

*Перед смертю Д.Сичинський завіщав Я.Ярославленко і його музикальному видавельству «Торбан» право на збір і публікацію своїх музикальних произведень. Після смерті Д.Сичинського, Я.Ярославленко, исполняючи жельаніє свого покойного друга, обратился через прессу ко всім товарищам покойного с просьбой присылать сочиненія композитора для публікації. 22 письма к Я.Ярославленко от разных людей иллюстрируют процесс поиска и присылки произведений Д.Сичинського для издания в первые годы (1909–1912) после смерти композитора. Автографы писем недавно нашлись у фондах львовской национальной библиотеки им. В.Стефанька и еще не обработаны для библиотечных фондов. Этой публикацией впервые вводятся их тексты в научный обиход.*

**Ключевые слова:** *письмо, рукопись, автограф, Денис Сичинський, Ярослав Ярославленко (Винцковський), «Торбан», Евгений Якубович, «Станиславовський Боян», Лев Джульїнський, «Роксоляна», «Наследие Дениса Сичинського», «Дело».*

*Prior to his own death D.Sichynskiy bequeathed to Y.Yaroslavenko and his Torban Music Publishing House the rights for collection and publication of his musical compositions. After the death of D.Sichynskiy Y.Yaroslavenko, executing the will of his late friend, had appealed in press to all friends of the deceased, who owned composer's autographs, with the request to send these works for publication. The progress of finding and sending D.Sichynskiy's works for publication in the first years (1909–1912) after composer's death is reflected in 22 letters from various persons to Y.Yaroslavenko. The autographs of these letters have been found recently in V.Stefanyk Lviv National Academic Library and have not yet been archived. The current publication introduces the letters into scientific discourse for the first time.*

**Key words:** *letter, manuscript, autograph, Denis Sichynskiy, Yaroslav Yaroslavenko (Vinzkovskiy), «Torban», Yevhen Yakubovyts, «Stanislavs'kyi Boyan», Lev Dzhulynskiy, «Roksolyana», «Denys Sichynskiy's Heritage», «Dilo».*

УДК 78.071

Любов Кияновська

### НАЦІОНАЛЬНО-ДУХОВНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО

*В статті розглядається творчість одного з провідних сучасних українських композиторів Віктора Камінського в аспекті зв'язку з національною традицією, як фольклорною, так і професійною, насамперед релігійною. Зазначається взаємодія «національного – універсального» як у виборі тематики та програмних вказівок, так і в самій системі музично-виразових засобів. Особлива увага приділяється спадкоємності з регіональною композиторською школою Галичини.*

**Ключові слова:** *національний світогляд, релігійна музика, вокально-хорові жанри, камерна творчість, симфонія-кантата, фольклорні інспірації.*

Творчість сучасного львівського композитора Віктора Камінського займає значне місце у музичному житті України останніх років. Свідченням цього є постійна участь у міжнародних музичних фестивалях – «Київ-Мюзік-Фест», «Контрасти», «Прем'єри сезону», «Два дні і дві ночі» та ін. Сфера комунікативних векторів індивідуального стилю мистця багатогранна – він отримав визнання і як автор симфонічних та камерно-інструментальних творів академічного спрямування, і в прикладних галузях церковної канонічної і театральної музики, і в естрадному жанрі.

Зокрема симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога» на вірші Ігоря Калинця та ораторія «Іду. Накликую. Взиваю...» на тексти Митрополита Андрея Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець неодноразово прозвучали в концертах та були записані на телебаченні у виконанні заслуженої капели України, лауреата Національної премії ім. Т.Шевченка «Трембіта», а також на компакт-дисках в серії «Духовна музика України». «Акафіст до Пресвятої Богородиці» постійно транслюється з Ватикану у недільних Богослужіннях, «Молитва Мойсея» на слова Ірини Калинець була передана Папі Римському Бенедикту ХУІ і отримала його схвальний відгук, а кантатою на слова І.Франка «Благодатна пора наступає» в 2006 р. вшанували 150-річчя від дня народження геніального поета.

Ці факти свідчать про той широкий суспільний резонанс – не лише в Україні, але й в світі – який отримали монументальні вокально-хорові твори композитора. Проте не менш активне виконавське зацікавлення викликають і його камерно-інструментальні опуси.

