

УДК 78.071.1(477):784.3
DOI 10.34064/khnum2-38.13

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

**«Вокальні фрески» Володимира Губи на вірші
бельгійських поетів-символістів: дві аналітичні розвідки**

У царині камерно-вокальної творчості українських композиторів другої половини ХХ – першої половини ХХІ століття, що сама по собі є надзвичайно розмаїтою за жанрово-стильовими орієнтирами, доробок В. Губи вирізняється різнобічністю тематики, оригінальністю концепцій, багатством виразних засобів та неабиякою вигадливістю в застосуванні останніх. Зокрема, яскравим зразком камерно-вокальної творчості В. Губи є макроцикл «Київ – серце України!», написаний на вірші як вітчизняних, так і зарубіжних поетів. Частиною цієї макрокомпозиції є «Вокальні фрески на вірші бельгійських поетів-символістів в українських перекладах Дмитра Чистяка», що можуть розглядатися і як окремий твір, де презентоване нове прочитання класичної поезії як у музичному, так і в суто літературному планах, чим і зумовлена актуальність його дослідження. Мета цієї розвідки – на конкретних музичних прикладах виявити характерні жанрово-стильові риси циклу, що сприятиме створенню його художньо переконливої інтерпретаційної моделі. Вперше в українській музичній думці представлено комплексний (музикознавчий, порівняльний, образно-семантичний, виконавський) аналіз двох показових мініатюр із вокального циклу В. Губи. За результатами аналізу узагальнено, що жанрово-стильовою особливістю циклу є нова інтерпретація вже апробованих у музиці класико-романтичної та модерної традицій засобів музичної виразності: композитор пропонує нові варіанти їх трактування, несподівані поліжанрові зв'язки всередині твору, винаходить оригінальні рішення в області формотворення. Вказано на актуальність розгляданого твору як для виконавців, що мають змогу доповнити свій камерно-вокальний репертуар новими зразками національного музичного мистецтва, так і для музикознавців

у якості прикладу для аналізу в контексті розвитку української камерно-вокальної музики.

Ключові слова: поезія символізму; інтерпретація; стиль; жанр; солоспів; виразні засоби; сучасний вокальний репертуар.

Постановка проблеми.

Камерно-вокальна творчість українських композиторів другої половини ХХ – першої половини ХХІ століття є ваговою та важливою частиною новітньої історії національного музичного мистецтва. Спираючись на досягнення таких його класиків, як М. Лисенко, Я. Степовий, К. Стеценко, української митці з надзвичайно різними естетичними поглядами, що працювали у сфері камерно-вокальної музики, різнобічно розвивали й продовжують розвивати закладені ними традиції. Серед них – І. Карабиць, Л. Колодуб, С. Луньов, В. Сильвестров, О. Білаш, І. Шамо, В. Дробязгіна, В. Губа та значна кількість інших композиторів.

Серед численного камерно-вокального доробку Володимира Губи привертає увагу монументальний макроцикл¹ «Київ – серце України!» (Губа, 2020) – одна з останніх робіт митця. Цей твір вирізняється розмаїттям тематики, багатством музичної мови, складністю інтонаційного розвитку, що включає, наприклад, лейтінтонації; отже, він потребує більш докладного розгляду в низці окремих досліджень. Складовою макроциклу є «Вокальні фрески на вірші бельгійських поетів-символістів в українських перекладах Дмитра Чистяка» – розгорнутий цикл на вірші класиків бельгійської літератури, що містить 31 номер.

На нашу думку, вибір композитором саме згаданого перекладу не є випадковим. Хоча, завдяки працям І. Франка, Г. Шкурупія та інших майстрів літературного слова, поезія бельгійських поетів побутує в національному культурному просторі ще від початку ХХ століття, переклади Д. Чистяка, через урахування реалій розвитку літератури

¹ Пояснення щодо трактування цієї збірки саме як вокального макроциклу були надані в попередньому дослідженні автора цієї публікації (Маклюк, 2024).

й літературознавства у XX–XXI століттях, вирізняються новим, свіжим поглядом на цей шар поетичного мистецтва. Крім того, автор перекладів присвятив школі бельгійських поетів-символістів низку наукових публікацій, що також сприяло більш глибокому й різнобічному осмисленню текстів обраних віршів, яскравіший і більш точний передачі вишуканого образного світу цих творів. Таким чином, у вокальному циклі В. Губи запропоноване нове художнє прочитання зразків класичної європейської поезії, що вимагає як пильної музикознавчої, так і виконавської уваги. Саме ця особливість «Фресок» і визначає *актуальність* обраної теми.

