

## КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА

Руденко О. Ф.

### ВСТУП

Камерно-вокальна творчість українського композитора Віталія Губаренка, надзвичайно цікава та різноманітна. Її становлять вокальні цикли, музичні номери для спектаклів, окремі романси, створені переважно у ранній та пізній періоди творчості. Напрямок роботи у камерно-вокальному жанрі, перш за все, окреслює певні досягнення у творчих пошуках, а також досить часто є підготовчим підґрунтям під час переходу на новий етап композиторської діяльності. Діяльність у цьому жанрі ніби стисло відображає його творчі пошуки та досягнення, трансформацію музичної мови, художні відкриття, взаємодію з виконавцями і диригентами та комунікацію з суспільством в цілому. Композитор ніби акумулює в собі творчість попередників, що стоять у витоків харківської композиторської школи: С. Богатирьова, О. Жука, Д. Клебанова та інших. З одного боку, певні риси творчості цих майстрів, котрі перейшли у творчість В. Губаренка, були трансформовані, а з іншого – в ранній період у музиці відчувається захоплення композитора стилем його сучасників.

Віталій Губаренко займав важливе місце в авангарді композиторів «шістдесятників», його особлива губаренківська мова формувалася наполегливою працею протягом усього життя.

XX століття було насичено бурхливими подіями, руйнуваннями поглядів і усталених традицій. Найдраматичнішою з них, за життя композитора, стало закінчення існування тоталітарного радянського режиму, що позитивно вплинуло на культурні та мистецькі процеси в новій українській державі, з одного боку, та тимчасове погіршення у економічному плані, з другого. Все це не могло не віддзеркалитися на психологічному стані як В. Губаренка, так і інших мистецьких діячів.

Композитор завжди ставив високі критерії не тільки до літературних першоджерел, а й до власної музичної мови, яка максимально враховувала тогочасні технічні та мистецькі досягнення.

## **1. Камерно-вокальна творчість В. Губаренка в українському музикознавчому просторі**

Композиторський шлях Віталія Сергійовича Губаренка (1934–2000) охоплює понад чотири десятиліття. Він – яскравий представник Харківської композиторської школи, був учнем та продовжувачем традицій Дмитра Клебанова (1907–1987). Його перше визнання як митця у галузі камерно-вокальної творчості припадає на 60-і роки ХХ сторіччя, коли була опублікована перша значна збірка «Із поезій Йосипа Уткіна» (1962). Останні роки його композиторської діяльності знаменуються створенням таких яскравих творів як «Монологи Джульєтти» за трагедією В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» (1998). Між цими двома опусами – ціла епоха, в якій, на зміну існуючому тоталітарного режиму, приходить молода Українська держава, з її новими вимогами та цінностями.

Такі кардинальні трансформації у суспільстві не могли не позначитись на творчості композитора, яку, насамперед, була орієнтовано, на слухача, віддзеркалюючи суспільство з його новими ідеями та тяжіннями. Не зважаючи на кризу, що виникла у 90-х роках ХХ століття, композитор наполегливо продовжував створювати яскраві музичні твори у різних музичних жанрах, у тому числі і камерно-вокальному. Частина його здобутків і сьогодні, на превеликий жаль, знаходиться тільки у рукописному варіанті, або одиничних екземплярах в архіві відомого музикознавця, яка стоїть у витоків нової української мистецької наукової школи, дружини композитора – М. Р. Черкашиної-Губаренко.

Камерно-вокальні цикли відіграють особливу роль у творчості яскравого композитора, відображаючи трансформацію та еволюцію його музичного мислення, а також становлення композиторської індивідуальності. У порівнянні з творами інших жанрів, камерно-вокальний є досить невеликим за обсягом, але його цінність від цього не зменшується. Означена частина композиторського доробку, часто стає своєрідною платформою, на якій відбувається узагальнення творчого мислення та пошуку. Важливо і те, що діяльність у даному жанрі є ніби контрольна крапка, де перетинаються музичні та поетичні тяжіння, підводяться своєрідні підсумки набутого досвіду композиторської діяльності, враховуються цінні думки та побажання, які озвучені під час співпраці з відомими виконавцями, диригентами та музичними діячами.

Відсутність цих досліджень в українському мистецтвознавчому просторі, а також камерно-вокальних творів у виконавській та педагогічній практиці протягом останніх двох десятиліть значно ускладнює вивчення камерно-вокального жанру, в якому працював В. Губаренко. Стає значно складніше виявити специфіку роботи композитора

з поетичним текстом, особливо з урахуванням вокально-технічних та вокально-виконавських аспектів.

Як зазначила відомий український музикознавець М. Черкашина-Губаренко, «Віталій Губаренко належить до покоління митців-шестидесятників, з яким пов'язана відкритість до нового, подолання культурної ізоляції радянського мистецтва попередніх десятиліть»<sup>1</sup>. Доробки композитора ніби крізь час віддзеркалюють актуальні тогочасні ідеї, теми та повсякденне життя. Мистецтвознавці завжди відмічали, що пошук нового завжди був притаманний В. Губаренку. Завдяки цьому, така велика кількість творів має нестандартну форму, озброєні найсучаснішими засобами виразності, мають досить складну, але таку пізнавану музичну мову, яка завжди панує у його творах. Ця мова така відверта та щира, пропущена крізь власне розуміння та відчуття відображає тогочасну дійсність, якою дихало все тогочасне суспільство. Саме тому у героїв Губаренка завжди панує така відверта щирість, правдивість, неспокійність та емоційність.

Дослідженню творчого доробку композитора присвячено цілу низку наукових праць різного жанру. Найзначнішою з них є книга українського музикознавця Ірини Драч «Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності». Автор аналізує симфонічні, оперні, камерно-вокальні твори. Музикознавець, перш за все, розглядає еволюцію авторської індивідуальності. З позиції науки поглиблено уявлення про значення доробку та місце його творчості у динамічних процесах розвитку сучасної української музики. В монографії представлені всі жанрові напрямки роботи, розкрита невечерна глибина творчої індивідуальності композитора, що знаходила відгук як у тогочасних, так і сучасних слухачів. У поле зору автора потрапляє не тільки творча спадщина композитора в широкому культурному і історико-політичному контексті, а й творча особистість, що розкривається в подіях автобіографії. Все представлене сприяє розширенню уявлення про загальний розвиток та трансформацію творчості композитора у хронологічному порядку. Зокрема, І. Драч зазначає: «Імпульс, що йде від поетичного слова, надзвичайно важливий для композитора, хоч у кожній його партитурі, у тому числі призначеній для сценічного втілення, завжди існує суто музична ідея, яка реалізується своїм шляхом.

---

<sup>1</sup> Черкашина – Губаренко М. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко: сторінки творчості. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 6.

Музичний процес ніби керується прихованою, власне музичною програмністю»<sup>2</sup>.

Разом з тим, незважаючи на об'ємність і послідовність даного дослідження, існує досить велика кількість нерозкритих аспектів, серед яких комплексний аналіз взаємодії поетичного та музичних текстів у камерно-вокальних циклах композитора. У роботі І. Драч найбільш глибокий та ґрунтовний аналіз припадає на такі жанри, як опера та симфонія, які займають провідну позицію у творчості композитора.

Хореографічним проектам та аналізу балетних партитур присвячена монографія Полянської Г. М. «Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка». Автор говорить про те, що еволюційний процес вимагає оновлення всього комплексу засобів виразності, і воно поступово відбувається у творчості українських композиторів нового покоління під впливом провідних тенденцій розвитку європейського музичного театру ХХ століття. Особливо цікавою в цьому значенні є балетна спадщина Віталія Губаренка, чиєю творчістю українська музика не тільки збагатилася образно-емоційними та інтонаційними барвами, а й значно розширила свій жанровий діапазон»<sup>3</sup>.

Обговоренню творчості композитора присвячено ряд тогочасних наукових статей. У журналі «Мистецтво» за № 4 (липень-серпень, 1964) музикознавець Н. Тишко зазначає: «Молодий харківський композитор Віталій Губаренко не терпить поверховості, його твори породжують гарячі суперечки, будоражать думки. Інтерес становлять, зокрема, останні роботи молодого композитора: Симфонічна поема, присвячена пам'яті Т. Шевченка, і вокальний цикл на тексти поета Й Уткіна»<sup>4</sup>. У зазначеній статті Тишко робить один з перших порівняльних аналізів. Зокрема відзначено, що у поемі та вокально-симфонічних творах відчувається глибина та значущість задумів. Це відбувається у досить своєрідному трактуванні елементів національної народнопісенності.

