

УДК 78.071.1(477):784.3
DOI 10.34064/khnum2-35.03

Маклюк Дмитро Михайлович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужений артист України, доцент
кафедри сольного співу та оперної підготовки;
соліст Харківського театру опери та балету імені М. В. Лисенка
e-mail: macdmritri@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-9538-0381

«Київ – серце України!» Володимира Губи в контексті оновлення камерно-вокального репертуару

Творчість представників «Київського авангарду» посідає в історії українського музичного мистецтва надзвичайно важливе місце, зокрема, це твердження стосується й творчого доробку В. Губи. Композитор працював у сфері симфонічної, хорової, камерно-інструментальної, камерно-вокальної музики. Однак і до сьогодні твори митця належним чином не висвітлені в музикознавчій літературі. Камерно-вокальна музика композитора не є винятком, що зумовлює наукову новизну статті. Мета цієї розвідки – виявити особливості, що надають розглядним творам естетичної цінності й визначають їхню актуальність для сучасного виконавського репертуару. Методами дослідження, що дають змогу досягнути означеної мети, є музикознавчий, порівняльний, образно-семантичний види аналізу. У висновках йдеться про виявлені художні особливості макроциклу, які надають йому значної актуальності та спонукають якнайчастіше включати його до камерно-вокального репертуару. Так, макроцикл В. Губи містить твори, в яких змістовно й детально розкриваються різноманітні, зокрема й «вічні», теми. Жанрова розмаїтість циклу дає вокалістові можливість продемонструвати кілька виконавських амплуа. Хоча складність тематичного матеріалу й висуває до співака досить високі технічні вимоги, але інтонаційне багатство, виразність та гнучкість мелодики циклу дозволяють створювати яскраві й художньо переконливі музичні образи та спонукають до вдосконалення виконавського апарату. Гармонія, яка органічно поєднує елементи різних звуковисотних систем, і розмаїта фортепіанна фактура доповнюють та збагачують зміст мелодичної лінії, вирізняючись оригінальністю структури. Отже, композитор застосовує широкий арсенал

виразних засобів, які є невід'ємною частиною творчого методу в музичному мистецтві XX–XXI століть.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість Володимира Губи; солоспів; монолог; стиль; діапазон; виразні засоби.

Постановка проблеми.

У новітній історії української музики друга половина XX століття посідає особливе місце, оскільки саме на цей період припадає чи не найактивніший розвиток українського музичного мистецтва. Значну роль у згаданому процесі відіграли київські композитори-«шістдесятники», представники групи «Київський авангард», серед яких – Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, Володимир Губа.

Останній – *Володимир Петрович Губа (1938–2020)*, народний артист і заслужений діяч мистецтв України, володар престижних премій і нагород, був автором симфонічної музики, хорових і камерно-вокальних творів, музики до кінофільмів (у тому числі улюблених глядачами мультиплікаційних, зокрема із циклу про пригоди українських козаків), яка була відзначена Державною премією України імені Олександра Довженка. «Багатоплановість творчого пошуку композитора вражає: він плідно працював і в інструментальній, і у вокальній, і в хоровій, і в камерній, і в симфонічній музиці... А ще за намовою Б. М. Лятошинського й А. М. Котляревського брав участь у відновленні музичної традиції для органу, створивши низку знакових творів, які виконуються в Україні й за кордоном. У багатоспектровій творчості Володимира Губи поєднується могутня сила традиції й новаторство експериментального пошуку, чітка ритмічна організація та яскравий мелодизм, поряд із використанням новітніх виразально-зображальних засобів. Емоційна наснаженість межує з медитативною зосередженістю, саркастична інтонація – з духовно-молитовною настроєвістю, фольклорні елементи – з авангардною екстраспекцією. Масштаб цієї творчої особистості ще чекає на ґрунтовне та багатопланове дослідження, що вимагає широкої ерудованості з різноманітних галузей, які сходяться у мистецькому горнілі

композитора», – зазначає у передмові до видання вокальних творів В. Губи його редактор, поет Дмитро Чистяк (Чистяк, 2020: 4).