Мета цієї розвідки – виявити характерні жанрово-стильові та виконавські риси вибраних солоспівів циклу В. Губи на вірші бельгійських поетів-символістів.

Реалізація поставленої мети, завдяки виокремленню жанрово-стильових особливостей розгляданих творів, не тільки сприятиме побудові осмисленої й художньо цілісної їх інтерпретації, але й допоможе привернути увагу музикознавчої спільноти до нових значущих зразків українського камерно-вокального мистецтва.

Методологія дослідження. Запропоновано комплексний підхід до розгляду мініатюр із камерно-вокального циклу В. Губи, що охоплює такі види аналізу, як *музикознавчий* та *порівняльний* для виявлення загальних особливостей, притаманних обраним зразкам, *образно-семантичний* та *виконавський* для визначення художньо-інтерпретаційної спрямованості творів.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Розкриття обраної теми потребувало звернення до загальних праць, присвячених вокальному виконавству (Steane, 1992; Гребенюк, 1999; Полканов, 2021), розвитку камерно-вокальних жанрів (Калугіна, 1999), їхньому сучасному стану, зокрема в Україні (Полканов, 2014, 2018), а також залучення досліджень, що висвітлюють стилістичні аспекти музичної творчості (Seaton, 2017; Коханик, 2002 а, b). Вербальна основа камерно-вокального циклу В. Губи спричинила необхідність вивчення робіт з питань символізму в літературі, зокрема й творчості бельгійської

поетичної школи (Чистяк, 2015, 2020; Лазірко, 2019; Москвич, 2019; Гавришева, 2003). Про певні події життя і творчі інтереси В. Губи можна дізнатися з окремих статей українських дослідників, таких як Д. Чистяк (2020), О. Голинська (2020), Л. Грабовський (2021), О. Німичович (2022), О. Овсянникова-Трель (Ovsyannikova-Trell, 2016).

Водночас, камерно-вокальний доробок В. Губи залишається в сучасному українському музикознавстві майже недослідженою сферою його творчості, що обумовлює *наукову новизну результатів цієї розвідки*.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Отже, розглянемо декілька зразків із циклу «Вокальні фрески на вірші бельгійських поетів-символістів в українських перекладах Дмитра Чистяка». Додамо, що солоспіви для аналізу були обрані з урахуванням мети цієї розвідки, як приклади, найбільш показові для жанрово-стильових особливостей твору.

Цикл відкривається романсом «*Із безмірів*» на вірші Еміля Верхарна, класика бельгійської літератури (у перекладі Д. Чистяка вірш має назву «*Безмірно*»). Характер згаданого поетичного твору загалом перегукується з елегійними настроями лірики П. Верлена, який писав: «...моя душа народилася для жахливих катастроф» (цит. у: Лазірко, 2019: 12). Проте рівень емоційного напруження у вірші бельгійського поета межує з надривом і нагадує вже не стільки про елегійність та «мляво-напівсонну риторику верленівських переживань» (Москвич, 2019: 40), скільки про похмуру й сповнену трагічним світосприйняттям атмосферу поезії експресіонізму, що, однак, у цілому не суперечить естетичним засадам символізму (див. *Приклад 1*).

Приклад 1. Романс «Із безмірів». Поетичний текст.

БЕЗМІРНО

Ці пси всіх безнадій, ці пси вітрів осінніх...
Цій гавкіт роз'ятрив одлуння вечорів,
І суне хижа тінь у пустці безгомінній,
Де місяць у ставку дзеркальнім заяскрів.

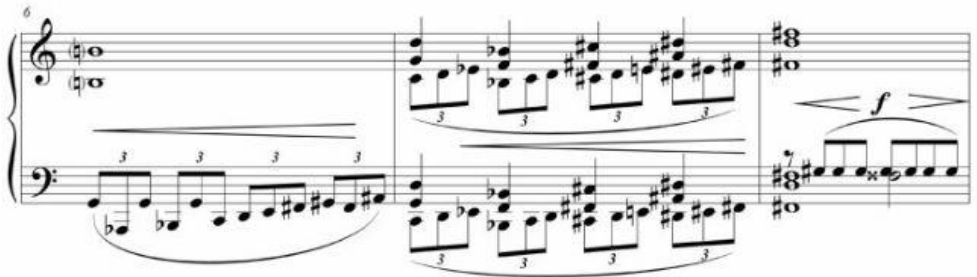
*І в небі знов і знов далеке сяйво лине,
І чути в вишині хор дивних голосів
Із безміру боліт, із безмірів долини –
До безміру ярів, до безміру лісів.*

*І зводяться стежки, немов саяні вітрила:
То сходяться, то мчать у шири мовчазні,
Стеляться увись, де ще блищать світила
Крізь морок і жаскі страховища нічні.*

(Цит. за: Губа, 2020: 190).

