на проблеми його становлення як митця і поглядів на творчий процес, але й на з'ясування конкретних інспірацій та інтенцій творів. Окремі фрагменти з неї будуть використані для підтвердження певних інтерпретаційних гіпотез власної диригентської концепції.

Вихідним пунктом представленого психологічного портрету зазначаємо саморефлексію композитора щодо свого психотипу: «за психотипом я точно інтроверт, за типом темпераменту сангвінік»<sup>14</sup>.

Далі В. Камінський вказує на деяку незвичність такого поєднання: адже інтровертивний тип особистості, заглиблений у собі, позірно виключає зв'язок з типовою для сангвініків легкістю комунікації і активністю в різномірних видах діяльності. Проте і вся професійна та організаційна діяльність митця, і уважний погляд на його творчий доробок підтверджують слухність його самоспостереження.

Якщо коротко зреферувати дефініції інтровертивного типу, сформульовані двома найвищими авторитетами у цій сфері психології, Карлом Густавом Юнгом та Гансом Юргеном Айзенком, то отримаємо наступні характеристики. К. Г. Юнг дає вельми розлегле визначення

---

<sup>13</sup> Молчанова Т. *Suma regum* Віктора Камінського. З нагоди ювілею композитора. *Українська музика: науковий часопис*. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2023. Число 1(44). С.110–132.

<sup>14</sup> Всі подальші авторефлексії композитора походять із проведеної з автором проекту бесіди, за винятком тих, на які дається окреме посилання

особистості екстравертів та інтровертів, диференціюючи тип мислення, почуттів, головних і допоміжних функцій психіки, місце інтуїції тощо. Відносно до головного завдання поданого теоретичного обґрунтування проекту, то найважливішим видається визначення швейцарським вченим типу мислення інтровертів:

«Інтровертне мислення базується насамперед на суб'єктивному факторі. Воно може оперувати конкретними чи абстрактними величинами, але завжди орієнтується на суб'єктивну даність. Зовнішні факти не стають причиною і метою цього мислення, хоча інтроверт дуже часто хоче справити таке враження. Проте його мислення починається в суб'єктивній площині і веде назад до суб'єктивних реакцій, навіть якщо індивід здійснює екскурси у сферу реальності. Тому цей тип мислення продукує насамперед нові погляди, а не знання нових фактів. Він створює теорії, відкриває перспективи та постулює ідеї»<sup>15</sup>.

Композитор неодноразово наголошує на прагненні відкриття нового як домінанті свого художнього мислення, і його дослідники звертають увагу на вказану суб'єктивно-інтровертивну специфіку його художніх інтенцій.

Так, у відповіді на питання про бачення постмодернізму митець наводить своє кредо, ще й наголошує, що воно для нього незмінне з юності і він неодноразово про це висловлювався: «Світ надто мінливий і розмаїтий, щоби обмежити себе якимись раз і назавжди встановленими рамками. Справжнє мистецтво завжди відкрите на нові враження і переживання». Тут ключові слова: враження і переживання, тобто суб'єктивний відгук на оточуючий світ. На інтровертивність психограми вказує і власний опис умов творчого процесу, в якому головною вимогою є самотність, відсутність зовнішніх подразників, можливість цілковитої зануреності у процес та потреба у перебуванні наодинці з природою.

---

<sup>15</sup> Jung C. G. Psychologische Typen. Zürich, Rascher & Co, 1921  
[https://archive.org/details/Psychologische\\_Typen/mode/2up](https://archive.org/details/Psychologische_Typen/mode/2up) (дата звернення 02.03.2024)

В характеристиці діалогу з минулим композитора Тетяна Молчанова теж виокремлює типову рису мислення інтровертів «звернення до минулого у Камінського не відбувається за принципом використання певних жанрових і структурних форм. Просто композитор *ніби відчуває себе „там“* [курсив мій – Б. Д.].

Дослідниця поглиблює цю думку, посилаючись водночас на власні рефлексії композитора: «„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»<sup>16</sup>.

Нетиповість інтровертивних проявів пов'язана у композитора з поєднанням з рисами сангвінічного темпераменту, або сильного врівноваженого типу нервової системи (на що звертає увагу і він сам). Наведемо одне з хрестоматійних визначень цього найбільш поширеного психотипу: «Енергійний, працездатний, з активністю береться за нову справу і може довго працювати, не втомлюючись. Здатний до швидкого зосередження, дисциплінований. Якщо хоче, може стримувати прояв своїх почуттів і мимовільні реакції. Йому притаманні швидкі рухи, гнучкість розуму, кмітливість, швидкий темп мовлення, швидке включення в нову роботу. Висока пластичність проявляється в мінливості почуттів, настроїв і прагнень. Сангвінік легко зближується з іншими людьми, швидко звикає до нових вимог і умов, без зусиль не лише переключається з однієї роботи на іншу, а й може перевчитися, оволодіваючи новими навичками. Як правило, він більшою мірою відгукується на зовнішні враження, ніж на суб'єктивні образи і уявлення про минуле, майбутнє, тобто є екстравертом»<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Молчанова Т. *Suma regum* Віктора Камінського... С. 114.

<sup>17</sup> Сергєєнкова О. П., Столярчук О. А., Коханова О. П., Пасєка О. В. *Загальна психологія*. Навч. посіб. Київ: Центр учбової літератури, 2012. С. 210.

Але і у переліку рис сангвінічного темпераменту теж лише деякі відображають особистість В. Камінського. Це свідчить про те, що можливі і вельми незвичні індивідуальні поєднання різних комплексів особистості, передусім у людей, наділених яскравими творчими талантами. Так і у випадку львівського композитора незвичне поєднання інтровертивних ознак та рис сангвінічного темпераменту своєрідно відображаються у його психогамі, і дозволяють глибше збагнути засади художнього мислення та специфіку їх відображення в індивідуальному композиторському стилі.

Весь описаний вище комплекс, що складається, з одного боку, із зовнішніх чинників, впливу середовища, в якому формувалась мистецька особистість, а з іншого – внутрішніх predisposицій, психотипу, індивідуальних обставин виховання, обумовили жанрово-стильові пріоритети композитора.

