

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ГРИГОР'ЄВА ОЛЬГА БОРИСІВНА**

УДК: 78.071.1(477.54) (092): 784.3]: 781.68

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ У ТВОРЧОСТІ Д. Л. КЛЕБАНОВА:  
АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖАНРУ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Дисертація подається на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів  
мають посилання на відповідне джерело

————— О. Б. Григор'єва

Науковий керівник:  
**ОЧЕРЕТОВСЬКА Неоніла Леонідівна,**  
доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2021

## АНОТАЦІЯ

**Ольга Григор'єва. Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2021.

Український композитор Дмитро Львович Клебанов (1907–1987) прийшов у музику в 20-ті роки ХХ століття, маючи яскраву обдарованість, художню інтуїцію, невтомну жадою до знань. Упродовж свого творчого шляху композитор звертався до різних жанрів: опери і симфонії, балету й інструментального концерту, камерного інструментального ансамблю, музичної комедії та пісні. Яскрава образність поєднана в музиці Д. Клебанова з ясністю висловлювання, щирість і романтична безпосередність почуття – зі стрункою логікою думки.

Актуальність теми дисертації полягає у необхідності розробки наукового підґрунтя щодо оцінювання мистецького внеску композитора Д. Клебанова до культури сучасної України; періодизації творчості Д. Клебанова як складової композиторського процесу ХХ століття; у з'ясуванні новаторства композитора при трактуванні жанрової моделі вокального циклу західноєвропейської та вітчизняної традицій.

Дисертацію присвячено виявленню принципів інтерпретації вокального циклу та аналізу основних композиторських методів Д. Клебанова у процесі музичного втілення поетичного слова. Розглядаються структура та зміст його вокальних циклів за байками І. Крилова, віршами О. Пушкіна, Г. Гейне, Т. Шевченка, Л. Костенко. Встановлюються риси єдності та відмінностей смисло-, формо- та жанроутворення, притаманні поетичному першоджерелу та його композиторській інтерпретації. Визначається роль наскрізних поетичних та інтонаційних смислоутворень. Результати дослідження доводять: перш за все, Д. Клебанова приваблює творча особистість автора вірша, про що свідчить

намагання композитора цілісно відтворити риси мистецького методу, художньої мови обраного поета при створенні музичної інтерпретації віршів. Разом із тим, у кожному вокальному циклі Д. Клебанова відображаються й самотутні параметри композиторської інтерпретації, обумовлені, зокрема, й реалізацією художнього завдання відтворення індивідуального стилю поета, на чий текст написано музичний *opus*.

**Мета дослідження** – виявлення базових параметрів інтерпретації жанру вокального циклу у творчості Д. Клебанова.

**Завдання дослідження:**

- систематизувати наукові джерела щодо проблематики вокального циклу;
- розробити періодизацію еволюції вокального циклу у творчості Д. Клебанова;
- виявити риси індивідуального композиторського трактування вокального циклу у творчості Д. Клебанова;
- визначити специфіку відбору поетичних текстів і їх композиторської інтерпретації у вокальних циклах Д. Клебанова.

**Об'єкт дослідження** – харківська композиторська школа; **предмет** – інтерпретація жанру вокального циклу у творчій спадщині Д. Клебанова.

**Методи дослідження.** У дисертації застосовуються історико-типологічний, семантичний, жанровий, структурно-функціональний, стильовий та порівняльний методи.

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає у розробленні наукового підґрунтя щодо оцінювання внеску композитора Д. Клебанова до культури сучасної України. У вітчизняній музичній науці вперше:

- розроблено періодизацію вокального циклу у творчості Д. Клебанова;
- виявлено риси еволюції композиторського трактування вокального циклу у творчості Д. Клебанова;
- уперше як матеріал окремого дослідження обрані вокальні цикли Д. Клебанова;

– встановлюються риси єдності та відмінностей смисло-, формо- та жанроутворення, що притаманні поетичному першоджерелу та наступній його композиторській інтерпретації;

– визначається роль наскрізних поетичних та інтонаційних змістоутворень у вокальних циклах митця.

З огляду на необхідність структурувати вокальну творчість композитора у жанрі вокального циклу, у дисертації було розроблено її періодизацію. Критеріями еволюції художнього мислення композитора стали: тривалість життя, хронологічні (наприклад, початок написання творів) ознаки життєтворчості, зміна жанрових зацікавлень. Ці критерії дозволили поділити творчу спадщину композитора на три періоди: ранній, центральний та пізній. Її дослідження виявило основні жанрові форми, до яких звертався митець протягом життя: симфонія, балет, інструментальний концерт, камерний інструментальний ансамбль, музична комедія, а також жанр вокального циклу, який проходить крізь всю творчу біографію митця.

Композитор працював над вокальними циклами протягом усіх етапів своєї творчої діяльності. Так, у ранній період, що охоплює 1930-ті–1940-ві роки, були написані, серед іншого, Симфонія № 1 і перший вокальний цикл «Три англійські балади на вірші Р. Бернса» (1942). Центральний період (1950-ті – 1960-ті роки) був позначений плідною роботою Д. Клебанова над вокальними циклами: за три роки (1957–1959) було написано шість вокальних циклів, серед яких – вокальний цикл на вірші Г. Гейне, «Басни І. А. Крылова», пісні на вірші Т. Шевченка, вокальний цикл на вірші Е. Хулдена та ін. Нарешті, у пізньому періоді (кінець 1960-х – 1980-ті роки) максимально яскраво проявився талант Клебанова-симфоніста, проте його творчого інтересу вистачило і на вокальні твори. У цей час він створив «Шість баллад на стихи А. Пушкина» (1968) і цикл на вірші Л. Костенко (1985–1986).

Здійснений у дисертації аналіз вокальних творів композитора підтверджує, що такий стабільний інтерес до роботи з поетичним словом та

його «омузикаленням», безсумнівно, виходить з глибокої особистої зацікавленості, внутрішньої потреби автора. Проте важливо брати до уваги і контекст часу та зовнішні чинники, які вплинули на звернення Д. Клебанова до вокальних мініатюр попри яскраво виражене прагнення до створення масштабних симфонічних концепцій. Саме ідеологічно несприятлива атмосфера кінця 1940-х років підштовхнула композитора, як і багатьох його колег, до умовної «внутрішньої імміграції» у пісенно-романсову сферу задля збереження можливості творити без загрози для себе та неприємних компромісів з власним сумлінням.

На підставі аналізу драматургії вокальних циклів Д. Клебанова можна зробити висновок про композиторські принципи музичного втілення поетичного тексту. Так, Д. Клебанов тонко балансує на межі єдності та відмінності смисло-, формо- й жанроутворення, що притаманні поетичному першоджерелу та його композиторській інтерпретації. Аналіз взаємодії поетичного та музичного текстів у вокальних циклах Д. Клебанова демонструє, що процес музичного втілення поетичного тексту зумовлений глибоким проникненням композитора в сутність поетичного твору, який породив його музичне інтонування.

Створення композитором наскрізних тем і інтонацій, що переходять у перетвореному вигляді від п'єси до п'єси, сприяє об'єднанню романсів, написаних на вірші у різні роки, у вищу художню цілісність. Пересемантизація наскрізних смислообразів у контексті вокального циклу дозволяє композитору повною мірою розкрити глибинний зміст віршів, втілюючи різні відтінки психологічного стану героїв на рівні засобів музичної виразності та драматургії.

Результати дослідження доводять, що Д. Клебанова, перш за все, приваблює творча особистість автора вірша, про що свідчить намагання композитора цілісно відтворити риси мистецького методу, художньої мови обраного поета при створенні музичної інтерпретації тексту. Разом із тим, у

кожному вокальному циклі Д. Клебанова відображаються й самобутні параметри композиторської інтерпретації.

Так, наприклад, при роботі з байками І. Крилова композитор зберігає та підкреслює жанрові риси байки: сюжетну завершеність, алегоричне тлумачення, ілюстративність. Д. Клебанов уважно ставиться до вербального тексту, йде за ним у музичному рішенні творів. Проте композитор значно посилює комедійно-сатиричне начало, створюючи цикл «маленьких комедій», а дидактичну спрямованість та повчальність, навпаки, пом'якшує. Також Д. Клебанов створює наскрізні лейтобрази, що додають нових смислових аспектів. Створення композитором наскрізних смислообразів, що переходять у перетвореному вигляді від п'єси до п'єси, сприяє об'єднанню байок у цикл. Крім того, посиленню рис циклічності сприяють елементи симфонічного розвитку, які вводить до твору автор.

Зовсім іншим за образно-емоційним спрямуванням є цикл Д. Клебанова на вірші Т. Шевченка. Відсутність єдиного сюжету не заважає композитору створити систему внутрішніх зв'язків між вокальними номерами, що дозволяє говорити про їх циклічну єдність. Одним з головних драматургічних принципів у циклі є принцип зміни контрастних картин-настроїв зі спільним тематичним спектром, який можна позначити як викриття насильства над людиною. Водночас контраст номерів полягає не лише в емоційному забарвленні, але розповсюджується і на жанрову сферу. Щодо музичної форми, то найчастіше Д. Клебанов звертається до куплетної, куплетно-варіаційної або наскрізної (коли він свідомо порушує структурну логіку вірша) форм. Тенденції музичного втілення віршованого твору, спрямовані на глибоке розкриття психологічного змісту, ведуть до розширення простої куплетної форми. Принципи вокалізації поетичного тексту орієнтовані на прагнення максимально глибоко проникнути до емоційного наповнення тексту.

Цей же підхід – максимально точне донесення смислу слова у вокальній інтонації – характеризує цикл Д. Клебанова на вірші Г. Гейне. Концентрованість музичного висловлювання, яку надихають багатовимірні з

художньої точки зору тексти Г. Гейне, провокує називати твори циклу не романсами, а «вокально-психологічними мініатюрами» (за Ю. Малишевим). В інтерпретації Д. Клебанова вірші Г. Гейне стали «сценами-монологами», що відображають етапи життєвої драми ліричного героя. Особливого значення у циклі набуває партія фортепіано. Виразні «підспівування» між строфами-куплетами і філософські післямови в кінці мініатюри містяться в кожній пісні циклу.

У вокальному циклі на вірші О. Пушкіна Д. Клебанов цікаво працює з жанрами – літературного першоджерела, де домінує пісенно-оповідна «народна» манера, та власних музичних текстів, де яскраво проступають риси балади. У циклі Д. Клебанова переважають мовні інтонації, вільна метрика, нерегулярне фразування. Можна припустити, що жанрову своєрідність циклу точніше відображають терміни, прийняті у фольклористиці: баладна пісня, пісня-балада. Композитор приділяє велику увагу єдності частин циклу, часто – завдяки інтонаційній роботі. Наприклад, він створює наскрізні та локальні інтонаційно-тематичні комплекси, деякі з яких навіть набувають значення лейтмотивів. «Народний» колорит Д. Клебанов відтворює за допомогою гуцульського ладу, натурального мінору, звучання, подібного до цимбал, стрічкового багатоголосся.

Останній з проаналізованих циклів – цикл на вірші Л. Костенко – репрезентує пізній етап творчості композитора, що проявляється у зрілих, виважених художніх рішеннях. Майстерність Д. Клебанова у роботі з психологічними аспектами поетичних текстів надзвичайно повно проявилася у цьому циклі, основним тематичним та емоційним вектором якого є глибинні пласти психології людських взаємин, стосунків між чоловіком та жінкою.

У кожному романсі циклу композитор, як і у більш ранніх циклах, звертається до наскрізних смислообрізів, тем-рефренів, інтонацій. Це надає словам поетичного тексту нових смислових відтінків. Крім того, у різних номерах циклу ці елементи музичного тексту можуть змінюватися, набуваючи нового характеру залежно від ситуації і жанрового трактування.

Пересемантизація наскрізних смислообразів у контексті вокального циклу дозволяє композитору повною мірою розкрити глибинний зміст віршів, втілюючи різні відтінки психологічного стану ліричної героїні на рівні засобів музичної виразності та драматургії.

Більшість вокальних циклів Д. Клебанова не має єдиної сюжетної основи – кожного разу першим фактором єдності виступає творчість того чи іншого поета. Проте спільна ідея, що лежить в основі циклу, допомагає об'єднувати номери у єдине ціле: через принцип образного та жанрового контрасту, наскрізні образи та теми, їх зміни та переінтонування і т. д. Звертаючись до кращих зразків світової та української поезії, Д. Клебанов продовжив розвиток українського вокального циклу, спираючись на здобутки попередників та власні художні знахідки.

Дисертація спрямована на популяризацію вокальної творчості Д. Клебанова, що охоплює весь його творчий шлях. Проаналізовані твори композитора заслуговують на подальше визнання широких слухацьких кіл та музичної еліти, на включення в концертне буття та реалії навчального процесу музичних закладів України.

**Ключові слова:** Д. Клебанов, жанр, вокальний цикл, пісня, романс, балада, наскрізні змістоутворення.

## **СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**

Статті в наукових фахових виданнях України та публікації, що індексуються у міжнародних наукометричних базах:

1. Григорьева О. О принципах циклообразования в камерно-вокальном творчестве Д. Л. Клебанова (на примере цикла «Басни И. А. Крылова») // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. Вип. 33. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2011. С. 81–90.

2. Григорьева О. Логика балладного смысло-, формо- и жанрообразования в вокальном цикле Д. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. Пушкина» (на примере баллады «Янко Марнавич») // Проблемы взаимодействия искусства,



педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 36. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2012. С. 308–317.

3. Григорьева О. Специфика композиторской трактовки жанра баллады в вокальном цикле Д. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. Пушкина» // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 46. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. С. 144–159.

4. Григорьева О. Сквозные темы и интонации как элемент драматургии в вокальном цикле Д. Л. Клебанова на стихи Лины Костенко // Вісник ХДАДМ – Традиції і новації. 2017. Вип. 1. С. 24–29.

5. Григор'єва О. Неоромантичні тенденції у творчості Д. Клебанова (на прикладі вокального циклу на вірші Г. Гейне) // Вісник ХДАДМ – Традиції і новації. 2019. Вип. 3. С. 43–49.

