

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

Хорова творчість Віктора Камінського
(на прикладі кантати-думи «Чигрине, Чигрине»
для соліста, чоловічого хору та оркестру)

Виконала Нитка Наталія Сергіївна
студентка 4 курсу денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
профілізації хорового диригування

Науковий керівник
доцент кафедри хорового та
оперно-симфонічного диригування
Байло Наталія Павліна

Рецензент
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хорового та
оперно-симфонічного диригування
Флейчук Христина Орестівна

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО У КОНТЕКСТІ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА.....	6
1.1 Життєвий і творчий шлях Віктора Камінського.....	6
1.2 Огляд хорової творчості композитора.....	9
РОЗДІЛ 2. КАНТАТА-ДУМА «ЧИГРИНЕ, ЧИГРИНЕ» ЯК ЗРАЗОК НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ У ТВОРЧОСТІ В. КАМІНСЬКОГО.....	11
2.1 Жанрові витоки та поетичне джерело кантати-думи «Чигрине, Чигрине»....	11
2.2 Особливості музичної мови твору.....	12
2.3 Диригентсько-виконавські аспекти кантати-думи «Чигрине, Чигрине» Віктора Камінського.....	20
ВИСНОВКИ.....	25
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	27
ДОДАТКИ.....	30

ВСТУП

Актуальність дослідження. «Серед сучасних українських композиторів, які в останні роки здобувають все більше визнання як і в Україні, так і за її межами, достойне місце належить львів'янину Віктору Камінському» – пише музикознавиця Любов Кияновська [10, с. 272]. Вивчення творчості Віктора Камінського є важливою віхою в українському музикознавстві, що безпосередньо стосується як мистецького, так і культурно-історичного контексту сучасної музичної культури. Передусім, музика композитора є зразком національного стилю, в якому поєднано фольклорні джерела, історичну тематику та сучасну композиторську техніку. В. Камінський послідовно формував образ України через музику, звертаючись до текстів українських поетів, звертався до історичних подій та народних жанрів. Саме тому його твори несуть важливе культурне й ідентифікаційне навантаження, особливо в умовах національного відродження.

Серед багатогранної творчості митця особливо цікавою є кантата-дума «Чигрине, Чигрине». Аналіз музичної мови та диригентсько-виконавських твору є важливим не лише з практичної, а й з концептуальної точки зору, оскільки відображає унікальність й своєрідність авторської мови Віктора Камінського як носія українського національного стилю.

Мета роботи полягає у дослідженні хорової творчості Віктора Камінського, а також у виявленні особливостей музичної мови та диригентсько-виконавських аспектів кантати-думи «Чигрине, Чигрине».

Реалізація поставленої мети означила вирішення ряду конкретних **завдань дослідження:**

- висвітлити життєвий і творчий шлях Віктора Камінського;
- розглянути хорову творчість композитора;
- прослідкувати жанрові витоки та поетичне джерело кантати-думи «Чигрине, Чигрине»;

- виконати музично-теоретичний аналіз кантати-думи «Чигрине, Чигрине»;
- окреслити диригентсько-виконавські аспекти кантати-думи «Чигрине, Чигрине» В. Камінського.

Об'єкт дослідження – хорова творчість Віктора Камінського.

Предмет дослідження – кантата-дума «Чигрине, Чигрине» В. Камінського (музично-теоретичний та диригентсько-виконавський аспекти).

Методи дослідження:

- біографічного – для дослідження життєвого і творчого шляху Віктора Камінського;
- історичного – при дотриманні хронологічної послідовності досліджуваних явищ;
- музикознавчого – для виконання музично-теоретичного аналізу кантати-думи «Чигрине, Чигрине» В. Камінського;
- аналітичного – застосованого при виявленні диригентсько-виконавських аспектів кантати-думи «Чигрине, Чигрине» В. Камінського;
- індуктивного – для відтворення цілісної картини з окремих фактів;
- метод узагальнення та синтезу – для систематизації здобутих результатів.

Наукова новизна дослідження. У роботі вперше:

- прослідкувано жанрові витоки та поетичне джерело кантати-думи «Чигрине, Чигрине» В. Камінського;
- детально проаналізовано особливості музичної мови кантати-думи «Чигрине, Чигрине» В. Камінського;
- виконано диригентсько-виконавський аналіз кантати-думи «Чигрине, Чигрине» В. Камінського

Теоретичну базу роботи складає література про Віктора Камінського, його життєвий та творчий шлях: Білас О. [1], Болозовської М. [2-3], Ельтек І. [4], Катрич О. [7], Кияновської Л. [8-15], Маслій М. [17], Мельник Л. [18],

Молчанової Т. [19], Назар-Шевчук Л. [20], Нискогуз І. [21], Пилатюка Н. [22], Сюті Б. [23], Терещенко А. [24], Чернової-Строй І. [25].

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її матеріалів в курсах «Історія української музичної культури», «Історія сучасної музики», «Історія хорового мистецтва», «Хорознавство».

Структура бакалаврської роботи: дослідження складається із вступу, двох розділів, списку використаних джерел та додатків.

У вступі визначається та пояснюється вибір теми, її актуальність, мета та завдання. Основна частина вміщує два розділи. Перший поділяється на два підрозділи, де окреслюється творчий портрет Віктора Камінського у контексті хорового мистецтва. Другий розділ містить три підрозділи і торкається безпосередньо кантати-думи «Чигрине, Чигрине» В. Камінського, а саме музично-теоретичного та диригентсько-виконавського аналізу.

Висновки узагальнюють результати роботи, де викладені найбільш суттєві тези, одержані у процесі дослідження.

Список використаних джерел налічує 25 позицій.

Додатки містять епізоди з хорової партитури кантати-думи «Чигрине, Чигрине», що детально описані в підрозділі 2.2 «Особливості музичної мови твору».

Загалом, робота складається із 34 сторінок, обсяг основного тексту – 25 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО У КОНТЕКСТІ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

1.1 Життєвий і творчий шлях Віктора Камінського

Віктор Камінський – видатний український композитор і педагог, представник нової хвилі національного музичного відродження. Митець народився 8 квітня 1953 році в селі Нівра (Тернопільщина), у родині педагогів. Його дитинство пройшло в атмосфері глибокої любові до музики: у дворічному віці він разом із сім'єю переїхав до села Остропіль у Хмельницькій області, де батько, Євстахій Павлович Камінський, очолив місцевий Будинок культури та викладав гру на баяні у місцевій музичній школі.

Сім'я Камінських вирізнялася яскравою музичною традицією: у родинному ансамблі баяністів виступали всі четверо дітей разом із батьками. Саме в такому оточенні в юного Віктора формувалася творча особистість і вибір музичного шляху був практично зумовлений.

