

ВІДГУК

на дисертацію Григор'євої Ольги Борисівни «Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру», представленої на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17. 00. 03 – музичне мистецтво.

Дмитро Львович Клебанов – вагома постать не лише в історії харківської композиторської школи, але й усієї української музики. Першої черги, він був визнаним симфоністом, знавцем оркестру, автором дев'яти симфоній, а також підручників з оркестровки та інструментознавства. Знаковою виявилася вже перша його симфонія та її драматична доля. Це був один з перших відгуків на події Другої світової війни і перший музичний твір, присвячений трагедії Бабиного яру. Заборона твору стала покажчиком гострих ідеологічних колізій часу і суттєво вплинула на біографічний сценарій митця. Протягом певного часу він перебував під вогнем критики і звинувачень у космополітизмі та інших гріхах. Це викликало жанрову переорієнтацію творчості, звернення до музики вокальної з безпечними з точки зору офіційних установ поетичними текстами. Однак і у створених в період гучних ідеологічних компаній та їх наслідків вокальних циклах Дмитро Львович Клебанов не поступався ні на йоту високим професійним вимогам і проявив мистецьку зрілість. Мало того. Звернення до вокального циклу, ніби то викликане несприятливими обставинами часу, виявилось не тимчасовим вимушеним кроком. Цей жанр став у творчості митця таким саме провідним і показовим, як і жанр симфонії. У створених ним вокальних циклах проявилася яскрава індивідуальність композитора, його художній смак, знайшли втілення як громадянські теми, так і вишукана інтимна лірика. Знайшлося місце і для втілення театральних образів, відтворення низки характерних сцен.

Все вище сказане можна вважати свідченням *актуальності* обраної дисертанткою теми. Актуальною робить таку тему також наш спільний борг перед видатним композитором і педагогом, якому зобов'язана своїм розквітом і непересічним авторитетом харківська композиторська школа. Саме на плечі харківських музикантів лягає обов'язок виконувати і пропагувати музику композитора, сприяти її більш широкому розповсюдженню, а також її досліджувати. Цінність дисертаційної роботи Ольги Борисівни Григор'євої полягає у тому, що імпульсом до вибору теми стала її власна виконавська діяльність. І у тексті дисертації є відчутним, що первинним поштовхом до теоретичного осмислення обраного матеріалу стали конкретні виконавські завдання. Йдеться про осягнення кожного твору як зразка сучасного вокально-камерного стилю, проникнення у який вимагає уваги до поетичного слова, до нюансів вокального інтонування, передбачає побудову гнучкої взаємодії голосу і фортепіанної партії.

Обраний в дисертації проблемний ракурс пов'язаний з вокальним циклом як жанром. Цим обумовлений зміст досить розгорнутого першого розділу, який має назву «Вокальний цикл у сучасному музикознавстві: теорія

та історія жанру». Тут переважає реферативний виклад матеріалу з головною опорою на відомі праці Віри Андріївни Васіної-Гроссман. З одного боку, наводяться відомості про вокальні цикли у творчості композиторів-класиків, які можна назвати хрестоматійними. З другого, – автор ставить завдання простежити історичну еволюцію вокального циклу, тому приділяє увагу також творчості західноєвропейських композиторів кінця XIX-XX століть. Наголошується на такій важливій новаційній рисі, як перехід у трактуванні вокального циклу від типових рішень до індивідуальних, а також йдеться про зміни деяких жанрових параметрів, пов'язані із варіантами виконавського складу і синтезом різних жанрових ознак. Тут з'являються у загальному переліку імена Г. Малера, М. Рegera, Г. Вольфа, К. Дебюссі і навіть А. Шенберга. Ніби то це повинно зіграти свою роль, коли піде мова про вокальні цикли у творчості українських композиторів, а також дасть матеріал для вирішення основного завдання: питання про жанрову інваріантність, жанровий канон та його інтерпретацію у вокальних циклах Дмитра Клебанова.