Властиво, узагальнюючим принципом вибору жанрів і стильових прототипів у творчості В. Камінського є прагнення до максимальної індивідуалізації жанрових канонів і адаптація різних стильових знаків-символів, відповідно до конкретного задуму твору. На цьому наголошує і сам композитор відносно до різних аспектів своєї творчості, починаючи від наведеного вище головного кредо творчості, а також торкаючись конкретніших проявів його індивідуального мислення. Ця багатоманітність помітна у саморефлексії композитора: чи окреслюючи сучасний звуковий простір: «він же весь час змінюється, додається щось нове, змінюються конфігурації, з'являються нові технічні прийоми... Все це дуже цікаво спостерігати і переосмислювати по-своєму»; чи розмірковуючи про своє ставлення до можливостей оркестру: «мені цікаво випробувати можливості оркестру в різних констеляціях: з голосом, з хором, з солістами-інструменталістами, різних складів – великий і камерний, з різними програмами і символами»; чи підсумовуючи свою інтерпретацію сакральної теми: «так само, як і для інших основних тем, для втілення релігійної ідеї

кожного разу намагався знайти якийсь інший ракурс [виділення моє – Б. Д.], показати вияв віри в різній тематиці і жанровому спектрі».

У творенні нових – символічних або синтетичних – жанрових моделей основні стають три основні способи.

Першим з них є творення алегоричного символу жанру через програмні назви, які композитор використовує дуже часто. Якщо представити своєрідний дайджест його творчого доробку, то до канонічних версій жанру, як-то соната, тріо, концерт, симфонія тощо, автор звертається не так і часто. Набагато частіше, однак, В. Камінський творить нові жанрові різновиди, розкриваючи несподівані смислові підтексти, які містять, або можуть містити історично сформовані жанрові моделі. Серед них згадаємо зокрема п'єсу «Супергармонія в ритмах „Океану”» для скрипки з камерним оркестром за мотивами гурту «Океан Ельзи» Святослава Вакарчука, в якій інваріант жанру – фантазія на тему іншого композитора для соліста й оркестру, відома ще з доби бароко, котра у традиційній версії мала би називатись «Фантазія на теми пісень гурту „Океан Ельзи”» – отримує додатковий змістовний ряд «супергармонія в ритмах», тобто наголошується роль мінливої ритміки (у асоціаціях з ритмами водної стихії, причому в самому творі вельми відчутні ці метроритмічні коливання, що наближаються до їх хвилеподібності), а також вводиться поняття «супергармонії», що теж асоціюється з величчю океанської стихії, хоча композитор і використовує тут мотиви з популярних пісень Святослава Вакарчука, зокрема «Веселі, брате, часи настали».

Другим способом творення нових жанрових моделей, теж на основі програмного тлумачення, стало відсилання до попередніх історичних епох та індивідуальних стильових прототипів. В цьому випадку йдеться вже не лише про суто жанрові трансформації, але про включення стильових позначень як чинника оновлення образу жанру. На підтвердження наведемо вельми цікавий приклад – другий струнний квартет «Reflexion nach Beethoven», в якому композитор обіграє тему з останнього струнного квартету оп. 135 з авторською ремаркою „Muß es sein?“. Інший приклад такого жанрового оновлення через

стильові алузії – п'єса «Блукаючий дух митця» на монограму Sarasate для скрипки solo.

Врешті третій спосіб творення нової жанрової моделі є принцип жанрового міксту, коли до основного інваріанту додається назва іншого жанру, або коли здійснюється розширення позначення жанру за рахунок вказівки на місце чи час виникнення. Прикладами такого оновлення інтерпретації жанру може бути соната псалмів для двох флейт і фортепіано, а також Berliner concerto grosso для акордеону, саксофону і оркестру, концерт «Сувенір зі Львова» для двох фортепіано і оркестру, а також Leopold concerto grosso для органу і оркестру пам'яті Мирослава Скорика. Прикметно, що в кожному з цих творів В. Камінський стисло узгоджує систему застосованих виразових засобів (*згідно його власної декларації, спеціально продуманої для кожного твору і не повтореної у наступних опусах*) із знайденим для твору жанрово-стильовим позначенням. При тому інтонаційні знаки іншої доби і локації інкорпорується у сучасну композиторові музичну мову, індивідуально переосмислюються ним, поєднуючись з типовими для нього «авторськими знаками». Таким чином, ці артефакти наочно підтверджують один з його основних принципів творчості: «дуже важливо, щоби митець відчував-таки дух свого часу і середовища... [і проявив – Б.Д.] здатність донести своє слово з повним духовним переконанням та інтелектуальним застановленням».



### *3. Поємність жанру Фортепіанного концерті пам'яті Василя Барвінського.*

Концерт для фортепіано і камерного оркестру «Пам'яті Василя Барвінського» провідного українського композитора, професора Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка Віктора Камінського, створений ним 1995 року, вже має свою історію виконавських інтерпретацій. Він звучав у виконанні таких відомих українських піаністів, як Народна артистка України Етелла Чуприк (перше виконання), Заслужені артисти України Оксана Рапіта та Йозеф Ермін. На ювілейному концерті композитора 14 вересня 2023 року Фортепіанний концерт з великим успіхом прозвучав у виконанні Оксани Рапіти. Кожна поява цього яскравого твору у концертній програмі стає непересічною культурно-мистецькою подією, кожен із виконавців знаходить в цьому насиченому глибинними смислами Концерті нові яскраві грані та відтінки.

Матеріалом для поданої нижче методичної розвідки став відеозапис виконання Концерту, що відбулося 19 листопада 2011 року у Львівській філармонії у виконанні Заслуженого артиста України Й. Ермін у супроводі Камерного оркестру «Академія» під орудою Народного артиста та Героя України М. Скорика. В певному сенсі, цей запис виявився плідним поштовхом для вибудування власної інтерпретаційної концепції Концерту.