Романс В. Губи написаний для низького чоловічого голосу. Намір композитора знайти індивідуалізоване художнє рішення для кожної з віршованих строф поезії Е. Верхарна, щоби забезпечити динаміку в розвитку складного музичного образу й пластичність власне музичної форми продиктував вибір принципу формотворення: романс має тричастинну безрепризну форму ($a+b+c$), де кожен із розділів є періодом. Вступу вокальної партії передую розгорнута фортепіанна прелюдія (9 тактів), в якій В. Губа передає глибину «всіх безнадій» за допомогою низки виразних засобів: переважно низького регістру фортепіано у поєднанні з розмаїтою багатокомпонентною фактурою, насиченої хроматикою мелодики, дисонантної вертикалі, часто «потовщеної» за рахунок лінійного руху голосів (Приклад 2).

Приклад 2. «Із безмірів». Фрагмент фортепіанного вступу.



Додамо також, що фортепіанна фактура й протягом усього твору залишається багатокомпонентною та вирізняється значним темброво-регістровим розмаїттям, в якому тим чи іншим чином відбивається звучання груп симфонічного оркестру. Таке художнє рішення значно збагачує образний зміст солоспіву, даючи змогу автору дбайливо виявити й підкреслити різноманітні смислові відтінки поетичного тексту. У межах фортепіанної партії знаходимо фрагменти, де композитор за допомогою технічних можливостей фортепіано відтворює, наприклад, звучання тремоло у скрипок, пасажі низьких струнних, виразні «репліки» дерев'яних духових, арпеджіо арфи, щільні акорди низьких мідних тощо.

Ладовою основою першого розділу (а) є цілотнова гама, саме її звукоряд обумовлює будову як вокальної партії, так і фортепіанного супроводу у згаданому фрагменті форми. Мелодія тут переважно складається з ходів на велику секунду й тритон і має декламаційний характер, надаючи вокальній партії рис трагічного монологу. Композитор мав на меті підсилити монологічний характер цього розділу за рахунок цезур і гліссандо у вокальній партії, щоби максимально наблизити її до людської мови. А використання дисонантної інтерваліки в поєднанні з фонізмом цілотнової гама сприяє створенню похмурого та дещо фантасмагоричного музичного образу, сповненого глибоким внутрішнім драматизмом. Амбітус теми, що складає велику нону, охоплює низький і середній регістри баритона. Таке рішення забезпечує звучання голосу в зручному для нього діапазоні, без зайвого фізичного напруження, яке, безперечно, вплинуло б і на результат інтерпретації.

Фортепіано в цьому розділі підтримує й доповнює звучання вокальної партії короткими мелодичними фразами та окремими багатозвучними акордами, побудованими, переважно, на основі цілотнової гама, що створює довкола вокальної партії темну й «густу» звукову атмосферу й переконливо підкреслює емоційне забарвлення музики. Загалом, саме завдяки згаданим вище засобам музичної

виразності, композитор створює у слухача відчуття моторошного болісного заціпеніння, що панує у вірші (Приклад 3).

Приклад 3. «Із безмірів». Перший розділ.

Ці пси всіх без-на-дій, ці пси віт-рів о-сін-ніх... Цей гав-кіт роз'-ят-рив од-

Додамо, що ладова будова першої теми потребує від виконавця вміння точно інтонувати без опори на гармонічну підтримку фортепіано в межах наявної ладотональної системи, оскільки цілотонава гама через специфіку будови не може дати чіткого відчуття стійких і нестійких шаблів. Тому виконавець повинен точно скеровувати слухові відчуття поза межами більш звичного мажоро-мінору. Крім того, інтонаційна основа вокальної партії складається з дисонантної інтерваліки, що також ускладнює процес виконання й підвищує вимоги до музичної підготовки вокаліста. Також інтерпретація розгляданого солоспіву передбачає й вельми вдумливе ставлення виконавця до складного музичного образу, позначеного глибоким психологізмом, що потребує від співака певного рівня художньої зрілості й навіть певних акторських навичок для переконливої передачі змісту твору.