Стаття висвітлює і основні напрямки творчості композитора, спрямовані на емоційне розкриття людських почуттів. Аналітичний розгляд творів робить зрозумілим своєрідну побудову композицій, яка вже з середини 60-х років починає активно спиратися на співставлення та зіткнення закликів до боротьби з ніжними почуттями до батьківщини. Відзначається, що фольклорні елементи народно-інтонаційної

---

<sup>2</sup> Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 228 с.

<sup>3</sup> Полянська Г. М. До питання співвідношення жанрових ознак у симфонії-балеті В. Губаренка «Ассоль». Теоретичні питання культури, освіти та виховання. Київ, 2002. № 19. С. 34–46.

<sup>4</sup> Н. Тишко. Утверджуючи правду життя. Київ: Мистецтво, 1964. № 4. С. 23–25.

української скарбниці мають оригінальне відображення та відіграють важливу зображувальну роль.

Н. Тишко висуває думку, що при співставленні світлого та похмурих начал у мелодії вокального циклу на тексти Й. Уткіна (1962), наявна певна невідповідність та відсутність рівноваги. Її побічним темам бракує мелодійного розспіву та широти, у тому числі і у інтонаційному відношенні. Разом з тим зазначається, що композитор вдало використовує такі художні засоби, як ритмічні фони, які надають музичним темам яскравого забарвлення. Відзначається, що поліфонія, поліритмія, елементи політональності є невід'ємною частиною своєрідної музичної мови композитора.

Все це, безумовно, свідчить про те, що на час створення вокального циклу композитор приділяв активну увагу початку розробки власних прийомів композиторської техніки, в якій значна увага приділялась синтезу музичного матеріалу та слова. Тогочасного композитора приваблювали стислі, але надзвичайно змістовні та лаконічні форми.

Його тогочасні вокальні мініатюри глибоко індивідуальні, відрізняються яскравими образами та побудовою. Народний склад тісно пов'язаний з традиціями вокальної класики, активно поєднувався з сучасними засобами музичної виразності, з її загостреним мелосом та різнокольоровою палітрою оркестровки. Зокрема Н. Тишко відзначає і надмірність оркестровки камерно-вокального циклу, що, на її думку робить вокальну партію другорядною.

Підсумовуючи одну з найцікавіших статей початку 60-х років необхідно відзначити, що композитор оригінальною музичною мовою, художніми засобами переконливо довів важливість поєднання традицій з сучасними творчими пошуками нових художньо-зображувальних прийомів. Як будуть підкреслювати наступні автори, це не стане для композитора самоціллю, а навпаки призведе до оригінальних знахідок, які дозволять міцно поєднати тогочасні досягнення у галузях вокалу, поетичного слова та новітньої музичної мови.

У 1969 році у журналі «Радянська музика» (№ 9) виходить до друку стаття М. Гордейчука «Здійснення мрії», де підводяться перші підсумки роботи композитора у 60-х роках ХХ сторіччя та окреслює важливі прагнення та устремління композитора стосовно подальшого періоду його роботи.

Дослідник зазначає: «За останнє десятиліття в українській музиці з'явилися молоді композитори, з діяльністю яких безсумнівно пов'язана подальша доля української національної культури. До їх числа належить В. Губаренко, М. Скорик, Л. Грабовський, Л. Дичко, Ю. Іщенко та В. Золотухін. Творчість цих авторів відрізняється певними

індивідуальними стильовими рисами і, крім того, розвиває нехай загальні, проте характерні ознаки сформованих на Україні традиційних художніх шкіл»<sup>5</sup>. Автор погоджується з попередніми думками музикознавців, що В. Губаренко – продовжувач славетних композиторських традицій, започаткованих С. Богатирьовим та його попередниками. Оскільки В. Губаренко був носієм традицій Д. Клебанова можна сміливо говорити про наявність спадкоємності та передачі певних традицій під час розв'язання художніх проблем. Зокрема публікація висвітлює характерні прийоми, притаманні композитору кінця 60-х років, з його загостреним осмисленням дійсності, тонким оркестровим чуттям, які, до речі, можна чітко відслідкувати як у творчості його вчителя Д. Клебанова, так і його попередників. Їм не притаманні банальна описовість та демонстрація ефектних прийомів. Як і у попередніх статтях, майже п'ятирічної давності, продовжує зазначатись, що В. Губаренко – композитор національний, але додає, що ця характерна риса не має нічого спільного з поняттям «етнографізм» у прямому його значенні. Тобто, композитор не використовує існуючі ладо-інтонаційні шаблони, а навпаки, розробляє цілий комплекс емоційно-психологічних нюансів, які притаманні художньому мисленню українського етносу. Забігаючи наперед, необхідно відзначити, що композитор активно використовує самі кращі традиції української музики. Сам В. Губаренко неодноразово підкреслював важливість знання музичних інновацій у мистецтві та їх використання.

Як і більшість дослідників, М. Гордійчук також відзначає композиторську школу В. Губаренка. Саме цим він пояснює стиль оркестрового письма, що налічує вміле використання інструментальної маси, відчуття звукового колориту, схильність до емоційної напруги та експресії, а також засобів оркестрування, що так помітні у його творах, зокрема у Другій симфонії, яка по праву належить до кращих тогочасних українських творів. Особливу увагу автор статті приділяє концертно-циклу «Барви та настрої». Також відзначаються особливості гармонічного мислення і фактури супроводу, діатонічна стрункість, широке застосування у септакордах побічних ступенів і співзвучь, що будуються на основі секундо-квартових принципів.

Аналізуючи тогочасні матеріали, не можна обійти і статтю самого В. Губаренка, що з'явилась у головному тогочасному музичному журналі «Радянська музика». В ній композитор розглядає найвизначніші тогочасні події та аналізує тогочасну репертуарну політику. За його думкою «Репертуарна політика багатьох українських оперних театрів

---

<sup>5</sup> Гордійчук М. Щоб розквітали усі барви. *Культура і життя*. 1969. 20 липня.

будується на нескінченному маніпулюванні одними і тими відомими назвами, що необхідні для заповнення граф для звітності. Скажімо, у Харкові перевага завжди віддається варіанту, що дозволяє вбити одночасно трьох зайців: якщо вже йти на ризик і ставити щось нове, то нехай це буде опера одного з місцевих авторів. Другим номером зазвичай йдуть, балетні новинки поза-позаминулих сезонів, які вже пройшли апробацію принаймні в п'яти-шести інших театрах (в Харкові це «Легенда про кохання» та «Спартак»). Все інше, що виходить за межі означеного принципу, потрапляє в репертуар досить випадково.

У цьому номері композитор аналізує музичне життя Харкова у 70-х роках. Він розповідає, що мистецьке життя міста прикрасили твори останніх сезонів А. Хачатуряна, А. Штогаренка, А. Ешпая, М. Скорика, та ін. Також композитор відзначає велику роль балетмейстерів, постановників, художників для постановки твору на сцені та подальшого вдалого показу.

Коло осіб, що відіграло сакральне значення для самого В. Губаренка, можна доповнити диригентами, сольними виконавцями на самих різних інструментах, артистами-вокалістами та багатьма іншими.

1975 рік відзначений появою збірки «Нарис про творчість В. Губаренка», її автор, відомий музикознавець М. Некрасова, аналізує доробки крупної форми композитора, серед яких Симфонічна поема «Пам'яті Т. Шевченка», камерна симфонія для скрипки з оркестром, опера «Загибель ескадри» та «Мамаї», балет «Кам'яний господар».

У матеріалах тогочасних згаданих журналів, включно зі статтею Т. Краснопольської «Перші знахідки», практично немає висвітлення теми взаємодії композитора з артистами, поетами, диригентами та іншими діячами мистецтва і культури. Перший хто звернув на це увагу був відомий музикознавець Е. Яворський. Його книга «В. Губаренко» була однією із серії книг «Творчі портрети українських композиторів». Це була перша значна робота, яка висвітлювала діяльність композитора, та в деякій мірі враховувала і аспект взаємодії з виконавцями. Автор зумів у художньому стилі розкрити творче коло в якому працював композитор та передати справжню атмосферу оперних вистав, симфоній.

Відомий харківський композитор А. Гайденок відзначає: «Працюючи над удосконаленням свого індивідуального стилю та музичної мови, Губаренко став перед дилемою, який шлях обрати: симфонію з її оркестровими барвами, філософською драматургією чи вокальну лірику, яка передає найтонші почуття людської душі, пов'язана з красою

та виразністю людського голосу, чи звернутися до історичного минулого нашої країни, яке так багате на яскраві образи та події»<sup>6</sup>.