Він здійснив також редакцію та оркестровку увертюри до опери М.Лисенка «Різдвяна ніч», а також першої сцени з «Тараса Бульби», які були поставлені видатним диригентом Ігорем Лацаничем у Львівському оперному театрі ім. С.Крушельницької (тоді ще – ім. І.Франка). Оркестрові твори композитора Віктора Камінського звучали під батугою видатних диригентів України та інших країн Європи. Це свідчить про його помітну роль в музичному житті України.

Фортепіанний концерт пам'яті Барвінського виконували провідні львівські піаністки, заслужена артистка України Етела Чуприк та Оксана Рапіта, Перший концерт для скрипки з оркестром звучав у виконанні Кирила Стеценка, Другий «Різдвяний» концерт для скрипки неодноразово виконували Анастасія та Назар Пилатюки, а особливо часто і з великим успіхом – Остап Шутко, для якого були написані й деякі інші твори, зокрема ефектна віртуозна п'єса «Блукаючий дух митця» на анаграму Пабло Сарасате. Солістом у камерній кантаті на сл. Д.Павличка виступив соліст Віденської національної опери Олександр Теліга, у камерній кантаті № 2 на слова Т.Шевченка – відомий український співак Василь Жданкін. П'єса для флейти «Urlicht – Irrlicht?» була спеціально написана для швейцарського музиканта Ганса Бальмера, а згодом виконана відомою українською флейтисткою Марією Симолюк, скрипковий дует Анна Савицька – Якуб Дзялак із Швейцарії інспірував композитора до написання оригінального камерного опусу за Фрідріхом Ніцше «Мандрівник і його тінь», а постійний співучасник майже всіх прем'єр камерної музики композитора, оркестр «Академія» (художні керівники Мирослав Скорик і Артур Микитка) – до численних і розмаїтих п'єс та циклів для камерного оркестру.

Серед них на особливу увагу заслуговує п'єса «Репетиція оркестру» (2001) написана для камерного оркестру та навіяна почасти знаменитим однойменним фільмом Фредеріко Фелліні, що в алегорії репетиції оркестру вбачав картину сучасного світу. Концепція твору побудована на протиставленні хаотичного блукання окремих фраз та пасажів, якими музиканти розігруються перед концертом, нашарування мелодичних уривків – та кінцевої автоцитати з «Te Deum», третьої частини з ораторії «Іду. Накликую. Взиваю» на тексти проповідей Митрополита Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець. Це протиставлення мало для автора глибокий внутрішній сенс, що відображений у програмі «Репетиції оркестру». В світі, який нас оточує, постійно перетинаються несумісні, віддалені від себе в просторі і часі звукові лінії, котрі часто утворюють в нашому сприйнятті строкатий фонічний калейдоскоп. Але той, хто шукає справжнього мистецтва, зуміє почути в аморфній вібруючій матерії стрункий і злагоджений гімн Творцю. В художню концепцію твору природно вплітається літературна програма, «Бо чи ж не є, друже мій, все наше життя неначе репетиція оркестру – спочатку ми пробуємо знайти вірний тон, повторюємо безладно звичні фрази, та метушливо кидаємось із сторони в сторону, потім починаємо очима душі спостерігати гармонію, проте лише у віці мудрості і печалі розуміємо сутність музичної матерії, сповненої величі та краси». (Із вигаданого монологу диригента).

Поданий «дайджест» творчості Віктора Камінського, в якому органічно сполучаються інспірації як суто національні, так і універсальні або пов'язані з духовними традиціями інших народів, закономірно породжує запитання: наскільки цей митець є представником національного спрямування в сучасній вітчизняній культурі і наскільки по-новому і актуально він розуміє категорію «національного»? Адже в сучасному українському музичному мистецтві відбувається надто багато суттєвих змін, оновлюється система музично-виразових засобів, розкриваються нові образно-тематичні сфери, більша увага приділяється тим жанрам, які раніше не були провідними в творчості українських композиторів. Проте разом з тим неперервними залишаються і певні традиції, головні і наскрізні духовні лінії, які є питомими для українського світобачення. В цьому складному і нерідко доволі контрверсійному взаємовпливові – протистоянні – синтезі різноспрямованих художньо-естетичних засад і елементів виразової системи виявляється доволі складно виявити сутність національного світогляду мистця. Проте незважаючи на всі привнесені обертони змісту, для суті національної музичної культури завжди залишаються незмінними деякі глибинні пласти, «ментальні коди», на яких спирається кожен композитор, що відчуває себе національним.