У другому розділі романсу (b) ладова основа музики змінюється на мажоро-мінор. Цей застосований композитором художній прийом дає змогу точніше передати зміни в розвитку образної сфери поезії Е. Верхарна. Адже після болісного неруху, змальованого в першій строфі вірша та влучно підкресленого в музиці характерним фонізмом

цілотнового ладу, у другій поетичній строфі з'являється образ «далекого сйва», що дещо змінює загальний настрій твору, вносячи відчуття внутрішнього пожвавлення й динамічного руху (*Приклад 4*).

Приклад 4. *«Із безмірів». Другий розділ.*

19

в не - бі знов і знов да - ле - ке сйа - во ли - не, і чу - ти в ви - ши - ні хор

19

І хоча саме по собі подібне зіставлення цілотнової гами й мажоро-мінору не є новим прийомом (згадаємо прелюдію К. Дебюссі «Вітрила», де «вторгнення» арпеджіюваного малого мінорного септ-акорду в цілотову сферу ніби передає порух вітерця, який оживляє атмосферу сонного штилю, «зображуваного» в прелюдії), але його дієвість і доречність у розгляданій ситуації спонукає композитора звернутися до подібного виду контрастування. Також можна сприймати застосування цього прийому як частину своєрідного діалогу традицій і стилів, тонку гру сенсами, адже естетичні погляди К. Дебюссі багато в чому перегукувалися з естетикою символістів, на що, вірогідно, й натякає автор солоспіву.

Отже, тональна сфера розділу *b* охоплює досить широкий спектр тональностей: *gis-moll*, *b-moll*, *B-dur*, *H-dur*. Сама інтенсивність ладо-тонального розвитку додатково вказує на оновлення музичного образу, який набуває більш схвильованого характеру, ніби «олюднюється», оживає після перебування в «пустці безгомінній». Крім того, акордика в цьому розділі вирізняється застосуванням альтерацій і доданих

в нотному тексті самим автором. Також додамо, що в роботі з вокальною партією слід враховувати вельми помітну увагу композитора до найдрібніших деталей тексту вірша. Так, початок фрази «... і чути в вишині» (див. *Приклад 4*) підкреслений висхідним стрибком на октаву вгору, щоби підсилити відчуття простору, небесної глибини, що його має викликати поетичний текст.

Початок третього розділу (с) за характером тематичного матеріалу й фактури пов'язаний із попереднім фрагментом форми. Однак у другому реченні розгляданого періоду відбувається повернення цілотонового ладу, вокальна лінія знову набуває рис мелодекламаційності. Завдяки цьому виникає ефект репризності, хоча автор солоспіву й утримується від повторного проведення власне тематичного матеріалу вокальної партії. Фортепіанна фактура в цьому розділі змінюється, переходячи від розлогих арпеджіо до «хоральної» вертикалі: збільшені тризвуки в тісному розташуванні, що розміщені в межах низького й середнього регістрів, створюють темну й похмуру звукову атмосферу, яка нагадує про початок солоспіву. Вокальна партія в останньому розділі поволі, хвилями, також переміщується до низького регістру, охоплюючи простір у межах малої й великої октав. Адже більш темне темброве забарвлення, властиве нижній частині діапазону виконавця, точніше відповідає змісту розгляданого фрагмента.

У цьому останньому розділі форми композитор, продовжуючи уважно стежити за розвитком поетичного тексту, підкреслює завершальну фразу «... і жаскі страховиська нічні» низхідною гамоподібною послідовністю зменшених квінт у фортепіанній партії (див. *Приклад 6*). Додамо, що й словосполучення «страховиська нічні» у вокальній партії викладене за допомогою тритонів. Автор використовує ще й висхідне-низхідне вокальне гліссандо у межах тритону на останньому складі згаданої поетичної фрази, й слідом довге низхідне завершальне гліссандо, що ніби падає «у безмір», – як додатковий виразний засіб, щоб надати ще більшої рельєфності макабричному характеру вірша й музики.

Приклад 6. «Із безмірів». Третій розділ.

31

сте - лять - ся у - вись, де ще бли - шать сві - ти - ла Кризь мо - рок і жас -

31

34

кі стра - хо - ви - ща піч - пі.