У 1970 році юний музикант вступив до Хмельницького музичного училища, однак через два роки продовжив освіту в одному з провідних мистецьких закладів України – Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка у класі В. Флиса. Саме там і почалися проби його композиторського пера. Перші твори В. Камінського відображали зацікавлення авангардними течіями, що було характерним для львівського музичного середовища того часу. Втім, досить швидко композитор «переорієнтувався» на неоромантичну естетику.

Музикознавиця Любов Кияновська пише: «Саме на початку вісімдесятих романтичні рефлексії в незвичних, інтелектуальних поєднаннях із знаками інших епох і стилів завойовують художній простір. Для львівського митця, крім романтичної суб'єктивності та чуттєвої краси, точною опори стала фольклорна стихія» [10, С. 272-273].

Власне, важливу роль у естетичних пошуках В. Камінського відіграло захоплення українським фольклором. Він з вдячністю згадує вплив творчості Мирослава Скорика, через яку глибше усвідомив сутність народної музики як джерела інтонаційного мислення [5].

Перші масштабні композиції Віктора Євстахійовича отримали визнання ще на початку 1980-х років. На той час його творчий доробок складали дві симфонії, Концерт №1 для скрипки, концерт для гобоя, струнний квартет, тріо для альту, фагота та фортепіано, «Камерна музика» для струнного оркестру, симфонічна поема «Пам'яті Каменяра». Свою творчу кар'єру митець розпочинав у місті Рівне, яке знаходиться далеко від столичних центрів. Однак, він швидко здобув визнання і вже у 25-річному віці став одним із наймолодших членів Спілки композиторів України.

Новим етапом у життя Віктора Камінського став переїзд до Львова. Він почав викладати у Львівській консерваторії та активно долучився до діяльності Львівської організації Спілки композиторів, ставши заступником голови під керівництвом Анатолія Кос-Анатольського. Проте, період 1980-х років виявився нелегким – політична атмосфера доби застою і контроль над творчістю призвели до того, що на митця було організованого медіа-кампанію з дискредитацією, внаслідок чого його твори зникли з концертних афіш. Такі обставини спричинили частковий відхід митця у сферу естрадної музики. Переорієнтація на популярну пісню не завадила йому зберегти якість і художню вартість творів. Так з'явилися на світ десятки пісень, які стали справжніми хітами в середині 1980-х років. Серед них виділимо: «Танго нежданої любові», «Калино, калино», «Очі коханої», «Скажи мені» та інші. Ці композиції виконували найвідоміші українські виконавці – Іван Попович, Оксана Білозір, Віктор Морозов, Ігор Кушплер, ансамблі «Ватра», «Кобза», «Жайвір» тощо.

Незважаючи на значне визнання, здобуте у сфері естрадної музики, Віктор Камінський обрав шлях мистецького пошуку. Він рішуче полишив естрадну сцену й звернувся до театрального жанру, який до того був йому ще незнайомим. Дебют у цій сфері став справжнім проривом – музика до вистави «Маруся

Чурай» за романом Ліни Костенко, поставленої Федором Стригуном у Львівському драматичному театрі ім. Марії Заньковецької, увійшла до історії українського театру. Протягом десятиліття ця постановка була творчою візитівкою театру, а музика В. Камінського – невід’ємною частиною її емоційної та художньої структури.

Успіх у театрі був не випадковим. Згодом, композитор створює музику до низки наступних вистав: «Павло Полуботок», «Народний Малахій», «Згадайте, братія моя», трилогії «Мазепа» та інші. Його сценічна музика щоразу перетворюється з акомпанементу на повноправного «персонажа» сценічного дійства.

Паралельно, композитор працює і в жанрах інструментальної музики. Його композиції – це територія експерименту, новаторства та внутрішнього осмислення. Серед знакових творів – фортепіанний концерт пам’яті Василя Барвінського, концерт для чотирьох солістів, органа, клавесина і камерного оркестру, а також Концерт для скрипки №2.

Кожен із жанрів, до яких звертається митець, він освоює з глибокою повагою до його традицій і водночас із бажанням привнести щось власне і нове. Саме ця органічність і професіоналізм стали підґрунтям для високої державної відзнаки. У 2005 році Віктору Євстахійовичу Камінському було присуджено Національну премію України імені Тараса Шевченка за досягнення у сфері духовної музики та другий скрипковий концерт, який отримав програмну назву «Різдвяний».

Окрім творчості, митець проявляє себе як педагог і організатор мистецького життя. Він є професором кафедри композиції Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, а з 2002 року і до сьогодні обіймає посаду проректора з наукової роботи цього закладу. Окрім того, з 2020 року В. Камінський є Головою правління Львівської організації Національної спілки композиторів України, активно працює з молоддю, очолює журі конкурсів, бере активну участь у діяльності мистецьких і громадських ініціатив, сприяючи розвитку сучасної української культури.

1.2 Огляд хорової творчості композитора

Жанрова палітра творчості Віктора Камінського охоплює широкий спектр музичних напрямів, проте особливе місце у його доробку займає хорова та вокально-симфонічна музика, зокрема твори духовного змісту.

У сучасному музично-мистецькому контексті хорові твори композитора вирізняються глибоким вдумливим змістом, стилістичною довершеністю та оригінальним осмисленням сакральних тем. В. Камінський вдало поєднав традиції східнохристиянської літургійної музики з сучасними виразовими засобами, що дає можливість його творам органічно звучати як у релігійному, так і в концертному просторі. «Це Літургія Іоана Златоуста для солістів і мішаного хору (2000), Акафіст до Пресвятої Богородиці (2002), що прозвучав у Ватикані під час трансляцій греко-католицької відправи (1998), а також Пасхальна Утренья для хору та солістів (2006). Створенню цих творів посприяло спілкування композитора з метрами греко-католицької Церкви – Владикою Любомиром Гузаром та Владикою Йосифом-Іваном Мілянком» [5, с. 6]. Вказані твори використовуються не лише у духовному просторі, але й активно включаються до концертного репертуару, що свідчить про їхню високу художню вартість.

Особливу увагу привертають масштабні паралітургічні вокально-симфонічні композиції В. Камінського. Серед них – кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога» (1992) на слова Ігоря Калинця та ораторія «Іду. Накликую. Взиваю...» (1998), в якій композитор майстерно інтерпретує слова проповідей Андрея Шептицького у поетичній обробці Ірини Калинець. Обидва твори випромінюють високий рівень синтезу поетичного тексту, духовного змісту і музичної драматургії. Варто зауважити, що «Хресна дорога» стала знаковою композицією українського сакрального репертуару 1990-х років, а ораторія – прикладом філософсько-теологічного осмислення української церковної традиції. Окрім того, на слова І. Калинця у 1993 році була написана «Галілка» для мішаного хору.