Підсумовуючи журнальні матеріали 60–80-х років, можна сміливо стверджувати, що композитор починає спиратись на найбільш життєздатні тогочасні традиції, поєднуючи їх з новітніми техніками, що активно виникали у музичній культурі.

Саме поняття сутності камерно-вокального твору досить сильно залежить від виявлення природи жанрової форми, яку обумовлено його естетичним направленням та ідеєю. Разом з тим, з'ясування самої природи цього жанру веде до низки запитань та пошуку відповідей на них. Задля цього необхідно з'ясувати такі важливі аспекти як жанрова типологія, взаємодія жанру та стилю, визначити жанрові зв'язки, встановити можливості еволюційного розвитку стилю жанру в цілому, а також визначитись з поняттям стильового контексту.

Слід зазначити, що ці питання вимагають історичного аналізу музичних явищ, які неможливо розглядати окремо від історичних, культурних та літературних подій. Таким чином важливим направленням стає роз'яснення жанрових та стильових критеріїв, що необхідні для розуміння української камерно-вокальної творчості другої половини ХХ сторіччя та місця у ньому В. Губаренка.

Камерно-вокальна творчість як культурний феномен передбачає історичне походження та певні умови розвитку, тобто постійну взаємодію з усім традиційним, канонічним, варіантним, новаторським, що зрештою забезпечує довготривале існування жанру як такого, а також робить його гнучким для подальшого розвитку та удосконалення. Такий постулат є ствердженням, що первинні жанри є історичними та логічними витокami мистецької діяльності. З подальшим розвитком мистецтва жанрове поняття все більш ускладнюється, набирає інших форм, але його мета залишається попередньою: показ індивідуального світобачення крізь твір музичного мистецтва. Зрозуміло, що все це відбувається у конкретних часових та історико-культурних умовах, а також з урахуванням існуючих традицій і направлень.

Сучасні дослідники підкреслюють, що музичний твір як такий, не може мати естетичну цінність та мати вплив на слухача, якщо його мова повністю позбавлена національного коріння, яке присутнє у повсякденному музичному просторі, у фольклорній оточуючій культурі. Образна та змістова визначеність музичного твору досить часто пов'язана з інтонаційно-ритмічним виглядом головних тем. Таким чином, художня тема не може виникнути в уяві митця поза існуючих музично-

---

<sup>6</sup> Гайденко А. Покликання. Харків : Прапор, 1984. № 12. С. 119–120.



жанрових та історичних культурних традицій. Тому, з часом, пісенність та танцювальність піднялись до рівня професійної музичної культури.

Інколи жанрове позначення є сигналом, що активізує у слухачів накопичені за роки життя асоціації, і визначає міру та спрямованість його сприйняття. Це, у певній мірі, пояснює важливість вибору композитором того чи іншого жанрового матеріалу, що інколи містить майбутні прототипи персонажів для запланованого твору.

Важливими для дослідження творчості В. Губаренка є праці вітчизняних і зарубіжних науковців з питань інтерпретації музичних творів, їх спроби знайти методи, які допоможуть розшифрувати зміст, зрозуміти семантику інтонаційних структур. Цінними стали положення робіт українського вченого В. Москаленка щодо типів інтерпретації (композиторської, виконавської, слухачької) та їх комплексного значення для адекватного авторському тлумачення твору<sup>7</sup>. Відзначимо також важливість для розкриття смислової наповненості вокальних творів В. Губаренка праць Л. Шаповалової, в яких прочитання будь-якого музичного твору тлумачиться як комплексне явище<sup>8</sup>. За дослідниками, в основі слухачької інтерпретації знаходиться існуючий музичний та життєвий досвід, досвід музичного сприйняття, оточуюче середовище, загальний рівень культури, у тому числі й мистецької та ін. Важливим є момент, коли слухач інтерпретує, домислює зміст художнього твору за допомогою власної уяви. Тому, якщо музичний твір здатний знайти широке коло слухачів, викликати асоціативні зв'язки, можна говорити про дійсний його успіх.

Проблеми музичного змісту, до числа яких можна віднести такі, як образна система композитора, тематика творчості, смислова організація музичного тексту і т. д. – найскладніші в музичному мистецтві через недостатню дослідженість технологій аналізу. І з цієї точки зору найбільш перспективним, у роботі з нотними текстами, стає саме *семантичний підхід*, що включає досягнення різних напрямків: естетики, культурології, музикознавства, мовознавства, психології, етики. Семантичний підхід може дати ключ до змістового аналізу художнього твору різного рівня складності, будь-якого історичного періоду, особливо ХХ століття з його високим ступенем інтелектуалізму та підвищеною знаковості.

---

<sup>7</sup> Москаленко В. Творчий аспект музикознавчої інтерпретації. Київ : Музикознавство, 2001. С. 6–35.

<sup>8</sup> Шаповалова Л. Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії у музичній творчості; Виконавець та час: логіко-понятійний дискурс інтерпретології; Інтерпретологія як інтеграційна наука. Харків : Скорпіон, 2007. 145 с.

Вагомою частиною теоретичної бази дослідження музики В. Губаренка стали загальноновизнані праці відомих теоретиків ХХ століття, пов'язані з питаннями *семантики* музичної мови. Серед дослідників виділяються Л. Майер «Значення в музиці і теорія інформації» (Meaning in Music and Information Theory), «Емоція і значення в музиці» (Emocja i znaczenie w muzyce), Д. Кук «Мова музики» (The Language of Music), Я. Йіранека «Тajemниця музичного значення» (Tajemství hudebního významu), «Основи музичної семіотики» (Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik).

З позиції сучасних наукових інтересів музикознавства проблему знаковості з достатньою повнотою можна розкрити, зв'язавши її з асаф'євською теорією музичної інтонації. Вивчаючи інтонацію в історичному, соціальному, стильовому, жанровому, композиційному аспектах, вчений визнав за необхідне розглядати її як семантичний осередок. Таке поняття інтонації стало відправною точкою в роботі багатьох музикознавців більш пізнього покоління і лягло в основу розробки нової галузі музикознавства – музичної *семіотики*.

Найважливіші семантичні аспекти, у контексті творчості В. Губаренка – символічний, емоційний і художній. Вони виявляються фундаментом для асоціативного ряду музичного твору і найважливішими складовими музичного змісту. При цьому символічний, емоційний і образотворчий аспекти безпосередньо співвідносяться з загальнозначущою естетичною взаємодією: ідея – предмет – емоція.

Ідеї як символічний аспект в музиці складають величезне коло уявлень. Це і вічні теми мистецтва, і різні ідеї людського мислення: філософії, релігії, політики, історії тощо. Одразу зазначимо, що в розвитку мистецтва і культури важливими виявилися політичні ідеї; у багатьох митців вони стали складовими частинами їх художнього світогляду і, як наслідок, знайшли своє втілення у творах. Емоційний аспект – особливе надбання музичного змісту. У різні історичні епохи це були пристрасть, емоція, переживання, почуття, настрої, характер. Концепція музики як переживання людських почуттів, яка склалася в європейському академічному мистецтві в епоху Нового часу, донині не втратила свого значення і знайшла своє втілення у музиці В. Губаренка.

Принципово нова українська музика другої половини ХХ століття, викликала гострі проблеми сприйняття – несприйняття, розуміння – нерозуміння. Зміни в суспільному житті на перехресті ХХ–ХХІ століть, його прискорений ритм зумовили нове світосприйняття, переоцінку особистісних ідеалів і цінностей, у тому числі, ставлення до професійної музики, яка й у теперішній час потребує від слухача напруженої

інтелектуальної роботи, вміння «читати» авторський задум у музичному тексті. Проблема розуміння сучасної музичної мови актуальна і по відношенню до творчого надбання В. Губаренка. Сьогодні його музика потребує високої ціннісно-естетичної орієнтації і включення семантичних методів її освоєння.

Крім того, в мистецтві назріла необхідність поповнення концертного репертуару творами сучасних композиторів, що, у свою чергу, ставить питання відповідної підготовки виконавців.

Музикознавці-теоретики зазначають, що музичне мислення, як і жанрові зумовленості, передбачають взаємодію ліричних, драматичних та епічних чинників у створенні музичних образів. У сфері камерно-вокальної музики домінуючим естетичним фактором стає ліричний, що розкривається у музичному образі на різних рівнях художнього твору – від стильових параметрів до конкретних музично-стилістичних прийомів.