Серед останніх масштабних робіт видатного митця чільне місце посідає збірка вокальних композицій «Київ – серце України» (Губа, 2020). За словами Л. Грабовського, В. Губа «обожнював Київ і казав, що кращого міста на світі просто не може бути. Любив знаходити всілякі лази-перелази, прохідні двори, дірки в паркані, аби скоротити шлях до певної точки київського простору» (Грабовський, 2021). Тому такий вибір назви, безумовно, є закономірним. Київська тема розкривається композитором багатогранно, охоплюючи як знакову географію міста («Русанівські сади», «Видубичі», «На Лисій горі», «Андріївська гора», «Голосіївська осінь» на вірші Д. Чистяка та ін.) з його знаменитими давніми пам'ятками архітектури («Золоті Ворота» на вірш О. Довгого, «Лаврська дзвіниця» на текст Д. Чистяка), так і багатоголосся думок, душевних настроїв і духовних станів, пов'язаних з буттям людини й митця в самому осерді національної історії і культури («Прилетіла канарейка... (Старий київський романс)» на вірш В. Курінського; низка різножанрових творів на вірші Д. Павличка: від славильного канту «Київ – серце України!», «Молитви» і «Пророцтва», через трагічний вокальний монолог «Сповіді» до «Світла» та «Ave, Maria!»). Вона потребує й дослідження відповідного масштабу, яке явно виходить за межі стислої статті. За ємним спостереженням Дмитра Чистяка, «Київ у творчості композитора – розмаїтий: тут і традиція міського романсу, і відлуння барокових псалмів та кантів братчиків-спудеїв (серед яких – і Феофан Прокопович із Григорієм Сковородою), і драматизм боротьби з нелюдською тоталітарною машиною, що чавила, проте не зламала дух шістдесятництва, і позначена християнською етикою вічна загадка Любові» (Чистяк, 2020: 6).

Однак зауважимо, що спектр тем, розкритий у масштабному зібранні вокальних творів В. Губи, значно ширший і не обмежується сенсами, закладеними в назву, хоча значна частина солоспівів й присвячена Києву. Так, по суті, «циклом у циклі» стає вокальна добірка «Срібне століття бельгійської поезії. Вокальні фрески на вірші бельгійських поетів-символістів в українських перекладах

Дмитра Чистяка», натхнена однойменним музично-поетичним проектом, що «розпочався з представлення спеціального бельгійського числа журналу “Всесвіт” у листопаді 2015 р. у стінах Національної спілки письменників, коли опубліковані в часописі твори франкомовних поетів поступово надихнули композитора на створення понад 30 вокальних фресок...» і ще кількох композицій (Чистяк, 2020: 5).

Зібрані автором під обкладинкою з «київською» назвою, перекладені українською київським поетом, з яким В. Губа безпосередньо спілкувався, бельгійські «фрески» перетворюються на органічну частину власного «київського» духовного простору композитора. До того ж, як доводить у своїй передмові до музичних творів В. Губи Д. Чистяк, представлені у вокальних композиціях бельгійські поети – Еміль Верхарн, Моріс Метерлінк, Шарль Ван Лерберг, Марсель Тірі – «давно пов’язані з Україною» (там само: 5), зокрема, й через «глибинний діалог між людським і надсвідомим, поступове пізнання душою Смерті чи Любові. Не буде перебільшенням ствердження, що метерлінківський вплив був визначальним для становлення слов’янської драматургії початку ХХ століття» (там само: 6).

Отже, хоча у передмові до видання розглядану низку вокальних творів і позначено як збірку, однак її масштабність, смислові перегуки, наявність елементів наскрізного розвитку, як і розрахунок на виконання кількома різними солістами, вокальним ансамблем і хором дають підстави говорити про наявність рис *вокального макроциклу*. Саме таким чином ми й будемо позначати в подальшому вокальні композиції, об’єднані авторською назвою – рядком з вірша Д. Павличка – «Київ – серце України!».

Мета цієї статті – на прикладі окремих зразків виявити жанрово-стильові особливості макроциклу В. Губи, які безпосередньо вказують на його художню цінність та актуальність для виконавців, а також могли б сприяти закріпленню розгляданого твору в сучасному камерно-вокальному репертуарі.

Для досягнення поставленої мети було обрано такі **методи дослідження**: музикознавчий аналіз окремих зразків камерно-вокальної творчості В. Губи, порівняльний аналіз для визначення

особливостей, притаманних обраним зразкам, образно-семантичний аналіз музичного матеріалу.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Життєвий і творчий шлях композитора розкриті у статтях О. Голинської (2020), Д. Чистяка (2020), О. Овсянникової-Трель (Ovsyanniskova-Trell, 2016), О. Німилович (2022), Л. Грабовського (2021). Історія розвитку вокального мистецтва та камерно-вокальних жанрів висвітлена в роботах А. Полканова (2014, 2018, 2021), Н. Гребенюк (1999), Т. Калугіної (1999). Також у цьому напрямі працював Дж. Б. Стін (Steane, 1992). Праці, в яких розглядаються стилістичні питання музичного мистецтва, належать Д. Сітону (Seaton, 2017), І. Коханик (2002, 2004), О. Корчовій (2008, 2020 а, б), яка розглядає безпосередньо період музичного модернізму. Модернізм у музиці досліджували й Д. Олбрайт (Albright, 2004), Д. Метцер (Metzer, 2009).