34

Жанр солоспіву «*Небесна сторона*» на вірші Шарля ван Лерберга, що також написаний для низького чоловічого голосу, можна визначити як філософський монолог, який має, однак, своєрідний релігійно-містичний відтінок, досить часто властивий поезії символізму. Недарма композитор, поруч із темповою вказівкою, додав ремарку «*mistico*». Подібне тлумачення впливає, власне, з самого поетичного тексту, зміст якого, однак, не обмежується релігійно-містичною спрямованістю, оскільки образами поезії символізму властива складність і багатошаровість (Приклад 7).

Приклад 7. *«Небесна сторона». Поетичний текст.*

* * *

*Та як пізнати вас, та як назвати вас,
О звійні Ангели? Ви минитесь весь час,
Ви суці ув одвічнім переплині,
У маєві щоденнім, щохвилиннім,
В химернім переплеску золотінь
Ви родитесь, ввергаєтесь у тлінь –
І знову линете, леткі подоби снива.
У звоях Віянь Звук нам долина,
У Звуці – Пломінь, Пломінь – у Світанні
Заблисне, пахоці налинуть несказанні,
Несотворенні – і небесна сторона.*

(цит. за: Губа, 2020: 262)

Фортепіанний вступ базується на різноманітних декламаційно-ораторських інтонаціях (висхідні й низхідні сексти, септими тощо), монодично викладених у низькому й середньому регістрах інструмента. Подібні філософські, задумливі образи загалом властиві музиці класико-романтичної традиції. Подібним прикладом є «монолог» струнних, що ним розпочинається фінал Дев'ятої симфонії Л. Ван Бетховена. Однак характер цієї фортепіанної прелюдії визначається не тільки темброво-регістровими й інтонаційними засобами виразності. Застосування зменшеного ладу, напружений фонізм якого сприяє виникненню у слухача відчуття нестійкості, невпевненості, яке ніби апелює до перших рядків вірша – запитання, що є смисловим ядром усього твору. А використання пунктирного ритму, завдяки його вольовому характеру, додає музичному образу справді «ораторських» рис.

Отже, солоспів має двочастинну структуру ($a+b$), яка формується за ладово-інтонаційними ознаками тематичного матеріалу відповідно з характером поетичної образності. У першому розділі (Приклад 9) переважає декламаційна мелодика. Вокальна партія розгортається в межах децими, між gis великої октави та h малої, охоплюючи

низький та середній регістри діапазону виконавця. У цьому випадку співак повинен непомітно здійснювати перехід з одного регістра до іншого, поєднуючи їх задля підтримання плавності руху мелодичної лінії. Матеріал викладається як окремі виразні фрази, переважно у гамоподібному русі, в яких, завдяки пильній увазі композитора до тексту, відтворюються різноманітні мовні інтонації, тісно пов'язані зі змістом вірша. А поодинокі стрибки в мелодії на тритон чи октаву тільки підкреслюють загальну експресію музики.

Приклад 8. «Небесна сторона». Вступ.



Приклад 9. «Небесна сторона». Перший розділ.

5 *mp*

Та як піз - на - ти вас, та як на - зва - ти вас,

5

Роль фортепіано в першому розділі романсу є досить скромною: це підтримка вокальної партії окремими акордами чи послідовностями співзвуч на основі збільшеного та зменшеного ладів, які є

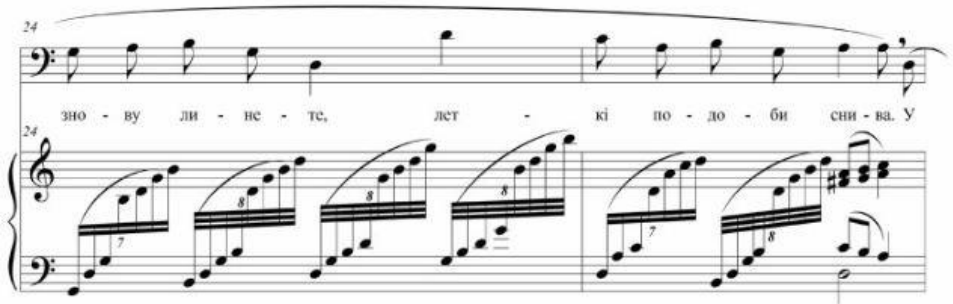
тонально-гармонічним каркасом цього відтинку форми. Крім того, деякі фрази в партії вокаліста взагалі звучать *a capella*, що наближає цей розділ, за його зовнішніми ознаками, навіть до речитативу *secco*. При цьому відсутність чіткого тонального центру та особливий характер звучання ладів, застосованих у першому розділі, підкреслюють властиву йому «питальну інтонацію», що впливає зі змісту перших рядків вірша. І хоча – у суголоссі з поетичним текстом, де усіяко підкреслюється нематеріальність природи Янголів, що «сущі ув одвічнім переплині», «в химернім переплеску золотін» – фортепіанний супровід голосу в першому розділі є досить скупим і «прозорим», окремі співзвуччя, що підтримують звучання вокальної партії, вдало підсилюють її емоційне забарвлення.