Трагічна доля визначного представника української музичної культури ХХ століття композитора, піаніста, музичного критика, педагога, диригента Василя Олександровича Барвінського (1888–1963) стала ще однією з обвинувачувальних сторінок в історії винищення кращих представників української культури радянським тоталітарним режимом. На початку 1948 року Василь Барвінський – директор Львівської консерваторії та голова Львівського відділення Спілки композиторів України – був заарештований. В МДБ його примусили підписати моторошний «дозвіл» на знищення власних рукописів. І рукописи було знищено. Потім було десятирічне заслання у

мордовські табори. Після повернення із заслання (1958) усі свої сили композитор зосередив на відновлення з пам'яті творів, рукописи яких було знищено під час його арешту, над чим працював до самої смерті .

Концерт В. Камінського, сповнений трагічними настроями, глибокою тугою і любов'ю, став своєрідним маніфестом художника на захист української культури проти її знищення і поневолення, і водночас - реквіємом пам'яті видатного музиканта. Сам В. Камінський так визначив ідею цього твору: «Переглядаючи черговий раз ноти (фортепіанних творів Василя Барвінського – Т.М.), знайшов тему, яка найбільше відповідала задуму мого майбутнього концерту. Це була **повільна лірична тема з другої частини Фортепіанної сонати композитора**. Її хоральний виклад (алюзія до релігійності його світогляду) у поєднанні з характерною імпровізаційною декламаційно-розповідною мелодикою видалась мені своєрідним символом українського духу, а передусім втіленням «філософії серця», про яку тоді теж з'явилося чимало нових публікацій. Чим більше я про неї думав, тим більше уявляв собі цю тему кульмінацією свого концерту, тим пунктом, до якого буде скерований весь попередній розвиток. Шлях до цього катарсису мав бути складним, напруженим, з багатьма драматичними колізіями, трагічними зривами, які нагадували б мученицьку долю геніального музиканта. Співпереживання трагедії композитора, який втратив найдорожче – плоди своєї праці, рукописи, що були спалені, – постійно супроводжувало мене в час написання концерту...»<sup>18</sup>.

А в бесіді з автором творчого проекту доповнює думку: «доля Барвінського на тлі осягнення всіх трагічних втрат української культури, нищення і репресій проти її інтелектуальної еліти, стала для мене символом страждання, незламності і просвітлення, хай і посмертного, сотень і тисяч талановитих українців, знищених сатанинським режимом. Тому цей концерт має ще один жанровий підзаголовок, який часто пропускають: концерт-реквієм».

---

<sup>18</sup> Там само. С. 112.

О. Пономаренко відзначала у становленні жанру 1980–1990-ті роки як час, що «узагальнює досягнення попередніх періодів і тих нових тенденцій, які виникли в українській музиці останнього двадцятиліття: це нова якість лірики, різні форми жанрового синтезу, багатоманітність композиторських технік та яскрава індивідуалізація художніх рішень»<sup>19</sup>.

Саме ці тенденції спостерігаються при розгляді фортепіанного концерту В. Камінського – одного із найяскравіших зразків постмодерно-неоромантичного спрямування. Так, за словами Л. Кияновської, «саме в інструментальних концертах – Концерті для фортепіано з оркестром пам'яті Барвінського, Концерті для чотирьох солістів, клавесину, органу та камерного оркестру, а також в оркестрових мініатюрах, помічаємо ту ж гру стильовими моделями, те ж прагнення перенести у сучасну художню свідомість знаки барокової та романтичної доби»<sup>20</sup> [38, с. 160]. Концерт є зразком органічного сплаву барокових інтонаційних моделей з сучасною музичною мовою: алеаторикою, сонористикою, серіальністю. Але головне, чого прагне і успішно досягає композитор, – це наповненості музичним змістом і багатством почуттів кожного інтонаційного звороту, кожної гармонічної, тембральної знахідки твору. Музика В. Камінського сповнена глибокого змісту і пристрасного почуття, в ній відчувається биття чутливої людської душі, бачення мудрого художника, освіченого мистця.

Одночастинний, поемного типу твір має чіткі розділи. Концептуальною виваженістю, оригінальністю задуму відрізняється драматургічна побудова твору: «Новаторська форма суворої стриманості у синтезі з розкутістю почуттів»<sup>21</sup> [3, С. 110]. Партитура написана для фортепіано та камерного оркестру (скрипки I та II, альти I та II, віолончелі I та II, контрабаси, дзвони).

---

<sup>19</sup> Пономаренко О.Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2003. С. 8.

<sup>20</sup> Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетика-аналітичних студій над творчістю Віктора Камінського). *Українське музикознавство*: наук.-метод. міжвідом. щоріч. Київ: «Музична Україна», 2001. № 30. С. 160.

<sup>21</sup> 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. 110.

У вступі (*Moderato*) закладені основні образно-тематичні сфери твору. Похмуре звучання фортепіано у низькому регістрі та низьких струнних (альти, віолончелі, контрабаси) у поєднанні з траурними ударами дзвонів. Остинатне повторення лаконічної мелодичної формули, що, очевидно, є переосмисленням бахівської «теми хреста» (Приклад 1):

#### Вступ (тт. 1–4)



Цьому фрагменту властива рівномірна пульсація траурної ходи, згущене канонічне переплетення мелодичних ліній. Новий елемент постає у тт. 7-8 – це речитація на одному звуці з наступним секундовим нашаруванням, що може трактуватися одночасно як знак церковної (псалмодіювання) та фольклорної традиції (голосіння, заплачки) (Приклад 2):

#### Другий елемент вступу (псалмодія)



Щемлива пульсація дає поштовх до ліризації, появи наспівної кантилени аріозного плану з низхідним рухом мелодії (у фортепіано в тт. 15-25, струнні тт. 39-48). У супроводі струнних постають романсові низхідні сексти (тт. 28–29, 41–43), проникливі ляментозні інтонації (Приклад 3).

#### Фрагмент вступу



Гнучкі переплетення кантиленних мелодичних ліній у струнних нагадують барокові адажіо в концертах Т. Альбіноні, А. Вівальді, Й. С. Баха та ін. Партія фортепіано перебирає на себе «ритмічну» функцію, «відбиваючи» долі з мотивом-пульсацією. Композитор трактує фортепіано передусім як ударно-сонорний інструмент, що є типовим явищем для музики ХХ–ХХІ століття.

