

УДК 78.27

Вікторія Андрієвська (Львів)

**РАННІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ АНСАМБЛІ
ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО**

*Андрієвська Вікторія. Ранні камерно-інструментальні ансамблі
Віктора Камінського*

Розглядаються образно-стилістичні та композиційні особливості камерно-інструментальних творів Віктора Камінського 1970-х років (Струнний квартет – 1976, тріо “Речитатив і рондо” для альту, фагота і фортепіано – 1978).

Ключові слова : камерно-інструментальний ансамбль, тріо, квартет.

*Андрієвская Виктория. Ранние камерно-инструментальные
ансамбли Виктора Каминского*

Рассматриваются образно-стилистические и композиционные особенности камерно-инструментальных произведений Виктора Каминского 1970-х годов (Струнный квартет – 1976, трио "Речитатив и рондо" для альту, фагота и фортепиано – 1978).

Ключевые слова : камерно-инструментальный ансамбль, квартет, трио.

*Andrievska V. Early chamber and instrumental ensembles Victor
Kaminski*

This article is devoted to problems of style, imagery and composition analysis of chamber and instrumental works by Victor Kaminski in 1970 years (String Quartet – 1976, the trio "Recitative and Rondo for viola, bassoon and piano – 1978).

Key words : chamber-instrumental musik, quartet, trio.

Струнний квартет В. Камінського був створений ще в студентські роки (1976), коли всі перипетії творчого становлення – від захоплення О. Скрыбіним та нововіденською школою і паралельно неофольклористичними тенденціями під сильним впливом М. Скорика – відображалися у його юнацьких композиціях [2, с. 159]. Творчий пошук власного, індивідуального стилю з урахуванням тогочасних музичних “віянь” та опорою на тенденції надихнув молодого тоді ще композитора на написання цього твору.

Звернення автора до традиційного тричастинного циклу ніби символізує відданість жанровій ідеї та її усталеним віками музичної практики форми: 1-а частина – сонатне *allegro*; 2-а – складна тричастинна; 3-я – фінал – підсумок композиції з елементами рондо. Проте молодий митець наповнює давно викристалізовані структури новим образним змістом – світосприйняття людини “доби стагнації” та застосовує власний принцип драматургічної організації музичного матеріалу.

Перша частина квартету символізує своєрідний протест ліричного героя проти невблаганної жорстокості навколишньої дійсності. Обрана В. Камінським для втілення цього змісту форма сонатного *allegro* переконливо відтворює всі складнощі становлення та розгортання основного музичного матеріалу.

Своєрідність побудови композиції цієї частини полягає у тому, що основним імпульсом драматургічного розгортання є тема вступу, яка після свого експонування (с. 7, ц. 1, тт. 1 - 8) з’являється у всіх вузлових моментах музичного розвитку й служить кодою-завершенням частини. Початковий, чотиритактовий унісонно-октавний виклад сконцентрованої героїко-епічної теми із характерною хроматикою (розширена тональність *C-dur*) співставляється з подальшим “ліризованим” експонуванням цієї ж теми: контраст досягається за допомогою зміни динаміки та фактури при збереженні синкопованого ритму.

Головна партія (с. 7, ц. 2) уособлює багатий внутрішній світ ліричного героя: задушевне соло віолончелі із виразною мелодикою асоціюється із українськими веснянковими наспівами з характерним підвищенням II-го і IV щаблів (тон. *C - dur*). Дещо видозмінену тему “підхоплює” перша скрипка, а згодом – друга та альт. Фактично експонування головної теми відразу ж “переростає” у її розвиток. Проста двочастинна форма теми є досить умовною, оскільки тут переважає розробковий тип викладу матеріалу. Повторне проведення головної партії (с. 8, ц. 3) засноване на імітаційному викладі теми (альт, віолончель, друга скрипка). Ніби “розчиняючись” у

загальному *pizzicato*, головна тема “проектує” в образно-емоційному сенсі появу побічної (с. 9, ц. 4), такої ж пісенно-ліричної і простої (розширена тон. *fis - moll*). Як і в головній партії, тут (за винятком початкових тактів) переважає розробковий тип викладу із застосуванням прийомів контрастної поліфонії та інтонаційно-варіантного розвитку. Раптове “вторгнення” теми вступу (с. 10, тт. 13 - 14, с. 144, тт. 1 - 2) сприймається як щось грізне й зловісне. Контраст співставлення побічної партії та теми вступу композитор застосовує двічі, нівелюючи тим самим чітку розмежованість між експозицією та розробкою. Друге “вторгнення” теми вступу завершується кульмінацією (с. 12, ц. 7) та знаменує початок розробки, яка має декілька фаз розвитку: спочатку це імітаційний розвиток похідної від побічної партії теми із тріольним ритмом (с. 13, ц. 8), далі – варіантно-секвенційне розгортання побічної партії (с. 15, ц. 9), а згодом – поліфонічне накладання теми вступу та видозмінених інтонацій побічної партії (с. 16, тт. 1 - 4). У ході інтенсивного розвитку інтонації побічної партії зникають, залишається лише тема вступу із характерним синкопованим ритмом на фоні остинатних тріольних фігур супроводу (с. 17, ц. 11, тт. 7 - 8 і далі). Кульмінацією розробки є зловісний тріольний “вихор” на фоні *ostinato* віолончелі (с. 18, ц. 12, тт. 13). Поступове “гальмування” ритмічних фігурацій і спад динаміки переходить у повне завмирання мелодичного руху, зосереджуючись на домінантовому передніманні, яке “проектує” появу репризи (с. 19, тт. 2 - 4).