Однією з таких вічних для нації ліній була і залишається хорова та пісенна творчість. Вона відіграла величезну роль у фольклорі, саме через пісню, яка здебільшого виконувалась хором, колективно, наш народ виражав і свої звичаї, і настрої та почуття, і релігійно-етичні погляди, і своє бачення історії, плекав взаємозв'язок поколінь, зберігав національну ідентичність в умовах бездержавності нації, репрезентував свою самодостатність і окремішність в світовій художній панорамі. Варто навести висловлювання відомого вченого, що до того ж мав змогу спостерігати ставлення до української культурної спадщини в діаспорі: «Якщо говорити про внесок українського народу в світову культуру, то пісня й дума є найпомітнішим і найбагатшим даром України,

покладеним у світову скарбницю. Це одностайно стверджують представники майже всіх народів»[3, с. 31].

Так само, як і в творчості народу, провідну роль відіграли хорові та камерно-вокальні жанри в професійній музичній творчості українців. Історично склалась така головна тенденція розвитку національної музики, що вершинні досягнення української музичної культури належать саме до царини хорової творчості та солоспіву. В цьому контексті насамперед згадується спадщина Миколи Дилецького, представників «золотої доби» української музики – Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артема Веделя, засновника професійної композиторської школи XIX ст. Миколи Лисенка, Петра Ніщинського, творця національного гімну Михайла Вербицького, значної частини їх послідовників та творчих спадкоємців на переломі XIX – в першій половині XX ст.: Остапа Нижанківського, Віктора Матюка, Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича, Олександра Кошиця, Станіслава Людкевича, Левка Ревуцького, а також деяких представників післявоєнного покоління, яке особливо плідно розкрилось в другій половині XX ст.: Анатолія Кос-Анатольського, Євгена Козака, Богдани Фільц, Лесі Дичко, Івана Карабиця, Володимира Шумейка, Віктора Степурка та багатьох інших.

Навіть в творчості тих композиторів сучасності, які віддавали перевагу симфонічним, камерно-інструментальним, театральним жанрам, все-таки хорова і вокальна музика зайняла вагоме місце. Якщо згадати кантату «Весна» і Літургію Мирослава Скорика, хорові симфонії Євгена Станковича – Третю «Я стверджуюсь», на вірші Павла Тичини, та на слова Тараса Шевченка, «Реквієм для Лариси» і Симфонію-диптих Валентина Сильвестрова, «Палімпсести» Юрія Ланюка, ораторію «Страсті Господа нашого, Ісуса Христа» Олександра Козаренка та багато інших хорових творів сучасних мистців, то можна з певністю ствердити, що вони глибоко і індивідуально передають сутність поетичного слова чи релігійного канонічного тексту, демонструють типові для української духовної традиції мелодичне багатство, емоційну насиченість, сердечну проникливість вокально-хорової інтонації.

Зрозуміло, що сьогодні з його напруженим ритмом, максимальною інформативною сконцентрованістю, динамічним розвитком сприяє значному оновленню і такої, здавалось би, вічної традиції для нашого народу, як хорова культура. А разом з тим навіть найбільш радикальні зміни цивілізації не можуть повністю перевтілити ту основу, на якій згадана традиція зросла. На перетині «старого – нового» виростають досить цікаві художні відкриття, які потребують і свого теоретичного трактування.

Якщо в цьому контексті розглянути хоровий доробок Віктора Камінського, то він цілком вписується у вимір національної традиції як різноманітністю образної палітри, зверненням і до класичної української поезії (Тарас Шевченко, Іван Франко), і до модерного інтелектуального віршописання (Ігор Калинець, Ірина Калинець), так і послідовним плеканням релігійної лінії, зверненням як до релігійних дидактичних текстів (нп. тексти проповідей Митрополита Шептицького), і до канонічної Служби Божої, і до пара літургійних жанрів. На прикладі його хорової творчості, зокрема масштабніших опусів, можна простежити розвиток різних національних традицій жанру, котрі сформувались на найважливіших етапах історичного розвитку, в індивідуальному втіленні сучасного мистця.