Зазначимо, що саме камерно-вокальна творчість В. Губи не знайшла належного відбиття в музикознавчих роботах. Тому аналіз запропонованих до розгляду творів набуває особливої *актуальності* і становить **інноваційну частину дослідження**. Крім того, потребує поступового й ретельного розгляду в музикознавчій площині та відповідного вираженого практичного рішення й питання *оновлення камерно-вокального репертуару*.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Отже, розглянемо окремі зразки сольних вокальних творів (їх добір здійснювався нами з погляду розширення, насамперед, сольного баритонового репертуару) з вокального метациклу В. Губи «Київ – серце України».

У романсі «Сповідь», написаному на вірш Д. Павличка – одній з кульмінаційних точок в загальній драматургії макроциклу – через зображення сцени розп'яття розкрита філософська тема існування і грішної людської природи. Притаманна поетові відкрита, «від першої особи» – «сповідальна» – інтонація одразу втягує слухача навіть не стільки у вир трагічних подій, скільки у безодню душевного болю й смутку, викликаного безглуздою людською жорстокістю, цинічною аморальністю (перетворення вчорашнього ката на «святошу») й

невідворотністю страшної репресивної сили, озброєної «презумпцією винуватості»:

*«Я сумнівався і втікав з Голготи,
Боявся крові й стогону землі,
Я чув там крик щасливої голоти,
Що в Божу плотъ вбивала вухналі,
Ножем з Його плеча здирала плаття,
Як на хресті Він схилений повис;
Я пам'ятаю те сліпе завзяття,
Що в ребра людські заганяло спис.
Тепер той кат – святоша без порочин,
І сповідатись я до нього йду,
Стократно перебільшую свій злочин,
Уздівши усміх на страшнім виду»* (цит за: Губа, 2020: 52).

Не випадково В. Губа за основу мелодичної лінії узяв першу фразу середньовічної секвенції «*Dies irae*», за якою, з одного боку, в європейській музиці закріпилося цілком чітке семантичне значення невідворотної зловісної сили, фатуму. З іншого ж боку, саме ідея Страшного Суду у християнстві є чинником, який суттєво впливає на регулювання питань моралі. Тому звернення автора до згаданого інтонаційного джерела дозволяє варіанти трактувань, що додатково збагачує багатозначний зміст поетичного тексту, апелюючи до ще одного шару історичної пам'яті нашого сучасника, фігура якого досить чітко проступає на євангельській Голготі.

Жанр «Сповіді» можна визначити як «драматичний монолог», в якому переважає декламаційний тип мелодики. Тональність *c-moll*, обрана композитором для втілення художнього задуму, в європейській музиці має досить усталене семантичне значення, пов'язане із драматичними й трагічними образами. Як приклад, згадаємо Фантазію й Сонату *c-moll* В. А. Моцарта, Сонату № 8 («Патетичну») Л. ван Бетховена, його ж Симфонію № 5, Прелюдію *c-moll* Ф. Шопена з циклу «24 прелюдії», Симфонію № 8 А. Брукнера тощо.

Основна – знакова – інтонаційна формула одразу викладена у невеликому чотиритактовому фортепіанному вступі, з якого починається

розгортання простої тричастинної форми твору з розвитком у середині. Частина матеріалу у вступі гармонізована різкими дисонансами, що надає суворому звучанню теми ще більшого драматизму й навіть трагізму. Виразний мелодичний зворот у басі також доповнює експресивний музичний образ (Приклад 1).

Приклад 1. «Сповідь», фортепіанний вступ.

СПОВІДЬ



Сама ж мелодія починається з інтонацій згаданого першоджерела, підтримувана багатозвучними акордами, які досить часто ускладнені доданими малими й великими секундами та іншими побічними тонами. Використання таких гармонічних засобів робить загальне звучання більш гострим, насиченим, яскравіше відтіняє трагізм змальованої у творі ситуації. Напруження темі додає й IV підвищений щабель, що з'являється під час подальшого її розвитку. В контексті ладу така альтерація сприяє виникненню додаткових малої та збільшеної секунд, надаючи звучанню більшої інтонаційної виразності. Можна пов'язати появу цієї альтерації як і з відтворенням східного колориту в солоспіві, адже IV високий щабель є елементом двічі гармонічного мінору, властивого східній музиці, так і з жанром думи власне в українській музиці, де IV високий щабель впроваджувався виконавцями саме для інтонаційного загострення, підвищення рівня експресії, що також давало змогу дужче вплинути на емоційний стан слухача, повніше використати сугестивну силу музичного мистецтва.

Загалом, привертає увагу глибоке й ретельне осмислення тексту композитором, що відбивається у розкритті деталей вірша через окремі інтонаційні елементи мелодії, графічний абрис її руху тощо. Для викладення теми композитор обирає середній регістр баса або ж баритона, оскільки автор точно не вказує тип голосу, для якого написано романс. Згадане регістрове рішення дає змогу не тільки експонувати матеріал у зручному робочому діапазоні, але й водночас сприяє можливості продемонструвати красу, темброве багатство голосу (Приклад 2).