Реприза (с. 19, ц. 13, *tempo I*) розпочинається темою вступу на потужній динаміці (*ff*) в активно-унісонному викладі. Головна партія помітно скорочена: в її розгортання зненацька “вривається” знову тема вступу (с. 20, ц. 14, тт. 1 - 3). Тонічний органний пункт підготовує появу лірики побічної партії. Побічна партія (с. 21, ц. 5, тт. 1 - 8) в порівнянні із експозицією дещо розширена: її плавну, наспівну лірику вже не перериває тема вступу. Плинно переходячи від інструменту до інструменту (альт, скрипка, віолончель, друга скрипка), ця тема підводить до коди (с. 23, ц. 19), побудованої на темі вступу. Образну семантику її можна сприймати по-різному: і як торжество всюдисущого зла, і як активізацію сил на боротьбу. Другий інваріант видається більш логічним з точки зору виразових засобів (тоніко-домінантовий органний пункт, потужна динаміка, чітка тональна основа – *C - dur* лідійський), хоча і перший, з огляду на концепційність циклу, має право на існування. В цілому слід зазначити, що композитор, звернувшись до традиційної сонатної структури, зумів “розставити” у ній нові драматургічно-

сміслові акценти, виділяючи тему вступу в якості основного рушійного фактору.

Друга частина (*Adagio*) – це самозаглиблення у світ особистих переживань та емоцій ліричного героя. Складна тричастинна форма із скороченою репризою імponує авторському задуму: виразні почергові монологи струнних (альт, скрипка, віолончель) речитативно-декламаційного плану (с. 24, ц. 1, 2, 3) з типово “ляментозними” інтонаціями, що нагадують молитву-прохання, змінюються меланхолійно-задумливою, quasi вальсовою серединою із барвистим поліфонічним малюнком (с. 25, ц. 4 і с. 26, ц. 5, 6), щоб знову повернутися до зосередженого імітаційного діалогу в репризі (с. 28, ц. 8, tempo 1). Звертає на себе увагу майстерне володіння композитором технікою лінійного письма, де кожен голос виконує свою образно-сміслову функцію: поступове “замовкання” голосів створює ефект і відчуття самотності останнього солюючого голосу, а тихе *pizzicato*, що завершує частину у дисонансному кластері, не залишає жодних надій (с. 29, ц. 9, 10).

Завершує цикл третя частина (*Presto*), яка концепційно підсумовує всі попередні образно-сміслові перипетії. Обрана автором складна тричастинна форма має яскраві ознаки рондальності, де основна тема-рефрен з’являється три рази (с. 30, ц. 1, тт. 6 - 13; с. 33, ц. 5, тт. 1 - 9; с. 38, ц. 13, тт. 5 - 13). Весела, танцювальна і фольклорно забарвлена тема вводиться в світ народного гуляння. Характерна синкопованість ритму, яскраве ладове забарвлення (лідійський лад) та особливості фактури вказують на авторські тенденції до неофольклоризму. Середній розділ (*meno mosso*, с. 35, ц. 9) теж демонструє цю схильність: виразна лірична мелодія у розмірі 5/8, остинатний квінтовий супровід. Крім того, музична тканина середини урізноманітнена поліфонічними прийомами: імітацією (с. 36, тт. 1 - 5), інверсією (ц. 10, партія альт). Починаючи з ц. 11 (*piu mosso*, с. 37), на фоні солюючих скрипок з’являється “важка хода” низхідного, “повзучого” басу, що приводить до появи вже знайомої теми вступу з першої частини. Її дворазове повторення у зростаючій динаміці (*f* і *ff*) уособлює реальну “загрозу” світлому світосприйняттю. Реприза суттєво скорочена (с. 38, ц. 13), стихія танцю промайнула востаннє й на нівельованій динаміці з’являється тема-молитва з II частини (с. 41, ц. 17, *adagio*). З’являючись імітаційно-почергово в інструментальних голосах (альт, 1-а скрипка, віолончель), вона ніби нагадує про внутрішнє самозаглиблення і роздуми. Оптимістична й лаконічна кода на матеріалі рефрену завершує фінал (с. 42, ц. 21).

Квартет тоді ще починаючого композитора вирізняється серйозним і вдумливим підходом до жанру та його традицій. Вміння творчо акумулювати мистецькі досягнення зарубіжних та вітчизняних композиторів дало позитивний художній результат: при захопленні мінімізмом та лінеарністю письма А. Веберна і новітніми неофольклористичними тенденціями у творчості Є. Станковича, Л. Дичко та М. Скорика, В. Камінському вдалося створити досить оригінальну та самобутню композицію.