Друге, що варто виділити як одну із сутнісних засад національного світобачення, це наявність яскравих регіональних «відцентрових» тенденцій. В цьому сенсі українська художня традиція, що відображає певні онтологічні ментальні постулати, позначена своєрідністю. Українська культурна ідентичність, на мою думку, швидше провінційна, тобто, подібно до Польщі чи Німеччини, розсосереджена в багатьох менших осередках, які достатньо самостійні та оригінальні відносно до центру. Не лише у великих Одесі, Харкові чи Львові творились незалежні від київських пріоритетів мистецькі школи та структури культурного життя, але й в менших Полтаві, Житомирі, Єлисаветграді чи Кам'янці-Подільському в певні періоди спалахували надзвичайно яскраві вогнища національної духовності.

В тому сенсі Віктор Камінський сформувався у полі дуже сильного протягування галицької музичної культури, увібрав її сутнісні прикмети, особливо у великих вокально-хорових формах, передусім, звісно, духовних. Проте не всі, дуже багаті та розмаїті хорові традиції цього краю мали однаково істотний вплив на становлення художньої особистості Віктора Камінського. Як зазначав неодноразово сам композитор, особливо важливими зразками у виробленні власного стилю хорового та оркестрового письма стали для нього композиції Станіслава Людкевича та Мирослава Скорика.

Людкевич завжди захоплював його своїми монументальними формами, досконалим володінням оркестру, багатою барвною палітрою гармонії і тембрів, а разом з тим дивовижною

природністю поєднання національного-загальноєвропейського у індивідуальному стилі. Як зазначає Я.Якуб'як, «складові цього синтезу (тобто національного та європейського – Л.К.) спрощено можна представити, вивівши їх відповідно з професійної та національної фольклорної традиції, як пари: хроматика – діатоніка, гармонічні структури – мелодичні структури» [5, с. 25]. Звичайно, що такий синтез істотно позначився і на трактуванні форми та відбору жанрів у Людкевича, та мав істотне значення для подальшого розвитку оркестрової музики в Україні. Недаремно ж для твору «Україна. Хресна дорога» Камінський обирає аналогічний до Людкевичевого «Кавказу» жанр – кантата-симфонія<sup>\*</sup>. Цікаво зазначити тут один маловідомий факт з його біографії. Станіслав Людкевич, що, незважаючи на свій похилий вік, ще викладав в консерваторії, помітив здібного юнака, котрий лише ставив перші кроки на ниві композиції, та відзначив його ранню фортепіанну прелюдію – перший твір, який він представив на кафедрі<sup>\*\*</sup>.

Мирослав Скорик став для молодого мистця прикладом у надзвичайно майстерному і винахідливому трактуванні фольклорних джерел. Дозволю собі автоцитату з монографії про Мирослава Скорика про те, що його творам притаманна «яскрава оркестрова колористика, увага до гуцульських народнопісенних інтонацій і ритмів, котрі природно синтезуються, наприклад, з джазовою імпровізацією чи з класичними засадами» [2, с. 26]. Саме природність поєднання фольклорного колориту, специфічних ладових та ритмічних закономірностей, відкрystalізованих в народній музичній творчості, – з тематизмом і виразовістю, породженими або сучасним звуковим середовищем, або іншими історичними прототипами належить до найбільш прикметних та оригінальних засад індивідуального стилю Скорика. На них і орієнтувався в першу чергу Камінський, осмислюючи в ранніх творах – Симфонії, інструментальних концертах, творах для сопілки – народнопісенні джерела як невід'ємну частину сьогоденішнього художнього мислення і в стислому синтезі з ним. Зрештою, на цьому наголошує сам автор, характеризуючи пріоритети своїх ранніх творів. В своїх творчих пошуках він і надалі часто виявляється співзвучним Мирославу Скоріку – тепер вже не лише «метру», якого юний початківець подивляв здалека, а найближчому другові. Зокрема новітнє виявлення філософії серця – сутнісної риси національного коду – близько споріднює камерну музику Скорика і Камінського.