Приклад 2. «Сповідь», тема першого розділу.

8

Й-сто-го-ну зем-лі, я чув там крик шас-ли-во-ї го-ло-ти,

8

8va

Середній розділ інтонаційно споріднений з першим, однак у ньому посилюється декламаційний характер мелодики, аж до речитації на одному звуці. Фортепіанна фактура базується на коротких «репліках», що чергуються з витриманими на «французьких» лігах акордами. Мелодія у вокальній партії поступово охоплює все більший діапазон, пересуваючись, завдяки секвенційному розвитку, у високий регістр. Переважний рух по секундах додає відчуття спротиву, складності в досягненні кульмінації, сприяє накопиченню напруження. А темброві особливості високого регістру, поєднуючись із високим рівнем динаміки, сприяють виявленню драматичної суті кульмінації, що потребує від виконавця солоспіву технічної майстерності та артистизму для впевненої передачі трагічного моменту.

Кульмінаційною вершиною середини й усього твору стає звук е першої октави, що завершує фразу «...уздрівши усміх на страшнім виду». Згаданий фрагмент тексту підкреслений хроматичним рухом тризвуків від *f-moll* до *a-moll*, ускладнених доданими звуками, а також висхідною хроматичною фразою у фортепіано. Розгляданий фрагмент форми завершує середній розділ, після чого починається поступовий спад динаміки та перехід до репризи (Приклад 3).

Приклад 3. «Сповідь», середній розділ, кульмінація.

27

сто-крат - но пе-ре-біль-шу-ю свій зло-чин, уз-дрів-ши ус-міх на страш-нім ви-ду.

3

Сама ж реприза, для якої композитор у вокальній партії використав початкові рядки вірша, починається з повторення вступу, завдяки чому виникає ефект обрамлення, досить властивий епічним жанрам. А характер драматичної оповіді з виразною декламацією у цьому творі вказує на його близькість до епічних зразків. Композитор застосовує в цьому розділі варіантний розвиток, що зумовлено змістом поетичного тексту та, водночас, сприяє усуненню «механічності» в репризній формі, додає їй цілісності та органічності. Однак основою мелодії все ж лишається вже згадана тема «Dies irae», що підтверджує її функцію інтонаційного ядра твору.

Вокальна партія звучить у супроводі багатозвучних акордів, що утворюють «густе», насичене гармонічне тло для проведення мелодичної лінії. Амбітус теми розширюється завдяки охопленню верхньої частини діапазону внаслідок попередньої роботи з матеріалом та потужної кульмінації, «кінетична енергія» якої «перетинає» межі розділів, даючи імпульс для подальшого розвитку.

У кульмінаційній зоні репризи привертає увагу інтонація зменшеної терції довкола першого щабля із залученням II низького й VII підвищеного щаблів. Експресія цього інтервалу, завдяки сполученню двох малих секунд, підкреслює драматизм ситуації, змалюваної в тексті. Гармонія в розгляданому фрагменті базується на терцквартакорді VII мінорного щабля і також доповнює зображуваний драматичний образ новими емоційними барвами (Приклад 4).

Приклад 4. «Сповідь», реприза.

Завершується солоспів короткою постлюдією на основі інтонацій «Dies irae» в низькому регістрі фортепіано та тонічним тризвуком, ускладненим доданими звуками, завдяки чому фонізм цього співзвуччя набуває значної гостроти й напруження. А у вокальній партії знову фігурує звук *fis*, надаючи мелодії, яка звучить зі словами «...що в Божу плоть вбивала вухналі», ще більш трагічного характеру, допомагаючи рельєфніше розкрити суть поетичного тексту (Приклад 5).

Приклад 5. «Сповідь», завершення солоспіву.

Інший номер із макроциклу В. Губи – «Злітає сніг, як білий птах» – також написаний для чоловічого низького голосу. З ліричного вірша Д. Павличка постає близький кожному образ милування чистою красою легкої зимової хуртовини, коли око заворожено стежить за примхливим польотом пухких лапатих сніжинок, услід яким мимоволі злітає й пробуджена уява:

*«З гнізда лелечого зимою
Злітає сніг, як білий птах.
Крильми махає наді мною,
Зникає в синіх небесах.
За ним я видивляю очі,
А він спадає із висот,
Як хустка в білому тороччі,
Лягає на сухий осот.
А потім вгору підлітає
І поглядом мене пече,
Мов янгол, крилами торкає
Моє безкрилеє плече».* (Цит. за: Губа, 2020: 42).