Ще одним важливим напрямом хорової творчості митця є звернення до національної поетичної спадщини. Зокрема, з кінця 1980-х років В. Камінський активно працює з текстами Тараса Шевченка. У цей період з'являються хорові твори на тексти Кобзаря: «Ой чого ти почорніло», «Не так тії вороги», катата «Іван Підкова» та кантата-дума «Чигрине, Чигрине». Шевченківські мотиви, сповнені внутрішньої сили й національного епосу, отримали в його композиціях нову художню інтерпретацію, поєднану з камерним звучанням і розгорнутою драматургією.

В період 2008-2008 років Віктор Камінський пише кантату «Благодатна пора наступає» на тексти І. Франка для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру, «Героїчну поему» на тексти Ірини Калинець для сопрано, баритона та симфонічного оркестру, «Пісню Мойсея» в поетичному опрацюванні І. Калинець для баритона, мішаного хору та оркестру, а також гімн «*Mężu natchniony przez łaskę*» до віршів Św. Józefa Bilczewskiego для сопрано, баритона, мішаного хору та симфонічного оркестру.

Хорові твори В. Камінського активно виконуються в Україні та за її межами. Зокрема, популяризатором є Заслужена капела України «Трембіта» під орудою Миколи Кулика. Саме у виконанні цього колективу відбулася низка прем'єр, зокрема закордонні презентації кантати-симфонії «Україна. Хресна дорога», яку підтримав єпископ Михаїл Вівчар (США) та ораторії «Іду. Накликую. Взиваю», яку фінансово забезпечив владика Михайло Гринчишин.

Таким чином, хорова творчість Віктора Євстахійовича Камінського постає як невід'ємна частина національного культурного дискурсу, що поєднує глибоку духовність, поетичність та новаторство. Його доробок у цьому жанрі є вагомим внеском у розвиток сучасної музики та формування національної музичної ідентичності.

РОЗДІЛ 2.

КАНТАТА-ДУМА «ЧИГРИНЕ, ЧИГРИНЕ» ЯК ЗРАЗОК НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ У ТВОРЧОСТІ В. КАМІНСЬКОГО

2.1 Жанрові витоки та поетичне джерело кантати-думи «Чигрине, Чигрине»

Перш ніж приступити до детального музично-теоретичного аналізу твору, потрібно ретельно ознайомитися з жанром хорової музики кантата-дума, що являє собою оригінальний синтез академічної кантати з фольклорно-епічною традицією української думи. Цей жанр поєднує в собі масштабність і структурованість кантати з розгорнутою формою, використанням хору, солістів та оркестру разом із глибоким змістовним наповненням думи, яка являє собою епічну розповідь, насичену героїкою, патріотизмом і народною мудрістю. Дума вирізняється речитативною манерою виконання, свободою ритму та інтонаційною близькістю до народної мови, тоді як кантата відзначається строгою музичною формою, драматургією і часто літературною основою.

Жанр кантата-дума виник у творчості Віктора Камінського наприкінці 1980-х років як спроба втілити національні фольклорні елементи в академічну форму. Саме в його творчому доробку періоду 1988-1989 років уперше з'являється ця унікальна музична форма, що віддзеркалює дух української історії через сучасне хорово-оркестрове звучання.

Кантата-дума «Чигрине, Чигрине» В. Камінського має дві редакції: перша написана для кобзаря і камерного оркестру, а друга – для соліста (баритон), чоловічого хору та оркестру. Літературною основою став однойменний вірш Тараса Шевченка. «Символічно, що в ті ж переломні історичні роки 1988 – 89 В. Камінський звертається до текстів Шевченка і пише три вельми показові у атмосфері боротьби за Незалежність вокальні і хорові опуси: камерну кантату “Чигрине, Чигрине” для кобзаря і камерного оркестру, хор “Не так тії вороги” і кантату “Іван Підкова”» – зазнає Білас О [1, С. 155-156].

Тарас Шевченко написав вірш «Чигрине, Чигрине» 19 лютого 1844 року під враженнями після відвідання гетьманської столиці – міста Чигирин, що нині знаходиться у Черкаській області. Цей твір належить до поетичного жанру громадянської лірики, в якому автор емоційно висловлює сум і гіркоту через втрату української державності, знищення Запорізької Січі та занепад національного духу.

Вірш має монологічну форму, що надає йому характеру особистої сповіді. Структурно він складається з кількох змістових частин: емоційного звернення до Чигирин як символу національного відродження, історичних ремінісценцій, які переходять у політичну оцінку теперішньої ситуації і закінчуються трагічним усвідомленням втрати. Така композиція нагадує епічну структуру думи: зачин – основна частина і кінцівка, з чіткою внутрішньою драматургією, розгорнутою на основі особистісного переживання та суспільного болю.

Саме ці ознаки – епічність, національна тематика, лірична напруга та історична основа – стали основними для Віктора Камінського у виборі цього тексту як основи для створення кантати-думи. Взявши за основу вірш Т. Шевченка у власну хорово-оркестрову композицію, композитор надав поетичному тексту нового звучання, підкреслюючи його трагічність, монументальність і духовну силу. Такий підхід дозволив композитору в межах академічного жанру за допомогою кобзаря зобразити голос народу, звернений крізь віки, а також зацентувати увагу слухача на невмирущості ідеї національного відродження, зафіксованої у слові й музиці.

2.2 Особливості музичної мови твору

Матеріалом для музично-теоретичного аналізу кантати-думи «Чигрине, Чигрине» В. Камінського став клавір другої редакції для соліста-баритона, чоловічого хору та оркестру.

Композиція вкладається у контрастно-складену форму, що містить одинадцять відносно-завершених частин: ABCDEA₁FGA₂HA₃. Структура твору демонструє елементи репризності, що створює драматургічну єдність. Кожна

частина вирізняється власною темповою, фактурною та інтонаційною характеристикою, будується на новому тематичному матеріалі (*музичні приклади див в додатках*). Основна тональність твору – *d-moll* навіює трагічний образ.

Відкриває кантату-думу невеликий оркестровий чотиритактний вступ, який відразу вводить в загальний настрій всієї композиції. Протяжні мінорні тонічні тризвуки створюють відчуття глибоко смутку й темряви. Виразна мелодична лінія з'являється у другому такті: вона будується на секстолях та тріолях в натуральному виді мінору, що нагадують награвання на бандурі або кобзі. Поява короткого відхилення у *B-dur* вносить епізодичне світле звучання – промінь надії, який швидко розвіюється після повернення до основної тональності через кадансування.

Перший розділ А виконує функцію так званого думного зачину. Він написаний у формі періоду типу розгортання, у якому соліст окреслює загальний емоційно-історичний фон:

«Чигрине, Чигрине,
 Все на світі гине,
 І святая твоя слава,
 Як пилина, лине
 За вітрами холодними,
 В хмарі пропадає».