«Цілісність жанрової та стильової форми, яка виявляється у камерно-вокальній музиці, зумовлена взаємодією усіх семіологічних напрямів музичної діяльності, що на рівні художньо-зображувальних ознак може розглядатись як інтертекстуальний монолог. Втілення такого діалогу в жанровій формі камерно-вокальної творчості розглядається у роботі О. Лісової, яка висвітлює такі поняття, як деталізація та наскрізний розвиток музичного тематизму, що призводить до виникнення мікро-тематизму<sup>9</sup>. Саме таке спостерігається у творчості В. Губаренка.

Важливою є і позиція щодо ліричного начала як поглиблення особистісного, а також вільного вибору й трактування композиційних і стильових прототипів камерної музики. У великій мірі це відноситься до камерно-вокальних циклів В. Губаренка «Простягни долоні» та «Осінні сонети».

Цікавою та слушною є і думка музикознавців про те, що семантичне багатоголосся музики стає можливим, коли в окремих голосах з'являються самостійні права. У цьому випадку розвиток ліричного начала в музиці як особливого жанрово-семантичного типу, пов'язаного з індивідуалізацією процесу музичної творчості, слід визнати можливим тільки у вторинній жанровій системі, внаслідок чого останню можна вважати переважно ліричною.

Відомо, що жанрові різновиди вокальної мініатюри припускають нетрадиційні шляхи побудови музичної форми, а виникнення вокального циклу як такого з його великою кількістю типів є прямим

---

<sup>9</sup> Лісова О. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної музики: до проблеми виконавського розуміння : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав : 17.00.03. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. 2009. 88 с.

підтвердженням музично-жанрової свободи вокальних мініатюр, де затверджується самостійність як вірша, так і музичного матеріалу, що є важливою ознакою камерно-вокальної форми. Важливо враховувати співвідношення вокальної та інструментальної партій, яке залежить від багатьох факторів. Це обумовлено природою жанру, яка передбачає безкінечну інтонаційну взаємодію музики і слова, а також постійне виникнення нових модифікованих вокально-інструментальних форм, що активно впливають на появу нових структурних відхилень в окремих розділах.

Досліджуючи історію розвитку діалогу «слово-музика», музикознавці визначають початок цього процесу – XIX століття, коли набули свого інтенсивного розвитку романс і пісня (достатньо згадати пісні Ф. Шуберта). Камерно-вокальна музика стає саме тим жанровим середовищем, у якому рівноправність жанрових компонентів – поетичного слова й музики, завдяки чітко вираженій діалогічності, обумовлюють партнерське виконання. Головна вимога жанру відображається у певній структурі.

Говорячи про найбільш цікаві сучасні тенденції музикознавчого осмислення самого поняття жанру в контексті камерно-вокальної музики, необхідно відзначити, що надзвичайно продуктивним стає уявлення про особистість самого композитора, що має окремий голос, який відображує всі аспекти буття як у прямому, так і переносному значенні. Дана думка обумовлена осмисленням самої природи музики та її зв'язками з останніми досягненнями у камерно-вокальній творчості.

Аналізуючи великі монументальні сцени, симфонічну, камерно-вокальну музику українських композиторів другої половини XX сторіччя, які знаходились під шаленим тиском тоталітарного режиму радянської влади, можна побачити акти особистісного творчого висловлювання на всіх рівнях, від авторів слів та музики до режисера, диригента, та виконавців. Стаючи частиною загальної музичної свідомості, яку представлено у камерно-вокальній музиці індивідуальною свідомістю поетів, композиторів та виконавців у жанрі камерно-вокальної музики, відчуваєш нові закономірності впливу музичного мистецтва. Це спрямовано на відтворення міжособистісного діалогу, особистісного одкровення, інтимного спілкування і т. д. на всіх рівнях спілкування.

## 2. Найважливіші аспекти при роботі у циклічному камерно-вокальному жанрі

Питання взаємодії музичного та вербального текстів саме у циклах тісним образом пов'язані з композиторськими традиціями та школами, що існували у різні часи.

Яскравим прикладом у європейському музичному мистецтві можна назвати створення Л. Бетховеном шести пісень на слова А. Ейтелеса (ор. 98, 1816 р.), причому важливо розуміти, що до цього опусу композитор вже звертався до написання декількох пісень на слова одного поета (шість пісень на слова Християна Фюрхтеготта Геллерта, (1803), але тільки у піснях «До далекої коханої» виникає справжнє коло пісень, що стає повноцінним циклом у звичному для нас розумінні.

Поява вокального циклу виникає не завдяки звертанню до поезії одного автора, хоча і це досить важливо, але головні його ознаки – це наявність загальної музичної ідеї та єдність музичних зав'язків, що чітко відображено у музичних принципах побудови твору. Це стало першим правилом написання твору. Тобто, розташування вибраних композитором віршів у важливому для композитора порядку, для максимальної точної реалізації композитором музичної ідеї. У Бетховена це – любовні образи та образи природи.

З'явившись на рубежі класичної та романтичної епох, вокальний цикл стає одним з важливих надбань музичної культури дев'ятнадцятого століття. Цікаво зазначити, що своєї зрілості цей жанр досягне на межі XIX–XX століть, а у середині XX сторіччя він вийде на зовсім інший, якісно новий рівень. Незважаючи на те, що взаємодія слова і музики триває вже не одне століття, жанр камерно-вокального циклу відносно молодий.

Важливим компонентом розвитку європейської музики другої половини XIX – початку XX століття є започаткування композиторами стійких стилевих норми трактування камерно-вокального твору та циклу. Це створює логічну схему, що згодом починає набувати рис універсальності жанру. Особливо помітним це стає у камерно-вокальних циклах, що починаються від творчості Шуберта та Шумана.

Франс Петер Шуберт (1797–1828) є однією з ключових фігур, яка стоїть у витоків нової специфіки камерно-вокального жанру. Майже у всій своїй музиці композитор спирався на образи та виразні засоби, що були запозичені ним у власній вокальній ліриці. Ф.-П. Шуберт постійно використовував свої пісні в якості музичного матеріалу для створення інструментальних творів. Але, Шуберт пішов набагато далі своїх попередників – почав використовувати пісні не тільки як музичний матеріал у прямому сенсі цього значення, а застосовував пісенність

у якості головного принципу роботи з музичним матеріалом. Саме завдяки пісенності композитор мав змогу так щиро та неповторно акцентувати свою увагу на особистісних переживаннях. Такі важливі компоненти як мелодика, супровід, гармонія завжди були позначені новаторством. Майже для кожної своєї пісні композитор знаходить оригінальний фортепіанний супровід, який створює необхідний та неповторний емоційний фон. Різноманітність запропонованих композитором форм, від простої до наскрізної була новітньою для того часу. З використанням наскрізної форми композитор створив більше ста пісень.

Майже у той час Р. Шуман починає активно використовувати асоціативні прийоми, пропонує самостійне бачення поетичного тексту, проводить поетичні паралелі. Композитор був глибоко переконаний, що всі аспекти життя тісно пов'язані мистецтвом, і чим більше виявляється в ньому поетичних елементів, тим більше мистецтво захоплює.

Підсумовуючи, можна дійти висновку, що тогочасний камерно-вокальний жанр виявився надзвичайно гнучким. Йому надзвичайно притаманна деталізація характерів та явищ. Для подальшого повноцінного розкриття задуму стає необхідною композиційна тривалість твору, тобто його циклічність. Завдяки цьому посилюються емоційні стани та відкривається нові обрії художньо-образний змістів. Навіть при виконанні окремих творів вокального циклу все одно залишається зрозумілим художній задум твору, який є частиною загального контексту.

Необхідно підкреслити, що жанр вокального циклу народжений, перш за все, романтичною епохою. Він тісно пов'язаний з ліричною сферою вираження, але у великій кількості вокальних циклів присутні і інші драматургічні засоби такі як образна сфера та сюжетність.

Камерно-вокальна творчість європейських композиторів, яка розглядається у межах XIX–XX століття, виявляє як подібність, так і відмінності жанрової, стильової та композиційно-стилістичної сторін. Подібність виникає завдяки взаємодії поетичної та музичних сторін, що поступово переростає у жанрову закономірність з поступовим наданням музичному матеріалу пріоритетного положення. Як наслідок, це призвело до поглибленої деталізації музично-мовних прийомів та появи нових зображувальних прийомів, спрямованих на зображення типових якостей людської свідомості.