Цей солоспів вирішений композитором у традиціях класичного романсу. В. Губа навіть використовує в ньому типові інтонаційні атрибути жанру: початок фрази з висхідної сексти, оспівування стійких щаблів, перерваний каданс із залученням VI щабля тощо. Однак, як і поет, композитор знаходить деякі яскраві штрихи, що дозволяють уникнути враження застосування кліше при доборі виразних прийомів. Наприклад, певної свіжості звучанню додає початок твору у *h-moll*, що є паралельним до основної тональності романсу – *D-dur*. Тому поява власне тоніки викликає у слухача відчуття деякої несподіванки. Сама ж тональність *D-dur* з її світлим прозорим колоритом, що вирізняє як «Різдвяну ораторію» Й. С. Баха, так і Другу симфонію Й. Брамса, надає особливої чистоти й ніжності музичному образу.

Споглядальна лірика вірша переконливо передається через «розлогу» кантиленну мелодію, яка переважно охоплює середню й високу частину діапазону, більш «світле» темброве забарвлення якого також допомагає розкрити піднесений, захоплений характер

твору. Однак із художньо переконливим виконанням тут пов'язані певні важливі технічні завдання. Зокрема, виконавець мусить майстерно володіти прийомами виконання кантилени у верхньому регістрі, щоб уникнути форсування звуку при будь-якій динаміці й домогтися насиченого та чистого звуку водночас.

Додамо також, що тема цього солоспіву є одним із ліричних лейтмотивів циклу. Однак питання тематичного розвитку в макроциклі потребує окремого й значно ретельнішого розгляду, тому не може бути реалізоване в межах нашої регламентованої за обсягом розвідки.

Отже, солоспів написаний у строфічній формі, де строфа є складним періодом із доповненням, що виникає завдяки перерваному кадансу. Починається романс зі вступу з використанням тематичного матеріалу другого речення, підтриманого щільною акордовою фактурою (Приклад 6).

Приклад 6. «Злітає сніг, як білий птах», фортепіанний вступ.



Перше речення теми викладено в *D-dur*. Мелодія починається з висхідного стрибка на велику сексту від V до III щабля, що, як йшлося вище, є вже своєрідним інтонаційним атрибутом романсового жанру. Гармонія вирізняється простотою й чистотою, відсутністю альтерацій, складних хроматичних інтервалів, та органічно доповнює загальний світлий музичний образ. А фортепіанна фактура з витриманими акордами, що охоплюють чи не всі регістри інструменту, сприяє створенню об'ємного «простору» довкола голосу (Приклад 7).

Приклад 7. «Злітає сніг, як білий птах», основна тема, перше речення.

7 *mp cantabile*

З гніз - да ле-ле-чо-го зи-мо-ю, злі-та-є сніг, як бі-лий

The musical score for Example 7 is written for voice and piano. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and mood are marked 'mp cantabile'. The score starts at measure 7. The vocal line features a series of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the first measure. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The lyrics are in Ukrainian: 'З гніз - да ле-ле-чо-го зи-мо-ю, злі-та-є сніг, як бі-лий'.

Друге речення є варіантною трансформацією першого й також містить характерний стрибок на сексту із подальшим його заповненням. Однак, як вже було сказано, розгляданий фрагмент форми звучить у *h-moll*. Фактура тут дещо змінюється завдяки додаванню тріольних фігурацій, що охоплюють діапазон у кілька октав і надають музичному образу більш схвильованого характеру. У другому реченні досягається мелодична кульмінації, зона якої розширюється завдяки згадуваному вище перерваному кадансу (Приклад 8).

Приклад 8. «Злітає сніг, як білий птах», основна тема, друге речення.

19

да - є із ви-сот, як хуст - ка в бі-ло-му то-ро-ч - ці, ля-га-є

The musical score for Example 8 continues the piece from measure 19. It maintains the same key signature and tempo. The vocal line features a series of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the first measure. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The lyrics are in Ukrainian: 'да - є із ви-сот, як хуст - ка в бі-ло-му то-ро-ч - ці, ля-га-є'.

Завершується романс першим щаблем у мелодії, «огорнутим» звучанням тонічного тризвуку в широкому розташуванні, як це було в першому реченні. Таке закінчення підкреслює відчуття спокою, злагоди, яким вирізняється настрій розгляданого твору.

Романс «Марії» на вірші Олексія Довгого є зразком проникливої любовної лірики, поетичним узагальненням образу української Жінки – коханої, дружини, матері, де духовно-емоційною суттю всіх її іпостасей постає Любов:

*«Ця дивна жінка зіткана з любові.
Любов її живе в душі і крові,
В устах, руках, у погляді і слові.
Вона не так, як всі, живе у світі,
Вона себе народжує щомиті
І має думи, сонцем оповиті.
Вона росте з своєї самотини
Від матері щодня і до дитини.
А від дитини знову до дружини
Росте вона з своєї самотини.
З її долонь ростуть до неба квіти,
Випурхують, немов пташата, діти,
Її любов жива до всього світу.
Благословенна ж будь, моя любове,
Моє осіннє сонце калинове,
Моя дитино і моя дружино,
Моя трояндо і моя ожино...»* (Цит. за: Губа, 2020: с. 111).