Після тритактової фортепіанної інтерлюдії, для якої композитор обрав «химерне» звучання збільшеного ладу, починається другий розділ вокальної мініатюри (зі слів «І знову линете ...»). Його тонально-гармонічною основою є мажоро-мінор зі «вкрапленням» цілотно-нових співзвуч, які перебувають, однак, під дією функціональних зв'язків, підкоряючись ладовим особливостям цього фрагменту форми, тональний план якого базується на поступовому русі від *G-dur* через *C-dur* до *F-dur*. У останній з названих тональностей і завершується солоспів. Після «напруженої статики» зменшеного та збільшеного ладів звучання мажорних тональностей сприяє створенню просвітленого, ніжного колориту музики, що точно відбиває зміст поетичних рядків, використаних у цьому розділі.

Відповідно, й мелодика в другому розділі форми, на відміну від попереднього, має кантиленний «романсовий» характер. Тематичний матеріал тут переважно розташований у середньому та високому регістрах, завдяки чому звучання вокальної партії набуває більш світлого тембрового забарвлення. У цьому розділі вокаліст повинен продемонструвати виразне легато у виконанні теми, що може викликати певні технічні труднощі, оскільки напряму пов'язане з упевненим володінням дихальним апаратом, особливо під час співу у верхньому регістрі. Наявність широких стрибків у мелодії викликає

необхідність у природному поєднанні регістрів, яке б не порушувало плавності руху мелодичної лінії (*Приклад 10*).

Приклад 10. «Небесна сторона». Другий розділ.



Фортепіанна фактура в другому розділі є більш різноманітною й насиченою завдяки використанню арпеджіо, які охоплюють діапазон майже в три октави та викладені короткими тривалостями, надаючи музиці тремтливо-ліричного характеру. Подібний вид фактури є досить типовим жанровим атрибутом саме романсової лірики. Загалом, завдяки охопленню значного діапазону й зазначеним фактурним особливостям, фортепіанне звучання в цьому фрагменті форми створює довкола голосу пишну обертонову «подушку». Подібний прийом, що ніби «підсвічує» гармонічне «тло» фактури, додає глибини та яскравішого емоційного забарвлення загальному звучанню; отже, фортепіанний супровід виходить за межі тільки підтримки вокальної партії, набуваючи більшого значення у створенні художньо переконливого музичного образу.

Однак елементи хоральної фактури також присутні, як і в попередньому розділі солоспіву Акордика у другому розділі, крім тризвуків, представлена септакордами, нонакордами, співзвуччями з доданими тонами, які, завдячуючи яскравому й багатому фонізму, додають музиці ще більшої виразності. Таким чином, гармонічна складова другого розділу кардинально відрізняється від попереднього,

що, звісно, зумовлено чітким художнім завданням, яке постало перед автором. Всі виразні засоби тут спрямовані на розкриття сутності образу Ангелів, які являються людині як «леткі подоби сніва». Завершується солоспів у просвітленому *F-dur* з його лірично-пасторальною семантикою, створюючи різкий контраст із початком композиції та ніби даючи відповідь на болісне питання, що звучало у фортепіанній прелюдії та її першому розділі.

Висновки.

Вокальні фрески Володимира Губи на вірші бельгійських поетів-символістів – нове та яскраве художнє явище в царині української камерно-вокальної музики останніх десятиліть. Цей цикл є зразком своєрідного симбіозу традиційних засобів музичної виразності (гармонія, інтонаційний словник, фортепіанна фактура тощо) й нового погляду на класичні зразки європейської поезії, оскільки й для засобів, раніше апробованих у музиці класико-романтичної та модерної традицій, автор пропонує нові варіанти трактування, винаходить оригінальні рішення в області формотворення, вибудовує несподівані поліжанрові зв'язки всередині твору. На нашу думку, вибір сучасного віршованого перекладу поезій бельгійських символістів, що його здійснив Дмитро Чистяк, також продиктований наміром композитора запропонувати новий, свіжий погляд на витвори поетичного слова, які вже стали невід'ємною частиною західноєвропейської мистецької парадигми.