Одним з головних інструментів ідентифікування національно-стильової специфікації, будь то європейське, або українське мистецтво, виступає феномен «музичної поезії». Тобто трансформація словесного матеріалу з його етнічними особливостями та подальша взаємодія

з музичною тканиною, яка теж налічує національні ознаки, стають важливою складовою камерно-вокальної творчості.

Історія української камерно-вокальної музики, зокрема циклів, завдяки об'єктивними обставинами, тісним образом пов'язана і з європейською традицією. Головним об'єднуючим фактором стала сфера романсової лірики, яка не тільки притаманна пісенному жанру, а є визначальною рисою на всіх етапах її розвитку. Для більш глибокого розуміння формування харківської композиторської традиції варто коротко зупинитися на її витоках.

Особливістю жанрового становлення, як підкреслюють музикознавці, є поступовий перехід від домашнього музикування до професійної композиторської діяльності. Звідси походять межі та подальше поступове ускладнення стилізового змісту, що в решті решт призведе до появи особливого різновиду вокально-інструментального твору, коли перші вірші були поєднані з музикою. Кардинальним ускладненням став перехід до камерно-вокального жанру, що і до нині носить назву романсу.

Романс завжди мав, досить широкий спектр застосування. Найчастіше він створювався для одного або двох голосів у супроводі інструменту (гітара, фортепіано та ін.). З часом, поняття романсу стало невід'ємним від пісенного виконавства, бо сама романсовість виникла на засадах пісенності.

У першій половині XIX століття поступово виникає тенденція до поділення жанру романсу на два напрямки. Один напрям – «ужитковий», тобто наближений до аматорського музикування, та інший – класичний, що спрямований до високої професійної сфери. Слід зазначити, що на той час кардинальної різниці між аматорами та професіоналами у галузі вокального музичного мистецтва ще не було. Переважна частина композиторів, що працювала у напрямку камерно-вокальної творчості вважалась на той час напіваматорськими композиторами, хоча це зовсім не зменшує цінність створених ними шедеврів. Їх доробки застосовують у своїй концертній практиці і сучасні артисти, а композитори, особливо на початковому рівні ретельно знайомляться з засобами формування, звуковедення та гармонізації.

Для більш глибокого розуміння вокальної творчості В. Губаренка важливо ознайомитися з і процесами, які відбувалися в поезії у період творчого становлення композитора, який починав свій шлях з жанру романсу.

Середина 30-х років XX століття дала українській літературі М. Вінграновського, В. Коротича, В. Підпалога, В. Симоненко, Б. Олійника, Є. Гуцало, І. Драча. Майже всі ті, кого пізніше назвали поколінням

«шістдесятників» і хто разом із трохи старшими Г. Тютюнником, Л. Костенко, та молодшими Віктором та Валерієм Шевчуком, В. Дроздом, В. Голобородьком, Д. Павличко В. Стусом та іншими ознаменували появу нової хвилі в українській літературі. Саме на це покоління припав страшний голодомор, Друга світова війна та тяжкі повоєнні часи. Їх характер загартовувала атмосфера страшних вражень та жорстоких випробувань, постійні смертельні небезпеки у воєнні часи, та надії на краще майбутнє.

Мабуть саме звідси бере початок максималізм та ідеалізм тогочасних українських поетів тогочасної зниклої радянської держави. Молодих українських поетів того часу відрізняє тяжіння до постійного самовдосконалення. Цьому поколінню часом не вистачало самого необхідного – книги. Книга була рідкістю, музику часто доводилось слухати під вікнами магазинів, де продавались платівки. Як згадує В. Губаренко, він годинами простоював біля магазину з платівками, у якому грала музика. Існувала нестача не тільки книги, а і культури та мистецтва взагалі. Покоління майбутніх «шістдесятники», яке вже на самому початку свого життя зіткнувшись з глобальною катастрофою, що спричинила війна, та шаленим напруженням, яке пов'язано з усіма аспектами післявоєнної відбудови ніби було підготовлено до великих соціальних потрясінь та переживань. Але молодому поколінню притаманне менше обтяження політичними стереотипами, обережністю та страхами. Воно більше поклало надії на майбутнє та легше довіряло новим ілюзіям. Саме це так часто спричиняє політичну та соціальну активність.

На початку другої половини ХХ сторіччя у пошуках виходу з кризи з'явилися ознаки нових політичних та соціально-економічних перспектив, і саме це молоде покоління відреагувало найдовірливіше. Всі ті, кого потім пізніше назвали «шістдесятники», починали свою діяльність у другій половині 50-х років. Новими іменами стали колишні випускники Київського університету В. Симоненко, І. Драч, Б. Олійник, В. Підпалій, С. Тельнюк, М. Холодний, Т. Коломієць, П. Засенко, В. Коломієць, Д. Онкович, Р. Третьяков та багато інших. На творчу зустріч з ними приходили М. Рильський, П. Тичина, О. Вишня, В. Сосюра, А. Малишко. Це була велика школа для майбутніх українських письменників.

У 1961 році «Літературна газета» почала поетичні публікації на всю сторінку, відкривши українському читачеві чимало імен, які привернули увагу шанувальників українського слова і без яких ми не уявляємо сьогодні української літератури. Редагуванням займався молодий український прозаїк П. Загребельний. Почалися публікації нових, ще



невідомих широкій публіці імен. Наприклад, у номері від 7 квітня на всю сторінку публікувались вірші М. Вінграновського, 18 липня – І. Драча, 17 вересня – Є. Гуцало. Тогочасний читач побачив молоде завзяте покоління, що активно експериментувало, широко мислило, буяло яскравістю фантазії, було трохи наївним та самовпевненим. Читач знайомився з поетами, з великими можливостями та майбутнім. Щоб краще зрозуміти ці літературні явища, необхідно зрозуміти суспільно-політичну та загальну мистецьку атмосферу, в якій вони народились і набули розповсюдження.

У цей час в Україні широко відзначали 100 років від дня смерті Т. Шевченка, що стало певним поштовхом для поступового поновлення національної свідомості. Громадськість з шумом відзначає 90-річчя від дня народження Л. Українки та 70-річний ювілей П. Тичини. Це підкреслювало багаті традиції української літератури. У 1962 році відбувається публікація М. Бажана «Поезія про Італію», А. Малишка «Листи на світанні», М. Рильського «Троянди й виноград» та «Голосіївська осінь». Газети та журнали активно обговорюють нові твори української літератури, що стали важливими віхами її розвитку. Це – романи О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» (1958), С. Скляренка «Святослав» (1959), «Хліб і сіль» (1959), М. Стельмах «Правда і кривда» (1961), О. Гончара «Людина і зброя» (1960) та ін. І вже не тільки «Зачарованою Десною» та «Поемою про море», а й у ширшому обсязі вертався в українську літературу О. Довженко. Тобто феномен «шістдесятиництва» не був чимсь поодиноким виключним. Він походив з загального зростання мистецтва, яке отримало надію та прагнуло сказати, щось більш сміливе ніж можна було казати до цього. Молоді митці привносили в цей процес енергію та новизну.

Якщо говорити про поезію, на яку спиралась музика В. Губаренка, варто відзначити, що вона отримала, на тому просторі, саме широке поширення, вийшла, так би мовити, на саму масову аудиторію. Необхідно зазначити, що у 1960-х роках ХХ століття відбулося масове знайомство читача зі світовим поетичним авангардом, зрозуміло, у межах дозволених тогочасною цензурою. Це – П. Неруда, П. Елюар, Ж. Превєр, Г. Лорка, Л. Арагона, Ю. Тувіма та багато ін. Все це безумовно позитивно вплинуло на тогочасні уявлення про поезію. Вимоги до неї зростали. Від неї чекали чогось більшого, ніж від повсякденної літератури. Молоді поети відчували це особливо загострено та вважали за необхідність відповісти на цей поклик часу. Саме у цей час вийшла і перша поетична збірка І. Драча «Соняшник» (1962). Збірка виправдала читацькі сподівання, представивши яскравого

та динамічного поета. Великий цикл балад та етюдів з широченним колом настроїв та барв представив молодого поета якому доступні стилізована безпосередність «Балада про соняшник», громадянська патетика «Прометеївська балада», ліричний побутовий гротеск «Балада про випрані штани», лірика кохання з великою кількістю відтінків, від лагідно-мрійливої («Лебединий етюд») до пристрасної («Нічний етюд»).