Мелодична лінія соло-баритона виростає з тематичного матеріалу вступу. Вона починається із закличної висхідної квінтової інтонації, що далі заповнюється секстолею на оспівуванні нижнього тетрахорду *d-moll*. Звернення «Чигрине, Чигрине» будується на функціях тоніки і септакорду VI ступеню, за рахунок чого утворюється міцний зв'язок із вступною темою. Саме цей початковий мотив згодом неодноразово повторюватиметься протягом твору у початковому варіанті, що дозволяє трактувати його як лейтмотив Чигирини.

Подальший розвиток мелодичної лінії опирається на поступеневі ходи, інтонаційно подібних до «зітхань». Такий прийом надає виразній і наспівній темі плачевного характеру. З подальшим розвитком простежується відхилення у *g-*

moll. В акомпанементі домінує тонічний органний пункт, що є яскравою ознакою народної творчості. Фактура супроводу насичується шістнадцятими тривалостями, в інтонаційній основі яких переважає «миготіння» тонічного тризвуку *g-moll*, що викликає відчуття неспокою й тривоги. Закінчується період розділом А висхідним ходом по звуках гармонічного виду *d-moll*, з характерним оспівуванням збільшеної секунди.

Розділ В являє собою тонально завершений модулюючий період типу розгортання, що викладається в помірному темпі *Moderato*. Однією з визначальних його характеристик є перемінний розмір ($4\frac{1}{4} - 5\frac{1}{4} - 3\frac{1}{4} - 2\frac{1}{4}$), який протягом цього короткого епізоду змінюється аж 10 разів (варто зауважити, що він буде змінним у кожному періоді). Така ритмічна гнучність безпосередньо пов'язана з вокальною партією соліста, адже саме в ній розпочинається основна частина вірша-думи: соліст літературно розповідає про плин часу: «Над землею летять літа, Дніпро висихає...». Пластичність метра відповідає традиційній ознаці жанру думи – вільному речитативному викладу.

Період розпочинається із модуляції у тональність *c-moll*, а в кінці модулює у тональність субдомінанти *f-moll*. Основна мелодична лінія проводиться у партії соліста в діапазоні малої октави. Вона мало розвинена, будується на поступених ходах, повторенні одного звуку (переважно – «с», що є тонікою), також зустрічаються оспівування збільшеної секунди «*es-fis*», що свідчить про натяк на двічі гармонічний вид мінору. Через стриманий розвиток, тема має задумливий, строгий та серйозний характер. В ритміці домінують синкопи, обернений пунктир, квінтольні та тріольні структури, які надають мелодії імпровізаційності та декламаційності.

Акомпанемент представлений акордовою фактурою, що викладається переважно половинними тривалостями. Вона створює масштабну звукову палітру і забезпечує гармонічне тло для основної теми. Гармонічна мова проста й виразна: використовуються основні тризвуки – тоніки, субдомінанти (що згодом прирівнюється до тоніки *f-moll*), домінанти, подвійної домінанти, а також домінантовий нонакорд, який вносить короткотривалу напругу. Кульмінаційна

зона розділу припадає на риторичні запитання: «Де ти стояв? Чого ти стояв?», що підкреслюється кварто-квінтовими стрибками і виходом соліста у вищий регістр, адже він звертається до Чигирин. Після заключного кадансування виразна і яскрава тема в акомпанементі приводить до раптової модуляції у *e-moll*.

Розділ С характеризується зміною фактури в метро-ритмічному плані: акорди відіграють не мелодичну роль, а ритмічну. В інтонаційній основі акорду лежить тонічна бурдонна квінта в октавному дублюванні, яка являє собою удар на слабій долі. Такий прийом наближений до сухого щипання струн на бандурі. Відтак, музичний матеріал набирає холодного і емоційно-стриманого характеру. Епізод є тематично завершеним й тонально замкненим періодом, що від початку і до кінця відтворюється в *e-moll* без жодного відхилення та модуляції.

Хор дублює мелодичну та метро-ритмічну лінію разом із солістом. Відповідно до тексту Шевченка: «За що боролись ми з ляхами? За що ми різались з ордами? За що скородили списами московські ребра?...» композитор хотів зобразити голос народу, який воював з ворогами та виборював свободу. Основна тема викладається шістнадцятими тривалостями, вона є декламаційною, адже переважає повторення звуку «е». Пунктирний ритм створює смисловий акцент на риторичному запитанні «За що?». Окрім того, використовуються інтонаційні звороти із підвищеними IV та VII ступенями, що свідчить про використання двічі гармонічного мінору. Закінчується період коротким оркестровим програшем, в основі якого «миготіння» тонічного тризвуку, що нагадує віддалені дзвони.

Розділ D знову виконується соло-баритоном, який транслює розпач ліричного героя. У центрі цього епізоду – трагічне усвідомлення руйнації і туга за втраченим: «А я, юродивий, на твоїх руїнах марно сльози трачу, заснула Україна, бур'яном укрилась...». Сповільнюється темп – *Meno mosso*, а мелодія переривається паузами та будується на низхідних секундових інтонаціях, що нагадує зітхання і плач. В акомпанементі підтримується психологічний стан завдяки прозорій фактурі, побудованій на розкладених арпеджіо. Функції тоніки та субдомінанти чергуються у гнучкому гармонічному русі та задають хвилеподібності. Подекуди оркестровий супровід перегукується із мелодією

баритона, дублюючи її мотиви. Підвищений IV щабель додає в плин музичної лінії щемливості й трагічності. Кульмінаційна зона розділу припадає на слова: «А дітям надію в степу оддала. А надію...», які вириваються з вуст соліста на піку емоційної напруги. З'являється динаміка *forte* і соліст виходить у високий регістр, де голос звучить майже як розпачливий крик. Невелика двотактова зв'язка приводить до модуляції у *g-moll*: в акомпанементі звучить обігрування нижнього тетрахорду із збільшеною секундою шістнадцятими тривалостями, що нагадує подихи вітру.

Розділ Е вкладений у форму тонально замкненого періоду. Цей епізод по структурі є значно коротшим, ніж інші:

«Нехай же вітер все розносить на неокраєнім крилі.

Нехай же серце плаче, просить

Святої правди на землі...»

Пришвидшується темп *Piu mosso*, а хор разом із солістом знову дублює мелодію та метро-ритм. Цього разу хор виступає у ролі душ загиблих воїнів, які віддали своє життя за волю гетьманської столиці. Мелодія у баритона-соло набуває ліричного і лагідного характеру, близького до прохання; викладається в межах другої половини малої – першої октави, де тембр соліста стає світлим, охоплює діапазон малої сексти та тяжіє до тоніки. В інтонаційній основі переважають низхідні ходи із оспівуванням збільшеної секунди «*b-cis*», що додають драматичної напруги. Акомпанемент проводиться на нюасі *f*, в його основі фігурації по звуках тризвуків тоніки, субдомінанти і доміанти тридцятьдругими тривалостями, що нагадує пориви вітру. Закінчується період «миготінням» тонічного тризвуку у тріольному метро-ритмі, що додає викладу внутрішнього руху і пульсації.