Перша кульмінація співпадає з першим же фортепіанним *solo*: невеликий (7 тактів, тт. 57–63) фрагмент концентрує всі попередні тематичні інтонації: метричну пульсацію речитативу та дисонантних секундових співзвуч, аріозну кантилену та «барокову» низхідну секвенцію, що є похідною від вступного елемента – «теми хреста» (Приклад 4).

#### Каденція фортепіано наприкінці розділу *Moderato*.



Другий скерцозний розділ *Piu mosso* (т. 64) несподівано вводить у звукову атмосферу авангардних технік. Основою є серійний звукоряд (*c-des-*

*d-es-e-f-a-as-b-h*). Це створює напружено-дисонантне, нестійке звучання (Приклад 5).

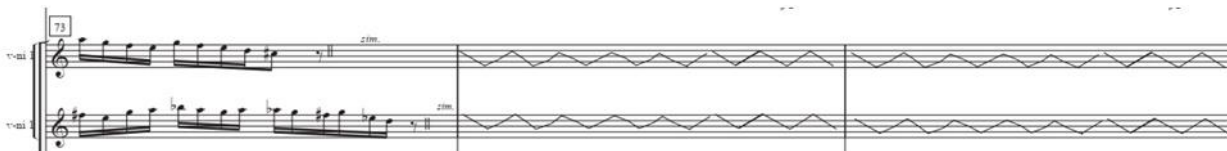
### Експозиція серії в партії фортепіано



Репліки фортепіано межують з динамічними фразами струнних (дубль-штрих).

З т. 73-74 у партіях струнних «включається» алеаторична техніка. Метою застосування елементів серіалізму та алеаторики є створення образу хаосу, нестійкості та моторошного відчаю, що контрастує з лірично-проникливими, глибоко філософськими образами вступу (Приклад 6).

### Алеаторика в партіях скрипок (тт. 73-75)



Фортепіано все одно намагається знайти опору у цьому світі звукового хаосу, вдаючись до прийому секвенціювання (тт.78–81) (Приклад №7)

### Секвенції у партії фортепіано (тт.78-79)



Серед «шуму» позасенсових алеаторичних фігурацій струнних та гарячкового «стукоту» фортепіано у партії других скрипок (ц. 82) несподівано «виринає» мелодія – «монолог» головного героя, відчайдушна спроба повернутися до людяності та краси посеред виру шумів та звуків. Тема широкого дихання, ритмічно пластична та винятково інтонаційно виразна, вона поєднує в собі кантиленне та речитативне начала і походить від тематизму вступного розділу (Приклад 8).

#### Тема скрипок (тт. 82 – 84)

Згодом патетичне звучання теми виходить на перший план, без зусиль долаючи оточуючу звукову «метушню», підкріплюється віолончелями та контрабасами.

І знову останній лаконічний висновок належить фортепіано: у т. 106–111 лунає строга акордова вертикаль, до цього хоралу долучаються дзвони, підкреслюючи значущість та позачасовість «сказаного» (можна уявно долучити текст молитви «Бо-же, Господи поми-луй») (Приклад №9).

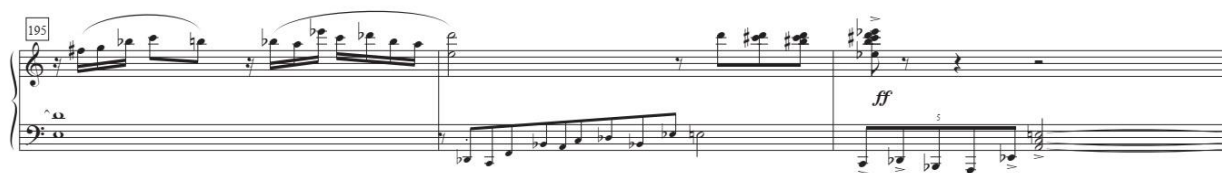
#### Хорал фортепіано та дзвонів

Наступний розділ *Meno mosso* (т. 112) повертає лірико-філософську образність вступного розділу: знову постає поліфонічне переплетення мелодичних ліній у струнних, трепетно-щемливе псалмодіювання на одному

звучі, кантиленні мелодії «широкого дихання», експресивні романсові «вигуки» – стрибки на сексти та септими. До фактурного мережива струнних долучається і фортепіано (т. 148). Кульмінація (тт. 154–178) позначена болісним скандуванням ламентозної малосекундової інтонації (*d-es*): пластичність мелодики, романтичне звучання струнного унісону створює алюзію до першого епізоду розробки «Незакінченої симфонії» Ф. Шуберта.

Велика каденція фортепіано (тт. 179–235) повертає стилістику другого розділу *Piu mosso*: атональна напруженість та невизначеність поєднується з елементами барокової органної імпровізаційності. Це масштабний монолог соліста, сповнений внутрішніх суперечностей, напруженої інтонаційної процесуальності, метроритмічної свободи *rubato*. Головний «герой» далекий від внутрішньої гармонії та узгодженості: партії лівої та правої руки знаходять в активному діалозі-суперечці, своєрідному риторичному диспуті різнонаправлених реплік (Приклад №10).

#### Фортепіанна каденція тт. 195–197



Напружене протистояння різних, немов розірваних, спонтанних думок та висловлювань раптово призводить до цілковито діатонічного плагального кадансу t53 – S64 – t53 за ля-мінором, що у поєднанні зі строгою хоральною фактурою створює аналогії з церковним хоровим співом (Приклад 11):

#### «Хорал» з фортепіанної каденції (тт. 199-200)





Вже за декілька тактів цей хорал (тт. 206–208) отримає більш масштабне втілення за рахунок пустотного звучання «неповних» тризвуків з фонізмом кварто-квінтових співзвуч у низькому регістрі, з вузьким діапазоном мелодики (I-II-III-IV за ля-мінором).

Розвиток каденції підхоплює лихоманково-напружена віртуозна імпровізація, що, досягнувши піку, завмирає у черговому проведенні хорального псалмодіювання (тт. 227–234).