«Соняшник», написаний І. Драчем, став досить цікавим явищем українського тогочасного літературного відродження. Українське літературне відродження було провісником незабороненого національного руху, що почав існування на початку 1969-х років. Як наслідок, диктаторська радянська цензура узріла в цьому загрозу для свого існування. Під тиском репресивної машини реформаторські починання, що і так були досить обмеженими, поступово занепадають. Їм на зміну їм приходять утискання творчої інтелігенції, в якій, існуюча радянська влада все своє існування бачила головного порушника їх спокою.

Ситуація почала погіршуватися. До кагори «крамольних» потрапили Л. Костенко, М. Вінграновський, І. Драч, В. Коротич, Є. Летюк В. Симоненко, І. Світличний, Є. Сверстюк та інші. Разом з тим, хоча ситуація і ускладнилась, багато молодих поетів та письменників вже встигли стати відомими. Завдяки цьому їх не можливо було миттєво викреслити із літератури, але їх видаляли поступово, не даючи змогу друкуватися протягом десятків років. Така ситуація поступово призвела до затухання національно-патріотичних настроїв, на зміну якій приходять пафосне мистецтво.

У 1965 починаються масові арешти патріотично настроєної молоді у Києві, Львові, Харкові, інших містах. Писати правду стало практично не можливо. Змінився не лише характер літератури, а і поступово почали змінюватись читацькі смаки. Поезія «шістдесятників» почала досить швидко втрачати свій потенціал, не встигнувши показати повністю свої можливості. Молоді митці у сфері мистецтва почали шукати нові шляхи, ретельно приховуючи свої власні думки. Важливо зазначити, що доля тогочасних митців припала на соціально-політичну добу насильства, що повністю пригнічувала та контролювала людську думку у всіх її аспектах. Композиторам і поетам було страшенно важко виборювати свій власний простір.

Повертаючись до творчості І. Драча, яка знайшла своє яскраве відображення і у творчості В. Губаренка варто відзначити широченні напрямки його діяльності. Серед них сценарії до кіно, лірико-драматичні поеми, драми, кіноповісті, наукова, дослідна та літературознавча робота.

Як вже було зазначено В. Губаренко був ганим «учнем» своїх попередників. Саме поняття композиторська «школа» усвідомлюється

як своєрідна мистецька традиція, завдяки якій здійснюється узагальнення та спадкоємність отриманих від попередників знань та особистого досвіду. У загальнофілософському контенті поняття школи набуває такого трактування: «школа – це художній напрям, течія, представлена групою учнів і послідовників, об'єднаних спільними творчими принципами».

Композиторська школа – це і особливий тип взаємодії між учнем та вчителем, що складається з поєднання теоретичного та творчого навчання. У останньому важливого значення набуває прищеплення практичних навичок, розуміння значення тих чи інших прийомів. Оскільки приклади для роботи обирає вчитель, який також пропонує на вибір і методи їх досягнення, поступово відбувається прищеплення смаків у самих різних мистецьких галузях, що використовуються під час навчання.

Під час взаємодії учня та вчителя інтереси та перспективи стають досить схожими, але кожний з них вирішує їх у власні засоби. Розглядаючи школу як культурологічний феномен можна сказати, що це – поєднання традицій, професійних інституцій, комплексу дисциплін та досягнень професійних виконавців, диригентів та ін.

Професійні знання з вокального мистецтва молодого В. Губаренка почали формуватися ще за часів вступу, у 1951 році, на навчання до Харківського музичного училища. Його першим наставником став О. Жук, що був не тільки викладачем, а і постійно практикуючим композитором. На момент зустрічі з майбутнім композитором він був автором музики до комедій «Пошились у дурні» (1942), «Розкинулось море широко» (1943), вокально-симфонічної поеми «Матрос Железняк» (1935), творів для оркестрів, хорів та романсів. Практикуючий викладач та композитор з самого початку прищепив любов до кропіткої роботи, допоміг отримати міцну теоретичну базу, та оволодіти першими практичними навичками з написання творів. Перші кроки починались з обробок українських народних пісень. Серед них «Ой, у неділю рано пораненьку», «Ой, зимо моя, зимо лютая», «Попід терном стежечка», «Та не жур мене мати», «Ворскло річка невеличка», «Тихий Дунаю», «Ой ви хлопці запорожці», «Зелений Дубочку», «Ой, не рости кропе», «Зажурилась Україна», «Ой, у полі билинонька», «Благослови мати», «Ой, горе ж мені», «На вулиці скрипка грає», «Світи, світи місяченьку», «Віє вітер, віє буйний», «Ти кропивонько», «Гей, гук, мати гук!». Поступово завдання ускладнювалися насичуючись професійними знаннями в камерно-вокальному та камерно-інструментальному жанрах. Заявились твори на слова Т. Шевченка «Тече вода», Л. Українки «Стояла я і слухала весну». Паралельно з'являлись інші

обробки народних пісень, «Думка для фортепіано». Майже весь початок навчання насичений різноплановим співочим виконанням. Цьому активно сприяли заняття у хоровому колективі, яким на той час керував знаний український хормейстер, композитор, педагог З. Заграничний. Важливим є і факт, що у 1927 році він закінчив Харківський музично-драматичний інститут по класу композиції С. Богатирьова, що вважається засновником Харківської композиторської школи, і саме від якого, у подальшому, Губаренко отримав перші важливі схвальні відгуки.

Як хормейстер З. Заграничний безумовно приділяв багато уваги таким аспектам як: голос та звукоутворення де розповідалось про головні принципи, на яких необхідно будувати звук та як його необхідно використовувати у хоровій, або сольній партії; «артистичні» особовості, які згодом стають невід'ємною складовою артиста-співака; вокальні вправи, що відповідають за належне звукоутворення; класифікацію голосів та їх вірний розподіл, теситуру та тембральне забарвлення; подачу звуку; опору звуку, яка неможлива без знання головних аспектів мистецтва дихання, бо, якщо подати звук у напівпорожні легені, то він втрачає свою силу, виникає загроза відсутності належного чистого інтонування. Як і в майже усіх тогочасних хорових колективах, величезна увага також приділялась вмінню на рефлекторній основі набрати саме збалансовану кількість повітря та вірно та економічно його розподілити. Співак міг мати найточніший слух, але відсутність технічних знань, робило голос негарним, неживим, нездатним відобразити вокальними засобами емоційне напруження та у повній мірі розкрити певні задумки композитора. Під час аналізу творів В. Губаренка відчувається, що він добре розумів, як голос розподіляється на регістри: головний, середній, грудний.

Для відображення почуттів героїв композитора вокальні виконавці повинні були володіти *mezzo voce*, тобто не що інше, як застосування повного голосу. Важливо було знати і те, що при різко звуковидобування відбувається у природньому для нього регістрі і відсутня загроза, що зміниться положення горла, яке впливає на характер та окраску голосу. Чи не головним для композитора, який працюють у камерно вокальному жанрі є ці знання, що необхідно застосувати на практиці у взаємодії зі словом. Робота В. Губаренка була настільки продуктивною, що вже на третьому курсі, він активно допомагав З. Заграничному у роботі з хоровим колективом.

На момент, коли В. Губаренко опановував ці знання З. Заграничний вже мав у своєму доробку оперети «Знак Зорро» (1926), «Голубі скелі» (1937), музичну комедію «Щасливий старт», хори на слова Т. Шевченка.

Повертаючись до поняття школи, необхідно накреслити фігуру С. Богатирьова. Навчаючи композиції та поліфонії, він виховав цілу плеяду талановитих та відомих музикантів. Його педагогічний підручник з поліфонії був вагомим внеском у тогочасну музично-теоретичну думку. Уродженець Харкова після закінчення консерваторії у 20–30 роках жив у Харкові та викладаючи у музично-драматичному інституті. Серед харківських учнів окрім З. Заграничного були такі відомі композитори та музичні діячі, як Б. Борисов, Д. Клебанов, Ю. Мейтус, В. Нахабін, А. Штогаренко, М. Тиц.

Богатирьов любив наголошувати, що музика – ремесло і тому «ремеслу потрібно вчити». На заняттях він застерігав учнів від емоційної в'ялості при вирішенні творчих завдань, навчав оволодінню різними формами, жанрами стилями та ін. Як пригадували його учні, він перший, хто почав знайомити учнів з додекафонною системою А. Шенберга. Його Харківські учні на практиці застосовували додекафонну композиторську техніку. Під час роботи Богатирьов на перший план виводив ясну логіку та рельєфний тематизм, мабуть саме тому, у творах його учнів, простежується така чистота мелодійна лінія, яка є основою поліфонічного мислення.

В. Губаренко любив повторювати, що ази професіоналізму, прискіпливе відношення до якісного оформлення своїх творів, акуратність та любов до систематизації була привита йому саме О. Жуком.