6. Григорьева О. Интонационно-тематические комплексы в музыкальной драматургии вокального цикла Д. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. Пушкина» (на примере баллады «Гайдук Хризич») // European Journal of Arts. 2020. № 3. С. 52–55.

## ABSTRACT

***Olha Hryhorieva. Vocal cycle in the work of D. Klebanov: aspects of the interpretation of the genre.*** Qualifying research paper. Manuscript.

The thesis for the degree of candidate of art history (Doctor of Philosophy) is a specialty 17.00.03 – «Musical art». Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, 2021.

The Ukrainian composer Dmytro Klebanov (1907–1987) started his career in 1920s. He had an extraordinary talent, subtle artistic intuition and a tireless thirst for knowledge. Throughout his career, the composer turned to various genres, such as opera, symphony, ballet, instrumental concerto, chamber instrumental ensemble, musical comedy and song. In the music of D. Klebanov vivid imagination is combined with clarity of expression, sincerity and romantic immediacy of feelings and a coherent logic.

The relevance of the dissertation topic is in the need of development a scientific basis for assessing D. Klebanov's artistic contribution to the culture of modern Ukraine; making a periodization of composer's work regarding it as a component of the compositional process of the twentieth century; and in elucidating the composer's innovation in the interpretation of the genre model of the vocal cycle of Western European and Ukrainian traditions.

The dissertation is devoted to revealing the principles of interpretation of the vocal cycle and analysis of D. Klebanov's main compositional methods within the process of musical embodiment of the poetic word. The structure and content of his vocal cycles based on the fables of I. Krylov, poems by O. Pushkin, H. Heine, T. Shevchenko, L. Kostenko are considered in the dissertation. The features of unity and differences of semantic, form and genre formation, inherent in the poetic source and its compositional interpretation, are established. The role of cross-cutting poetic and intonation messages is determined. The results of the research prove that, first of all, D. Klebanov is interested in the creative personality of the author of the poem, as evidenced by the composer's attempt to completely reproduce the features of the artistic method and language of the chosen poet's work while creating musical interpretation of poems. At the same time, each vocal cycle of D. Klebanov reflects the original parameters of the composer's interpretation, in particular, due to the implementation of the artistic task of reproducing the individual style of the poet, on whose text the musical opus is written.

**The purpose of the study** is to identify the basic parameters of D. Klebanov's interpretation of the genre of the vocal cycle.

**Objectives of the study:**

- to systematize scientific sources on the subject of the vocal cycle;
- to develop the periodization of the evolution of the vocal cycle in the work of D. Klebanov;
- to identify the features of individual composer's interpretation of the vocal cycle in the work of D. Klebanov;

– to determine the specifics of the selection of poetic texts and their compositional interpretation in the vocal cycles of D. Klebanov.

**The object of research** is the Kharkiv School of composers; subject is interpretation of the genre of vocal cycle in the creative heritage of D. Klebanov.

**Research methods.** The dissertation uses historical-typological, semantic, genre, structural-functional, stylistic and comparative methods.

**The scientific novelty** of the results of the study lies in the development of a scientific basis for evaluating the contribution of the composer D. Klebanov to the culture of modern Ukraine. For the first time in Ukrainian music science:

- periodization of the vocal cycle in the work of D. Klebanov was developed;
- features of the evolution of the composer's interpretation of the vocal cycle in the work of D. Klebanov are revealed;
- for the first time D. Klebanov's vocal cycles were selected as the material of a separate research;
- the common and distinctive features of semantic, form and genre formation, which are inherent in the poetic original source and its subsequent compositional interpretation, are established;
- the role of cross-cutting poetic and intonation messages in the artist's vocal cycles is determined.

Given the need to structure the composer's vocal work in the genre of vocal cycle, its periodization was developed. The criteria for the evolution of the composer's artistic thinking were: lifespan, chronological signs of artistic life (for example, the beginning of writing) and change of genre interests. These criteria allowed us to divide the composer's creative heritage into three periods: early, central and late. Its research revealed the main genre forms that the artist used throughout his life: symphony, ballet, instrumental concerto, chamber instrumental ensemble, musical comedy, as well as the genre of vocal cycle, which runs through the entire creative biography of the artist.

The composer worked on vocal cycles during all stages of his creative activity. Thus, in the early period, covering the 1930s–1940s, were written, among others, Symphony № 1 and the first vocal cycle *Three English ballads on the poems of R. Burns* (1942). The central period (1950s–1960s) was marked by the productive work of D. Klebanov on vocal cycles: in three years (1957–1959) six vocal cycles were written, among which – a vocal cycle on the poem by H. Heine *Fables by I. A. Krylov*, songs based on poems by T. Shevchenko, vocal cycle based on poems by E. Hulden and others. Finally, although in the late period (late 1960s – 1980s) the talent of Klebanov-symphonist has been most vividly demonstrated, but his creative interest spread for vocal works too. During this time he created *Six Ballads on Poems by A. Pushkin* (1968) and a cycle based on poems by L. Kostenko (1985–1986).

The analysis of the composer's vocal works made in the dissertation confirms that such a stable interest in working with the poetic word and its «musicalization» undoubtedly comes from a deep personal interest and the author's inner need. However, it is important to take into account the context of time and external factors that influenced D. Klebanov's appeal to vocal miniatures, despite the pronounced desire to create large-scale symphonic concepts. It was the ideologically unfavorable atmosphere of the late 1940s that pushed the composer, like many of his colleagues, to conditional «internal immigration» into the song-romance sphere in order to preserve the opportunity to create without threat to himself and unpleasant compromises with his own conscience.

Based on the analysis of the drama of D. Klebanov's vocal cycles, it is possible to draw a conclusion about the compositional principles of the musical embodiment of a poetic text. Thus, D. Klebanov subtly balances on the brink of unity and difference the meaning, form and genre formation, which are inherent in the poetic source and its compositional interpretation. Analysis of the interaction of poetic and musical texts in the vocal cycles of D. Klebanov shows that the process of musical embodiment of the poetic text is due to the composer's deep penetration into the essence of the poetic work, which created its musical intonation.

The composer's creation of cross-cutting themes and intonations, which are transformed from piece to piece, helps to unite the romances written on the poem in different years into a higher artistic integrity. Resemanticization of cross-cutting semantic images in the context of the vocal cycle allows the composer to fully reveal the deep meaning of the poems, embodying different shades of the psychological state of the characters at the level of means of musical expression and drama.

The results of the research prove that D. Klebanov, first of all, is interested in the creative personality of the author of the poem, as evidenced by the composer's attempt to reproduce the features of the artistic method and the artistic language of the chosen poet creating musical interpretation of the text. At the same time, each vocal cycle of D. Klebanov reflects the original parameters of the composer's interpretation.

For example, when working with I. Krylov's fables, the composer preserves and emphasizes the genre features of the fable: plot completeness, allegorical interpretation, illustrativeness. D. Klebanov pays attention to the verbal text, follows it in the musical decision of works. However, the composer significantly strengthens the comedic-satirical component, creating a cycle of «little comedies», while, on the contrary, softening the didactic orientation and instructiveness. D. Klebanov also creates cross-cutting key images that add new semantic aspects. The composer's creation of cross-cutting meanings, which are transformed from piece to piece, helps to unite the fables into a cycle. In addition, the elements of symphonic development, which the author introduces into the work, contribute to the strengthening of cyclical features.

D. Klebanov's cycle based on T. Shevchenko's poems is completely different in terms of image and emotion. The lack of a single plot does not prevent the composer from creating a system of internal connections between vocal pieces, which allows us to speak of their cyclical unity. One of the main dramatic principles in the cycle is the principle of changing contrasting moods with a common thematic spectrum, which can be described as exposing violence against people. At the same time, the contrast of numbers exists not only in emotional coloring, but also extends to the genre sphere. As for the musical form, D. Klebanov most often turns to verse,

verse-variation or through-composed forms (when he deliberately violates the structural logic of the poem). Tendency of the musical embodiment of a poetic work, which includes a deep disclosure of psychological content, leads to the expansion of a simple verse form. The principles of vocalization of a poetic text are focused on the desire to penetrate as deeply as possible to the emotional content of the text.

The same approach, which implies the most accurate communication of the meaning of the word in vocal intonation, characterizes the cycle of D. Klebanov in the poem by H. Heine. The concentration of musical expression, which is inspired by Heine's multidimensional texts from an artistic point of view, provokes to call the works of the cycle not «romances» but «vocal-psychological miniatures» (according to Yu. Malyshev). In D. Klebanov's interpretation, H. Heine's poems became «monologue scenes» reflecting the stages of the lyrical hero's life drama. The piano part acquires special significance in the cycle. Expressive «chants» between stanzas and philosophical afterwords at the end of the miniature are contained in each song of the cycle.

In the vocal cycle based on Pushkin's poems, D. Klebanov interestingly works with genres – the literary source, where the song-narrative «folk» style dominates, and his own musical texts, where the features of the ballad stand out. D. Klebanov's cycle is dominated by linguistic intonations, free metrics, irregular phrasing. We can assume that the genre originality of the cycle is more accurately reflected by the terms adopted in folklor: ballad song. The composer pays great attention to the unity of the parts of the cycle, often due to intonation. For example, he creates cross-cutting and local intonation-thematic complexes, some of which even acquire the meaning of leitmotifs. D. Klebanov reproduces the «folk» color with the help of the Hutsul system, natural minor, cymbal-like sound, and «tape» polyphony.

The last of the analyzed cycles, a cycle based on poems by L. Kostenko, represents the late stage of the composer's work, which is manifested in mature, balanced artistic decisions. D. Klebanov's skill in working with the psychological aspects of poetic texts is extremely fully displayed in this cycle, the main thematic and emotional vector of which are the deep layers of the psychology of human relations, the relationship between man and woman.

In each romance of the cycle, the composer, as in earlier cycles, addresses the pervasive meanings, themes, refrains, intonations. This gives the words of the poetic text new semantic nuances. In addition, in different numbers of the cycle, these elements of the musical text may change, acquiring a new character depending on the situation and genre interpretation. Resemanticization of cross-cutting semantic images in the context of the vocal cycle allows the composer to fully reveal the deep meaning of the poems, embodying different shades of the psychological state of the character at the level of musical expression and drama.

Most of Klebanov's vocal cycles do not have a single plot basis – each time the first factor of unity is the work of a poet. However, the common idea underlying the cycle helps to unite the numbers into a single whole: through the principle of figurative and genre contrast, through images and themes, their changes and re-intonation, etc. Addressing the best examples of world and Ukrainian poetry, D. Klebanov continued the development of the Ukrainian vocal cycle, based on the achievements of predecessors and his own artistic discoveries.

The dissertation is aimed at popularizing the vocal work of D. Klebanov, which covers his entire creative path. The analyzed works of the composer deserve further recognition of a wide audience and the musical elite, the inclusion in the concert life and the realities of the educational process of music institutions in Ukraine.

**Keywords:** D. Klebanov, genre, vocal cycle, song, romance, ballad, cross-cutting meanings.

## **LIST OF PUBLISHED PAPERS ON THE TOPIC OF THE DISSERTATION**

Papers in specialized professional publications of Ukraine and publications indexed in international scientometric databases:

1. Hryhorieva O. O printsipah tsikloobrazovaniya v kamerno-vokalnom tvorchestve D. L. Klebanova (na primere tsikla «Basni I. A. Krilova»). [On the principles of cycling in chamber vocal creativity D. Klebanov (on the example of the

cycle «Fables of I. Krilov»)] // Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 2011. Issue 33, P. 81–90 [in Russian].

2. Hryhorieva O. Logika balladnogo smyislo-, formo- i zhanroobrazovaniya v vokalnom tsikle D. Klebanova «Shest ballad na stihi A. Pushkina» (na primere balladyi «Yanko Marnavich»). [The logic of ballad semantic, form and genre formation in D. Klebanov's vocal cycle «Six ballads on the verses of A. Pushkin» (for example, the ballad «Yanko Marnavich»)] // Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 2012. Issue 36. P. 308–317 [in Russian].

3. Hryhorieva O. Spetsifika kompozitorskoy traktovki zhanra balladI v vokalnom tsikle D. Klebanova «Shest ballad na stihi A. Pushkina». [The specificity of the composer's interpretation of the ballad genre in the vocal cycle of D. Klebanov «Six ballads on the verses of A. Pushkin»] // Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 2017. Issue 46. P. 144–159 [in Russian].

4. Hryhorieva O. Skvozhnyie temyi i intonatsii kak element dramaturgii v vokalnom tsikle D. L. Klebanova na stihi Linyi Kostenko. [Cross-cutting themes and intonations as an element of drama in the vocal cycle by D. Klebanov on verses by Lina Kostenko] // Visnik HDADM – Traditsiyi i novatsiyi, 2017. Issue 1. P. 24–29 [in Russian].

5. Hryhorieva O. NeoromantichnI tendentsiyi u tvorchoosti D. Klebanova (na prikladI vokalnogo tsiklu na virshi G. Geyne). [Neo-romantic tendencies in the work of D. Klebanov (on the example of the vocal cycle on the poems by H. Heine)] // Visnik HDADM – Traditsiyi i novatsiyi, 2019. Issue 3. P. 43–49 [in Ukraine].

6. Hryhorieva O. Intonatsionno-tematicheskie kompleksyi v muzyikalnoy dramaturgi vokalnogo tsikla D. Klebanova «Shest ballad na stihi A. Pushkina» (na primere balladyi «Gayduk Hrizich»). [Intonation-thematic complexes in the musical playwright of the vocal cycle by D. Klebanov «Six ballads on the poems by A. Pushkin» (for example, the ballad «Gaiduk Khrizich»)] // European Journal of Arts, 2020, № 3. P. 52–55. [in Russian].



## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	18
<b>РОЗДІЛ 1. ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ У СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ: ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ЖАНРУ</b> .....	25
1.1. Історія та теорія жанру вокального циклу.....	25
1.1.1. Історія виникнення жанру вокального циклу; сутнісні особливості жанру.....	25
1.1.2. Вокальний цикл у контексті загальної теорії жанру.....	30
1.2. Вокальний цикл у контексті проблеми поєднання музики та слова.....	34
1.3. Трансформація жанрової інваріантності вокального циклу у художніх концепціях різних епох.....	37
1.3.1. Вокальні цикли композиторів класико-романтичної доби у музикознавчих працях ХХ – початку ХХІ століть.....	39
1.3.2. Вокальний цикл у творчості західноєвропейських композиторів кінця ХІХ – ХХ століть.....	56
1.3.3. Вокальні цикли українських композиторів у дослідженнях музикознавців.....	65
Висновки до першого розділу.....	79
<b>РОЗДІЛ 2. АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖАНРОВОГО КАНОНУ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ У ТВОРЧОСТІ Д. КЛЕБАНОВА</b> .....	82
2.1. Роль наскрізних змістоутворень у процесі циклоутворення у камерно-вокальній творчості Д. Клебанова (на прикладі циклу «Басни І. А. Крылова»).....	86
2.2. Жанрове різноманіття як драматургічна основа вокального циклу на вірші Т. Г. Шевченка.....	97
2.3. Неоромантичні тенденції у творчості Д. Клебанова (на прикладі вокального циклу на вірші Г. Гейне).....	108
2.4. Логіка баладного смисло-, формо- та жанроутворення у вокальному циклі «Шість баллад на стихи А. Пушкина».....	120
2.5. Наскрізні теми та інтонації як елемент драматургії у вокальному циклі Д. Клебанова на вірші Ліни Костенко.....	151
Висновки до другого розділу.....	166
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	169
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	176
<b>ДОДАТКИ</b> .....	202
<i>Додаток А</i> .....	202
<i>Додаток Б</i> .....	239

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Вивчення історії та теорії творчої (художньої) школи незалежно від часу і місця її виникнення і розвитку складає незмінно актуальне дослідницьке завдання мистецтвознавства. Поряд з художніми школами, дослідження шляхів розвитку яких відбуваються протягом довгого часу, вимірюються десятиліттями чи навіть століттями та складають предмет вивчення для мистецтвознавців різних спеціальностей, досі наявні і такі, вивчення яких є досить фрагментарним, внаслідок чого існує безліч «лакун», що потребують заповнення.

Серед тих художніх шкіл, вивчення яких складає актуальне завдання вітчизняного музикознавства, харківська композиторська школа є однією з найбільш оригінальних та плідних в Україні. Разом з осмисленням харківської композиторської школи як цілісності – в усьому обсязі етапів становлення та розвитку, а також пов'язаних з нею імен та жанрів, є необхідним вивчення її складових. Різновид таких досліджень викристалізувався у численних працях, присвячених національним композиторським школам. У цих працях часовий діапазон обмежено певним історичним етапом, змістовний масштаб регламентований тим або іншим жанром та пов'язаний з конкретними творчими особистостями. Тож цілком доречними є спроби дослідити певний історичний етап розвитку харківської композиторської школи крізь призму творчої спадщини Дмитра Клебанова, «голови нової композиторської школи», через жанр вокального циклу. Д. Клебанов – випускник Харківського музично-драматичного інституту, учень та продовжувач традицій С. С. Богатирьова (1890–1960) – професора по класу композиції та теорії музики, який виховав плеяду яскравих українських композиторів і музикознавців (В. Борисова, Ю. Мейтуса, А. Штогаренка, Б. Яровинського).

Д. Клебанов (1907–1987) протягом свого творчого шляху звертався до різноманітних жанрів. Опера та симфонія, балет та інструментальний концерт, камерний інструментальний ансамбль, музична комедія знайшли своє

відображення у спадщині композитора, але пісні, вокальному циклу, вокальній мініатюрі композитор також приділяв значну увагу. В музиці Д. Клебанова яскрава образність поєднується з ясністю музичної мови, ширістю та романтична безпосередність почуття – з досконалою логікою думки. Підкреслені І. Золотовицькою пошуки «нової психологічної виразності» [105, с. 16] у поєднанні зі специфікою ідеологічної атмосфери у радянському суспільстві привели Д. Клебанова до інтенсивної роботи в галузі камерно-вокальної музики починаючи з 50-х років ХХ століття. Композитор працював над вокальними циклами протягом усіх етапів своєї творчої діяльності: раннього, що охоплює 1930–1940-ві роки, центрального (1950–1960-ті) – найбільш плідного з точки зору вокальної творчості (за 1957–1959 роки було створено шість вокальних циклів), та пізнього (кінець 1960-х – 1980-ті), коли максимально яскраво проявився талант Клебанова-симфоніста, що віддзеркалилося і у вокальному мистецтві.

Д. Клебанов зробив значний внесок до української культури того часу, створивши сприятливі умови для подальшого розвитку харківської композиторської школи. Це стало можливим не лише завдяки творчим досягненням композитора, але і завдяки його активній педагогічній діяльності: з його класу вийшли такі видатні українські композитори, як В. Губаренко, М. Кармінський, В. Золотухін, В. Бібік, В. Птушкін. Д. Клебанов, а потім і його учні, звертався до різноманітних жанрів та залишив по собі опери, балети, симфонічні, камерно-інструментальні, вокальні твори, які посідають гідне місце у скарбниці національного українського мистецтва. Як для самого Д. Клебанова, так і для його вихованців, жанр вокального циклу мав велике значення, даючи можливість пошуку нових композиторських прийомів, засобів виразності, музично втілюючи поетичний текст. Поезія українських авторів набувала нових рис, розкриваючись крізь призму світогляду композиторів. І сам Д. Клебанов, і його учні при написанні вокальних циклів завжди зверталися до зразків високої поезії.

Так, наприклад, у творчій спадщині Віталія Губаренка, одного з провідних оперних композиторів України у ХХ столітті, жанр вокального циклу представлений такими творами, як «Із поезій Йосипа Уткіна» (1962), «Барви та настрої» на сл. І. Драча (1965), Два романси на сл. Ф. Кривіна (1966), «Простягни долоні» на сл. В. Сосюри (1977), «Осінні сонети» на сл. Д. Павличка (1983).

Валентину Бібіку також належить декілька вокальних циклів: «Песни отчего дома» на вірші В. Луговського і Е. Стюарт (1968), «Акварелі» на вірші А. Волощак (1973), «Заветнейшее» на вірші А. Ахматової (1986), «Тревожные песни» на вірші О. Блока (1986), «Ноктюрни» на вірші А. Фета (1987), «Туманная боль» на вірші О. Мандельштама (1992), *Premonitions* на вірші О. Блока (1993).

Жанр вокального циклу представлений і у творчості Володимира Птушкіна: «Дорога» на вірші Г. Аполлінера (1971), «Чотири українські народні пісні» (1971), «Забавні картинки» на вірші французьких поетів (1983), «Полночні пісні» на вірші А. Ахматової (1986), «Чотири вірші В. Маяковського» (1970), «Вірую» на вірші С. Сапеляка (1993), «Нічна музика» на вірші Н. Ленау (1995), «Щасливі мої листи...» (І. Мазепа до Мотрони Кочубеївни) (1998), «В тиші вечірній» на вірші О. Романовського (2003).

Для виконавської сфери творча спадщина Д. Клебанова являє собою невичерпне джерело образів, можливостей, інтерпретацій та їх пошуків у творах різних жанрів. Зокрема, вокальні твори композитора мають певну сценічну реалізацію (в межах концертних програм фестивалю «Харківські Асамблеї»), але потребують додаткової популяризації і заслуговують на те, щоб якнайширші кола слухачів, прихильників музичного мистецтва мали можливість познайомитися з творчістю видатного українського композитора. Наукове осмислення вокальних творів Д. Клебанова, зі свого боку, також може сприяти зростанню інтересу до спадщини композитора в цілому.

#### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему

дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 26.11.2009 року) та уточнено (протокол № 1 від 03.09.2020 року). Зміст дисертації відповідає комплексній темі «Теоретичне музикознавство та сучасна мистецька практика: аспекти взаємодії» перспективного тематичного плану кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017–2022 роки (протокол № 1 від 30.08.2017 року).

**Мета дослідження** – виявлення базових параметрів інтерпретації жанру вокального циклу у творчості Д. Клебанова.

**Завдання дослідження:**

– систематизувати наукові джерела щодо проблематики вокального циклу;

– розробити періодизацію еволюції вокального циклу у творчості Д. Клебанова;

– виявити риси індивідуального композиторського трактування вокального циклу у творчості Д. Клебанова;

– визначити специфіку відбору поетичних текстів і їх композиторської інтерпретації у вокальних циклах Д. Клебанова.

**Об’єкт дослідження** – харківська композиторська школа; **предмет** – інтерпретація жанру вокального циклу у творчій спадщині Д. Клебанова.

**Матеріал дослідження** – вокальні цикли Д. Клебанова: «Басни І. А. Крылова» для лірико-колоратурного сопрано і фортепіано (1957); Вокальний цикл на вірші Г. Гейне для баса і фортепіано (1957); Пісні на вірші Т. Шевченка для мецо-сопрано (1957); «Шість баллад на стихи А. Пушкина» для середнього голосу (1968); Вокальний цикл на вірші Л. Костенко для сопрано (1985–1986).

**Методи дослідження:**

– *історико-типологічний* – послідовно розкриває етапи розвитку вокального циклу;

– *семантичний* – розкриває символіку поетичних текстів, втілених в інтонаційній драматургії вокальних творів на байки І. Крилова, на вірші О. Пушкіна, Г. Гейне, Т. Шевченка, Л. Костенко;

– *жанровий* – сприяє здійсненню типологізації та систематизації музичних жанрів, теоретичному осягненню їх специфічних властивостей, виявленню жанрових ознак музичних творів, визначенню їх жанрової залежності, а також розкриттю жанрових паралелей та асоціацій, закладених у музичному тексті творів;

– *структурно-функціональний* – стосується компонентів композиторського тексту (мелодика вокалу, наскрізні інтонації, ладогармонія і фактурно-темброві комплекси), об'єднаних у вищий художній синтез – стиль;

– *стильовий* – спрямований на виявлення індивідуального змісту усталених у вокальній музиці жанрових моделей (пісня, вокальний цикл, балада);

– *порівняльний* – допомагає усвідомити загальні закономірності структурно-семантичної організації.

**Стан вивчення теми.** Затребуваність теми дисертації полягає у розробці наукового підґрунтя щодо оцінювання внеску композитора Д. Клебанова до культури сучасної України; періодизації спадщини композитора як складової творчого процесу середини та кінця ХХ століття.

Як правило, музикознавчу увагу зосереджено на вивченні шедеврів, тож, залишається «за кадром» величезний корпус творів, «життя» яких в історії і культурі насправді є визначальним у процесі формування магістральних тенденцій еволюції музичного мистецтва і його жанрових різновидів. Так і при вивченні особливостей камерно-вокального циклу у полі пильної уваги вчених протягом десятиліть виявлялися видатні, вершинні зразки жанру, що належать перу композиторів, чий почерк визнано класичним. Але не менш показовою для історії цього жанру і ширше – для історії музичної культури – виявляється дослідження його множинних втілень у творчості сучасних композиторів.

Сфера камерно-вокальної музики Д. Клебанова і його творчість в цілому ще недостатньо вивчені в сучасному музикознавстві. Зокрема, питання про специфіку інтерпретації композитором жанру вокального циклу і проблеми організації його драматургії не досліджувалося. У сучасній науковій літературі камерно-вокальна спадщина Д. Клебанова розглядається, як правило, в контексті загальної панорами творчої спадщини композитора. До творчості видатного харківського композитора зверталися М. Черкашина-Губаренко, І. Золотовицька, Н. Очеретовська, П. Калашник, І. Драч та інші, але камерно-вокальні твори не ставали предметом спеціального дослідження.

**Теоретична база.** Наукове осмислення вокальної творчості Д. Клебанова зумовило звернення до фундаментальних проблем музичної науки:

– *історії виникнення та теорії жанру вокального циклу в музичному мистецтві:* А. О. Альшванг, М. Г. Арановський, В. А. Васіна-Гроссман, О. В. Дурандіна, К. О. Руч'євська, Н. І. Кузьміна, Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман, Є. В. Назайкінський, О. В. Соколов, А. Н. Сохор, І. Г. Тукова, Д. В. Житомирський, Г. І. Ганзбург, Н. О. Говорухіна, Ю. Радкевич;

– *методології вивчення особливостей вокального циклу на сучасному етапі:* А. Є. Володимирова, Г. Т. Філенко, Т. О. Куришева, Н. Щербакова.

Окремий інтерес становлять джерела, присвячені творчості Д. Клебанова: статті О. І. Мурзіної, Н. Л. Очеретовської, І. Л. Золотовицької, М. Р. Черкашиної-Губаренко, І. С. Драч, П. П. Калашника.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у розробці наукового підґрунтя щодо оцінювання внеску композитора Д. Клебанова в культуру сучасної України. У вітчизняній музичній науці *вперше:*

- розроблено періодизацію вокального циклу у творчості Д. Клебанова
- виявлено риси еволюції композиторського трактування вокального циклу в творчості Д. Клебанова;
- уперше як матеріал окремого дослідження обрані вокальні цикли Д. Клебанова;

– встановлюються риси єдності та відмінностей смисло-, формо- та жанроутворення, що притаманні поетичному першоджерелу та його композиторській інтерпретації;

– визначається роль наскрізних поетичних та інтонаційних змістоутворень у вокальних циклах митця.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає у можливості використання напрацьованих матеріалів дисертації для знайомства з композиторськими принципами Д. Клебанова, яскравого представника української музичної культури ХХ століття, популяризації його творчої спадщини, зокрема виконання його вокальних творів у концертах.

**Апробація роботи.** Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення викладено у доповідях автора на всеукраїнських наукових та науково-практичних конференціях «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2011, 2012), «Актуальне інтонування як виконавська проблема» (Харків, 2015), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2016).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 6 статей, з яких: 5 – у спеціалізованих фахових виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України, 1 стаття – у зарубіжному періодичному виданні.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (295 позицій) і двох Додатків. У Додатку А розміщені нотні зразки з циклу на вірші Л. Костенко, оскільки доступ до цього нотного тексту є утрудненим – це рукопис з особистого архіву родини Д. Клебанова. У Додатку Б надані відомості про апробацію результатів дисертації та список публікацій здобувача за темою дисертації. Загальний обсяг роботи – 240 сторінок; з них основного тексту – 158 сторінок.