Завершення каденції (т. 235) не позбавляє фортепіано його лідерської ролі «оратора та проповідника»: шерхіт струнних (своєрідна *turbae*) супроводжує метризовану (тріольна пульсація) експресивну «промову» соліста, в основі якої є низхідний секвентний розвиток.

У т. 253 постають чіткі алюзії з православним церковним піснеспівом: відтепер партія фортепіано є провідником «вічних істин», виголошуючи натхненний масштабний хорал, фоном до якого слугують віртуозні хроматизовані фігурації струнних (Приклад №12).

#### Фрагмент партії фортепіано (тт. 262–264)



Патетичне зіткнення «пророка» (фортепіано) і «натовпу» (*turbae*, струнні) призводить до генеральної кульмінації, де «істинність» реплік фортепіано підтримує звучання дзвонів.

Як і всі попередні, кульмінаційний розділ завершується каденцією – проте вже не фортепіано, яке, здається, остаточно вичерпало свої «життєві сили», а альт – потаємного голосу людського серця. Невеликий проникливий монолог альту вводить в останній розділ – Коду (т. 297, *Andante sostenuto*), що

містить ключовий звуковий символ, який надихнув В. Камінського на створення Концерту.

Композитор цитує початковий період (9 тактів) з III частини Сонати видатного українського майстра (Приклад 13). Ця тема стає «тихою» кульмінацією концерту, її змістовною серцевиною, викликаючи цілий вир смислових алюзій та інтерпретацій. Це і трагічна доля самого Барвінського, це й одвічна романтична проблема «художник і світ». Зрештою, це і сам Романтизм, що в Концерті В. Камінського постає недосяжним світом духовних ідеалів та вічних цінностей.

Приклад 13

### Тема Сонати В. Барвінського



Останні такти повертають матеріал вступу: сповільнені рецитації високих струнних та фортепіано звучать на тягучому органному пункті (C) віолончелей та контрабасів.

Концерт В. Камінського для фортепіано і камерного оркестру «Пам'яті Василя Барвінського» – один із найяскравіших зразків постмодерно-неоромантичного спрямування кінця ХХ ст. в українській музиці. Композитор використовує інтонаційну символіку барокової, романтичної музики зі зразками сучасної музичної мови: алеаторикою, сонористикою, серіальністю.

Ідейно-художній задум твору демонструє прогресивність громадянської позиції композитора. Новаторський характер драматургічного рішення (цілеспрямованість розвитку до «тихої кульмінації» – прямої цитати з Сонати В. Барвінського) пов'язаний з концепцією твору, романтичним конфліктом – художник і суспільство, а також з прагненням продемонструвати зв'язок сучасності з прекрасним світом мистецько минувшини. Стрункість концепції

забезпечується комплексом лейтінтонацій, які цементують форму, і, водночас, стають рушійною силою розвитку.

Надзвичайна внутрішня сила, яку несе в собі музика фортепіанного концерту В. Камінського, майстерність втілення конфлікту між злом і людяністю, між духовним убозтвом і духовною красою, справляє глибоке, незабутнє враження на слухача. Цей твір по праву зайняв своє достойне місце в репертуарі провідних українських виконавців.

#### *4. Принципи втілення узагальненої програмності у «Різдвяному концерті» для скрипки з оркестром № 2.*

Серед українських композиторів-авангардистів другої половини ХХ - початку ХХІ століть популярною стала тенденція «зменшення» форми. Традиційний класичний тричастинний інструментальний концерт під супровід великого симфонічного концерту втратив свою актуальність. Його замінив одночастинний концерт, в якому партія соліста «не змагається» із групами інструментів, а навпаки – взаємодіє і вступає з ними в діалог. Окрім того, твори можуть бути написані для оркестрів різних складів, а також мати програму.

«Різдвяний» концерт для скрипки Віктор Камінський написав у 2001 році. З назви стає очевидно, що твір був нав'язаний композитору святковою атмосферою. Віктор Камінський наслідує тут всі традиції постмодерну, використовує сучасну музичну мову, вводить в музичне полотно фольклорні інтонації. В творі митець яскраво проявляє свій індивідуальний композиторський стиль, якому характерна точність, лаконічність форми, напружена драматургія, використання елементів необароко та неофольклоризму. Виконавцю, перед тим як вивчати музичний матеріал, необхідно спочатку бути добре ознайомленим із сучасною музикою та новою композиторською технікою. Важливо також врахувати авторський коментар до задуму концерту: «Цей концерт виразив не тільки моє відчуття Різдва – приходу Божого Сина у наш світ, але й загалом неминучості перемоги добра і правди, в тому числі й в нашій стражденній Україні. Особливо тепер, в час війни, я це дуже сильно відчуваю».

Концерт викладений у вільній формі ABCDA1 з масштабною кодою. Наявність повторення розділу A1 свідчить про репризність. Всі розділи контрастні між собою, будуються на різному тематичному матеріалі, є відносно завершеними, проте не самостійними.

Згадуючи вище про «оновлений» інструментальний концерт, де партія соліста не змагається, а вступає в діалог, в концерті Віктора Камінського спостерігаємо дещо інше: в крайніх розділах (А та А1) демонструються елементи необароко – оркестровий супровід і партія скрипки «ведуть боротьбу» за утвердження основної теми, сольні епізоди перериваються оркестровими вставками. А у розділах В, С, D і в коді партія оркестру та скрипки зливаються одна з одною, створюючи монолітне музичне полотно.

Інтонаційним зерном крайніх розділів стає мотив славнозвісного «Щедрика» Миколи Леонтовича. Його чуємо вже в оркестровому супроводі, де знайома інтонація проводиться у стреті, що демонструє поліфонічне мислення композитора. За рахунок «притертого» до струни штриха *detache* створюється ефект «мерехтіння», наче танець сніжинок зимового вечора. Тематичний матеріал в партії скрипки теж зароджується із згаданого мотиву «Щедрика», проте далі композитор наділяє його варіантністю – розвиває по-новому, даючи простір своїй фантазії. Тут виконавець зіштовхується із першою проблемою – фразуванням та динамічною лінією, хоча композитор залишає тут її вирішення на власний розсуд скрипача: чи то святковий і піднесений, чи інтровертний і стриманий (Приклад 1)..