Як відомо, і О. Жук і Д. Клебанов були учнями О. Богатирьова. Обидва навчалися одним і тім самим принципам, прийомам та головне, як вже було зазначено, – «ремеслу». Тобто по факту при вступі на навчання композитор продовжив навчатись у іншого учня Богатирьова – Д. Клебанова. Зрозуміло що у наступного вчителя було і своє бачення оточуючого середовища, музичні смаки та захоплення.

Д. Клебанов був учнем по класу скрипки у відомого скрипаля І. Слатіна. Після повернення до Харкова він починає займатися диригуванням по класу Г. Адлера, який, на той час, був керівником диригентських класів у Харківському музично-драматичному інституті та головним диригентом харківського симфонічного оркестру (1932–1934). Про ґрунтовні знання в області композиції та оркестровки Д. Клебанова свідчить той факт, що у 1972 році вийшов знаменний посібник під назвою «Мистецтво оркестровки». В ньому узагальнюються здобутки композиторів ХХ століття, серед яких Б. Барток, Б. Бріттен, А. Онеггер, К. Орф, І. Стравінський, Р. Штраус, а також свій власний досвід.

Перше знайомство В. Губаренка з необхідними літературними джерелами відбувалось також під впливом його наставника. Дослідники

відзначають, що літературними джерелами для Клебанова слугувала поезія Г. Гейне, Т. Шевченка, І. Франка, М. Рильського та ін. Відомо, що ранній Клебанов тяжіє до побутової музики, пов'язаної з українськими народними піснями. У подальшому він спрямував свою творчість на засвоєння сучасної музичної мови ХХ століття. З часом Д. Клебанов прийшов до створення музичних творів з великим емоційним напруженням та драматично-конфліктними образами, незважаючи на звинувачення тогочасної цензури та відверте гальмування його творчості у зв'язку з «небажанням змальовувати сьогоденних героїв».

Д. Клебанову вдалось прищепити своє бачення сучасності учням, у тому числі й В. Губаренкові. Майбутній композитор прийняв від вчителя безпосередність творчого висловлювання, особливо у камерно-вокальній сфері. Як зазначають дослідники, втручання Клебанова у творчість Губаренка стосувалось, переважно логіки викладу музичного матеріалу та оркестрування. Разом з іншим він показував учню штрихову техніку та можливості струнних інструментів, повторюючи «Оволодіти струнною групою – значить оволодіти законами оркестровки, а у струнній групі головне – штрихи».

Як вже неодноразово зазначалося, у творчості Віталія Губаренка дуже помітним є зв'язок з українською народнопісенністю та фольклором. Це видно з його перших обробок українських народних пісень, де досить ретельно відібрані одні з найкращих тогочасних зразків. Засвоєння даного матеріалу досить суттєво збагатило його музичну мову, зміцнивши його зв'язки з українським національним мистецтвом.

Перехід до масштабних хорових і оркестрових творів, а також вокальних циклів, ставив перед композитором складні завдання на наступному етапі навчання у Харківській консерваторії де, у класі професора Д. Клебанова, почалось нове поглиблене коло вивчення кращих зразків народної творчості. І, як на самому початку, перше завдання – це створення обробок українських народних пісень для голосу з супроводом. Завдання мало на меті практичне засвоєння особливостей мелодичної, гармонічної та ладової структури народної пісні. Національне тяжіння завжди відчувається у музиці В. Губаренка як невід'ємна її риса. Те, що було засвоєно спочатку у ранньому дитинстві, а потім прийнято, як естафету, від своїх вчителів, поставило печатку на всю подальшу творчість композитора. Підкреслимо, що фольклорний матеріал у творах В. Губаренка гармонічно поєднується з останніми технологічними досягненнями тогочасної композиції. Разом з тим, постійні пошуки нового не йшли врозріз із прагненням бути зрозумілими масовим слухачем.

Новітні тенденції захоплювали композитора, і цьому сприяла музично-мистецька атмосфера в Україні 50–60-х років ХХ сторіччя. Цей час відзначено поверненням до концертної сцени незаслужено викреслених радянською пропагандою творів Р. Штрауса, А. Онегера, Б. Бартока, П. Хіндемита та ін. Молодому, починаючому, композитору відкривається безодня музичних напрямлень та тяжінь, але, почавши переймати їх художні прийоми та засоби виразності можна було легко втратити свою неповторність та особисту музичну мову. В ці часи становлення В. Губаренко зумів знайти самостійний творчий шлях, відділити дійсно цікаві знахідки тогочасних композиторів від банальної тогочасної моди.

Творчі взаємозв'язки з виконавцями були невід'ємною складовою В. Губаренка. Творчу співдружність, професійне контактування з виконавцями, диригентами сприймається як важливий та непорушний принцип діяльності, що доповнює його могутню творчу енергію. Щоб зрозуміти принцип взаємодії В. Губаренка з виконавцями, необхідно розглянути декілька випадків. Будучи студентом консерваторії, на інструментальну кафедру, в якості викладача, був запрошений талановитий, молодий випускник Київської аспірантури Г. Авер'янов. Виступи у консерваторській та філармонійній залі характеризували його як музиканта романтичного складу. Невід'ємною складовою виконавця був насичений, співучий та соковитий звук. Вражений виступом артиста, студент студент-композитор вирішує створити твір саме для віолончелі, тим паче, що в українській музиці ще не існувало подібних творів, що були б у постійному репертуарі оркестрів. Під час створення концертного поєми для віолончелі з оркестром Г. Авер'янов постійно надавав кваліфіковані виконавські поради молодому композитору. Ці поради стосувались, перш за все, специфіки виконання на музичному інструменті та поради щодо технічних можливостей інструменту. По закінченні написання твору Авер'янов став одним з редакторів віолончельної партії та першим виконавцем. Концерт поступово набував прихильників серед інших молодих виконавців.

Даним твором зацікавився молодий, постійно концертуючий виконавець, лауреат міжнародних конкурсів Валентин Фейгін. Саме завдяки цьому виконавцю та його своєрідному прочитанню, концерт В. Губаренка почав звучати не тільки в Україні, а і далеко за її межами.

Під враженням від наступного творчого знайомства з надзвичайно талановитим артистом, солістом Державного симфонічного оркестру України, заслуженим артистом О. Кудряшовим, почалась робота над концертом-поемою для флейти. В. Губаренко був вражений виконавським мистецтвом випускника декількох консерваторій, у тому числі

і Паризької. Виконавська майстерність Кудряшова відзначалась не тільки своєю віртуозністю, а й особливою манерою гри та тембральним багатством. Під час сольних виступів артист ніби заперечував існуюче уявлення про флейту як інструмент, який має однобарвний, специфічний, тембрально холодний звук, що придатний тільки для зображення досить обмеженого кола емоційних почуттів. Напроти, кантиленне звучання артиста хвилює своєю емоційною насиченістю, багатством відтінків, нюансів та теплотою звучання. Саме ці риси, притаманні виконавській манері Кудряшова, знайшли відображення у концерті В. Губаренка. Саме йому був присвячений цей опус. Композитор завжди цінував будь які добрі практичні поради.

Незважаючи на це, траплялись досить цікаві випадки, коли композитора буквально вмовляли створити твір. Лауреат міжнародних премій, Заслужена артистка, виконавця та педагог скрипалька О. Пархоменко, свого часу налягала на створенні концертного твору для скрипки. При кожній зустрічі з композитором вона доводила йому гостру потребу в нових, сучасних творах для скрипки. Вона постійно наголошувала на необхідності написання такого твору саме українським композитором, написаного сучасною мовою, з урахуванням останніх досягнень сучасних композиторів. В. Губаренко піддався на умовляння не відразу. Але близькість тембру інструмента до людського голосу, здатність поєднувати ним багатство емоційних відтінків, можливість розкриття нестримуваних, палких пристрастей, що так притаманне творчості Губаренка, нарешті привели до появи, у 1967 році, камерної симфонії для скрипки з оркестром. Композитор, як завжди, максимально використав можливості інструмента. Втілював широке коло образів – від лірики напружених образів до жорстокої іронії та драматичної експресії. Твір виявився насиченим, змістовним та багатоплановим. Прем'єрним показом опікувався палкий прихильник та шанувальник композитора, невтомний пропагандист творчості В. Губаренка молодий диригент І. Шпіллер. Сольну партію виконувала уславлена скрипалька О. Пархоменко.