Однак заявлена у першому розділі проблема, яка стосується не історії жанру, а жанрової теорії, в самій роботі ніяк не вирішується. По-перше, це тому, що не дається чітке визначення таких понять, яке інваріант, з одного боку, і канон, – з другого. Складається враження, що автор розуміє їх як синоніми. Однак насправді це речі зовсім різні. Адже термін інваріант не є ні моделлю, ні каноном. Він умовно вираховується на основі зіставлення цілої низки варіантів, які можна вважати рівнозначними, як ми це і спостерігаємо у народно-пісенній творчості. Варіантами усталеного у класико-романтичну добу жанру фактично і є проаналізовані у дисертації вокальні цикли Дмитра Клебанова. В ролі інваріанту тут виступає вокальний цикл романтичної доби. Тобто йде мова про *індивідуальну інтерпретацію* українським митцем жанру, який склався у творчості Шуберта, Шумана та інших митців-романтиків. І це повністю відповідає назві роботи.

Що до жанрового канону, то він складається на первинному етапі історичного розвитку жанру, коли жанр набуває своє ім'я. Однак як канон у чистому вигляді фігурує швидше у шкільних підручниках, ніж у реальній композиторській практиці. Це тим більше очевидно, коли йдеться про романтичні жанри. І жанровий канон не можна інтерпретувати. Його можна або приймати за основу, або свідомо порушувати, як це і робили згадані у дисертації композитори XX століття. Можна проводити жанровий експеримент, пропонувати як нове явище жанровий синтез. Так це і сталося у камерно-вокальних творах М. Равеля, П. Гіндеміта, С. Прокоф'єва, Ф. Пуленка, композиторів, творчість яких у даному жанрі досліджувала у своїй кандидатській дисертації сучасна київська дослідниця Олесь Грицюк. Ольга Борисівна згадує про її дослідження і справедливо зазначає, що нові жанрові ознаки авторка розглядає на фоні таких стабільних рис жанру, як камерно-вокальна природа, циклічність, характер співвідношення текстової основи і музики. Ці стабільні риси повністю збережені і у вокальних циклах Дмитра Клебанова. Можливо також простежити еволюцію вокального циклу,

рухаючись від Р. Шумана до Х. Вольфа і А. Шенберга, як це зроблено у кандидатській дисертації Наталії Говорухіної.

Власне, про *еволюцію*, однак у межах одного авторського стилю і йде мова у основному другому розділі дисертації Ольги Борисівни Григор'євої. У п'яти його підрозділах в аспекті еволюції від зрілого до пізнього стилю докладно охарактеризовані п'ять вокальних циклів Дмитра Клебанова. На індивідуальному доробку українського майстра, на характерних для нього принципах озвучення поетичних текстів, на засобах досягнення цілісності авторського задуму у кожному конкретному випадку зосереджена увага дослідниці. При цьому в ході аналітичних нарисів і у загальних висновках роботи не робиться докладних порівнянь з творчістю західноєвропейських попередників і сучасників, огляд творів яких був запропонованим у першому розділі. Немає порівнянь навіть у тих випадках, коли вони були би доцільними. Бо у циклі на вірші Г.Гейне Клебанов свідомо використав деякі поетичні тексти, що вже були озвучені Шуманом. Що до паралелей з творчістю українських композиторів, то вони самі собою виникають із запропонованого огляду українських вокальних циклів у підрозділі 1.3.3. першого розділу дисертації.

При характеристиці кожного окремого циклу дисертантка використовує апробований метод і йде від поетичної першооснови до її музичного втілення. Виникнення цілісного музичного задуму твору пояснюється бажанням композитора якомога точніше відтворити зміст і всі смислові нюанси поетичного першоджерела. Звертається пильна увага першої черги на тематику і зміст, а також жанрову основу відібраних віршів. Так, коли дається стисла характеристика жанру байки як такому, то не акцентується увага на особливостях поетики байки у творчості Крилова і її відмінності від трактування цього жанру, скажімо, у Сковороди чи Глібова. При цьому функція музики розкривається на рівні загального циклоутворення. Об'єднання окремих віршів у цикл і звернення до наскрізних смислообразів, тем-рефренів, до пересемантизації спільного тематичного матеріалу, – все це, за висновком дисертантки, надає словам поетичного тексту нових смислових відтінків. З приводу першого вокального циклу робиться загальний висновок про те, що у композиторській інтерпретації відібраних поетичних зразків властиві жанру байки дидактична спрямованість, серйозність тону в музиці пом'якшені. У той же час образне багатство змісту розкривається через використання елементів жанрового синтезу. Дисертантка знаходить у цих маленьких вокальних мініатюрах риси як жанру байки, так і театру комедії, монологу, поеми, вірша на музику і навіть оперної сцени.