# РОЗДІЛ 1

## ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ У СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ: ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ЖАНРУ

Жанр вокальної мініатюри та вокального циклу є явищем, досить широко дослідженим у музикознавстві як з позицій загальної теорії жанру в музиці, так і з позицій взаємодії музики та поезії. Також існує чимало музикознавчих розвідок, присвячених вокальному циклу у творчості композиторів ХІХ – межі ХІХ–ХХ століть. Нарешті, в останні роки з'явилася велика кількість робіт, автори яких досліджують вокальні цикли у творчості маловідомих композиторів другої половини ХХ століття, життя та творчість яких були пов'язані з різними географічними регіонами. При цьому, незважаючи на широку розробку проблематики вокального циклу, твори Дмитра Клебанова у цьому жанрі ще не стали предметом спеціального ґрунтовного та багатоаспектного дослідження в українському музикознавстві. Тож завданням цього розділу є, перш за все, узагальнення існуючої наукової інформації про жанр вокального циклу з метою виявлення основних ракурсів його дослідження та вироблення власних підходів до вивчення питання інтерпретації жанру вокального циклу у творчості Д. Клебанова.

### **1.1. Історія та теорія жанру вокального циклу.**

#### **1.1.1. Історія виникнення жанру вокального циклу; сутнісні особливості жанру.**

Музична практика ХХ та ХХІ століть підтверджує, що теорія жанру в музикознавстві не є до кінця сформованою. Вона потребує подальшого розвитку не тільки на основі вже існуючих жанрових систем, а й розгляду можливості виникнення нових, які б відповідали сучасному етапу. Оскільки одна з важливих особливостей музичного мистецтва ХХ століття полягає в активному оновленні жанрового фонду, перш за все, необхідно здійснити огляд існуючих теоретичних концепцій музичного жанру з точки зору його складових.

Проблема музичного жанру як цілісного феномену посідає значне місце в музикознавстві останнього століття. Але попри велику кількість музично-теоретичних праць, в яких розглядалося поняття жанру, за думкою А. Коробової, самостійним теоретичним об'єктом жанр став тільки у другій половині ХХ століття [124].

Серед дослідників, які вивчали і продовжують вивчати проблему музичного жанру, варто назвати М. Арановського, Л. Мазеля, О. Соколова, А. Сохора, В. Цуккермана, Є. Назайкінського, І. Тукову та ін. Кожен з названих вчених пропонує свою систематизацію жанрів, що сформувалися та існують у класичному музичному стилі. Подальший аналіз концепцій жанру вокального циклу спрямовано на виявлення подібностей та відмінностей у підходах музикознавців до цієї проблеми.

До теорії жанру насправді існують досить різні підходи, але всі вони мають спільні дотичні точки у вигляді повторюваних жанрових параметрів. Кожен дослідник характеризує жанр за декількома ознаками: тип змісту, життєве призначення (Л. Мазель, В. Цуккерман), місце та умови виконання (А. Сохор), зв'язки з іншими видами мистецтва або позамузичними компонентами (О. Соколов), семантика та структура, іншими словами – нерозривна єдність змісту та форми (М. Арановський). Концепції Є. Назайкінського та І. Тукової мають характер узагальнення, оскільки в них можна виділити домінантні параметри музичного жанру: життєве призначення, засоби виконання, характер змісту та структури.

Необхідно підкреслити, що згадані теорії музичного жанру більше працюють стосовно музичної практики до початку ХХ століття. Минуле століття відкрило шляхи для оновлення жанрового фонду. Тому для аналізу музичних творів, написаних у ХХ столітті, часом варто застосовувати інші підходи замість тих, що напрацьовані на основі вивчення класичних зразків жанрового фонду. Все залежить, перш за все, від завдань, які ставить перед собою композитор.

Література, присвячена історії виникнення жанру власне вокального циклу, його розвитку у творчості різних композиторів, є достатньо численною. Серед найбільш авторитетних можна назвати таких дослідників: А. Альшванг, В. Васіна-Гроссман, О. Дурандіна, К. Руч'євська, Н. Кузьміна.

В історії музики першим зразком вокального циклу заведено вважати цикл «До далекої коханої» Л. ван Бетховена (на слова А. Ейтелеса), який було написано 1816 року. Утім, і раніше існували спроби композиторів створити вокальні циклічні твори (Й. Гайдн, «Англійські канцонетти», 1796; Л. ван Бетховен, Шість пісень ор. 48, Вісім пісень ор. 52 на вірші Х. Ф. Геллерта). Наведені приклади свідчать про інтерес композиторів до циклізації окремих пісень, до пошуку нових форм, хоча, звісно, згадані твори ще не мають необхідного ступеня цілісності музичного та поетичного матеріалу, яка є характерною рисою зрілого вокального циклу.

Однією з характерних особливостей вокальних творів у ХІХ столітті стає їх камерність, яка передбачає виконання у невеликих приміщеннях. Розповсюджена традиція домашнього музикування сприяла активному розвитку цього жанру. Тому, виходячи з обставин виконання, вокальні твори потребували невеликої кількості виконавців – голоса та фортепіано, яке у ті часи було чи не у кожній освіченій родині.

До жанру вокального циклу зверталось багато європейських та російських композиторів. Наведемо найбільш значущі зразки, що мають свою виконавську та аналітичну історію:

– Ф. Шуберт: «Прекрасна млинарка» на слова В. Мюллера (1823); «Зимовий шлях» на слова В. Мюллера (1827); «Лебедина пісня» на слова Г. Гейне (1828);

– Р. Шуман: «Коло пісень» на тексти Г. Гейне (1840); «Мирти» на вірші Ф. Рюккerta, Й. Гете, Р. Бернса, Г. Гейне (1840); «Любов та життя жінки» на тексти А. фон Шаміссо (1840); «Любов поета» на тексти Г. Гейне (1840); «Вірші королеви Марії Стюарт» (1852);

- Г. Берліоз, «Літні ночі» на слова Т. Готьє (1834–1841).
- Г. Вольф: «Вірші Е. Мьоріке» (1888); «Вірші Й. фон Ейхендорфа» (1880–1888); «Вірші Й. Гете» (1888–1889);
- М. Глінка, «Прощання з Петербургом» на слова Н. Кукольника (1840);
- М. Мусоргський: «Дитяча» на слова М. Мусоргського (1868–1870); «Без сонця» (1874) та «Пісні та пляски смерті» (1875–1877) на слова О. Голеніщева-Кутузова.

За спостереженням української дослідниці О. Грицюк, велика кількість вокальних циклів початку ХІХ століття, а серед них – і низка названих вище творів, мають індивідуальний зміст та спосіб втілення композиторської ідеї, але їх об'єднує жанрова організація, яка підпорядковується певним законам. Майже всі вокальні цикли (за винятком «До далекої коханої» Л. ван Бетховена) мають декілька спільних, базових рис: 1) усі вони написані для голосу з фортепіано; 2) літературною основою є поетичний текст; 3) вони складаються з двох і більше номерів [78, с. 7].

Цикл «До далекої коханої» Л. ван Бетховена стоїть окремо, його можна назвати прообразом класичної моделі вокального циклу. А. Альшванг зазначає, що «це перше в історії музики “коло пісень”, об'єднаних однією ідеєю, спільним настроєм та послідовністю» [6, с. 456]. Особливістю цього вокального циклу дослідник вважає наявність внутрішніх мотивних зв'язків, а також те, що композитор відходить від куплетної форми, звертаючись «до нового типу пісень, в якому кожній строфі поетичного тексту відповідає нова музика» [6, с. 458].

Висновки А. Сохора, Л. Мазеля, О. Соколова свідчать про наявність у вокальному циклі завершених номерів, які можуть самостійно виконуватися. У вокальному циклі «До далекої коханої» Л. ван Бетховена такий принцип виключено – усі номери йдуть безперервно один за одним. Можливо, саме така структура стала причиною розповсюдженої думки, що він є «прообразом» класичного вокального циклу.

Як зазначає В. Васіна-Гроссман у зв'язку із пісенною творчістю Л. ван Бетховена, у творчості композитора «проявилися і нові, характерні саме для XIX століття риси. Одна з них <...> це поява принципу циклічності. Об'єднання пісень у цикл – нове, характерне саме для XIX століття явище. Ми зустрічаємо його в пісенній культурі різних країн, але для німецької та австрійської пісні воно є особливо типовим» [53, с. 35]. В іншій своїй роботі дослідниця також вказує на початок XIX століття як на час появи в музичній культурі вокального циклу і на твір «До далекої коханої» Л. ван Бетховена як на перший зразок цього жанру [49, с. 31]. В. Васіна-Гроссман пов'язує тенденцію до об'єднання вокальних мініатюр у цикл зі збагаченням виражальних можливостей романсу [там само].

Відомості про історію виникнення вокального циклу як жанру містяться також у роботах Н. Говорухіної [64], Ю. Радкевич [208]. Дослідниці пов'язують останній з ім'ям Л. ван Бетховена та циклом «До далекої коханої». При цьому роботу Ю. Радкевич спрямовано саме на те, щоб «показати унікальність» та «епохальне значення» бетховенського циклу. Об'єктом дослідження авторка обирає вокальний цикл саме як перехідне явище між класицизмом та романтизмом, а предметом – бетховенську модель циклу «цикл-моноліт» [208, с. 197]. Окрім вивчення особливостей бетховенського циклу, дослідниця також вказує на етимологію слова «цикл» (коло), зупиняється на значенні цього терміну саме в музиці, виходячи на означення вокального циклу як такого: «вокальний цикл – особливий різновид музично-поетичної творчості, що йде від синтезу музики і поезії, має особливу ліричну природу та відрізняється приналежністю виключно до камерного жанру» [208, с. 197–198]. Далі Ю. Радкевич, спираючись на визначення камерності, дані Б. Асаф'євим та Т. Адорно, виділяє останню як сутнісну рису вокального циклу. Ще однією, за Ю. Радкевич, такою рисою цього жанру є яскраво виражена лірична спрямованість. Як вказує дослідниця, «вокальний цикл – уособлення лірики в музиці, причому ця лірика становить не тільки “ядро”

вокального циклу як жанру, а й визначає сутність музики як мистецтва переважно ліричного. У ліричному вокальному циклі присутнє як слово, так і музика, але головного значення у ньому набуває музичне “узагальнення”, а текст радше “деталізує”, роз’яснює слухачеві зміст музичних образів, становить їх літературну програму. У вокальному циклі як камерно-ліричному багаточастинному “зібранні” пісень або романсів завжди на першому місці знаходиться автор музики. Саме він виступає як головний герой оповідання, учасник психологічних колізій. Композитор свідомо відбирає для свого вокального циклу поетичні тексти, komponує їх, знаходячи в них відповідність своєму цілісному музичному задуму» [208, с. 200]. Наостанок авторка робить наступні висновки щодо циклу Л. ван Бетховена «До далекої коханої»: «У циклі намічені також перспективи розвитку жанру вже власне романтичного пісенного циклу, представленого у творчості Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Вольфа і Р. Вагнера. Йдеться про неподільно-сюжетну побудову циклічної пісенної форми, яка у Л. ван Бетховена навіть не поділяється на окремі номери. У бетховенському циклі вперше представлена і музична мова від імені головного ліричного героя, в якій сюжетна канва віршів виступає лише як привід для музичного узагальнення» [208, с. 206].

На специфічних особливостях вокального циклу як жанру зупиняється також Т. Куришева. Серед таких вона виділяє, зокрема, «обов’язковість для вокального циклу внутрішньої “прихованої ідеї”», «логічну спрямованість образного розвитку від пісні до пісні», «єдність драматургічного і композиційного задуму, що проявляється у визначеності інтонаційного і ладотонального розвитку» [144, с. 45].

### **1.1.2. Вокальний цикл у контексті загальної теорії жанру.**

Проблема жанрової специфіки вокального циклу потрапляє до поля уваги дослідників набагато рідше, ніж питання, пов’язані з його історією. У контексті теорії музичних жанрів вокальний цикл цікавить музикознавців-дослідників, перш за все, у зв’язку із проблемою поєднання музики та слова, з проблемою

художнього осмислення різноманітних явищ життя, а також – проблемою єдності циклічної форми.

На основі аналізу наявних визначень вокального циклу (В. Васіна-Гроссман, Т. Куришева) можна зробити висновок про його особливу природу. Музично-поетична циклізація виростає з прагнення композиторів до охоплення якнайширшого кола життєвих явищ, яке переростає межі окремої пісні, де фіксується певний ліричний стан. Цикл у вокальній музиці – явище досить специфічне, оскільки відтінки ліричних станів визначаються не тільки «музично», а й поетично через встановлення характеру зв'язків між текстами, обраними композитором для «омузикалення». Циклоутворення у вокальному циклі може здійснюватися за допомогою різних засобів: екстрамузичних (загальна тематика циклу; персонажність або поліперсонажність; «іменні» пріоритети авторів поетичних текстів; особливості циклоутворення у вербальних текстах, якщо вони теж циклізуються; жанрові та структурні ознаки літературних джерел) та інтрамузичних (принцип контрасту; наскрізний розвиток; семантичні та композиційні «арки» між частинами).

Л. Мазель розглядає вокальний цикл як «низку романсів чи пісень, об'єднаних одним задумом» [161, с. 464]. Науковець, говорячи саме про єдність всередині самого вокального циклу, відмічає пріоритетність поетичного тексту, який об'єднує всі музичні номери (фактура, тональність, засоби виразності можуть бути різноманітними). У цілому концепція Л. Мазеля складається з двох параметрів, що характеризують жанр вокального циклу: текстових особливостей та структури.

Класифікація музичних жанрів та думки щодо жанру вокального циклу викладені О. Соколовим у працях «Типологія музичних жанрів» та «Морфологічна система музики та її музичні жанри». Згідно з цією класифікацією, вокальна музика та, зокрема, вокальний цикл, належать до «музики, що взаємодіє» [235, с. 107–138]. Як зазначає автор, «художній зміст цього жанру <...> у розширенні можливостей відповідного простого жанру (окремого романсу та жанру, у якому він написаний – О. Г.) за обсягом змісту.