Крім пріоритетів у композиторській сфері, які склались в роки юності, сам композитор постійно наголошує вплив безпосереднього звукового середовища, появу нових цінностей, які він для себе визначає. Про них він промовисто висловлюється в одному з останніх інтерв'ю: «еталон в мене дійсно є: це жива природа. В ній немає однозначного безапеляційного ідеалу прекрасного, але є мільйони іпостасей досконалості, кожна з яких зачаровує по-своєму. Мимоволі мені згадуються слова нашого чудового поета Богдана-Ігоря Антонича: «Назви придумують здебільша критики, щоби таким дешевим способом облегшити собі завдання, повклатати мистців до готових шухляд і мати святий спокій, або другорядні мистці, щоби звернути увагу на себе і свою нецікаву творчість». Чи ж бо не критики вигадують ієрархію художньої вартості і «табелі про ранги»? В тому сенсі природа мудріша за людей, бо не пробує важити і міряти, хто прекрасніший: ромашка, гладіолус чи троянда. Важливо лише, щоби кожен мистецький твір мав свою внутрішню логіку, доцільність і був написаний з повним духовним і емоційним переконанням. І ще дуже важливо, щоби митець відчував-таки дух свого часу і середовища» [1]. Згідно з цим постулатом він відкриває для себе щораз то нові мистецькі феномени.

Одним з таких відкриттів в останні десятиріччя стала для нього творчість Василя Барвінського. З самим Барвінським, з його оточенням, пов'язано досить безпосередньо декілька творів сучасного мистця. По-перше, це фортепіанний концерт пам'яті Барвінського, про який буде докладніше мова в наступному розділі. По-друге, це «Елегія» пам'яті його батька Олександра Барвінського для камерного оркестру і врешті в «Різдвяному» концерті № 2 для скрипки з камерним оркестром Камінський в фінальному розділі цитує колядку «Що то за предиво», звертаючись до обробок українських колядок і щедрівок для фортепіано Василя Барвінського.

Така постійність пам'яті Барвінських теж не випадкова. В стилі Барвінського, який не лише ширше коло публіки, але навіть фахівці почали відкривати для себе лише в останні роки, його приваблювали витонченість, глибина виразу, а також перевага «внутрішнього», породженого глибоким переживанням і роздумом, над «зовнішнім», розрахованим на поверховий ефект. Можливо, що значно глибший ліричний образно-емоційний напрям, схильність до камерних жанрів, які стали

<sup>\*</sup>Щоправда, у Людкевича обрана інша послідовність жанрових означень – симфонія-кантата.

<sup>\*\*</sup>Відомо зі слів самого Віктора Камінського.

переважати в творчості Камінського останніх років, теж в чомусь пов'язані із захопленням спадщиною Барвінського. Як вірно зазначає щодо прикметних рис стилю Барвінського Стефанія Павлишин, «камерна творчість виявилась особливо близькою натурі композитора з цього прагненням до теплоти, щирості, м'якості музичного висловлювання. Ці риси тісно пов'язують Барвінського з романтизмом, проте в його стилі є й багато сучасного» [4, с. 82]. Власне ця романтична чутливість, не позбавлена проте винахідливості музично-виразової системи і новаторських знахідок в гармонії та фактурі, очевидно, виявилась дуже близькою Камінському.

Звичайно, коло захоплень і впливів сучасного автора завжди є дуже широким і різноманітним. Саме інтенсивне музичне життя, що у Львові постійно відгукується на всі новіші художні віяння і напрямки, які народжуються в світі, і саме породжує багато нового, спонукає музикантів мислити більш масштабними категоріями. Обмежити коло захоплень і впливів Віктора Камінського названими індивідуальними стилями та джерелами неможливо, проте вони визначають в певних моментах ті лінії, які він у своїй творчості намагається продовжити, творчо розвинути і переосмислити у власному світогляді.