Як і в циклі, де озвучені байки Крилова, у наступному вокальному циклі «Пісні на вірші Тараса Шевченка» відсутня сюжетна послідовність, яка забезпечує цілісність драматургічного процесу. Дисертантка робить акцент на народно-пісенних витоках музичного стилю, виділяє як драматургічну основу циклу жанрове різноманіття, особливо акцентує значення наскрізної ідеї, яку пов'язує з бунтівними настроями та викривальним пафосом

шевченківських віршів. Однак традиційне для радянських часів прочитання шевченківської поезії лише у такому ракурсі збіднює їх зміст. Адже головним для поета був вираз його любові до України, її природи, його захоплення незламністю національного характеру. Однобічність розуміння багатомірності шевченківської поезії можна показати на прикладі трактування дисертанткою такого вірша, як «Гімн чернечий». Її музичне прочитання охарактеризоване як сатира на життя чорниць. Про останній куплет, завершення якого звучить як справжній гопак, висновок робиться наступний: «... Резюме: хоча ми й черниці, але залишаємося життєрадісними, танцюємо та співаємо» (с. 103). У такій прямолінійній характеристиці не врахований весь досвід української барокової поезії, на травестійні зразки якої спирався Шевченко. Адже пародіювання церковної лексики та текстів релігійних відправ було властивим життєстверджуючій творчості мандрівних дяків. Такі пародії характеризують народну сміхову культуру доби бароко у цілому. І у драматургії вокального циклу Д. Клебанова «Гімн чернечий» вносить яскравий контраст ліричним, експресивно-драматичним, героїко-епічним образам, представленим в інших частинах. У завершальному № 8 «Неначе степом чумаки» вперше з'являється образ поета, виникає нова якість у порівнянні із узагальненими героями попередніх частин. А яке відношення має цей образ до самого композитора, чи звучить у цьому циклі його авторський голос? З чим резонують обрані вірші у його внутрішньому світі і його світосприйнятті?

При аналізі вокального циклу на тексти Гейне Ольга Борисівна робить акцент на прагненні композитора до максимально точного донесення смислу слова і до його емоційного наповнення. Однак нічого не сказано про те, якою мовою написаний цей цикл і хто автор перекладів віршів Генриха Гейне? У нотному виданні вокального циклу текст двомовний, першим є текст український, другим російський. А якою мовою написаний авторський оригінал? Тобто ми тут маємо два варіанти перекладів з німецької. Тут би і було доцільним звернення до порівнянь на лише з «Любов'ю поета» Р. Шумана, але й з циклом романсів на вірші Г.Гейне М. Лисенка. Адже Лисенко озвучив тексти німецького поета у дусі українського солоспіву і традицій домашнього музикування, що зробило їх наближеним до рис Бідермайера. А якими власними творчими імпульсами могло бути спровокованим звернення Дмитра Клебанова до ліричних любовних віршів німецького романтика?

Основна спрямованість розгляду наступного вокального циклу зафіксована вже у назві присвяченого йому підрозділу дисертації: «Логіка баладного смисло-, формо- та жанроутворення у вокальному циклі «Шість балад на стихи А. Пушкина». Як вірно зазначено дисертанткою, у цьому масштабному і оригінальному творі відчутний стильовий поворот до пізнього творчого періоду майстра, позначеного спалахом творчої енергії і появою низки цікавих творів, які відкрили нові горизонти авторського світобачення. Цей підрозділ дисертації виглядає найбільш вагомим і змістовним. В ньому серйозна увага приділена аналізу незвичного задуму

поетичного циклу Олександра Пушкіна, пов'язаного з містифікацією і постаттю французького сучасника поета Проспера Меріме. Дуже ґрунтовно і всебічно аналізується цикл Дмитра Клебанова із спостереженнями про різноманітні засоби створення цілісності його драматургічної будови. Виявлені численні тематичні зв'язки і наскрізні музичні смислообрази, йдеться про засоби відтворення ситуації двосвіття, про синтез чуттєвого і раціонального у творчому підході композитора. Зроблений висновок, що завдяки симфонічним принципам розвитку кожна окрема балада набуває рис масштабної оперної сцени. В озвученні балади «Соловеей» відзначений синтез ознак елегії, ідилії, баладного оповідання. В ході докладного інтонаційного аналізу підкреслюється використання барокових риторичних фігур, мотиву хреста, ламенто, анабазису і катабазису. Бароковий колорит окремих частин поєднується з рисами імпровізаційності. Цикл об'єднаний наскрізними мотивно-тематичними комплексами.