Шостий розділ A1 виконує репризу функцію. Ліричний герой знову звертається до гетьманської столиці: «Чигрине, Чигрине, мій друже єдиний...». Цей емоційний заклик супроводжується повторенням початкового музичного матеріалу і проведенням лейтмотиву Чигирини. Повертається основна тональність *d-moll*, яка залишиться незмінною до кінця епізоду. До соліста

доєднується хор, партія якого слугує підголоском. Партії басів і тенорів вступають у вигляді стрети, створюючи плетиво музичної тканини. Ключові фрази, такі як: «Друже єдиний» та «Всю Україну» хор виконує разом із солістом в єдиному ритмічному малюнку, щоб підкреслити трагічність ситуації.

Період типу розгортання є тонально замкненим і тематично завершеним. На відміну від початкового викладу, він характеризується постійною зміною розміру, відповідно через це дещо змінюється ритмічна організація основної теми. Гармонічний план теж залишається початковим. Мелодична лінія відтворюється на нюансі *piano*, вона має ліричний і наспівний характер, зображуючи монолог героя, сповненого туги.

Розділ F знову викладається у помірному темпі – *Moderato*. Умовно, його можна поділити на два контрастні речення. Перше з них позначене зміною тональності – з *d-moll* на *e-moll*, що надає м'якого, дещо задумливого характеру. Мелодія у баритона-соло набуває спокійного, врівноваженого руху, ґрунтується на повторенні одного інтонаційного звороту з елементами варіаційності. Її виконання на нюансі *tr* віддалено нагадує колискову, де наспівність і плавність руху створюють картину умовного сну або ж тимчасового забуття. У словах: «Спи ж, повитий жидовою, поки сонце встане» відчувається гірка іронія та безпорадність, яку композитор вдало зобразив за допомогою елементів музичної мови. Фактура спочатку акордова та прозора, в басовій лінії простежується тонічний органний пункт.

Друге речення починається з вигуку: «Не рвіть, думи, не паліте!», що стає своєрідним сигналом пробудження героя від летаргічного сну. Тут змінюється фактура: з'являється стрімкий рух восьмими тривалостями, який надає музиці динамічності та напруження. Основною гармонічної тканини стають акорди кварто-квінтової структури, що створюють відчуття архаїчності та нагадують звучання бандури або кобзи, посилюючи таким чином народний колорит. Додаткові трагічні й драматичні барви вносить змінний тональний план: *d-moll* – *a-moll*. Мелодія будується на низхідних інтонаціях, набуваючи рішучого, напористого, подекуди навіть агресивного характеру.

Восьмий розділ G продовжує попередній характер, зберігаючи фактуру викладу восьмими тривалостями, що відіграють ритміко-енергетичну функцію і створюють безперервний імпульс. Темп пришвидшується (*Piu mosso*), що надає музиці напруженості та динамізму. Словесний текст виконується солістом разом із хором: «Може зорю переліг той...». Ліричний герой, співпереживаючи народу, ніби ототожнює себе з їхньою жертовністю. Варто зауважити, що мелодія у баритона-соло дублюється у партії перших тенорів, підсилюючи таким чином напругу. У партії басів постійно звучить тонічний органний пункт.

Основна тема розділу будується на висхідному інтонаційному русі, який, досягнувши кульмінаційної точки, спадає поступово вниз, що символізує прагнення до підйому і одночасно неминучість падіння. Мелодія при цьому зберігає декламаційний характер, що попри конкретну звуковисотність наближає її до виразної інтонації живої мови. Особливу роль відіграє інтервал збільшеної секунди, яка часто з'являється у вокальних фразах. Її оспівування створює враження плачу, страждання, що ще більше поглиблює трагізм музичного образу.

Тональний план зазнає поступової модуляції: від *d-moll* до *g-moll*, з подальшим переходом до *c-moll*. Саме модуляція в *c-moll* знаменує кульмінацію розділу. Остання фраза «Козацької тії крові, чистої, святої!!!» повторюється вдвічі. Саме за другим разом і хор, і соліст виходять у високий регістр. Тут з'являється нова тональність *C-dur*, що стає символом надії, духовного очищення та можливості відродження.

Невеликий оркестровий програш на повторенні звуку «*d*», що змінюється секундовими співзвуччями, вносить у загальну картину відтінок стахтіливості й тривоги. Цей напружений оркестровий епізод органічно переходить у репризний розділ A2, який проводиться повністю в оркестровому супроводі. Тут повністю відтворюється початковий варіант лейтмотиву Чигирини в тональності *d-moll*. Основна тема у високому регістрі – легка, політна, ніби спогад про колишні мирні часи. Її світлий, майже ефірний характер надає музиці рис елегійності,

ностальгічної туги за втраченим і водночас відображає надію на духовне воскресіння.

Передостанній розділ Н «Може... Може... А меж тими меж ножами» проводиться у баритона-соло і сприймається як глибока, щира сповідь ліричного героя. Темп стає помірний – *Moderato*, що підкреслює задумливий характер. Тональний план модулює в *e-moll*.

В партії акомпанементу відновлюється акордова фактура: гармонічне тло створюється витриманими половинними акордами, що будуються на тризвуках тоніки, субдомінанти, домінантового септакорду та подвійної домінанти. Така розмірена й стабільна гармонічна основа підкреслює монологічність висловлювання, надаючи музичній тканині певної камерності й стриманості.

Мелодія наближена до декламаційної інтонації: її основною є повторення одного звука («e», «с»), що розбавляється квінтовими стрибками, які сприймаються як емоційна спалахи та заклики. Знову домінує підвищений IV щабель, що натякає на використання двічі гармонічного виду мінору. В кульмінації мелодія поступово виходить у високий діапазон, стає плавною і наспівною, набуває ліричного характеру. Фактура акомпанементу насичується рухом восьмими тривалостями, створює нервовий характер. Закінчується період типу розгортання модуляцією і закріплення в тональності *a-moll*.

Останній, одинадцятий розділ АЗ є одночасно і кодою всієї композиції. Повертається основна тональність *d-moll* та повторюється лейтмотив Чигирини у дещо зміненому варіанті. З повільним темпом *Andante* звучить оркестровий програш, що будується на матеріалі вступу. Хор разом із солістом виконує початок «Спи, Чигрине...», а потім на деякий момент виконує роль супроводу, виконуючи свої партії на голосній «А». Це надає звучанню ефект віддаленого дзвону, спогаду, що затуманюється у часі, неначе затихаючий відгомін колишньої слави.

Від речення «Спи, гетьмане...» хор дублює метро-ритмічну і вокальну партії баритона-соло, однак без орнаментальних вставок, що надає звучанню лаконічності та простоти. Мелодія набуває ліричного і наспівного характеру,

знову нагадує колискову, яку виконує ліричний герой і народ для зруйнованим містом. У цій колисковій – не лише прощання, а й молитва народу за воскресіння пам'яті, за збереження духу нації.