Більш повне охоплення різноманітних явищ і емоційних станів, моментів внутрішнього життя ліричного героя дозволяє глибше проникнути в художній світ поета, відобразити його в музиці набагато більш цілісно, ніж в окремому романсі» [235, с. 124]. Неважко помітити, що тут автор солідаризується із В. Васіною-Гроссман, яка пов'язувала основну причину появи вокального циклу як такого із розширенням виражальних можливостей окремої вокальної мініатюри за допомогою її об'єднання з іншими.

Але, разом з тим, як вказує О. Соколов, «поряд із цією, найбільш очевидною, функцією вокального циклу, а в кращих випадках пануючи над нею, виступає інша функція, яку можна вважати головною: вираз концепції композитора, що відповідає принципу автономії музики» [235, с. 126]. Згідно з автором, «вокальний цикл є жанром змінно-детермінованим: до його орбіти входить безліч творів різноманітних за своєю організацією: від складних сюжетно-драматургічних композицій до груп романсів, що позначені авторами як цикл, але пов'язані ледь помітним спільним настроєм» [там само]. Далі дослідник виділяє різні типи об'єднання вокального циклу у єдине ціле та його детермінації: «З музичної точки зору можна виділити два типи об'єднання вокальних циклів: 1) жанрово-стилістичний і 2) музично-драматургічний. <...> Жанрово-стилістична єдність спирається на вибір жанрового нахилу і певного типу інтонування, але може при цьому підкріплюватися і додатковими музичними засобами. <...> Другий тип передбачає акцентування драматургічних функцій окремих номерів, не тільки крайніх, але, наприклад, переломних у розвитку сюжету. Романси групуються всередині циклу, складаючи певні стадії цього сюжету або послідовного розвитку ідейно-художньої концепції. Такі стадії музично вимальовуються за допомогою вибору будь-яких засобів виразності: ладотонального колориту або ритмічного профілю, типу руху та інтонування. Велике значення в подібних циклах мають ремінісценції, інтонаційні зв'язки, іноді лейтінтонації; всі вони слугують виявленню драматургічної логіки цілого» [235, с. 127–128].



А. Сохор у зв'язку з проблематикою жанру не зупиняється спеціально на вокальному циклі, але також підкреслює синтетичну природу вокальної музики і, відповідно, вокального циклу: «Майже у всіх вокальних творах є слова, які співаються, музично інтонуються. <...> Отже, вокальна музика – мистецтво синтетичне, що поєднує власне музику з художнім словом, що співається. Їй протистоїть “чиста” або, як раніше говорили, “абсолютна” інструментальна музика» [237, с. 14–15].

Стаття О. Руч'євської та Н. Кузьміної, присвячена проблемам вокального циклу, дозволяє розглянути цикл у поєднанні жанру та форми: «Цикл як жанр – це певна цілісність, художня єдність, яка допускає максимальну дискретність, самостійність частин, аж до можливості їх виконання поза циклом і заповнення пауз між частинами вербальними фрагментами» [216, с. 130]. Такий висновок пов'язаний із тим, що, на думку вчених, вокальні цикли не обов'язково повинні виконуватися цілком. Наявність завершених музичних номерів дозволяє виконувати їх окремо. Рівень цілісності вокального циклу може відрізнятися: це залежить від того, наскільки потужні чи слабкі зв'язки між номерами. При сильних зв'язках виникає «детермінований» принцип об'єднання частин, при слабких – «імовірнісний». У «детермінованому» циклі усі частини є необхідними елементами цілого, у той час як слабкі зв'язки призводять до «можливих елементів структури цілого». У «детермінованих» циклах пісні та романси, об'єднані спільним художнім задумом, сюжетом, поетичним першоджерелом, мають більш високий ступінь цілісності через використання близьких інтонацій, лейтінтонацій, наскрізних смислообразів (Ф. Шуберт «Прекрасна млинарка», Р. Шуман «Любов та життя жінки»; вокальні цикли Д. Клебанова). Цикли «імовірнісного» типу, що об'єднані одним опусом, текстом одного автора, мають менший ступінь з'єднаності між частинами (М. Римський-Корсаков «Поету», «Восени»; Р. Шуман «Мирти»).

Отже, серед основних жанрових параметрів можна виділити структуру циклу (з увагою на високому ступені самостійності частин) і особливості

поетичного першоджерела («детерміновані» та «імовірнісні» вокальні цикли), що диктує той чи інший принцип циклізації творів.

## **1.2. Вокальний цикл у контексті проблеми поєднання музики та слова.**

Зв'язок музики і слова народжує у вокальних формах особливу синтаксичну конструкцію – музичну строфу як смислову одиницю структури. «Строфічність» як похідне від строфи явище є загальною властивістю будь-яких вокальних форм, у тому числі і циклічних. Музично-словесний синтез не зводиться до композиційної структури замкнутого та незамкнутого типу, цілної або дробової, пісенного або речитативного характеру, а позначає цілісну смислову єдність музики і слова.

Слід відмітити характерну особливість, яка стає фундаментальною в процесі жанрової організації вокального циклу: методи роботи композитора з літературним першоджерелом. У більшості випадків музичний матеріал твору зумовлюється його текстовою специфікою. Подібний взаємозв'язок музики та слова в межах циклічного твору призводить до того, що текст дуже часто стає структуроутворюючим елементом, який відбивається на ступені цілісності твору. Отже, робота композитора зі словом, його втілення в музичному творі стає одним з характерних та найважливіших принципів жанру вокального циклу.

Серед робіт, що досліджують вокальний цикл з позицій взаємозв'язку та взаємовпливу музики та слова слід назвати роботу В. Васіної-Гроссман «Музыка и поетическое слово», де першу частину присвячено зв'язкам музичної та поетичної ритміки, а третю – взаємовпливам музики та поетичного слова на рівні композиції; в цій же частині окремий розділ висвітлює музичну поетику саме вокального циклу [52, с. 303–333]. Нагадаємо деякі основні положення, які було висунуто авторкою щодо цього жанру у вказаному ракурсі.

В. Васіна-Гроссман вказує, зокрема, на те, що вокальному циклу як жанру властива «показність» (рос. – «представительность»), тобто, в ньому

«з особливою повнотою розкривається обраний композитором тип зображення поетичних образів <...> не тільки на рівні окремих образів, а й <...> поетичного світу в цілому. У циклі чітко видно, які сторони художнього світу поета виявилися особливо близькими композитору і як вони відбилися в його власному світосприйнятті» [52, с. 304]. Також дослідниця зазначає, що «“Поетичний світ поета”, автора віршів, відібраних композитором для циклу, образні “арки” між ними, часом дуже тонкі, асоціативні, не можуть не вплинути на музично-образний, інтонаційний стрій романсів, не скріплювати його в певну єдність» [52, с. 305].

Далі дослідниця вказує на типи зв'язків у поетичних циклах, які створюють передумови і для зв'язків суто музичних: єдність загального характеру, інтонаційного строю, система лейтмотивів [52, с. 309]. Перший тип, згідно з думкою авторки, «це зв'язки сюжетні, які об'єднують вірші у свого роду новелу <...> Однак, наприклад, у “Прекрасній млинарці” ми, крім єдності сюжету і дійових осіб, <...> знаходимо і образи, що проходять крізь увесь цикл, свого роду “поетичні лейтмотиви”» [52, с. 307]. Другий тип об'єднання поетичних циклів, за В. Васиною-Гроссман, «обумовлений єдністю історичного, міфологічного або місцевого колориту. Такими є “Римські елегії” Гете, “Кримські сонети” Міцкевича, “Єврейські мелодії” Байрона <...> майже у всіх наведених вище прикладах цикл об'єднується не тільки темою <...> але і сталістю форми (сонети, елегії) або, що, мабуть, ще важливіше, сталістю лексичного забарвлення» [там само].

В. Васіна-Гроссман висвітлює також закономірності музичного втілення зв'язків, що містяться у поетичному матеріалі. Як вказує дослідниця, «композитор, відбираючи і групуючи вірші, не просто передає в музиці окремі поетичні образи, але виявляє їх функціонально-архітектонічні можливості для побудови цілого <...>. У вокальному циклі текст, як правило, несе в собі процесуальне начало, а музика – архітектонічне» [52, с. 309]. Архітектонічна функція окремих частин цілого виявляється, на думку авторки, декількома способами. Як зауважує В. Васіна-Гроссман, «найпростішою та

найочевиднішою ознакою циклічного об'єднання пісень є висвітлення основного образу, що визначає весь задум циклу, за допомогою надання йому найбільш "помітного" місця: на початку або (частіше) в кінці» [52, с. 309]. Другий спосіб пов'язаний із тим, як у музиці втілюється протиставлення різних за характером поетичних образів: «Більш складну архітектонічну функцію виконує музикант, виділяючи і зіставляючи контрастні образи поетичного першоджерела» [52, с. 311]. Авторка наводить як приклад пісні, пов'язані з образами природи, що протиставлені пісням, пов'язаним з переживаннями героя. Пісні, пов'язані з природою, об'єднані між собою тональним принципом (однойменні тональності) [52, с. 312]. Нарешті, останній спосіб об'єднання вокального циклу за допомогою суто музичних засобів полягає, на думку В. Васіної-Гроссман, у виділенні в циклі «декількох епізодів, що мають ясну жанрову природу і ясну архітектонічну функцію» [52, с. 313]. Тобто, за висловом дослідниці, певних «опорних моментів»[там само].

Т. Куришева, вивчаючи вокальні цикли другої половини ХХ століття, звертала увагу на тематичне різноманіття, широкий спектр засобів виразності, прийомів розвитку, використання засобів класичної та сучасної вокальної музики, – усе це розрізнені компоненти, з яких, при визначених умовах, виникають внутрішньо цілісні музичні твори. Ці умови містяться в обов'язковій для вокального циклу внутрішній, «прихованій» ідеї, у єдності драматургічного та композиційного задуму, у визначеності інтонаційного та ладотонального розвитку. Фундаментальна думка цієї концепції полягає в тому, що для вокального циклу (насамперед у другій половині ХХ століття) є характерною «внутрішня драматургічна єдність цілого, як вираз певної ідеї твору» [144, с. 44].

Отже, за думкою Т. Куришевої, пісенні збірки, яким не притаманний такий тип цілісності, не можна відносити до жанру вокального циклу. Характерним жанровим параметром вокального циклу є спосіб роботи композитора з текстом, що обумовлює єдність розрізнених музичних номерів, драматургію цілого.

Проблему цілісності вокальних циклів розглядає у дисертації Н. Щербакова. Аналізуючи вокальні цикли Ю. Іщенко, авторка доводить велику роль поетичного першоджерела у процесі формування цілісності музичного твору: «<...> Для створення цілісного циклічного вокального твору недостатньо зв'язків, що цементують його тільки на рівні музичної мови. Необхідно, щоб такі ж “міцні тенета” об'єднували і поетичний ряд» [287, с. 55]. Дослідниця вказує, що цілісність поетичної першооснови відбивається на цілісності музичного матеріалу вокального циклу. Н. Щербакова доводить, що «тільки в поетичному контексті інтонаційні паралелі (або навпаки, контрасти) можуть впливати на хід смислового розгортання, формувати логічні зв'язки, спрямовані на створення цілісності» [287, с. 57]. Аналізуючи особливості цілісності камерно-вокальних циклів, дослідниця виділяє три типи взаємодії поетичної та музичної основ. Перший тип – група творів, де домінує вербальний елемент; другий – де переважає емоційний стан як наслідок реакції на прочитаний текст; третій – твори, що були сформовані під впливом фольклорного жанрового напрямку поетичного першоджерела. Тож, Н. Щербакова доводить, що панівним фактором, який впливає безпосередньо на принципи розвитку музичного матеріалу, є поетичний текст.

### **1.3. Трансформація жанрової інваріантності вокального циклу у художніх концепціях різних епох.**

Для узагальнення наявних концепцій, що стосуються проблем організації вокального циклу, звернемося до спостережень О. Грицюк. У своїй дисертації дослідниця формулює «характерні параметри, притаманні жанровому інваріанту вокального циклу», який було сформовано у першій половині XIX століття:

- «камерність (життєве призначення);
- соліст-вокаліст і фортепіано (склад виконавців);
- два або більше закінчених номери (структура);

– особливості втілення вербальної текстової основи (ступінь єдності або свободи співвідношення музичного і словесного текстів)» [78, с. 8].

Для жанрового інваріанту вокального циклу згадані вище характеристики є фундаментальними та такими, що дозволяють вивчати цей феномен на різних етапах його розвитку, враховуючи можливі метаморфози. За словами дослідниці, «стійкість саме цих параметрів відповідає за стабільність вокального циклу (його інваріант) у музичному просторі і дозволяє впізнати такий тип творів» [там само].

Одним із важливих параметрів жанру вокального циклу у період його формування була камерність. Для початкового періоду характерним було використання голосу та фортепіано, яке виконувало функцію супроводу. У процесі еволюції ці функції значно змінюються. Фортепіано вже не тільки супроводжує соліста-вокаліста – композитори наділяють його функціями носія певного тематичного матеріалу, насичують інтонаційними комплексами, запозиченими з вокальної партії, ускладнюють музичну тканину технічними прийомами: акордовими комплексами, поліритмією, великою кількістю пасажів.

Наступним параметром є багаточастинна структура творів. Для жанрового інваріанту є характерними два і більше завершених номери. Частіше за все вони побудовані за принципом контрасту.

Особливості текстової основи є характерною ознакою жанру. Цей параметр стає вагомим фактором у процесі об'єднання романсів у цикл і, безумовно, відбивається на рівні цілісності твору.

Отже, вокальний цикл стає формою об'єднання музичного та текстового матеріалу, якому притаманний високий ступінь цілісності. Різноманітні пісенні збірки, вокальні циклічні твори являють собою різновид жанру вокального циклу з меншим рівнем цілісності.

### 1.3.1. Вокальні цикли композиторів класико-романтичної доби у музикознавчих працях ХХ – початку ХХІ століть.

Вокальний цикл Л. ван Бетховена «До далекої коханої» на слова А. Ейтелеса складається з шести пісень з епілогом, які виконуються *attacca*. При цьому епілог є частковим повторенням першої пісні циклу, що надає твору певної замкненості. Контраст між частинами підкреслюється використанням різноманітних образних характеристик, які посилюються засобами музичної виразності. Хоча вокальний цикл «До далекої коханої» є «прообразом» вокального циклу, в ньому вже містяться основні жанрові характеристики, притаманні інваріанту: циклічна структура, склад виконавців (фортепіано та соліст-вокаліст).