*Розділ А, початковий мотив у партії скрипки*

The image shows a musical score for the beginning of Section A, marked *Allegro*. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Solo Violino, Violini I, Violini II, Viole, V-celli, and C-bassi. The Solo Violino part begins with a rest, followed by a melodic motif starting on a quarter note G4, moving to A4, B4, and then a sixteenth-note figure. The Violini I and II parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola part plays a rhythmic accompaniment of sixteenth notes. The Violoncello and Contrabasso parts are silent. The dynamic marking *p* (piano) is present in the Solo Violino, Violini I, Violini II, and Viola parts.

Залишивши партію скрипки без супроводу у першому своєму прояві, композитор дає можливість виконавцю самому обрати, куди повести фразу: до звуку «*f*» першої октави (що на скрипці матиме насичений, яскравий тембр), наголосивши його із яскравою вібрацією; чи до «*f*» другої октави, що виконуватиметься із філіруванням і наступна вісімка буде майже не чутною. Крапка над нотою скоріше сприятиме скороченню тривалості, аніж гострим штрихом. Розвивати динаміку можна у межах зазначеного нюансу *piano*, однак вихід у діапазон струни «*e*» даватиме дзвінкий та голосний звук, що необхідно буде виконавцю контролювати.

Друга фраза не має зазначеної динаміки, що дає можливість вільно інтерпретувати та виконати матеріал на нюансі *mp*, або ж навіть *mf*. Відхилення у C-dur зумовлює інший варіант фразування: смисловий та фразовий наголос має стремління до інтервалу сексти, дві ноти якого потрібно зіграти однаково рівним звуком.

Ще одна виконавська трудність постає у третій скрипковій репліці – це перекидання смичка через струну, що викликане стрибками на інтервал терцдецими. Це вимагає миттєвої координації та активної роботи ліктя правої руки. Півтонові низхідні ходи зобов'язують скрипаля до дуже точного інтонування.

Знову ж таки, фразу у партії скрипки Віктор Камінський виписує сольо (без оркестру), що дає можливість виконавцю відхилитися від точної пульсації і повести фразу за власним відчуттям.

Натомість, наступний виклад теми у соліста вже не переривається паузами і вступає у взаємодію з оркестровим супроводом (він залишається незмінним, початковий мотив «Щедрика» продовжує звучати у стретному вигляді у партіях перших, других скрипок та альтів, створюючи своєрідний «*perpetuum mobile*»).

Партія скрипки являє собою неспинний розвиток основної теми, переважає рух шістнадцятими тривалостями, що виконуватимуться штрихом

detache всередині смичка. Легкості сприяє зазначена композитором динаміка – *tr*, однак це скоріше сприйматиметься не буквально, а «в межах» нюансу. Фразування залежатиме лише від виконавця, однак стрімке фразування буде зумовлювати хвилеподібність. В ході розвитку матеріалу зустрічаються і подвійні ноти: інтервали септими, сексти, секунди, – основу яких необхідно яскраво визвучити, проте не сфорсувати і не виділяти.

Оркестровий «безперервний рух» раптом змінюється фактурно та ділиться на пласти: басової лінії (контрабаси і віолончелі, 1-2 доли) та верхніх голосів (альти, перші і другі скрипки, 3-4 доли), що створює внутрішній міжгруповий конфлікт. В цілому, в оркестрі створюється фон, в основі якого звуковий кластер. На тлі цього «змагання» вступає ще й скрипка, яка є, свого роду третьою стороною конфлікту (*ознака необароко*). Початковий мотив «Щедрика» ніби бореться за своє ствердження (Приклад 2).

#### *Розділ А, елемент необароко*

A musical score for a section of 'Щедрика' (The Nutcracker). The score is written for a string ensemble and includes a solo violin part. It consists of six staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, and Solo Violin. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The solo violin part starts with a melodic line that is then taken up by the other instruments in a more rhythmic, cluster-like texture. The score is marked with a '33' at the beginning.

Основне завдання виконавця – не пропастися в динамічному плані, але і не грати перетиснутим звуком. Віктор Камінський зміною динаміки позначає фази розвитку цього епізоду, що виконавець обов’язково повинен

дотримуватися. Рух переважно шістнадцятими тривалостями, тому щоб точно тримати пульс, можна легко наголошувати першу долю.

На кульмінаційному моменті матеріал розділу А різко обривається. У партії альтів зароджується нова тема, яка у вигляді імітації поступово з'являється у інших голосах; змінюється темп (*Moderato*), характер стає спокійний. Розділ В будується на контрастному новому матеріалі, що спрямований на показ кантилени як і в партії оркестру, так і в партії соліста. Тріольний метро-ритм додає спокою та розміреності. Основна тема у скрипки з'являється трохи пізніше; вона переплітається із оркестровою лінією та зливається з нею. Соліст стає частиною суцільного музичного полотна (Приклад 3).

*Розділ В, вступ скрипки*

The image shows a musical score for the beginning of Section B, specifically the violin part. It consists of six staves. The top staff is the violin part, starting at measure 71. The other five staves represent the rest of the orchestra. The music features a triplet rhythm and is characterized by a calm and measured tempo. The violin part enters with a triplet of eighth notes, which then continues with a more complex rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, indicating the phrasing and articulation of the music.

Для виконавця основне – продемонструвати зв'язність та наспівність, зміни смичка мають бути нечутними. Особливу увагу необхідно приділити половинним тривалостям: звук не потрібно філірувати, а навпаки – тримати рівно до появи наступного. Не надто активна кистева вібрація сприятиме співу і кантилені. Всі подвійні ноти повинні бути однаково визвучені, основа



зберігається на нижньому звуці. Композитор не виписує конкретного нюансування, що дозволяє виконавцю вільно інтерпретувати матеріал. Однак потрібно контролювати, щоб партія соліста по динаміці не перебільшувала оркестрову тканину, адже акцент зберігається на злитті і об'єднанні всіх партій, а не на виділенні.