Поступове «розрідження» фактури і згасання динаміки створюють відчуття остаточного заспокоєння ліричного героя. Завершує кантату-думу коротка оркестрова постлюдія, що будується на матеріалі лейтмотиву Чигирин. Таке закінчення несе в собі символіку вічності: життя йде своїм колом, пам'ять залишається, і сподівання на краще не гасне навіть у найтемніші часи.

Таким чином, розділ А3 підсумовує драматургію твору: шлях від скорботи через боротьбу до глибинної віри в неминуче відродження. Ліричний герой, уособлений голосом баритона-соло і підтриманий хором, виступає голосом народу, що не схиляється над руїнами, але не втрачає надії.

2.3 Диригентсько-виконавські аспекти кантати-думи «Чигирине, Чигирине» Віктора Камінського

Оскільки кантата-дума написана для соліста, чоловічого хору та оркестру, хоровому диригенту потрібно також диригувати і оркестровим супроводом. Для цього обов'язковим є використання диригентської палички, яка забезпечує чітку візуалізацію точки і схеми для всіх виконавців.

У частині А (лейтмотив Чигирин), що виконується в повільному темпі *Andante* слід диригувати по чотиридольній схемі. Перший замах має бути не надто великим за амплітудою, оскільки динаміка *mp*. Варто пам'ятати: «Роблячи замах, диригент водночас із піднесенням руки вгору вдихає повітря, грудна клітка його злегка розширюється. Дивлячись притому на виконавців, диригент трохи підводить голову» [16, с. 23].

Оскільки найдрібнішими тривалостями оркестрового супроводу є шістнадцяті, диригент має внутрішньо мислити дрібним поділом такту: в кожному долю вкладаються чотири шістнадцяті. Дуже важливо уникати прискорення або сповільнення темпу – диригування повинне бути рівним, стабільним. Слід пам'ятати, що оркестровий супровід тут має другорядну, підтримуючу роль.

Схема має бути чіткою й структурованою: сильні долі потрібно показувати більшою амплітудою по вертикалі, а відносно-сильні – по горизонталі. Водночас, через характер музики, точка відбиття має бути м'якою, а рухи – плавними та зв'язними, без надмірної легкості.

Показ вступу для соліста не потребує яскравого чи імпульсивного диригентського жесту. Важливо візуально контролювати виконавця, спільно «дихати» з ним, показати вступ легким кивком голови або м'яким, не великим за амплітудою рухом руки. Пріоритетом є слухання соліста й уважне коригування динаміки оркестру, дотримуючись нюансу *piano*. Жести мають бути компактними, без надмірною експресії, аби не заважати природному звучанню вокальної партії. Всі виконавці мають бачити першу долю та легку чотиридольну схему.

Перехід до другої частини *Moderato* потребує дещо швидшого замаху, що припадає на останню долю попереднього такту. Соліст тримає половинну тривалість, в оркестровому супроводі вісімки, що дозволяє органічно зробити перехід. Тут жест стає дещо меншим за амплітудою, а рухи рук швидшими.

Диригування перемінних розмірів потребує доброї попередньої підготовки і швидкої орієнтації диригента. Важливо розуміти, що при зміні розмірів стабільною залишається вимірна ритмічна вартість, тобто четвертна тривалість ($4\backslash 4 - 5\backslash 4 - 3\backslash 4 - 2\backslash 4$). Кожен такт має диригуватися за відповідною схемою: $4\backslash 4$ – по чотиридольній схемі, $3\backslash 4$ – тридольний, $2\backslash 4$ – дводольний. Потрібно пам'ятати, що темп має бути рівним, а кожна тривалість – однаково довгою в часі. Під час зміни розмірів, диригент має чітко і заздалегідь давати замах, щоб оркестр і соліст могли вчасно зорієнтуватися в новій схемі.

При диригуванні $5\backslash 4$ використовується комбінована схема (2+3 або 3+2), поділ якої обирається залежно від смислового наголосу у вокальному тексті та ритмічної організації такту. Для прикладу, якщо в такті спочатку половинна з крапкою, а потім половинна тривалість, тоді використовувати 3+2. Це дозволяє правильно акцентувати ритмічні наголоси і разом з тим зберігати логіку вокального тексту.

У розділі С змінюється фактура і метро-ритмічний малюнок, однак залишається попередній темп *Moderato*. Диригент у жодному разі не повинен порушувати пульс. Але разом з тим потрібно змінити штрих, внутрішнє дихання та внутрішній посил. Важливо добре вивчити метро-ритмічний рисунок оркестрового супроводу: для нього потрібно використати маркатний штрих із чіткою точкою і відбиттям. Коли вступ оркестру відбувається після першої долі, відповідно активний поштовх має припасти із падінням руки до точки, тоді як до першої долі диригент повинен виконати пасивний жест. Всі паузи, які припадають на сильні та слабкі долі потрібно диригувати в пульсі пасивним жестом, щоб не спровокувати оркестр на передчасний вступ.

Замах до хору, який вступає після 4 долі (у чотиридольній схемі) має бути великий і виразний. Хор знаходиться позаду оркестру, тому необхідно розрахувати час проходження жести, аби запобігти відставанню. В даному епізоді диригент має забезпечити максимальну чіткість рухів і чітку схему: шістнадцяті тривалості і пунктирний ритм спонукають до несвідомого пришвидшення темпу. Диригент зобов'язаний дихати синхронно із хором. Замах до зняття повинен бути таким самим виразним, як і до вступу.

Під час репетиційного процесу з хором, диригент повинен вимагати легатного штриха, адже в даному епізоді переважає декламаційність. Навіть в повторенні одного звуку має відчуватися єдність фрази. Смисловий наголос припадає на слова «За що», тому надважлива хорова артикуляція. Чіткість вимови досягається за рахунок перенесення приголосних букв з попереднього складу до наступного.

Розділи D і E не створюють значних технічних труднощів у диригуванні. Проте, надзвичайно важливо завчасно і чітко підготувати темпові зрушення – *Meno mosso* та *Piu mosso*. Під час переходу диригент повинен заздалегідь продумати темп і характер замаху: або розширити жест для сповільнення, або «звужити» прискорити для пришвидшення темпу. Постійного контролю вимагає і динамічний план: кульмінаційні зони на нюансі *f* потребують більшої

амплітуди і енергійного руху, тоді як жести в мотивах *p* або *pp* мають бути малими, компактними, з чіткішою точкою і відбиттям.