В його творчості зазначились певні традиції західноєвропейської і національної композиторських шкіл, але трансформація цих традицій відбувається в його індивідуальній манері достатньо своєрідно. Він є мистцем кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ сторіччя, який усвідомлює себе «дитиною свого часу», прагне збагнути роль музичного мистецтва в сьогоднішньому дуже складному і суперечливому світі – а це зобов'язує розглянути його творчість під іншим кутом зору. Адже варто пам'ятати, що музика ХХ століття, а тим більше – сучасна звукова панорама глобалізованого простору – є надто диференційованою у своїх цілях і шляхах вирішення художніх проблем, а відтак і дуже різна по своїх темах, образах і настроях. І з одного боку можна помітити в усіх національних культурах підвищений інтерес до фольклорної спадщини, що більш інтенсивно спалахнув в першій половині сторіччя, проте не згас повністю і в подальші десятиріччя після Другої світової війни, а з іншого боку – друга половина ХХ століття дала нам цілком іншу художню творчість, який передбачає іншу модель світу, що її ця музика творить услід за політичними структурами. Сучасні художні тенденції намагаються осмислити і перевтілити своє бачення єдиного універсального світу, який об'єднується поза межами нації, мови, традицій, культури, географічних широт, тому що сучасний світ є настільки легкодоступним і настільки мобільним у своєму інформативному полі, а тому між собою так тісно зв'язаним.

Вже в цих творах остаточно визначаються і його творчі пріоритети, укладені в дві жанрово-тематичні сфери – оркестрову, камерно-інструментальну, часто з символічними філософсько-алегоричними програмними назвами, з одного боку, і духовну, як канонічну, так і паралітургійну, в ширшому сенсі пов'язану з біблійною, церковною символікою – з другого. Перша сфера представлена рядом опусів для камерного оркестру - Концертом з програмною назвою «Репетиція оркестру», п'єсами з духовними програмами «Te Deum», «Bog?rodzica», Елегією, п'єсою для флейти соло «Urlicht-Ihrlicht», а також згаданим «Різдвяним» концертом. Сміливішою у трактуванні інструменту і вняткову віртуозною стала Соната для гітари, написана в 2005 р. Друга із головних сфер творчості композитора, окрім згаданих монументальних полотен, продовжується вельми активно і успішно: В 2006 р. була завершена Пасхальна утрєня, призначена до виконання у церкві під час Великодніх свят.

Обидві ці сфери дивовижним чином перетнулися у кількох творах наступних років, передусім, в кантаті «Благодатна пора наступає» на сл. Івана Франка (лібрето Василя Вовкуна) для хору, солістів і симфонічного оркестру, приуроченої до 150-річчя від дня народження поета і вперше виконаної на ювілейному вечорі у Львівському оперному театрі в серпні 2006 року. Живий пульсуючий нерв цієї музики не лише виявився глибинно відповідним до схвильованої інтонації громадянської поезії Франка, але й відобразив те колосальне душевне піднесення, яке в ті роки відчувала українська творча інтелігенція.

Любов як героїчна самопосвята, жертвовність сакрального рівня, коли заради святої боротьби для народу на олтар кладеться найбільше кохання, – сюжет з життя, мистецька біографія двох видатних патріотів Романа Дашкевича та Олени Степанівни лягла в основу поетичної рефлексії Ірини Калинець, багаторічного співавтора Віктора Камінського. До цих її натхненних рядків була написана «Героїчна поема» в чотирьох частинах для солістів та симфонічного оркестру. На прем'єрі в залі Львівського університету її прослухав із сльозами зворушення син національних героїв, відомий історик і філософ Ярослав Дашкевич. Через кілька місяців його не стало...

Ще один філософсько-релігійний твір до слів Ірини Калинець – «Пісня Мойсея» для хору, оркестру і солістів – написаний для виконання у Львівській духовній семінарії і присвячений Папі

Бенедикту ХУІ. Символічно, що на прем'єрі був присутнім ректор семінарії Святослав Шевчук, який в ті дні залишав свою посаду і вирушав пастирем у далеку Аргентину, а дорогою в Римі передав твір особисто Папі.