Покажемо і досить цікавим у розділі В є епізод, що за своїм викладом нагадує молитву в смиренному, медитативному характері. На перший погляд здається, що скрипка-соло і оркестр вступають знову у «змагання», однак вони продовжують лінію один одного. Опорним звуком у соліста є половинна тривалість, тож внутрішнє фразування повинне привести саме до нього. Портато (риска під тривалістю) не зобов'язує до активного відокремлення, однак початок звуку повинен бути «в струну»; за рахунок вібрації і стишення динаміки можна сфілірувати і логічно закінчити фразу (Приклад 4).

*Розділ В, епізод молитви*

The image shows a musical score for a prayer episode, starting at measure 83. It features a solo violin part and an orchestral accompaniment. The violin part is marked with a 'p' (piano) dynamic and a 'portato' (portato) marking, indicating a specific articulation. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The violin part consists of a series of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The orchestral accompaniment is primarily in the lower register, with a focus on sustained notes and rhythmic patterns that support the violin's melody. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff (violin and piano parts) and a separate staff for the bass line.

Молитву перериває епізод хвилюючого характеру із тріольним метроритмом у партії соліста, що виконуватиметься досить широким, однак легким *detache*. Віктор Камінський знову не зазначає нюансування, що дає можливість

скрипалю вільно інтерпретувати динамічний план, а від нього – і фразування. При появі другого голосу, що виступає свого роду акомпанементом (такти 91, 96), слід вухом контролювати, щоб половинна тривалість не затухала, і створювала із верхнім голосом вертикаль до кінця.

Повернення мотиву молитви перед новим розділом у партії оркестру знову вносить заспокоєння. У соліста (такти 103-107) – секвенційні ходи із хроматичним оспівуванням опорного ступеня, що вимагає від виконавця дуже точного інтонування. Фразування цього епізоду теж викладається на розсуд скрипаля: чи мислити до половинної тривалості із затакту і стишувати на ній динаміку, чи навпаки – наголошувати її.

Розділ С характеризується не значною зміною темпу – *Allegro moderato* та будується на новому контрастному матеріалі. Метро-ритмічним зерном стають тріолі. Матеріал спочатку викладається у партії оркестру. Починають другі скрипки та альти, до них поступово додаються інші інструменти. У партії контрабасів з'являється тема, але за рахунок природи інструменту і низького тембру, вона не виражена яскраво. В результаті створюється кластерне звучання, що змальовує зовсім не святкові образи. Музичний матеріал скоріше передає хвилюючий, тривожний стан людини. Оркестрантам варто зберігати штрих «притертого» *detache*, слідкувати, щоб всі грали в однаковій частині смичка і слідувати зазначеним динамічним нюансам, адже таким чином композитор розподіляє фази розвитку.

Соліст вступає згодом (вступ у 142 такті). Матеріал наближений до теми контрабасів та викладається переважно октавами. Динаміка є такою самою, як і в оркестрі, що свідчить не про виділення солюючої партії, а навпаки – про злиття її з оркестром. Виконавцю слід зберігати кантилену і мислити великою фразою; всі зміни смичка мають бути непомітними, а тривалості між собою змістовно поєднані. При октавних стрибках уникати глісандуючого ходу. (Приклад 5)

*Розділ С, вступ скрипки*

Розділ D являє собою розгорнуту каденцію для скрипки solo. Вона виступає як підсумок, оскільки калейдоскопічно проводяться всі попередні мотиви. Для виконавця це найскладніше місце, адже варто продемонструвати всю свою технічну підготовку. Композитор зазначає *Rubato*, що дозволяє відхилитися від пульсації і вільно, невимушено музикувати. Розпочинається каденція з мотиву молитви, що виконуватиметься неспішно, на нюансі *p*. Виклад відбувається подвійними нотами, тож скрипалю необхідно вислухати обидва звуки і однаково їх визвучити (Приклад 6).

### Розділ D, каденція

Cadenza

Далі слідує стрімкий рух шістнадцятими тривалостями із зустрічними хроматизмами, подвійними нотами, акордами та форшлагами. Штрих виконання – легке *detache*, всі звуки поєднані між собою. Виписані в ході гри

акценти слід зіграти активним натиском смичка в струну. Форшлаг (довгий) визвучити та по можливості провібрувати. При акорді, власне, солісту рекомендується зберігати техніку виконання акорду: якщо акорд тризвучний – то два нижні звуки як короткий форшлаг, а верхній – самостійний, провібрований; якщо акорд чотиризвучний – звуки діляться по два, нижні виконуються як форшлаг, а верхні протягуються і вібруються. Окрім того, виконавцю слід добре попрацювати над інтонуванням. Віктор Камінський наслідує прийом зростання динамічних хвиль, тож як і в попередніх розділах розставляє динаміку по межі збільшення, що підштовхне соліста до власної інтерпретації (Приклад 7).

*Розділ D, каденція (продовження)*



Розділ A1 є репризним, він точно відтворює початковий матеріал.

Надзвичайно своєрідною є кода, де Віктор Камінський демонструє техніку неофольклоризму: він вводить дві цитати – мотив «Щедрика», який вже не обмежується лише початковою інтонацією та колядку «Ой що то за предиво». Цікавим є те, що в ході звучання композитор синтезує (накладає одну на іншу, поєднує) ці дві теми, змінюючи їх метро-ритмічно.

Розпочинається кода початковою інтонацією колядки «Ой що то за предиво» у *Meno mosso*. Невеликі зв'язуючі елементи речитативного характеру на матеріалі варіантного розвитку «Щедрика» Віктор Камінський виписує *al tempo*, що створює різкий тематичний і образний контраст. Стрімкий рух шістнадцятими тривалостями приводить до мотиву молитви *Moderato*, що з кожною фразою стихає в динамічному плані.

В цей час, коли у партії других скрипок з'являється мотив колядки «Ой що то за предиво», у солюючої скрипки – мотив «Щедрика» *pizz.*, що необхідно виконати сухо, однак виділяючи кожен тривалість (Приклад 8).