Ідею цього твору-присвяти додатково підкреслює текстовий епіграф, що передує романсу, де «звучить» голос самої Марії – живого втілення Любові до всякого земного створіння:

*«Я все оце люблю: квіти, рослини, комахок,
птахів і все-все...
І хатку оцю люблю...*

Марія» (там само: 106).

Починається солоспів з розгорнутого фортепіанного вступу. Гнучка й вишукана мелодія, гармонія, насичена експресивними хроматизмами, «співуча» фортепіанна фактура з контрапунктом кількох мелодичних ліній – всі ці виразні засоби сприяють створенню витонченого ліричного образу, що невимушено занурює слухача в емоційну атмосферу твору (Приклад 9).

Приклад 9. «Марії», фортепіанний вступ.

Романс має риси тричастинності, що досягається за рахунок будови його тонального плану, однак без застосування тематичної репризності. Тональність твору – *d-moll* – *D-dur*. Тема першого розділу має кантиленний, аріозний характер. Її початок у тональності *F-dur*, яка в музиці класико-романтичної традиції найчастіше пов'язана зі світлою лірикою або ж пасторальною тематикою, теж допомагає композиторові розкрити чистоту й ніжність музичного образу. Як вартий уваги подібний приклад згадаємо також «веснянку» з третьої частини Симфонії № 3 Б. Лятошинського, з її тендітним, майже неземним звучанням, що також викладена у *F-dur*. Взагалі, ладотональне «мерехтіння» властиве розгляданому твору та додає музичному образу ще більшої вишуканості.

Виявленню ліричної суті музики сприяє, зокрема, й плавний, хвилеподібний рух мелодії, розташованої переважно в середній та високій частинах співацького діапазону, – адже саме графічний абрис допомагає створенню ліричних тем. Якщо говорити про вибір тембрових засобів, то він теж спрямований на найбільш повне й різнобічне розкриття «прозорого» й тендітного жіночого образу. Фортепіанний супровід складається з витриманих акордів, що не «заступають» мелодичну лінію, але акуратно «підсвічують» її розвиток виразними й переважно діатонічними гармоніями (Приклад 10).

Приклад 10. «Марії», тема першого розділу.

Середній розділ співвідноситься з першим за принципом похідного контрасту. Починається середина в тональності *g-moll*, завдяки чому виникає тональний контраст між розділами, посилюється відчуття розвитку в музиці. Характер мелодичного руху та фактури тут суттєво не змінюється, тільки в окремих фрагментах композитор вводить нові елементи. Наприклад, на словах «З її долонь ростуть до неба квіти», щоб підкреслити рух, описаний у тексті, додаються фігурації тріолями, завдяки чому відбувається відчутне ритмічне пожвавлення. Мелодична лінія у цьому фрагменті охоплює ундециму у висхідному русі. Використання такого широкого інтервалу також підкреслює згадані слова, даючи відчуття простору, стрімкого руху вгору.

Цей фрагмент потребує не тільки точності інтонування через досить складну інтонаційну будову, але й тембрової однорідності регістрів виконавського голосу, а також вміння співака непомітно їх поєднувати, володіння *legato* тощо, що дало б змогу створити цілісну й осмислену музичну фразу. Крім того, знову маємо підтвердження напрочуд уважного композиторського ставлення до обраних для роботи віршів, в яких кожне речення, кожна фраза знаходять адекватну інтонаційну реалізацію (Приклад 11).

Приклад 11. «Марії», середній розділ.

Ще одним зразком ретельного осмислення композитором поетичного тексту є викладення фрази «...випурхують, немов пташата» шістнадцятками стакато, що зображують невпевнені рухи малих пташенят. Співак у цьому випадку повинен продемонструвати легкість виконання стакато у високому й середньому регістрах.

Реприза романсу скорочена й починається в *B-dur*. Мелодична лінія набуває попередніх графічних абрисів, а супровід знову повертається до витриманих акордів. Завершується солоспів у проясненому *D-dur*. Такий ладогармонічний штрих вдало доповнює ніжний ліричний образ і загальний просвітлений характер твору.

Висновки.

Макроцикл «Київ – серце України!» В. Губи є значною віхою в розвитку камерно-вокальної музики на теренах сучасного українського мистецтва. І хоча в межах однієї розвідки висвітлити всі особливості розглядової низки вокальних композицій повною мірою не є можливим, та навіть результати здійсненого нами дослідження дають змогу окреслити риси, які надають їй значної актуальності та спонукають якнайчастіше включати цей опус та його частини до камерно-вокального репертуару.