В. Васіна-Гроссман, як одна з провідних дослідниць камерно-вокальної музики ще у радянському музикознавстві, зробила вагомий внесок у вивчення вокальних циклів західноєвропейських, російських композиторів ХІХ століття та композиторів радянської доби. Музикознавиці належать, зокрема, розвідки, присвячені німецькій романтичній *Lied* та вокальним циклам німецьких композиторів [53].

Як зазначає В. Васіна-Гроссман, у циклі Л. ван Бетховена, створеному вже після появи шубертівських «Лісового царя» та «Гретхен за прядкою» та постановки «Вільного стрільця» К. М. Вебера, «ми бачимо типове для романтичної лірики об'єднання пісень спільним образом ліричного героя. <...> Цикл виділяється серед пісень Бетховена і з музичної точки зору. Це не тільки єдність, але і єдність нерозривна: пісні не можуть виконуватися окремо. Їх пов'язує і поступовість переходу від попереднього до наступного, відсутність глибоких цезур, логіка тонального плану (що відбиває в собі логіку сонатного *Allegro*) і <...> повторення теми першої пісні в кінці циклу, що обрамляє всю композицію» [53, с. 52]. За думкою В. Васіної-Гроссман, «перша пісня циклу являє собою прекрасний зразок бетховенської ліричної мелодики, дуже простої, суворої та ясної. Вона може слугувати прикладом єдності мелодичного стилю Бетховена у вокальних та інструментальних творах. У ній ми відчуваємо ту ж

плавність мелодичної лінії, ту ж неквапливість розгортання, <...> що і в інструментальних кантиленах Бетховена» [53, с. 53]. Як зазначає далі дослідниця, «якщо перша пісня стала вираженням світлої любовної мрії, то друга передає любовне прагнення. Контраст між першими двома піснями виражений дуже ясно: <...> і тональним зсувом (*Es-dur* – *G-dur*), і зміною темпу (*poco Allegretto*). Якщо мелодія першої пісні відрізнялася неквапливістю і внутрішньою врівноваженістю, то характерною рисою мелодії другої пісні є саме її “неврівноваженість”, спрямованість. <...> Не менш виразною психологічно є і раптова зміна мелодичного співу – декламацією на одному звуці у другій строфі: ніби соромлячись палких зізнань, що вирвалися, герой продовжує їх напівпошепки» [53, с. 55]. Щодо третьої та четвертої пісень циклу, то музикознавиця вказує, що в них домінують образи природи, які виступають у ролі посланців до далекої коханої, та народнопісенні джерела мелодії [там само]. Останній же епізод циклу повертає «образ світлої мрії», який вже був представлений на початку твору. Але тепер до «суворої, стриманої, сповненої глибокого почуття кантилени включені декламаційно-аріозні моменти. Це немов аріозо, що передує арії у власному розумінні слова і готує її появу» [53, с. 57]. Підготовка спрямована саме на повернення мелодії першої пісні, а після її єдиного проведення звучить велика кода, «подібна до радісних, стверджувальних код інструментальних творів Бетховена» [там само].

Дещо подібні думки щодо особливостей бетховенського циклу висловлює Ю. Радкевич. Вона вказує на монолітно-сюїтний принцип побудови циклу, а також зазначає, що «в бетховенському циклі послідовно синтезуються два типи ліричної образності – об’єктивний, пов’язаний з фольклорно-побутовими джерелами німецької пісні і пленерністю (образи природи), і суб’єктивний, заснований на психологізації інтонаційної сфери через речитативно-декламаційне аріозне начало» [208, с. 206].

Звичайно, у музикознавстві минулого століття досить докладно вивчені і вокальні цикли композиторів-романтиків, перш за все Ф. Шуберта та



Р. Шумана, які стали взірцем для наступних композиторських пошуків у цьому жанрі – як у ХІХ, так і у ХХ столітті.

Досить глибокий аналіз двох циклів Ф. Шуберта міститься у вже згадуваній роботі В. Васіної-Гроссман [53]. Авторка докладно зупиняється на історії створення циклів, їх літературній основі, музичних особливостях та взаємодії поетичного першоджерела та музики. Так, у «Прекрасній млинарці», за В. Васіною-Гроссман, Ф. Шуберт, будуючи форму всього циклу, йде за літературною основою, оскільки «вірші Мюллера <...> складаються в цикл-новелу, що відтворила і психологічний образ героя, і історію його життя» [53, с. 104]. За думкою дослідниці, ліричний герой новели В. Мюллера – не лише типовий юнак з народу, «але ще і поет, який знаходить естетичну радість у спілкуванні з природою, бесіді зі струмком, у звучанні лютні... Саме такого героя шукав Шуберт, починаючи з перших кроків творчого шляху. <...> Але тільки циклічна композиція надала Шуберту можливість намалювати багатогранний портрет його улюбленого героя» [53, с. 106].

Як вказує далі В. Васіна-Гроссман, «циклу “Прекрасна млинарка” властива дуже ясна музично-драматургічна композиція. Перші п’ять пісень вводять до обстановки дії <...> Особливе значення має перша пісня – “У путь” – свого роду епіграф до циклу, що присвячений темі мандрів. Вона є найбільш близькою до народних джерел і визначає сюжетну, тематичну і стилістичну спрямованість усього циклу. Уже в цій пісні встановлюється і характерний для більшості пісень циклу тип мелодії і <...> фортепіанного супроводу, якому доручено передати один з найважливіших музично-поетичних образів циклу: образ струмка, супутника і повіреного юнака» [53, с. 106–107]. Далі дослідниця зупиняється на сюжетно-драматургічних функціях інших пісень циклу: «Наступні п’ять пісень <...> присвячені психологічній характеристиці героя, його любовним мріям, надіям і сумнівам. Пісня “Моя!” <...> є кульмінацією першої частини циклу. <...> Дві наступні пісні можна вважати <...> інтермедією між двома “діями” циклу» [53, с. 107]. Після пісні «Мисливець», як показує В. Васіна-Гроссман, «починається друга частина новели. Три пісні (“Ревнощі і

гордість”, “Улюблений колір” і “Злий колір”) показують героя, охопленого ревним відчаєм, і, нарешті, останні три (“Усохлі квіти”, “Мельник і струмок”, “Колискова струмка”) дають розв’язку любовної драми: юнак шукає розради у смерті» [53, с. 107–108].

Серед музичних прийомів, що пов’язують цикл в одне ціле, В. Васіна-Гроссман відмічає «прийом ладотонального контрасту або, навпаки, ладотонального об’єднання різних епізодів. Відомо, що Шуберт часто застосовував зіставлення однойменних ладів: мажор мінор. У цьому циклі такий прийом має важливе композиційне значення» [53, с. 108].

В. Васіна-Гроссман також зупиняється на засобах, якими Ф. Шуберт змальовує свого героя, його близькість до народу. Як вказує дослідниця, «музика пісень насичена народнопісенними інтонаціями, і це свідчить не тільки про органічний зв’язок творчості композитора з народним мистецтвом, а й про те, що у цьому випадку такі засоби застосовувалися ним цілком усвідомлено» [53, с. 111]. При цьому, як зауважує музикознавиця, Ф. Шуберт «не виходячи за межі народних інтонацій, вільно розвиває їх, створюючи більш складні композиції у порівнянні з народним першоджерелом» [там само].

В. Васіна-Гроссман зазначає, що «у цьому плані дуже показовим є процес розширення меж куплетності, властивий як народній, так і композиторській пісні до шубертівської доби» [53, с. 111]. «У Шуберта, – як пише дослідниця, – розширення і ускладнення строфічної форми здійснюється <...> по-різному. Іноді це – збільшення масштабів куплету завдяки розширенням і доповненням, іноді це – варіювання фактури супроводу. Але найбільший інтерес являє прийом мелодичного варіювання» [там само]. Наприклад, у пісні «Куди?» «куплети не однакові за музикою і навіть не мають тональної єдності, тож, стверджувальне повторення кінця куплету – це, по суті, єдине, що залишається від принципу куплетності в цій пісні» [53, с. 112].

Нарешті, В. Васіна-Гроссман вказує на ще один суто музичний прийом, що створює психологічну характеристику героя. Це додавання декламаційних інтонацій у твори пісенного або народнопісенного складу [53, с. 114].

Дослідниця вказує також і на зображальні прийоми в партії фортепіано (голос струмка, природи, що або зливається із голосом людини, або протиставляється йому [53, с. 118].

Як резюмує В. Васіна-Гроссман, «Цикл “Прекрасна млинка” і образ його героя висловлюють найістотніші грані художнього світогляду Шуберта. Тут злилися і реальні картини навколишнього життя, і типові образи романтичного мистецтва» [53, с. 120].

Музикознавиця також детально аналізує другий визначний цикл Ф. Шуберта – «Зимовий шлях». Цей твір, як відомо, також написаний на вірші В. Мюллера, але як літературне першоджерело, так і музичне ціле дуже відрізняються від «Прекрасної млинка». Тема мандрів, що об’єднує обидва цикли, відрізняється своїм забарвленням: якщо у першому циклі вона відбиває пошуки щастя, то в другому – пошуки забуття. Таке ж смислове переакцентування відбувається і з обрами природи – у «Зимовому шляху» вони стають більш суб’єктивними. Цікаво, що змінюється і ступінь сюжетного зв’язку між окремими віршами поетичного тексту – він стає слабкішим та виявляє «щоденникову» сутність циклу, де «кожен окремий запис пройнятий своїм, особливим настроєм. <...> Душевна цілісність і ясність, властива людині з народу, порушена. Герою циклу <...> властива підвищена гострота сприйняття дійсності і схильність до рефлексії» [53, с. 122–123].

З цих особливостей літературного першоджерела та образу ліричного героя циклу В. Васіна-Гроссман формує перелік основних музичних рис пісень: самотійність, індивідуалізованість образів кожної пісні, їх різноманітність за формою (у циклі присутні і пісні у народному дусі, але такі, що ще вільніше втілюють особливості народного мистецтва, і розгорнуті пісні-арії, і пісні, що близькі міським побутовим жанрам). Але серед цього розмаїття є тенденція до створення пісні-монологу, близької до оперного аріозо, проте більш закінченої за формою. Дослідниця вказує також на декламаційність вокальної партії, гранично лаконічні, характеристичні «штрихи» у фортепіанній партії. Нарешті, музикознавиця звертає особливу увагу на єдиний у циклі, але дуже виразний

взірець пісні-сцени («Шарманщик») [53, с. 123–124]. У «Зимовому шляху», на відміну від «Прекрасної млиарки», за думкою В. Васіної-Гроссман, відсутність прямого сюжетного зв'язку між віршами диктує такі засоби музичного об'єднання пісень, які є більш близькими до інструментальної музики: це прагнення до симетричної побудови, що виражається у тональному плані, та музично-образні зв'язки між піснями [53, с. 125]. Також, як зазначає дослідниця, декламаційність вокальної партії веде до зростання значення фортепіанної партії, де ритм, фактура, гармонія, набувають більшої виразності [53, с. 136].

В. Васіна-Гроссман також зупиняється на збірці «Лебедина пісня», пісні якої написані на слова Г. Гейне. Збірка була зібрана в єдине ціле вже після смерті Ф. Шуберта його друзями та не є циклом у строгому сенсі цього слова, але у цій збірці дослідниця вбачає «цикл всередині циклу» [53, с. 140]. Як вказує музикознавиця, вірші, що вибрав Ф. Шуберт для цього малого циклу, «входять до циклу “Знову на батьківщині”, в якому Гейне поєднав <...> любовні визнання, скорботні роздуми, іронічні епіграми. <...> У відібраних Шубертом віршах змальовані два образи: самотня людина, яка блукає містом своєї юності, <...> і її кохана, представлена і як живий конкретний персонаж <...>, і як портрет-спогад» [53, с. 141].

За В. Васіною-Гроссман, у гейневському циклі переважають пісні-монологи («Місто», «Двійник»). Збережені також і зв'язки з народнопісенним мистецтвом, ліричними побутовими піснями («Рибачка», «Її портрет»). У пісні «Біля моря» композитор розвиває прийоми ускладнення куплетної форми, знайдені у «Зимовому шляху». Нарешті, дослідниця вказує на сміливі гармонічні знахідки Ф. Шуберта – використання зменшеного септакорду без розв'язання («Місто»), терцієві співставлення мажорних тризвуків по малих терціях і т.д. [53, с. 141–148].

В. Васіна-Гроссман не оминає увагою, звичайно, й вокальну творчість Р. Шумана, порівнюючи її з шубертівською. Як вказує музикознавиця, «нове в ліриці Шумана <...> визначається не тільки іншим ставленням до тексту, більш

широким літературним кругозором, але перш за все – різницею художніх натур. <...> Душевний світ шуманівського “ліричного героя” є набагато складнішим, суперечливішим, і для вираження його потрібні були і більш складні й тонкі засоби. Ліричному герою Шуберта не властива була іронія, у Шумана ж, як і у Гейне, іронічна нота ясно чується в багатьох творах. Звідси і більш складні виразові засоби <...> і, перш за все, та “двоплановість” музичних образів, яку ми будемо спостерігати в багатьох його піснях» [53, с. 175–176]. Також тут варто підкреслити психологізацію вокальних мініатюр, яку здійснив у своїй творчості Р. Шуман, відмовившись від продовження народнопісенної лінії шубертівських пісень.

За думкою В. Васіної-Гроссман, «нові риси творчості Шумана ясніше всього відчутні у трактуванні ним вокального циклу. <...> Найбільший інтерес являють сюжетно об’єднані цикли, але й цикли-збірки, також відзначені єдністю художнього стилю, єдністю настрою, що значною мірою пояснюється чудовою здатністю Шумана знаходити музичні аналогії поетичних образів і навіть поетичній стилістиці» [53, с. 177–178].