А поруч з цими монументальними колонами його творчого храму, вишуканим і легким візерунком доповнюють їх опуси, цілком земні і дуже дотепні, часом експериментальні, часом близькі до «гріха його юності» - естради, як, наприклад, естрадна п'єса «Супергармонія в ритмах «Океану»» для скрипки з камерним оркестром, присвячена Іванові Вакарчукові і заснована на темах популярних пісень його сина, знаного українського барда Святослава Вакарчука. Або імпресіоністично колоритна камерна мініатюра «Голоси прадавніх гір» для кларнета, фагота і фортепіано. Чи авангардово-філософська притча для двох скрипок за Фрідріхом Ніцше «Мандрівник і його тінь», чи пристрасно містична п'єса для скрипаля «Блукаючий дух митця» за темами Пабло Сарасате... Важко іноді повірити, що музикант, який так природно проявив себе в обраних головних для нього напрямках, з таким задоволенням відчуває і перевтілює – достоту як талановитий і досвідчений актор на сцені – зовсім інші картини світу, зовсім інші мистецькі ампула.

Тож ця багатогранність інтересів і ракурсів творчого бачення, дозволяє помітити, як в композиціях останніх років виразно проступають нові обрії творчого світогляду досвідченого митця, в яких органічно поєдналися фольклорні елементи, що сягають до первинного «ментального коду», звичаєвості синкретичних календарних обрядів; традиція барокових українських духовних концертів і канонічних літургійних циклів «перемишльської школи»; засади сучасної інноваційної техніки з її повною емансипацією всіх виразових елементів; врешті звороти популярної музики, того інтонаційного кола сьогодення, якого неможливо оминати.

Але у всіх цих хитросплетіннях композитор спокійно залишається собою, не заграючи і не підлаштовуючись ні до сильних світу сього, ні до обставин. Творчість – як в юні, так і в зрілі роки – назавжди залишається його царством абсолютної свободи і виразу тих сокровенних задумів, які він неспішно і вдумливо виношує та втілює в звуках як найбільшу цінність всього життя.

І те, що в українському середовищі також формується певне коло композиторів, які відштовхуються вже від сформованого новими соціальними і історичними реаліями мистецького осмислення світу, намагаються відобразити ті загальні, універсальні категорії, а в першу чергу – роль вічних цінностей, серед яких перше місце посідає релігія у всіх її формах і проявах, від суто особистого до політичного, як своєрідної провідної лінії теперішнього буття, який дуже часто змушує замислитись над парадоксами духовного процесу в комп'ютерну добу – це теж показово. Віктор Камінський з його інтелектуально і філософськи перевтіленим образом сучасного світу, безперечно, належить до кола цих митців, творців українського духовного континууму ХХІ сторіччя.

1. Болозовська М. Віктор Камінський: «У музиці, як і в живій природі, немає єдиного еталона прекрасного». / М.Болозовська // Музика. – № 2. – 2013. – С. 20–22.
2. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л.Кияновська. – Львів : Сполом, 1998. – 216 с.
3. Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі. Книга 1./ Г.Нудьга – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1997. – 424 с.
4. Павлишин С. Василь Барвінський / С.Павлишин. – Київ : Музична Україна, 1990. – 87 с.
5. Якуб'як Я. Про мелодіку С. Людкевича / Я.Якуб'як // Творчість С.Людкевича. 36. статей. – Львів : 1995. – С. 19–26.

*В статье рассматривается творчество одного из ведущих современных украинских композиторов Виктора Каминского в аспекте связи с национальной традицией, как фольклорной, так и профессиональной, прежде всего религиозной. Отмечается взаимодействие «национального – универсального» как в выборе тематики и программных указаний, так и в самой системе музыкально-выразительных средств. Особенное внимание уделяется преемственности с региональной композиторской школой Галиции.*

**Ключевые слова:** *национальное мировоззрение, религиозная музыка, вокально-хоровые жанры, камерное творчество, симфония-кантата, фольклорные инспирации.*

*In the article examined one creation of anchorwomen of the modern Ukrainian composers of Victor Kaminskogo in the aspect of connection with national tradition, by both folk-lore and professional, foremost religious. Co-operation is marked «national – universal» both in the choice of subject and programmatic pointing and in the system of musically-expressive facilities. The special attention is spared a succession with regional composer's school of Galicii.*

**Key words:** national world view, religious music, vocally-choral genres, chamber creation, symphony-cantata, folk-lore inspirations.