Отже, палітра жанрів, репрезентованих в межах циклу, є досить розмаїтою та дає змогу вокалістові продемонструвати різні виконавські амплуа. Хоча досить висока складність тематичного матеріалу й висуває до виконавця певні технічні вимоги, але інтонаційне багатство, виразність та гнучкість мелодики розгляданих творів дозволяють співакові створювати яскраві й художньо переконливі музичні образи, що, у свою чергу, спонукає до вдосконалення виконавського апарату й ретельного виконання різноманітних технічних завдань. Гармонія, яка органічно поєднує елементи різних звуковисотних систем, та розмаїта фортепіанна фактура доповнюють та збагачують зміст мелодичної лінії, вирізняючись при цьому оригінальністю структури.

Макроцикл В. Губи містить твори, в яких змістовно й детально розкриваються різноманітні, зокрема й «вічні», теми. Композитор застосовує широкий арсенал виразних засобів, що, найчастіше, є невід'ємною частиною творчого методу в музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть. Відповідність творчих задумів їх реалізації та виразні й переконливі суто вокальні рішення роблять розгляданий твір актуальним і напрощуд бажаним у сучасному камерно-вокальному репертуарі.

До того ж, масштабність, багатотемність, жанрово-стилістична й змістово-образна багатшаровість макроциклу В. Губи, де у численних ракурсах розкривається внутрішній світ Людини і Композитора, залишають величезний простір для його подальших музикознавчих досліджень, які представлена розвідка тільки розпочинає.

ЛІТЕРАТУРА

- Голинська, О. (2020). Володимир Губа: «Музична школа – фундамент для майбутнього музиканта». *Музика*, 22 грудня 2020. <https://mus.art.co.ua/volodymyr-huba-muzychna-shkola-fundament-dlia-maybutn-oho-muzykanta/>
- Грабовський, Л. (2021). «Володимир Губа. 64 роки в моєму житті». *Кінотеатр*, 3 (155). <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/101/117>

- Гребенюк, Н. (1999). *Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти*. Київ: НМАУ.
- Губа, В. (2020). *Київ – серце України!:* збірка музичних творів на вірші українських і зарубіжних поетів. Д. Чистяк (наук. ред.). Київ: Саміт-книга.
- Калугіна, Т. (1999). Деякі особливості зародження камерно-вокального виконавства в історичному аспекті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 3, 26–31.
- Корчова, О. (2008). Модерністичні витоки сучасного композиторського раціоналізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 73, 16–22.
- Корчова, О. (2020 а). *Музичний модернізм як terra cognita*. Київ: Музична Україна.
- Корчова, О. (2020 б). Феномен музичного модернізму в європейській культурі ХХ століття: передумови, закономірності, етапи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, 92–108.
- Коханик, І. (2004). К проблеме смысла в стилиеобразовании. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 38, 67–80.
- Коханик, І. (2002). Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 20, 44–51.
- Німилович, О. (2022). Органна музика в творчості В. Губи. *Молодь і ринок*, 6 (204), 144–150.
- Полканов, А. (2014). Нові жанрові властивості камерно-вокальної музики в творчості сучасних композиторів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 20, 533–542.
- Полканов, А. (2018). Типологічні риси камерно-вокальної мініатюри у творчості сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 27, 63–73.
- Полканов, А. (2021). *Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-мовних властивостей*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Чистяк, Д. (2020). Неперебуття весна київського Майстра. У кн. Губа, В., *Київ – серце України!:* Збірка музичних творів на вірші українських і зарубіжних поетів, Д. Чистяк (наук. ред.), сс. 3–6. Київ: Саміт-книга.
- Albright, D. (ed.) (2004). *Modernism and Music. An Anthology of Sources*. Chicago: University Chicago Press.

- Metzer, D. (2009). *Musical Modernism and the Turn of the Twenty-First Century*. New York: Cambridge University Press.
- Ovsyannikova-Trell, A. (2016). Film music in the work of contemporary Ukrainian composers. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 91–94.
- Seaton, D. (2017). *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*. New York: Oxford University Press.
- Steane, J. B. (1992). *Voices, Singers & Critics*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

REFERENCES

- Albright, D. (ed.) (2004). *Modernism and Music. An Anthology of Sources*. Chicago: University Chicago Press [in English].
- Chistiak, D. (2020). The eternal spring of the Kyiv Master. In Huba, V. *Kyiv – the heart of Ukraine!: A collection of musical works based on the poems of Ukrainian and foreign poets*, D. Chistiak (ed.), pp. 3–6. Kyiv: Samit-knyha.
- Holynska, O. (2020). Volodymyr Huba: “Music school is the foundation for a future musician”. *Music*, 2020, December 22. <https://mus.art.co.ua/volodymyr-huba-muzychna-shkola-fundament-dlia-maybutn-oho-muzykanta/> [in Ukrainian].
- Hrabovskiy, L. (2021). “Volodymyr Huba. 64 years in my life”. *Cinema-Theater*, 3 (155). <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/101/117> [in Ukrainian].
- Hrebenuk, N. (1999). *Vocal and performance creativity: Psychological and pedagogical, and artistic aspects*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Huba, V. (2020). *Kyiv – the heart of Ukraine!: A collection of musical works based on poems by Ukrainian and foreign poets*. D. Chistiak (Ed.). Kyiv: Sumit-knyha [in Ukrainian].
- Kaluhina, T. (1999). Some features of the emergence of chamber and vocal performance in a historical aspect. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 3, 26–31 [in Ukrainian].
- Kokhanyk, I. (2002). A piece of music: the interaction of stable and mobile in terms of style. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 20, 44–51 [in Ukrainian].
- Kokhanyk, I. (2004). To the problem of meaning in style formation. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 38, 67–80 [in Ukrainian].