Висунуті в циклі різноманітні художньо-технічні завдання, що продиктовані складністю й вишуканістю його музично-поетичного змісту, можуть викликати неабияке зацікавлення у виконавців через можливість збагатити й актуалізувати камерно-вокальний репертуар завдяки новим зразкам вітчизняного музичного мистецтва.

З погляду музикознавчої думки, розгляданий цикл, задля повнішого виявлення його жанрово-стильових рис і значення як частини макроциклу «Київ – серце України!», потребує набагато ретельнішого аналізу із залученням більшої кількості музичного матеріалу. Отже,

згадані завдання окреслюють **перспективу** подальшого розвитку проблематики, закладеної у цій розвідці.

ЛІТЕРАТУРА

- Гавришева, Г. (2003). Сприйняття поезії Поля Верлена в українській літературі. *Культура народів Причорномор'я*, 42, 145-148. URI: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/114880/33-Gavrisheva.pdf?sequence=1>
- Голинська, О. (2020). Володимир Губа: «Музична школа – фундамент для майбутнього музиканта». *Музика.*, 22 груд. 2020. URL: <https://mus.art.co.ua/volodymyr-huba-muzychna-shkola-fundament-dlia-maybutn-o-ho-muzykanta/>
- Грабовський, Л. (2021) «Володимир Губа. 64 роки в моєму житті». *Кіно-театр*, 3 (155). URL: <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 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.
- Корчова, О. (2020 а). *Музичний модернізм як terra cognita*. Київ: Музична Україна.
- Коханик, І. (2002 а). Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 20, 44–51.
- Коханик, І. (2002 б). До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть*, 9, 70–82.
- Лазірко, Н. О. (2019). Естетична програма символізму і поезія Поля Верлена у рецепції Володимира Державіна. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер: Філологія*, 38(2), 11–14. URL: http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v38/part_2/4.pdf

- Маклюк, Д. М. (2024). «Київ – серце України!» Володимира Губи в контексті оновлення камерно-вокального репертуару. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXV(35), 47–69. DOI 10.34064/khnum2-35.03
- Москвич, Ю. В. (2019). Інтимна лірика Поля Верлена у переспівах Миколи Лукаша. *Науковий вісник Гуманітарного університету. Сер: Філологія*, 43(4), 38–41. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2019.43.4.9>
- 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. О. (2020 а). 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.
- Чистяк, Д. О. (2015). Концепт «символ» у теоріях бельгійських символістів. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна*, 59, 237–239.
- Чистяк, Д. О. (2020 b). Космологічна концептосистема в символістській поезії Емілі Верхарна. *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер. : Філологічні науки (мовознавство)*. 13, 188–194. http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvddpufm_2020_13_33.
- Ovsyanniskova-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

- Chistiak, D. (2015). The concept of symbol in the theories of Belgian symbolists. *Scientific Notes of Ostroh Academy National University, Philological Series*, 59, 237–239 [in Ukrainian].
- Chistiak, D. (2020 b). Cosmological conceptual system in the symbolist poetry of Emil Verkharn. *Scientific Journal of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University. Series "Philology" (Linguistics)*, 13, 188–194. http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvddpufm_2020_13_33. [in Ukrainian].
- Chistiak, D. (2020 a). The eternal spring of the Kyiv Master. In Huba, V., *Kyiv – the heart of Ukraine!: A collection of musical works based on the verses of Ukrainian and foreign poets*, D. Chistiak (ed.), pp. 3–6. Kyiv: Samit-knyha [in Ukrainian].
- Havrysheva, H. (2003). Perception of Paul Verlaine's poetry in Ukrainian literature. *Culture of the Black Sea Region Peoples*, 42, 145–148. URI: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/114880/33-Gavrisheva.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].
- Holynska, O. (2020). Volodymyr Huba: "Music school is the foundation for a future musician". *Music*, 2020, December 22. URL: <https://mus.art.co.ua/volodymyr-huba-muzychna-shkola-fundament-dlia-maybutn-oho-muzykanta/> [in Ukrainian].
- Hrabovskyi, L. (2021). "Volodymyr Huba. 64 years in my life" *Cinema-Theater*, 3(155). URL: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/101/117> [in Ukrainian].
- Hrebeniuk, 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 verses by Ukrainian and foreign poets*. D. Chistiak (scientific ed.). Kyiv: Samit-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). 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. (2002 b). On the Problem of Musical Style in Modern Theoretical Musicology. *Theoretical and Practical Issues of Culturology: Ukrainian Musicology at the Turn of the Century*, 9, 70–82 [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].
- Lazirko, N. O. (2019). The aesthetic programme of symbolism and poetry by Paul Verlaine in the reception of Volodymyr Derzhavyn. *International Humanitarian University Herald. Philology*, 38(2), 11–14. URL: http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v38/part_2/4.pdf [in Ukrainian].
- Makliuk, D. M. (2024). “Kyiv – the heart of Ukraine!” by Volodymyr Huba in the context of updating the chamber vocal repertoire. *Aspects of Historical Musicology*, XXXV(35), 47–69. DOI 10.34064/khnum2-35.03 [in Ukrainian].
- Moskvykh, Yu. (2019). Verlaine’s intimate lyrics in variations by Mykola Lukash. *International Humanitarian University Herald. Philology*, 43(4), 38–41. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2019.43.4.9> [in Ukrainian].
- Nimylovych, O. (2022). Organ music in V. Huba’s work. *Youth and the market*, 6(204), 144–150 [in Ukrainian].
- Ovsiyannikova-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 Odessa National A. V. Nezhdanova 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 Odessa National A. V. Nezhdanova 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.). Odessa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odessa [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 at the Kharkiv M. Lysenko Opera and Ballet Theater
e-mail: macdmitri@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-9538-0381