Дослідниця детально зупиняється на циклі «Любов поета» як на найбільш новаторському вокальному творі Р. Шумана. Вона називає його циклом-щоденником, тип якого був вже знайдений у творчості Л. ван Бетховена та Ф. Шуберта. Однак, за словами В. Васіної-Гроссман, тему кохання, спочатку щасливого, а потім – такого, що закінчується розчаруванням, близьку циклам згаданих композиторів, Шуман трактує інакше. «У тексті зовсім немає жодних життєвих подробиць, що вказують на причини розриву <...> немає звукозображальних подробиць у музиці <...> винятком є пісня “Наспівом скрипка чарує”, в супроводі якої чути ритм танцю. <...> Вся увага композитора зосереджена на вираженні найтонших порухів душі героя, оточення ж, в якому цей герой перебуває, зовсім не приваблює композитора» [53, с. 180–181].

Як вказує В. Васіна-Гроссман, Р. Шуман продовжує лінію пісні-монологу, розпочату Ф. Шубертом у піснях на слова Г. Гейне, але його

пошуки пов'язані з іще більшою деталізацією декламаційних інтонацій. При цьому цикл відрізняється великою мелодичною різноманітністю, яка включає як декламаційні, так і кантиленно-пісенні елементи. Дослідниця також відмічає рівноправність вокальної та фортепіанної партій: за її словами, характерні для фортепіанної музики Р. Шумана «пошуки виразної фактури дуже ясно проявилися в піснях, супровід яких завжди насичений мелодичними голосами, що іноді створюють яскраві “дуети” з голосом співака» [53, с. 181–182]. Серед сутнісних рис циклу дослідниця називає лаконізм та внутрішню безконтрастність пісень, різноманіття емоційно-образної палітри, відчутні музично-тематичні зв'язки, що поєднують номери у єдине ціле. Стосовно драматургії циклу музикознавиця зазначає, що він поділяється на дві частини, у першій з яких переважають світлі почуття, радість взаємного кохання (перші п'ять пісень). А ось пісня-монолог «Я не гніваюсь» (у російському перекладі «Я не сержусь») є поворотним моментом циклу, після якого все більший розвиток отримують почуття скорботи, гіркоти, аж до трагічного декламаційного монологу «Уві сні я гірко плакав». В. Васіна-Гроссман вказує також, що у другій половині циклу все більше загострюється контраст між піснями, що розташовані поруч. Кульмінаційний вираз ця тенденція отримує у двох останніх піснях («Зі старих казок» та «Ви злі, злі пісні») [53, с. 182–199].

Музикознавиця зупиняється й на характерних рисах кожної з пісень: виразна, «співоча» фортепіанна фактура у першій, тринадцятій та багатьох інших піснях; діалогічний виклад вокальної та фортепіанної партій у четвертій пісні; характерні дисонантні гармонії – паралельні септакорди – у пісні «Я не гніваюсь», завдяки яким вона набуває трагічного звучання, попри тональність *C-dur*; зіставлення при однаковому тематичному матеріалі паралельних мажору та мінору у пісні «Я душу мою вкрию»; сувора декламаційність пісні «Уві сні я гірко плакав»; близькість деяких з пісень до народної стилістики; світла «ельфійна» фантастика передостанньої пісні; гіперболізовано іронічний характер останньої пісні та ін. [там само].

В. Васіна-Гроссман також особливо вказує на два характерні композиційні прийоми, які Р. Шуман використовує у циклі. Перший з них – це різка трансформація настрою у кінці пісні (зі світлого на трагічний або іронічний) і, відповідно, зміна гармонії, фактури, характеру мелодики. Другий – це використання розгорнутої фортепіанної постлюдії у фіналі циклу, що різко контрастує із драматично-іронічним характером останньої пісні, а за матеріалом повторює постлюдію пісні «Сяючим літнім ранком» (у тому числі і тонально: Р. Шуман використовує однойменні тональності *cis-moll* та *Des-dur*) і є свого роду ліричним епілогом всього циклу. «І якщо весь цикл сприймається як щоденник, кожна сторінка якого відбиває щойно пережиті радощі, сумніви і печалі, – пише дослідниця, – то постлюдія справляє враження післямови, написаної через багато років, коли юні страждання вже минули і сама любов стала тільки дорогим спогадом» [53, с. 202].

Щодо тематичних зв'язків між піснями циклу, які сприяють його об'єднанню в одне ціле, то вони не обмежуються спорідненістю фортепіанних постлюдій пісні «Сяючим літнім ранком» та всього циклу. У творі формується низка наскрізних інтонацій, що розвиваються у багатьох піснях циклу, наприклад, інтонація, пов'язана із плачем, зітханням, стогоном, яка зустрічається у піснях «Зі сліз моїх», «Уві сні я гірко плакав» [53, с. 203–204].

В. Васіна-Гроссман не оминає увагою й такі цикли Р. Шумана як «Любов та життя жінки» і «Мирти». Перший зі циклів, на відміну від «Любові поета», музикознавиця відносить до типу «цикл-новела», на противагу до першого з циклів «циклу-щоденника», оскільки в ньому послідовно розвивається сюжетна лінія життя жінки – нареченої, дружини, матері. У циклі, на думку В. Васіної-Гроссман, переважає лірика як синонім мрійливості, щирості, теплоти. Тут немає властивих «Любові поета» драматизму та іронії. Єдиний глибокий контраст у циклі – це контраст останньої пісні з усіма іншими, оскільки вона є скорботною розповіддю про смерть коханого. Щодо «ліричної героїні циклу», то дослідниця зазначає, що її образ є ідеальним, тому в ньому мало відчуваються індивідуальні риси.

«Перед нами жінка з народу, оскільки риси німецької народної пісенності відчутні тут більше, ніж в циклі “Любов поета”» [53, с. 205]. За словами музикознавиці, у цьому циклі переважає пісенний тип викладення, роль фортепіано є значно меншою, ніж у циклі «Любов поета», представлена система тональних зв'язків (*B-dur*, *Es-dur* та паралельний мінор) [53, с. 206]. Драматургія циклу побудована за таким принципом: перші три пісні передають ріст почуття молодій дівчині, третя пісня містить характерну півтонову інтонацію, яка потім отримує розвиток в інших піснях. Четверта та п'ята пісні близькі до народних «пісень нареченої», при цьому пісня «Милі сестри» за жанром ближча до арієти; мелодія шостої пісні (розповіді про майбутнє материнство) виростає з розмовної інтонації; передостання пісня – свого роду вокальне «скерцо» – гра матері з дитиною. Остання пісня – трагічний монолог, який завершується фортепіанною постлюдією, що повертає тематичний матеріал першої пісні циклу. Як пише дослідниця, «у цьому випадку такий прийом має цілком конкретне сюжетне мотивування: в душі героїні постають спогади про втрачене щастя <...> Так замикається коло: від пробудження юної любові – до спогадів про неї» [53, с. 213].

В. Васіна-Гроссман також зупиняється на менш відомому циклі Р. Шумана – «Мирти». Цей цикл є весільним подарунком Кларі Вік, а отже, має автобіографічну основу. Твір також об'єднаний одним задумом, але він є значно «багатоскладнішим», ніж попередні цикли. Наскрізна автобіографічна лінія виявлена в першій та останній піснях «Посвята» та «Завершення», які прямо адресовані нареченій. До того ж, за словами музикознавиці, «образ жінки – нареченої, подруги – панує в цьому циклі, вона оспівана не тільки у “Присвяті”, але і в “Ліщині”, “Лотосі”, “Пісні Зулейки”, двох “Піснях нареченої” на слова Рюккерта, в деяких піснях на слова Бернса» [53, с. 214]. Далі дослідниця докладно зупиняється на музичних особливостях та формі згаданих пісень.

В. Васіна-Гроссман вказує на те, що у цьому циклі відбився інтерес Р. Шумана до національних культур інших країн, наприклад, Шотландії та



Іспанії. Як зазначає науковиця, «свого роду “цикл всередині циклу” утворюють пісні на слова шотландського поета Роберта Бернса, написані Шуманом у народному складі, підкреслено просто <...> Більшість пісень на слова Бернса написані у простій лаконічній куплетній формі <...> У деяких піснях Шуман спирається на народнопісенні жанри: колискову, солдатську пісню-марш, мисливську пісню. Але нічого специфічно шотландського ми не знайдемо ані в мелодиці, ані в ладовій структурі цих пісень, утім відгомони німецької народної пісні тут чуються дуже явно» [53, с. 217]. Тобто національний колорит інших культур (іспанської, італійської, східної), відчутний у поетичних текстах, композитор лише намічає, але не реалізовує повністю.

Вокальній творчості Р. Шумана і, зокрема, його циклам, присвячено також і великий розділ в монографії Д. Житомирського. Дослідник дає як загальну характеристику тенденцій розвитку романтичної вокальної музики після Ф. Шуберта, так і докладний аналітичний опис пісень і пісенних циклів композитора. Як основну тенденцію у розвитку вокальної музики Д. Житомирський (йдучи, власне, й від висловлювань у музично-критичних роботах самого Р. Шумана) відокремлює взаємовплив та взаємопроникнення поезії та музики. У романтичну поезію, за словами Д. Житомирського, проникають музичні елементи, до яких «відноситься не тільки рима, ритміка, а також і фонетика слова, загальна мелодична лінія поетичного висловлювання, його динамічні і звуковисотні наростання і спади» [95, с. 522].

Д. Житомирський зауважує, що романтична поезія «вела пісню до світу по-новому тонкої психологічності, багатого відтінками ліризму, детально розробленої портретності й картинності» [там само]. І, якщо поезія, за висловом Д. Житомирського «все більше проникалася музикою», то музика йшла назустріч літературі. Композитори-романтики, за думкою дослідника, прагнули втілити засобами музики якомога більш конкретне, індивідуальне, характерне, що зазвичай фіксувалося лише словом і отримувало лише узагальнений емоційний відгук у музиці.

Ще одна провідна тенденція у вокальній музиці ХІХ століття, за Р. Шуманом та Д. Житомирським, – це підвищення вимог, що висувалися композиторами до поетичного матеріалу. Дослідник наводить висловлювання Р. Шумана про те, що композитори не повинні звертатися у своїй пісенній творчості до текстів посередніх поетів. Д. Житомирський зазначає, що вже Ф. Шуберт, разом із віршами Мюллера, брав для своїх пісень першокласні твори Й. Гете і Г. Гейне. Але тільки у післяшубертівський час, за умови зростання літературної вибагливості музичного середовища, могло виникнути принципове усвідомлене віддання переваги поезії більш високого художнього рангу як насправді гідної зусиль музикантів. Як певний результат дії двох описаних вище факторів, Д. Житомирський вказує на більш тонко диференційовану музичну образність, посиляючись у цьому також на висловлювання Р. Шумана. Така диференціація, за думкою Р. Шумана, пов'язана перш за все з якісно новою функцією фортепіанного супроводу. Д. Житомирський, йдучи за Р. Шуманом, вказує на образне багатство нової фортепіанної музики, тонкість виражального та зображального штриха, якого досягли майстри романтичної школи і яка стала невід'ємним елементом нової художньої пісні.

Д. Житомирський вказує на велике розмаїття пісенних жанрів та стилістичних типів у циклах Р. Шумана: це і пісні, що спираються на народну пісенність; і пісні зі складно розробленим речитативом, що відгукується на найменші зміни психологічних відтінків; пісні лірично-узагальненого типу з широкою кантиленою та широко розвиненим фортепіанним супроводом; пісні-портрети з характерними афористичними темами. Вишукано гармонізовані романтичні «картини-настрої, – як пише Д. Житомирський, – «знаходяться поряд з архаїчно суворими <...> легендами» [95, с. 533–534].

Серед важливих засобів образної характеристики у піснях і циклах Р. Шумана Д. Житомирський називає узагальнення через жанр або певний історичний стиль, а також – певну вільну деформацію жанру залежно від психологічної ситуації.

Д. Житомирський зазначає, що Р. Шуман дуже гнучко та різноманітно використовує найважливіші типи вокального інтонування – кантилену і речитатив. Він досягає великої сили висловлювання і у втіленні загального настрою поетичного тексту, і у втіленні психологічних деталей. В останньому основна роль належить речитативу, і тут, як вважає Д. Житомирський, Р. Шуман «значно поглибив досягнення Шуберта» [95, с. 534–535].

Далі Д. Житомирський у загальному плані торкається принципів внутрішніх зв'язків у циклах Р. Шумана. Тут, як і в фортепіанних циклах композитора, є опуси, поєднані за принципом контрастного чергування, а є такі, що являють собою цільні композиції з різноманітними та міцними наскрізними зв'язками. Дослідник також диференціює цикли за ступенем внутрішньої єдності. Наприклад, «Мирти» він вважає скоріше збірником, ніж циклом, хоча в ньому є образна й тональна арки між початком та закінченням. «Коло пісень» на слова Й. Ейхендорфа Д. Житомирський вважає більш цілісним завдяки спільній поетичній атмосфері для більшості пісень, наскрізним поетичним мотивам (душа, природа, фантастика або давнє минуле), стрункому тональному плану з обрамленням однойменними тональностями, ретельному групуванню пісень, тонкості переходів між ними. Іншу групу циклів – таких, що відрізняються композиційною цілісністю, – складають опуси, що мають прихований або досить яскраво виражений сюжет: дванадцять пісень на слова Ю. Кернера, «Коло пісень» ор. 24 на вірші Г. Гейне, «Бідний Петер», «Любов поета», «Любов і життя жінки», «Трагедія». У цих циклах зв'язки між окремими піснями, на думку Д. Житомирського, є значно глибшими: окрім тональних зв'язків Р. Шуман використовує тематичні арки між піснями, наскрізне проведення деяких виражальних прийомів (наприклад, певних ритмічних фігур, лейтмотивних зворотів), велику тематичну репризу (в «Любові і житті жінки»).

Нарешті Д. Житомирський вважає, що найбільш важливим засобом, що поєднує ціле, для Р. Шумана виступає драматургічна логіка циклу. Вона

створюється «тонкою та складною взаємозалежністю пісень, які чергуються» [95, с. 551].