*Кода («Ой що то за предиво» та «Щедрик»)*

The image shows a musical score for a Coda section, marked 'Andante'. It consists of seven staves. The top staff is for the first violin, starting with a *pizz.* (pizzicato) instruction. The second staff is for the second violin, starting with a *pp* (pianissimo) instruction and a *div.* (divisi) instruction. The third staff is for the third violin, also starting with a *pp* instruction. The fourth staff is for the fourth violin, starting with a *pizz.* instruction and a *p* (piano) instruction. The fifth, sixth, and seventh staves are for the first, second, and third violas, respectively, and are mostly empty, indicating they are silent during this section. The time signature is 3/4.

Так званий другий куплет колядки починається у партії перших скрипок (такт 257), у плин мелодичної лінії додається соліст, в якого також паралельно розвивається мелодична лінія «Щедрика». Виконавець демонструє кантиленність і зв'язність. Інструмент в прямому сенсі повинен співати. Знову ж, соліст і оркестр мають різний тематичний матеріал, проте вони не змагаються між собою, а навпаки – зливаються і взаємодіють, створюючи монолітність і єдність музичної тканини.

Коли виклад колядки «Ой що то за предиво» в оркестрі доходить до приспіву, солююча скрипка його підхоплює, і веде паралельно з оркестром, дотримуючись всіх зазначених нюансів. На останній акорд колядки в оркестрі, в партії солюючої скрипки знову з'являється мотив «Щедрика». Варто

зазначити, що інтервальним зерном колядки є висхідна кварта з V на I ступінь, натомість «Щедрик» – починається з першого ступеню. Власне, в закінченні концерту композитор синтезує два початкових мотиви обох фольклорних тем.

Закінчується концерт мажорною тонічною секстою A-dur, що в прямому сенсі стихає і розчиняється в повітрі. Такий ефект вносить у твір просвітлення і викликає алузії до першої зірки, що сяє перед святом Різдва.

У висновку варто зазначити, що композитор не використовує стрибаючих та ударних штрихів, а також надто складних віртуозно-блискучих прийомів. Однак солісту необхідно продемонструвати високий рівень технічної та інтелектуальної підготовки.

Список використаної літератури.

5. 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. 207 с.
6. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів в контексті ідей постмодернізму. *Українське музикознавство: наук.-метод. зб. / упоряд.: І. А. Котляревський*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. Вип. 30. С. 15–169.
7. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2009. № 2 (26). С. 107–111.
8. Блажкевич-Брилинська Г. Фортепіанні концерти М.Скорика та В.Камінського в репертуарі піаністів-виконавців. *Метод. рекомендації*. Львів, 2001. 24 с.
9. Бондар-Терещенко І. Функціональні механізми літературного дискурсу 1990-х років. *Слово і час*, 2005, № 2. С. 62-71.
10. Вишеславський Г. А. Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму. Київ: ПСМ НАМ України, 2020. 256 с.
11. Голик Р. Традиція і модернізація: постаті, коди й практики в західноукраїнській літературній та культурній пам'яті. *Модернізм в українській літературі ХХ – початку ХХІ століття: пам'ять, коди, практики*: монографія / відп. ред. Т. Пастух. НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2023. С. 50-189.
12. Гундорова, Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм. Київ, Критика, 2013. 344 с.
13. Дашак Б. Специфіка темброво-драматургічного мислення Віктора Камінського на прикладі симфонії № 1. № 1(48) (2024): *Українська музика : Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2024. С. 27-39 <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/758>
14. Дашак Б. Концерт В. Камінського для фортепіано з оркестром пам'яті Василя Барвінського»: зв'язок минулого та сучасності. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка* Львів: Видавничий дім «Гельветика» 2024, № 51. С. 3-9. <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/779>
15. Жулинський М. Подих третього тисячоліття. Луцьк: Терен, 2000. 48 с.
16. Заранський В. Скрипкові концерти Віктора Камінського. *Музика*, 2003. № 3. С. 8–9.
17. Камінський В. Політичні обертони авангардної музики другої половини ХХ ст. (композиторські рефлексії на тему) *Науковий вісник Національної музичної академії П.І. Чайковського*. Вип. 75. Композитор і сучасне соціокультурне середовище: Збірник статей. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. С. 141 – 154.

18. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетика-аналітичних студій над творчістю Віктора Камінського). *Українське музикознавство*: наук.-метод. міжвідом. щоріч. Київ: «Музична Україна», 2001. № 30. С. 156–169.
19. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. Чернівці: Книга-ХХІ, 2008. 396 с.
20. Мельник Л. Творчий портрет Віктора Камінського. *Musica Humana*. Вип. 2. Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2005. С.153-160.
21. Молчанова Т. *Suma regum* Віктора Камінського. З нагоди ювілею композитора. *Українська музика*: науковий часопис. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2023. Число 1(44). С.110–132.
22. Назар-Шевчук Л. Сильова парадигма творчості Віктора Камінського (до 65-річного ювілею композитора). Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих»: тези. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2018. С. 89-90.
23. Пономаренко О.Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття: автореф. дис..на здобуття наук. ступеня канд.мист. : 17.00.03. Київ, 2003. 24 с.
24. Сергеєнкова О. П., Столярчук О. А., Коханова О. П., Пасека О. В. Загальна психологія. Навч. посіб. Київ: Центр учбової літератури, 2012. 296 с.
25. Фізер Джон. Постмодернізм: post/ante/modo. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія»*. Том 4. Філологія. Теорія літератури, 1998. С. 43-47.
26. Хоменко Г. Українська постмодерна література: світоглядно-стильові доміанти. *Український педагогічний журнал*, 2018, № 4. С. 118-125.
27. Jung C. G. *Psychologische Typen*. Zürich, Rascher & Co, 1921 [https://archive.org/details/Psychologische\\_Typen/mode/2up](https://archive.org/details/Psychologische_Typen/mode/2up) (дата звернення 02.03.2024)
28. Kostakeva M. Modern oder postmodern? Traditionalismus, avantgarde oder postavantgarde? *Музикологуја/ Musicology*, Nr.6, Beograd, 2006. С. 179-206.
29. 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.
30. Welsch W. *Unsere Postmoderne Moderne*, Berlin: Akademie Verlag 2008. 346 с.