- Korchova, O. (2008). Modernist origins of modern composer rationalism. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 73, 16–22 [in Ukrainian].
- Korchova, O. (2020 a). *Musical modernism as terra cognita*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Korchova, O. (2020 b). The phenomenon of musical modernism in European culture of the 20th century: prerequisites, regularities, stages. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 129, 92–108 [in Ukrainian].
- Metzer, D. (2009). *Musical Modernism and the Turn of the Twenty-First Century*. New York: Cambridge University Press [in English].
- Nimylovych, O. (2022). Organ music in V. Huba's work. *Youth and the market*, 6 (204), 144–150 [in Ukrainian].
- Ovsyannikova-Trell, A. (2016). Film music in the work of contemporary Ukrainian composers. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 91–94 [in English].
- Polkanov, A. (2014). New genre properties of chamber and vocal music in the works of modern composers. *Musical art and culture: Scientific Bulletin of the Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music*, 20, 533–542 [in Ukrainian].
- Polkanov, A. (2018). Typological features of the chamber-vocal miniature in the works of modern Ukrainian composers. *Musical art and culture: Scientific Bulletin of the Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music*, 27, 63–73 [in Ukrainian].
- Polkanov, A. (2021). *The phenomenon of chamber singing: from aesthetic guidelines to musical and linguistic properties*. (PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Seaton, D. (2017). *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*. New York: Oxford University Press [in English].
- Steane, J. B. (1992). *Voices, Singers & Critics*. Portland, Oregon: Amadeus Press [in English].

Dmytro Makliuk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,

Honored Artist of Ukraine,

Associate Professor at the Solo Singing Department,

a soloist of the Kharkiv M. Lysenko Opera and Ballet Theater

e-mail: macdmitri@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-9538-0381

“Kyiv – the heart of Ukraine!” by Volodymyr Huba in the context of updating the chamber vocal repertoire

Statement of the problem. Objectives, methods, and novelty of the research.

The creativity of representatives of the “Kyiv avant-garde” occupies an extremely important place in the history of Ukrainian musical art, in particular, as an example of the rapid and artistically valuable growth of music in Ukraine in the second half of the 20th century, which significantly influenced the further evolution of this art in the country. The above statement applies, in particular, to the creative output of V. Huba, who, together with V. Sylvestrov, V. Hodziatsky, and L. Hrabovsky, was a representative of the mentioned creative group. The composer worked in a significant number of genres covering the sphere of symphonic, choral, chamber-instrumental, chamber-vocal music. However, to this day, the artist's life path, as well as his work, are not adequately covered in the musicological literature. There is a lack of a sufficient number of the studies in detail of the composer's pieces, which would make it possible to draw conclusions about V. Huba's connection with the traditions of Ukrainian musical art and its present, and would allow the performers to better understand the artist's work and actively participate in its dissemination. The composer's chamber and vocal music is no exception in this case, which primarily determines the scientific novelty of the article. The purpose of this study is to identify the qualities that give the considered works aesthetic value and determine their relevance for the modern performing repertoire. Research methods that make it possible to achieve the specified goal are musicological, comparative, figurative and semantic types of analysis.

Results and conclusion.

The results of the study fix the identified genre-stylistic and artistic features of the considered works, which determine their relevance for the modern performance repertoire. It is, in particular, about the use of the singer's performance

resources and the author's appeal to certain performance roles; about the intonation features of the melody and its close connection with the poetic text in the considered works, which directly affects the depth and artistic authenticity of the musical image; about the features of the harmonic style, in particular, about the combination of several pitch systems within the considered cycle, which creates a bright artistic effect. Also, it refers to certain peculiarities of the piano part in the considered solos, which significantly affect the final artistic result.

The macro-cycle contains works in which various, including "eternal" topics are revealed in a meaningful and detailed manner. The composer uses a wide arsenal of expressive means, which, most often, is an integral part of the creative method in the musical art of the XX–XXI centuries. The correspondence of creative ideas to their implementation and expressive and convincing purely vocal solutions make the considered work relevant and surprisingly desirable in the modern chamber and vocal repertoire.

Key words: Volodymyr Huba's chamber and vocal work; solo singer; monologue; style; range; means of expression.

Стаття надійшла до редакції 25 травня 2024 року