**Volodymyr Huba's "Vocal Frescoes"
on the poems of Belgian symbolist poets:
two analytical studies**

Statement of the problem. *In the field of chamber and vocal creativity of Ukrainian composers of the second half of the 20th – first half of the 21st century, which in itself is extremely diverse in terms of genre and style, Volodymyr Huba's work is distinguished by the versatility of the subject matter, the originality of concepts, the richness of expressive means and the extraordinary inventiveness in the application of the latter. In particular, a vivid example of V. Huba's chamber and vocal creativity is the macro-cycle "Kyiv – the heart of Ukraine!", which is written on the verses of both, domestic and foreign poets. Part of the aforementioned macro-composition is the "Vocal frescoes on the verses of Belgian symbolist poets in Ukrainian translations by Dmytro Chistiak", which can also be considered as a separate work, where a new reading of classical poetry is presented both, in musical and purely literary terms, which is what determines the relevance of this research.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to identify the characteristic genre-stylistic and performance features of selected solo songs from V. Huba's cycle on verses by Belgian symbolist poets. A comprehensive approach to the consideration of the vocal miniatures is proposed, which includes such types of analysis as musicological and comparative to identify general features inherent in the selected samples, figurative-semantic and performance to determine the artistic and interpretative orientation of the works. V. Huba's chamber and vocal works remain in modern Ukrainian musicology an almost unexplored sphere, which determines the scientific novelty of the results of this study. For the first time in Ukrainian musicological thought, a comprehensive analysis of two bright miniatures from V. Huba's vocal cycle is presented: "Immeasurably" to the verses by É. Verhaeren and "Celestial Side" to the poem by Ch. Van Lerberghe.*

Research results and conclusion. According to the results of the analysis, it was summed up that the genre and stylistic specifics of the cycle consists in a new interpretation of the means of expression already tested in the music of the classical-romantic and modern traditions: the composer offers new options for their application, creates original multi-genre connections within the works, and invents unique solutions in the field of form-making. For example, he combines various modes within one work, thus achieving a bright coloristic and expressive effect. The author creates quite unexpected genre combinations, such as romance and “secco” recitative. It is also important that the composer turned to the contemporary Ukrainian translations of Belgian poetry by Dmytro Chistiak, proposing a new look at the classical examples of symbolism poetry, and contributing to the creation of an artistically valuable musical and poetic symbiosis. The relevance of the work under consideration for performers who have the opportunity to supplement their chamber and vocal repertoire with new meaningful examples of national musical art is also indicated. The cycle by V. Huba is of great interest to musicologists as well. After all, «Frescoes» can be considered both in the context of the development of Ukrainian chamber and vocal music, and as part of the macro-cycle «Kyiv – the heart of Ukraine!». Thus, there is a broad perspective for the development of the ideas laid down in this study.

Keywords: symbolism poetry; interpretation; style; genre; solo songs; expressive means; modern vocal repertoire.

Стаття надійшла до редакції 17 січня 2025 року