Вступ хору у розділі Е слід показати також виразно і яскраво, при цьому зберігати штрих легато та вести фразу. Лівою рукою доречно демонструвати динаміку *f*. Надважливо слухати фактуру 32-гими тривалостями: в кожному жесті має вклатися 8 тривалостей. При переході на тріольну фактуру необхідно внутрішньо мислити тріолями, підкреслюючи характерний рівномірний рух. Кожну долю слід проводити однаково маркатно, ніби в одну точку, зберігати рівний пульс.

Сольні розділи A_1 та F слід диригувати рівно, пам'ятати про всі змінні розміри, слідкувати за чіткістю і виразністю схеми, контролювати тиху динаміку оркестру, дихати разом із солістом та вести його.

Розділ G знову потребує чіткості, ясності і виразності, адже в партії оркестру, хору і в соліста переважає однаковий метро-ритмічний рисунок – рух вісімками. В останньому такті попереднього розділу (*Moderato*) композитор пише *accelerando*. Для цього необхідно постійними замахами трішки прискорити темп, щоб органічно і логічно увійти в новий – *Piu mosso*. Варто зазначити, що в оркестровому супроводі змінюється штрих на стакато. Микола Колесса зазначає: «Коли виконують *staccato*, жести диригента чіткі й гострі і точка в них дуже виразна, бо кисть руки має тенденцію вдаряти вниз і відскакувати після точки в протилежному напрямі, тобто вгору» [16, с. 38].

В мотивах, де фраза і в хору, і у соліста починається після першої доли, підготовчий жест вгору до неї має бути пасивний, а вниз – активний, і з поштовхом до точки. Від хору потрібно вимагати синхронного руху на *crescendo* до кульмінаційної точки, і зменшення на *diminuendo*. Такі динамічні хвилі можна показувати лівою рукою, а правою – рівно тримати пульс.

При проведенні репризного розділу A_2 диригенту слід звертатися до оркестру, показувати вступи всім інструментам, вести фразу, контролювати фактуру та тримати пульс.

При диригуванні заключного одинадцятого розділу АЗ варто повернутися в початковий темп *Andante*. Як оркестр, так і хор у цьому епізоді повинні виконувати свої партії штрихом легато, що сприятиме цілісному, м'якому звучанню. Для цього варто використовувати м'який і зв'язний горизонтальний жест. В момент звучання лейтмотиву Чигирин, хор підтримує гармонічне тло на звуці «А», тому їхні партії слід тримати на нюансі *p*. Диригент має контролювати рівень динаміки компактним і стриманим жестом лівої руки. Коли ж хор повторює і ритмічну, і мелодичну лінію солюючої партії, тоді варто звертатися до колективу з більшою амплітудою.

Вкінці фрази «Поки встане правда» (*такт 156*) композитор В. Камінський ставить фермату на четверту долю. На неї припадає четвертна тривалість і останній склад «-да». Після ферматної долі написана цезура, отже дана фермат є здійсненою. Для того, що все вийшло чітко, фермату необхідно заздалегідь підготувати замахом до четвертої долі: жест має бути дещо більший за амплітудою, ніж попередній, його необхідно підкріпити диханням. При відбитті руку потрібно піднести високо, щоб всі зосередили увагу. Саму ж четверту долю потрібно «поставити» рухом руки донизу, точку зафіксувати в одному положенні. Зняти фермату потрібно петлею в довільну сторону, до якої слід теж дати замах. Тривалість ферматної долі не повинна бути занадто довгою: достатньо її витримати приблизно на половину такту (дві долі), зберігаючи природність фразування.

Після короткої цезури диригент має дати замах на відновлення попереднього темпу, виконуючи його рухом руки вгору. Важливо втримати рівний пульс аж до завершення твору.

Заклучну тривалість хору й соліста слід зняти невеликим, але активним і чітким жестом. Оркестрову постлюдію необхідно продовжити без заповільнення, підтримуючи єдність темпу й характеру звучання до самого завершення твору.

ВИСНОВКИ

Віктор Камінський є знаковою постаттю в українській культурі, чия творчість поєднує національну ідентичність, духовність та професіоналізм найвищого рівня. Його внесок у розвиток музичного мистецтва сформував нові естетичні орієнтири у різноманітних жанрах, в тому числі і у хорових. Композитор зумів органічно «вплести» традиції у сучасну музичну мову, відкривши глибини поезії Т. Шевченка, І. Калинця, І. Калинець, І. Франка та духовного слова А. Шептицького.

Кантата-дума «Чигрине, Чигрине» була написана Віктором Камінським у 1988 році на вірші Тараса Шевченка. Цей твір є частиною шевченківського циклу композитора, до якого також входять хор «Не так тії вороги» і кантата «Іван Підкова». У цих творах В. Камінський звертається до глибоких національних тем, використовуючи поезію Тараса Шевченка як джерело духовного натхнення.

Твір є зразком українського національного стилю у хоровій музиці Віктора Камінського. Композитор виявляє виняткову майстерність у створенні музичного полотна, що передає колективну пам'ять, національну тугу й водночас незламну надію українського народу. Жанр кантати-думи являє собою оригінальний синтез академічної кантати з фольклорно-епічною традицією української думи та вирізняється масштабною драматургією, гнучкою формою, філософським змістом і тонкою музичною мовою.

Композиція вкладена у контрастно-складену форму з одинадцяти відносно-завершених частин $ABCDEA_1FGA_2HA_3$, що демонструє ознаки репризності. Особливо важливим є лейтмотив Чигирини, який виступає об'єднуючим фактором музичної драматургії твору. Твір написаний в тональності d-moll, що навіює трагічний настрій, а часті модуляції, використання двічі гармонічного мінору, бурдонних квінт, органних пунктів, риторичних інтонацій, змінних розмірів, оспівування збільшених секунд, наближення акомпанементу до гри на бандурі та декламаційність мелодичної лінії

наближають музику до народної думи. Окрім того, існує перша редакція твору, яка написана для кобзаря і камерного оркестру, що ще більше створює тісний зв'язок з українським фольклором.

Соліст-баритон та чоловічий хор, що підтримуються оркестром, функціонують як єдиний драматичний організм – голос народу і героя, що сповідує правду, біль і віру. Музична драматургія переходить від жалоби до кульмінаційної боротьби, а далі – до очищення і надії, відображаючи переживання ліричного героя за зруйнованим містом.

Диригентсько-виконавські аспекти кантати-думи «Чигрине, Чигрине» В. Камінського вимагає від інтерпретатор високого рівня професійної майстерності, аналітичного мислення та розуміння зміста твору. Незважаючи на відсутність технічно складних епізодів, диригування кантати-думи потребує надзвичайно точного володіння темпом, динамікою та штрихами, з урахуванням постійних змін розміру, фактури й характеру звучання. Особливо важливим є вміння органічно поєднувати керування оркестром і хором, забезпечуючи прозорість музичної тканини та баланс між вокальною, хоровою та інструментальними партіями. Робота із солістом вимагає тонкого відчуття «дихання» і спільного фразування, а хорові епізоди – виразної артикуляції та пластичного диригентського жесту.