В останньому проаналізованому циклі, в якому композитор звернувся до блискучого зразка сучасної української поезії і використав вірші Ліни Костенко, ніби на новому витку спіралі відтворена любовно-лірична тематика гейнівського циклу. За словами дисертантки, вірші Ліни Костенко привабили Дмитра Клебанова «взаємопроникненням хвиль прозорої ніжності та пекучої спраги, де щастя межує з горем, а смуток іноді є бажанішим за короткочасну радість, де емоційне піднесення чергується з меланхолійним гальмуванням свідомості» (с. 151). Цікаво тут відзначена роль музичних узагальнень, поява яких може випереджати події, про які йдеться у тексті. Важливою у драматургічному розвитку і структурній будові твору стає насичена фортепіанна партія. Світлий гімн любові у передостанньому романсі одержує катарсичне філософське резюме у фіналі, де стверджується думка, що навіть нерозділене кохання збагачує душу та наповнює людське життя смислом.

Висновки дисертації в основному підводять підсумок матеріалу аналітичного другого розділу, який є основою роботи та її найбільш виваженою і продуманою частиною. Авторці вдалося показати значення вокального циклу як важливої частини доробку композитора. Переконливо представлена еволюція його стилю від зрілого до пізнього періоду, ріст майстерності, показано, як поглиблюється індивідуальна інтерпретація обраного жанру завдяки ускладненню драматургічної будови і образно-смислової багатовимірності вокального циклу.

У мене виникло одне ключове запитання, для пояснення якого треба навести досить велику цитату з нарису Арнольда Шенберга, який має назву «Відношення до тексту»: «... Внешнее взаимосогласие музыки и текста (в декламации, темпе, динамике) имеет мало общего с взаимосогласием внутренним и остается на той же ступени примитивного подражания природе, что срисовывание заданного предмета.кажущееся поверхностным расхождение может быть необходимым ради параллелизма на более высоком уровне». З цим висловленням повністю узгоджується теорія зустрічного ритму Катерини Руч'євської. А запитання полягає у тому,

внутрішнім і остається на той же ступені примитивного подражання природі, що срисовування зовнішнього предмета. ...кажущеся поверхня розходження може бути необхідним ради паралелізму як і приклади зовнішнього розходження музики та поезії на різних рівнях ви могли би назвати у вокальних циклах Дмитра Клебанова, і чи дає таке розходження ефект досягнення теми на більш високому рівні, а у цілому чи може свідчити про відбиток не лише образів авторів поетичних рядків, але й образу самого композитора?

Не зважаючи на висловлені зауваження і запитання, дисертація Ольги Борисівни Григор'євої є закінченим і самостійним дослідженням актуальної теми. Вона є внеском у низку досліджень здобутків харківської композиторської школи і може сприяти більш широкому введенню творів провідного представника цієї школи Дмитра Львовича Клебанова у виконавську практику. Автореферат і опубліковані статті відбивають основний зміст роботи. Все вище сказане дає право зробити висновок, що дисертація Григор'євої Ольги Борисівни відповідає вимогам МОН України до праць даного кваліфікаційного рівня, а її автор заслуговує на присвоєння наукової ступені кандидата мистецтвознавства.

Черкашина-Губаренко Марина Романівна,
доктор мистецтвознавства, професор
кафедри історії світової музики
НМАУ ім. П. Чайковського



Черкашина-Губаренко М.Р.
Підпис
Засвідчую: начальник загального відділу
Національної музичної академії
України імені П.І. Чайковського

Черкашина-Губаренко Марина Романівна,
доктор мистецтвознавства, професор
кафедри історії світової музики
НМАУ ім. П. Чайковського