Фортепіанне тріо “Речитатив і рондо” для альту, фагота і фортепіано В. Камінського було створене ще у 1978 р., проте його перше виконання відбулося лише у 2008 р. силами студентів кафедри камерного ансамблю ЛНМА імені М. В. Лисенка (керівник – доцент В. Андрієвська). Твір прозвучав в оригінальному складі.

Незважаючи на назву, композитор трактує твір як єдине ціле з відповідними тематичними “арками”: вільна авторська форма (А В С А₁ В₁) об’єднала у собі розмаїття контрастних образів – сувору епіку речитативу, гостру “токатність” рондо, наспівність і лірику Andante (розділ С). Свідомо відмовившись від поділу на окремі частини, автор, очевидно, прагнув до більш сконцентрованого образно-сміслового контрасту, до максимальної лаконічності та “мінімалізму” традиційного циклу. Швидка, майже кінематографічна зміна образно-емоційних станів підкреслюється зміною темпів.

Перший розділ – Rubato (“А”) – власне речитатив (с. 2 - 3), відзначається неспішністю епічної розповіді з характерною лідійською квартою й інтонаційною архаїкою: solo альту у низькому регістрі на фоні фортепіанної октави переходить у solo фаготу із остинатним акордовим супроводом. Привертає увагу чітка і майже графічна диференціація інструментальних партій, де кожен голос виконує своє семантичне навантаження: тривожність внутрішнього стану (партія альту) поєднується із глибоким роздумом (партія фаготу) на фоні прозорі “невагомості” (у фортепіано) (с. 3, ц. 2, тт. 6 - 8). Друга поява теми речитативу, розділ А₁ (с. 14, ц. 16, с. 15, ц. 17) скорочений: solo фаготу у високому регістрі викликає алюзію на звучання трембіти із характерним “хриплуватим” забарвленням.

Розділ “В” (Allegro) в своїй основі має доволі просту тему танцювального характеру із тією ж лідійською квартою (с. 4, ц. 3 тт. 7 - 12). Почергово проводячи тему в партії кожного інструменту (фортепіано, альт, фагот), композитор досягає в репризі (с. 11, ц. 11) справжнього апофеозу танцю, де навіть токатна “гострота” супроводу підпорядковується цій стихії.

Обрана автором складна тричастинна форма (A AR A₁) і неодноразове проведення теми у різних партіях створює обманний слуховий ефект – розділ сприймається як рондо з незмінним рефреном.

Центральний розділ “С” (с. 12 - 14, ц. 12 - 15) побудований на новій темі ліричного типу, що асоціюється із колисковою. Спокійний рух вісімками при розмірі 6/8, міксолідійське “забарвлення” мелодики (при використанні розширеної тон. C-dur) становлять яскравий контраст до розділу “В”. Проста двочастинна форма із виразним solo фортепіано у першому розділі (с. 12, ц. 12, тт. 1 - 11) та почерговими вступами (імітаційними) альту і фаготу в другому розділі органічно переходить у наступний розділ А₁ (тема речитативу).

Завершує композицію розділ В₁ (рондо), який є суттєво скорочений в порівнянні з “В” (24 проти 86 т.) (с. 16 - 19, ц. 18 - 20). Життєрадісний, танцювальний настрій у веселому вихорі позитивних емоцій охоплює і коду (с. 19, ц. 21), побудовану на тому ж тематизмі з характерним лідійським ладом на тонічному органному пункті (C - dur).

“Речитатив і рондо” В. Камінського є яскравим зразком творчого, індивідуального композиторського підходу до жанру інструментального тріо. Якщо порівняти цей твір із “Речитативами та рондо” М. Скорика (1968), то стає очевидним той факт, що обидві композиції при наявності спільної неофольклористичної “основи” у трактуванні музичного матеріалу, відрізняються образною концепційністю та підходом до форми й структури циклу: у М. Скорика – це “інтровертність” задуму, у В. Камінського – “екстравертність”; у М. Скорика – це “циклічність” музичного мислення, у В. Камінського – “наскрізність” основної ідеї.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кияновська Л. [Віктор Камінський] / Л. Кияновська // Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ – ХХ ст. – Чернівці : Книги - ХХІ, 2007. – С. 332 - 338.
2. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетико-аналітичних студій над творчістю В. Камінського) / Л. Кияновська // Українське музикознавство : наук. - метод. збірник. - К., 2001. – Вип. 30. – С. 156 - 169. – (НМАУ ім. П. І. Чайковського).
3. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – С. 274 - 279.

4. Мельник Л. Творчий портрет В. Камінського / Л. Мельник // *Musica humana.*: зб. статей кафедри музичної україністики / [відп. ред. Ю. Ясіновський]. – Львів, 2005. - Число 2. – С. 353 - 359. – (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка, Вип. 10).
5. Слюсар Т. Нові тенденції розвитку камерно-інструментальної сонати у творчості сучасних львівських композиторів / Т. Слюсар // *Молоде музикознавство*: зб. статей / [ред. – упор. О. Катрич]. – Львів, 2002. – С. 57 – 63. – (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка, Вип.7). – До 150-річчя ЛДМА ім. М. Лисенка.