У творчості композитора часто траплялось, що масштабний, складний задум, який повністю захоплює композитора, повністю оволодіває ним та несе у собі таку кількість інформації, що вона ніби накладає відбиток на всі інші твори композитора, над якими він працював у цей час.

В. Губаренко, як сучасний оперний митець, працюючи над масштабними творами, паралельно працював над музикою до театральних вистав та камерно-вокальною музикою, зокрема, вокальними циклами «Із поезій Йосипа Уткіна» (1962) і «Барви та настрої» (вірші. І. Драча).



Говорячи про аспекти взаємозв'язків композитора з виконавцями, не можна обійти початок у 1963 році співдружності композитора з колективом Харківського театру ляльок. На той час ним керував В. Афанасьєв. Одним з перших завдань було створення музики до п'єси В. Стрёмовського та Є. Гуменюка «Димка». Постановка була створена у 1963 році. Спроба була вдалою. Після обговорень, творчих спілкувань та побажань В. Губаренка, були створені інші твори до цього театру. Це – «Івасик Телесик» та «Слоненя».

Аналізуючи камерно-вокальні твори більш зрозумілими стають його пошуки у композиції, взаємозв'язку слова та музики, творчі стосунки, та головне – важливість композиторських надбань його попередників, а саме тієї композиторської гілки, до якої належав В. Губаренко.

## **ВИСНОВКИ**

Відзначимо, що камерно-вокальні цикли відігравали особливу роль у творчості В. Губаренка. Вони знаменували певні досягнення, які знаходили відображення у камерно-вокальній творчості, а також були важливою крапкою де відбувались своєрідні підсумки набутого досвіду. Представлено найважливіші дослідження, що були присвячені композитору.

Під час ознайомлення з періодичними виданнями стає зрозумілим справжнє тогочасне відношення до композитора музикознавців та критиків. Особливо цінними є його особисті інтерв'ю, думки та поради стосовно тогочасного музичного виконавства, та формування концертного репертуару.

Звернено увагу на важливість взаємодії музичного та вербального текстів, що тісним образом пов'язані з композиторськими школами та традиціями. Аналіз розвитку камерно-вокальної традиції доводить, що композитор використовував у своїй композиторській діяльності досягнення класичної європейської культури.

Підтверджено, що звернення до поезії та семантики у камерно-вокальній творчості стає важливим для еволюційного розвитку композиторського мислення, а камерно-вокальний жанр набуває важливого значення для самовизначення композитора, окреслення загальних художніх та музичних прийомів, та відображення внутрішнього світу самого композитора.

Поступовий перехід від початкової (взаємодоповнюючої) взаємодії словесного та музичного текстів до іншої, більш складної форми взаємодії, призвели до появи нових ознак слова у музиці. Даний перехід розглядається як наступний етап розвитку камерно-вокальної творчості, що у подальшому набуде розвитку у композиторів тієї епохи, зокрема,

представника Харківської композиторської школи Д. Клебанова та його учня В. Губаренка.

Представлений матеріал дозволяє застосувати новий підхід до стильового змісту камерно-вокальної циклічної музики, в якому використовується специфічна природа музичного та поетичного символів, на засадах яких характеризуються властивості вокальної поезики як програмного жанрового явища, розкривається взаємодія символізації та стиля, формується уявлення про стильову інтерпретацію.

Разом з тим, важливим чинником, що вплинув на формування композиторської музичної мови, стала «композиторська школа».

Доведено, що важливим фактором, який протягом життя впливав на особливості музичної мови композитора, її характерні прийоми та засоби звукової виразності, стали постаті видатних практикуючих виконавців, у томи числі і вокальних.

### **АНОТАЦІЯ**

Наукову працю присвячено дослідженню камерно-вокальної спадщини видатного українського композитора Віталія Губаренка 60–80-х років ХХ століття.

З'ясовано, яке місце займала камерно-вокальна творчість у його композиторському доробку. Проаналізовані чинники, які безпосередньо вплинули на становлення та подальше формування композитора. Розглядається процес взаємодії музики, слова та виконавців. Розуміння мистецького симбіозу дозволяє по новому поглянути на методику роботи з камерно-вокальними творами.

Окреслено специфіку взаємодії слова та музики у вокальних творах. Визначені поняття харківської композиторської школи, одна з гілок якої пов'язана з творчою діяльністю таких композиторів і вчителів, як Д. Клебанов, О. Жук та С. Богатирьов.

Акцентується увага на важливості творчих контактів композитора з виконавцями, диригентами, музичними критиками, що безпосередньо мали вплив на формування музичної мови композитора.

Підкреслено, що композитор ставив високі критерії як до літературних першоджерел, так і до власної музичної мови, яка максимально враховувала тогочасні технічні досягнення виконавства.

### **Література**

1. Гайдено А. Покликання. Харків : Прапор, 1984. № 12. С. 119–120.
2. Гордійчук М. Дума про безсмертя. Музика. Київ, 1970. № 2. 138 с.
3. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ : Музична Україна, 1969. 140 с.

4. Гордійчук М. Щоб розквітали усі барви. *Культура і життя*. 1969. 20 липня.
5. Горюхина Н. Нариси з питань музичного стилю та форми. Київ : Муз. Україна, 1985. 122 с.
6. Горюхина Н. Національний стиль: поняття та досвід аналізу. *Проблеми музичної культури* : зб. наук. статей. Київ : Муз. Україна, 1989. Вип. 2. С. 52–65.
7. Драч І. Диптих про Павличка. Духовний меч: Літ.- крит. статті та ессе. Київ, 1983. С. 117–131.
8. Драч І. Феномен «шістдесятників» у сучасній українській музиці. Аспекти історичного музикознавства. Харків : Прапор, 1998. 264 с.
9. Драч І. «Образ часу» в музиці українських «шістдесятників» (на матеріалі Другої симфонії В. Губаренка). Історія музики в минулому і сучасності. Київ : НМАУ, 2000. 38 с.
10. Драч І. Барви чи настрої. Проблеми історії музики: від бароко до сьогодення. Житомир : Волинь, 1998. 36 с.
11. Драч І. Вокальна лірика Віталія Губаренка. Наукові записки Тернопільського педагогічного університету. Тернопіль : ТДПУ, 1999. № 1 (2). С. 37–40.
12. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 228 с.
13. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 258 с.
14. Загайкевич М. Невторованим шляхом. *Музика. Місто*. 1986. № 2. С. 5–7.
15. Калугіна Т. Деякі особливості зародження камерно-вокального виконавства в історичному аспекті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук пр. Харків : Каравела, 1999. Вип. 3. С. 26–31.
16. Лісова О. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної музики: до проблеми виконавського розуміння : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав : 17.00.03. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. 2009. 88 с.
17. Некрасова Н. Вічно юна класика. *Культура і життя*. Київ, 1985. 18 серпня. № 3. С. 6.
18. Очеретовська Н. Помножений на працю. *Культура і життя*. Київ, 1984. № 1. С. 7–18.
19. Павличко Д. Над глибинами : літ.-крит. статті і виступи. Київ. 1983. 142 с.
20. Павличко Д. Твори : В 3-х т. Київ. 1989. Т. 1. 501 с. ; Т. 2. 542 с.

21. Руденко О. Вплив творчої співпраці на композиторську практику В. Губаренка другої половини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 34. Т. 4. С. 32–36.
22. Руденко О., Стахевич Г. Особливості романсової творчості Віталія Губаренка 50–60-х років ХХ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : збірник наук. статей. Дніпро : ГРАНІ, 2020. Вип. 19 (2). С. 193–203.
23. Тишко Н. Утверджуючи правду життя. Київ : Мистецтво, 1964. № 4. С. 23–25.
24. Черкашина-Губаренко М. Музичний театр Віталія Губаренка–історичний контекст, риси драматургії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 6.
25. Черкашина-Губаренко М. Українська опера і влада (1959–1988). Українське музикознавство. Музична україністика у контексті світової культури. Київ, 1998. Вип. 28. 207 с.
26. Яворський Е. Віталій Губаренко. Київ : Музична Україна, 1972. 50 с.
27. Cooke D. *The language of music*. Oxford, 1959. 230 p.
28. Schubart Ch. F. D. *Ideen zu einer Asthetik der Tonkunst* (1806) / hrsg. Von Ludwig Schubart. 1. Aufl. Leipzig: Reclam, 1977. 322 S.

**Information about the author:**  
**Rudenko Oleksandr Fedorovych,**  
Ph.D,

Senior Lecturer at the Department of Choreography and Musical Art  
Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko  
87, Romenska str., Sumy, 40002, Ukraine