Диригент повинен бути не лише технічним координатором, а й духовним провідником і співтворцем художнього образу, що дозволяє втілити глибинну ідею твору – розкриття трагічної історичної долі України крізь музику. Диригування таким твором є зразком інтелектуальної та художньої відповідальності.

Отже, кантата-дума «Чигрине, Чигрине» є зразком національного стилю у творчості Віктора Камінського. Вона втілює у собі українську музичну традицію в її найкращих зразках, водночас відображаючи індивідуальну композиторську манеру митця. Твір актуалізує історичну пам'ять, поєднуючи її з філософськими роздумами про долю нації, а глибока інтонаційна робота й оригінальна структура роблять його шедевром українського хорового мистецтва кінця XX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білас О. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької): дис. ... канд. Мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2018. 210 с.
2. Болозовська М. Віктор Камінський: «У музиці, як і в живій природі, немає єдиного еталона прекрасного». Музика № 2. 2013. С. 20-22.
3. Болозовська М. Віктор Камінський: «У музиці, як і в живій природі, немає єдиного еталона прекрасного» // Музика. – 2013. - №2. – С. 20-21.
4. Ельтек І. Музичні інтерпретації поезії Івана Франка у творчості Віктора Камінського. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2014. Вип. 20(1). С. 123-128.
5. Камінський В. Соната Псалмів для двох флейт і фортепіано: навчально-методичний посібник. Ред.-упорядник, вступна стаття Ніна Дика. Київ: Каравела, 2024. С. 3-24.
6. Камінський Віктор Євстахійович. Національна спілка композиторів України. URL: <https://composersukraine.org/index.php?id=1349> (дата звернення 15.03.2025).
7. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. Вип. 29. С. 111-118.
8. Кияновська Л. Авторський концерт Віктора Камінського. “Українська музика”. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2012, Число 1 (3). С. 166 – 168.

9. Кияновська Л. Віктор Камінський: “У музиці, як і в живій природі, немає єдиного еталона прекрасного”. Інтерв’ю (під псевдонімом Марія Болозовська). “Музика”, № 2, 2013. С.20–22.
10. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX – XX ст. Чернівці: Книги–XXI, 2007. С. 332-338.
11. Кияновська Л. Камерність в індивідуальних трансформаціях Віктора Камінського. Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2013. С. 5 – 8.
12. Кияновська Л. Камерність в індивідуальних трансформаціях творчості Віктора Камінського. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Випуск 34. ЛНМА імені М.В. Лисенка; [гол. Ред.. І. Пилатюк, наук. ред.-упоряд. Н. Дика]. Львів, ЛНМА ім. М. Лисенка, 2015. С. 21-28.
13. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер’єрі постмодернізму. Українське музикознавство, вип. 30. Київ: НМАУ ім. П.Чайковського, 2001. С. 156- 169.
14. Кияновська Л. Релігійні теми і образи в творчості Віктора Камінського. Na pograniczu kultur. Т. II. Pod redakcją Olgi Popowicz. Przemyśl, 2002. С. 7 – 18.
15. Кияновська Л., Мельник Л. Кілька міркувань про індивідуальний стиль Віктора Камінського. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Вип. 29. Музикознавчі студії: на пошану митця. Львів, 2013. С. 6 – 20.
16. Колесса М. Основи техніки диригування. Київ: Музична Україна, 1973. 100 с.
17. Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-ті роки). Книга 1. Чернівці : Букрек, 2016. 400 с.
18. Мельник Л. Творчий портрет Віктора Камінського. Musica Humana. Вип. 2. Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2005. С.153-160.

19. Молчанова Т. SUMA RERUMІ Віктора Камінського. Українська музика: науковий часопис / голов. ред. Л. Кияновська. Львів. Число 1(44). 2023. 140 с. С. 110-132.
20. Назар-Шевчук Л. Сильова парадигма творчості Віктора Камінського (до 65- річного ювілею композитора). Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих», 27 лютого – 2 березня 2018 року: тези. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2018. С. 89-90.
21. Нискогуз І. Утілення етнохарактерності у творчості композиторів постмодерної доби (на прикладі камерної кантати В. Камінського «Чигрине, Чигрине») // *Музикознавчі студії інституту мистецтв ВНУ ім. Л. Українки ...: зб. наук. пр. – Луцьк, 2012. – Вип. 9. – С. 192-200.*
22. Пилатюк Н. Засади інтертекстуальності в творчості Віктора Камінського Музикознавчі студії: на пошану Митця. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка. Львів, 2013. Вип. 29. С. 20 - 30.
23. Сюта Б. Камінський Віктор Євстахійович. В кн.: Українська музична енциклопедія. Т. 2. Київ: ІМФЕ НАН України, 2008. 299 с.
24. Терещенко А. Взаємодія кантат і ораторій із театральнo-видовищними та інструментально-симфонічними жанрами (кінець 1970–1991 рр.). Українська кантата і ораторія : монографія. Київ – Дніпро: Ліра, 2021. С. 310-362.
25. Чернова-Строй І. Зоряний час Віктора Камінського. Пост. 2003. 17 травня.

ДОДАТКИ

4 *tr*

Чиг - ри - не, Чиг - ри - не,

Рис. 1. Розділ А, лейтмотив Чигирин

15 **Moderato**

Над зем - ле-ю ле-тять лі-та, Дні - про ви-си - ха-є.

Рис. 2. Розділ В

31

що бо-ро-лись ми з ля-ха-ми? За що ми рі-за-лись з ор-да-ми? За що ско-ро-ди-ли спи-

Рис. 3. Розділ С

46 **Meno mosso**

я, ю-ро-ди-вий на тво - їх ру-ї-нах мар-но сльо - зи тра-чу, за-

p

Рис. 4. Розділ D

62 **Piu mosso**

Не хай же ві - тер все роз -

Не хай же ві - тер все роз -

f

Рис. 5. Розділ E

74 **Tempo I**
p

Чиг - ри - не, Чиг - ри - не мій дру-же є - ди -

Чи - гри - не дру-же є - ди -

Чи - гри - не дру-же є - ди -

p

Рис. 6. Розділ A1

Moderato
mp

Спи ж по-ви-тий жи-до-во-ю по-ки сон-це вста-не. По-ки

mp

Рис.7. Розділ F

Piu mosso
mp

Мо - же зо - рю пе - ре - ліг той

mp

Мо - же зо - рю пе - ре - ліг той

mp

Рис. 8. Розділ G

120

Рис. 9. Розділ A2

129

Moderato

Мо - же... мо-же...

poco a poco dim.

p

Рис. 10. Розділ H

146

Спи, Чиг-

Спи, Чиг-

149

ри - не, не - хай ги - нуть у — во - ро-га ді -

ри - не, А —

Рис. 11. Розділ А3