УДК 78.07

Євгенія Бондар

## ГЕНЕЗА ПРОФЕСІЙНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА: II ПОЛОВИНА XVIII – ПОЧАТОК XX СТОЛІТТЯ

*Стаття присвячена дослідженню специфіки становлення професійного хорового виконавства в Україні в період від II половини XVIII до початку XX століття у взаємодії різноманітних аспектів музичної, просвітницької, творчо-практичної діяльності. Дослідження проводиться в жанрово-стильових напрямках народного, світського та церковного хорового співу.*

**Ключові слова:** хорове виконавство, професіоналізація, національна хорова школа, академічний хоровий спів, музична освіта.

У становленні професійного хорового виконавства України важливу роль відіграла історична та культурна спорідненість народного співу та вченого (богослужбового) співу, світського музикування. На цей час зроблені певні музично-історичні розвідки, накопичені наукові розробки щодо розвитку вокально-хорового співу, музичної освіти означеного історичного періоду. Узагальнення та аналіз цієї інформації в напрямках історичного музикознавства та хорознавства надає можливість вирішувати наступні **завдання**: сформувати палітру генези професійного хорового виконавства в творчій тріаді автор-виконавець-слухач, прослідкувати специфічні особливості його становлення та виявити характерні закономірності розвитку цього явища музичної культури на теренах України. Отже, **метою** нашої статті ми можемо визначити як висвітлення особливостей становлення професійного хорового виконавства від II половини XVIII до початку XX століття в комплексі: освіта, творча практика, музично-мистецьке виховання. **Матеріалом статті** став корпус вітчизняних історико-музикознавчих та хорознавчих досліджень. **Методологічною основою** стали: загальнонауковий принцип історизму; аналітичний та порівняльний методи в їхній проекції на інтонаційний матеріал; системний та комплексний підходи стали інтегруючими факторами цілісного осмислення досліджуваного матеріалу.

Музичне виховання, освіта і творча практика, котрі є свідченням становлення професійного хорового виконавства, середини XVIII – початку XIX століття здійснювалось переважно через духовну музику (церковний спів), освітні програми церковно-приходських шкіл, семінарій, музично-мистецьку діяльність численних товариств, виконавську практику концертування.

Окремої уваги, на нашу думку, заслуговує неординарне явище II половини XVIII – початку XIX ст. – кріпацькі хорові капели. «Великий пан, щоб осолодити собі сільське життя заводив кріпацькі капели» [4, с. 35]. Більшість панських хорів утримувалася господарями не тільки для відправи богослужіння у церкві, але і для участі у святах, прийомах, балах і відзначалася достатньо високим рівнем володіння виконавської майстерності й різноманітним репертуаром [14]. Більш того, починаючи з кінця XVIII такі колективи «почали входити в моду» та існували навіть у звичайного дворянства. Так, теоретик Густав-де-Кальве згадував про хорові капели графа Дів'єра, п.Дублянського, п.Корбе, п.Куликівського та поміщика Комбурлея, власника розкішного маєтку Хотин на Харківщині, у якого «була ціла вулиця дерев'яних сільських хат для співаків та музик» [4, с. 36]. Щодо концертної діяльності та репертуарної політики, то дослідник Д.Щербаківський наводить узагальнену типову послідовність творів у виступах співацьких капел: «під час столу півчі співали різні духовні канти, а потім італійські та нарешті малоросійські пісні» [15, с. 207]. І далі автор наводить відомості щодо концертних, гастрольних поїздок кріпацьких капел [див. 15].

Досліджуючи концертну діяльність хорових колективів XIX століття А.Соколова зокрема пише, що таких значних успіхів кріпацькі хорові капели досягали не лише завдяки співацькій натурі українського народу, але навчанню, яким займалися спеціально запрошені у особисті маєтки відомі музиканти: «У фінансиста П.Потоцького в Ямполі на Поділлі була, здається не тільки своя капела, а навіть і музична школа» [14].

В цілому, щодо просвітницької діяльності, то слід зауважити, що хоровий спів був обов'язковою дисципліною: як для духовних, так і для світських навчальних закладів: гімназій, колегіумів, університетів. Про це свідчить виданий у 1889 році Наказ Міністерства освіти Російської