Як частина цілого, окрема пісня наділяється різноманітними функціями: простого контрасту, розрядки, «прошарку», підготовки, кульмінації або завершення. Виникають чіткі внутрішні зв'язки з «місцевими» драматургічними планами, а також ієрархічна співвідпорядкованість груп у межах всього циклу. Д. Житомирський у контексті всієї пісенної творчості Р. Шумана зупиняється на важливому нововведенні композитора, а саме – фортепіанних постлюдіях до пісень. У зв'язку з цим він звертає увагу на постлюдії у піснях циклу «Любов поета» та загальне фортепіанне завершення в цьому циклі. А також на інструментальну постлюдію у циклі «Любов і життя жінки» [95, сс. 548, 586].

Велику увагу вокальній творчості Ф. Шуберта та Р. Шумана приділяє Г. Ганзбург. Зокрема, науковця цікавлять принципи взаємозв'язку музики та поезії, на які спираються композитори.

Попри спільність жанрових складових, характерних для класичного вокального циклу, кожний твір є унікальним за своїм художнім рішенням. Наприклад, «Сім віршів Єлисавети Кульман» (1851) Р. Шумана. Цей цикл є одним із забутих дослідниками та виконавцями. Водночас він являє собою цікавий зразок, який, можливо, передбачає майбутні трансформації жанру. Г. Ганзбург, розмірковуючи про театралізацію в музиці Р. Шумана, формує думку про те, що цей вокальний цикл містить в собі й ознаки моноопери. Аргументом для такого висновку слугує специфіка літературної першооснови: наявність конкретного персонажа (до цього часу образ головного героя був абстрактним) та опис у семи піснях долі героїні.

Після циклів Ф. Шуберта і «Любові поета» Р. Шумана провідними тенденціями в розвитку вокального циклу стали: домінування поезії у співвідношенні слова та музики, що призводило до модифікації жанру; формування нових пріоритетів у сфері вокально-мовної інтонації (шлях від

речитативно-декламаційного стилю до мелодекламації *Sprechstimme*); освоєння нових інтонаційних ідей – фольклорних.

Перші дві з цих тенденцій характерні для пізнього Р. Шумана і, особливо, для «віршів для голосу соло і фортепіано» (*Gedichte für eine Singstimme und Klavier*) Г. Вольфа. Номери шуманівських «іменних» циклів «Вірші королеви Марії Стюарт» і «Сім пісень Єлисавети Кульман» тяжіють до сцен-монологів оперного типу при збереженні зовнішнього розподілу на номери (шлях до моноопери).

Жанровий інваріант вокального циклу, який сформувався на початку ХІХ століття, не оминули зміни: з середини століття його жанрові параметри поступово трансформуються, а сам жанр набуває нових рис.

Вокальна творчість Р. Вагнера («П'ять пісень на вірші Матільди Везендонк», написані протягом 1857–1858 років), Г. Малера («Пісні мандрівного підмайстра», 1885–1886), Е. Шоссона («Поема Кохання та моря» на вірші М. Бушо, 1892) виступала як свідectво того, що в жанрі вокального циклу відбувалися певні внутрішні зміни. Вокальний цикл почав втрачати камерність. Використання композитором симфонічного оркестру замість фортепіано, за концепцією А. Сохора, підтверджує факт зміни масштабів задумів композиторів, зміну «обстановки виконання», яка вже не вміщувалася у традиційні межі вокального циклу. Розширення художнього змісту, зміна виконавського складу призводить до ускладнення структури номерів (від простих: одно-, двочастинної, куплетної форми до складних і вільних – Г. Малер, «Пісні мандрівного підмайстра»).

Щодо російського класичного романсу, то його ґрунтовно висвітлено, знов-таки, у праці В. Васіної-Гроссман «Русский классический романс» [54], де значне місце посідає аналітичний опис циклів М. Глінки, М. Мусоргського. Так, «Прощання з Петербургом» М. Глінки дослідниця називає циклом зовсім іншого типу, ніж, «сюжетні» цикли Ф. Шуберта та Р. Шумана, твором, що ближчий до збірки, ніж до циклу. Проте і там, як вказує далі авторка, попри розмаїття романсів, які входять до цього твору, є спільна тема – тема прощання

з Батьківщиною та тема мандрів. Але, на відміну від багатьох інших романтичних циклів, «“мандрування” головного героя не веде його від дійсності, як це нерідко траплялося у творах, які вирішують цю тему в романтичному плані. Це мандрування врешті-решт веде до життя, до людей» [54, с. 100; с. 105]. В. Васіна-Гроссман вказує ще на низку характерних особливостей цього циклу: елемент театральності (форми багатьох романсів наближаються до форми оперних арій); розмаїття «дійових осіб»; конкретність, відчутність образу, яка виникає завдяки використанню композитором найбільш типових, пов'язаних з певними жанрами прийомів, які викликають у слухача певні образні уявлення [54, с. 104]. «Інтонаційна характерність східних мелодій у “Єврейській пісні”, ритм іспанського танцю в “Болеро”, м'яке погойдування “Колискової”, ритм баркароли і характерна для неї мелодика з вокалізами в романсі “Заснули блакитні”, ритм маршу у “Лицарському романсі”, типові інтонації побутової російської пісні, з яких виростає мелодія “Жайворонка”, – такими є різноманітні жанрові “зв'язки” циклу» [54, с. 104].

В огляді вокальної творчості М. Мусоргського В. Васіна-Гроссман не обходить увагою такі визначні твори композитора як «Райок» – один з перших зразків сатири у камерно-вокальній музиці, – а також цикли «Дитяча», «Без сонця» та «Пісні й пляски смерті». Як вказує дослідниця у зв'язку із «Райком», цей твір «спрямований проти лжевчення, плазування та захоплення всім іноземним, проти неправильного розуміння народності в мистецтві – саме в цьому значенні цієї музичної сатири Мусоргський сміливо користується тут музичними “загальними місцями”, комічно перебільшуючи їх банальність, тому музичний гумор “Райка” виявився довговічніше гумору словесного і дуже легко і зараз доходить до слухача» [54, с. 193].

Щодо циклу «Дитяча» М. Мусоргського В. Васіна-Гроссман вказує на тонке втілення у піснях дитячої психології та світосприйняття. Цикл є не стільки піснями для дітей, скільки піснями про дітей, [54, с. 194]. Як пише дослідниця, «метод Мусоргського – давати психологічну характеристику своїх персонажів через “переклад на музику” мовної інтонації – в “Дитячій”

проявився найбільшою мірою. <...> “Записуючи” мову дитини, Мусоргський з таким чудовим реалізмом розкриває процес першого пізнавання нею світу. Інтонаційна мова “Дитячої” виключно багата: ми тут зустрінемо і пісню <...>, і пісенно-сказову інтонацію, <...> і звичайну, що не підпорядкована ритмічній організованості пісні або оповіді, вільну мову. <...> У більшості випадків вокальна та інструментальна партії тематично близькі <...> Точністю і тонкістю музичного втілення мовних інтонацій, з точки зору музиканта, завжди нестійких, таких, що не укладаються в межі музичного звукоряду, пояснюється своєрідна гармонічна мова пісень Мусоргського. У ній переважає нестійкість, а іноді навіть тональний центр неясно виражений» [54, с. 195–196]. Але, як вказує далі В. Васіна-Гроссман, «при всій геніальності циклу в ньому все ж позначилися і суперечності “музично-мовного” методу Мусоргського. <...> Ідеал “виправданої мелодії”, що містить в собі і виразність мови, і виразність пісні, в ці роки у Мусоргського ще не склався» [54, с. 196].

Вокальний цикл «Без сонця», на думку В. Васіної-Гроссман, є твором, де на першому місці – суб’єктивне, а головною темою є скорбота самотності, яка, хоча й не є новою у російській вокальній ліриці, та все ж мало не вперше в цьому циклі отримала таке сильне втілення [54, с. 200–201]. Авторка особливо наголошує на принципі розташування пісень у циклі у зв’язку із розкриттям цієї теми. Перша пісня – це вираз самотності з найбільшою гостротою та болем; наступні пісні показують самотність серед людей; нарешті, як вихід з цього стану, подані останні пісні, присвячені природі. Тобто, основна концепція циклу, за думкою В. Васіної-Гроссман, – від людей до «природи-розрадниці» [54, с. 201]. Дослідниця вказує також на близькість музичної мови циклу музичному імпресіонізму, попри те, що творчий метод Мусоргського далекий від імпресіоністичної естетики (імпресіоністи ніколи не прагнули до втілення такого глибокого трагізму, який показаний у цьому циклі). Це виражається, на думку авторки, у таких рисах, як «гранична чуйність музики, що позначає всі найшвидкоплинніші настрої й образи віршів, надзвичайна точність і тонкість

передачі мовної інтонації <...> надзвичайна свобода, майже імпровізаційність композиції та гармонічного плану» [54, с. 201].

У циклі «Пісні та пляски смерті» М. Мусоргський, на думку В. Васіної-Гроссман, вдається до значно більшого узагальнення та типізації у порівнянні з попередніми вокальними опусами. Ці принципи композитор комбінує з картинними образами, що дозволяє йому піднятися з рівня індивідуальних трагедій та переживань до музичного зображення трагедії народу. «Характерний для Мусоргського принцип драматизації пісні знайшов вираз і в циклі “Пісень і плясок”. Але тут він збагачений, з одного боку, прийомами зображальності <...>, а з іншого – більш послідовним, ніж в попередніх піснях, використанням музично-виражальних засобів, пов’язаних з певними жанрами, що викликають у слухачів прямі й точні образні уявлення» [54, с. 205–206].

### **1.3.2. Вокальний цикл у творчості західноєвропейських композиторів кінця XIX – XX століть.**

Вокальним циклам другої половини XIX – початку XX століть присвячено останню частину роботи В. Васіної-Гроссман «Романтична пісня XIX століття», зокрема, вокальній творчості Г. Вольфа, Ф. Ліста, Р. Вагнера та композиторам межі XIX-XX століть.

«Вірші з музикою» Г. Вольфа показові з точки зору зростання в них ролі музично-поетичної декламації, індивідуалізації форми, зростання самостійності інструментальної партії майже до перетворення її на програмний інструментальний твір. У пісенній ліриці Г. Вольфа виявляються полярні градації від фольклорної пісні до симфонічної поеми в мініатюрі для голосу соло в супроводі фортепіано. Не випадково Д. Фішер-Діскау підкреслював, що у своїх інтерпретаціях пісень Г. Вольфа він завжди починав йти від поетичного тексту і лише потім переходив до музики.

У творчості Г. Вольфа не знайшлося місця вокальному циклу у тому розумінні цього жанру, яке було властиве Ф. Шуберту та Р. Шуману, але його



пісні об'єднуються у збірки за принципом спорідненості поетичних текстів (наприклад, «Пісні Мьоріке», написані на слова виключно цього поета; цикли іспанських та італійських пісень на народні слова). Загалом В. Васіна-Гроссман висвітлює дві тенденції у творчості Г. Вольфа, що відбилися і у його циклах: переростання пісні у «вірш із музикою», вокальну поему та – навпаки – зв'язок із традиціями романтичної *Lied*, близькість до народнопісенних жанрів. Також в італійських та іспанських циклах Г. Вольфа В. Васіна-Гроссман акцентує ту ж особливість, що і у «Миртах» Р. Шумана – фактичну відсутність специфічного національного колориту [53, с. 301-349].

В. Васіна-Гроссман також дає огляд циклів Г. Малера: «Пісні мандруючого підмайстра», «Чарівний ріг хлопчика» та «Пісні про померлих дітей». Музикознавиця підкреслює зв'язок цього циклу із традиціями Ф. Шуберта: «Пісні цього циклу мають сюжетний зв'язок, причому він є надзвичайно близьким до сюжету шубертівських пісенних циклів: тут проходить та сама тема мандрів у пошуках втраченого щастя, що і в циклах Шуберта» [53, с. 367]. Дослідниця також вказує на образ природи, що втішає героя, як і у шубертівському циклі; на тісний зв'язок мелодики пісень із народними джерелами; на інші стилістичні прийоми, пов'язані з традиціями романтичної *Lied*: «світлотінь» однойменних мажору та мінору, «другий план», відгомін веселого танцю у першій пісні, яка розповідає про весілля коханої дівчини та нагадує цикл Р. Шумана «Любов поета» [53, с. 367–368]. Однак, як зазначає В. Васіна-Гроссман, шубертіанство Г. Малера в цьому циклі – це «шубертіанство, позначене рисами мистецтва кінця XIX століття, рисами глибокого внутрішнього розладу. Малер різко загострює внутрішню контрастність циклу, перетворюючи її на конфліктність. Третій епізод циклу, пісня “Кинджал, як полум'я пекучий”, з її різкими, несподіваними переходами від шепоту <...> до вигуків болю і відчаю, здається особливо експресивним після наївної і зворушливої пісні про квіти і птахів, що радіють веселому і прекрасному світу навколо них» [53, с. 367–368].

У другому циклі Г. Малера «Чарівний ріг хлопчика», як зазначає В. Васіна-Гроссман, немає ані сюжетного зв'язку, як у першому циклі, ані ясного композиційного об'єднання, хоча є тенденція до поступової драматизації образів у другій частині циклу [53, с. 370]. Щодо мелодики та ритміки пісень, дослідниця вказує, що вони увібрали у себе характерні особливості народної музики, не лише австрійської та німецької, а й чеської, угорської. Цими засобами Г. Малер користується по-новому порівняно з ранніми піснями, розширюючи коло інтонацій і створюючи за допомогою останніх портрети конкретних персонажів та їх діалоги [53, с. 370–371].

Особливе місце посідає у творчості Г. Малера цикл «Пісні про померлих дітей», оскільки концентрація болю та страждання у цьому творі не має собі рівних. В. Васіна-Гроссман підкреслює, що цей цикл являє собою єдине ціле. «У загальній композиції “Пісень про померлих дітей” багато спільного з симфонічними циклами Малера, який нерідко розташовував поруч однотипні частини і водночас протиставляв якусь одну частину циклу <...> всім іншим. У “Піснях про померлих дітей” чотирьом першим пісням, що йде в повільному або помірному русі <...> протиставлена п'ята пісня (“У таку бурю”), де звукова картина жорстокої бурі водночас висловлює розбурханий в душі людини відчай» [53, с. 378]. Оркестр, за словами В. Васіної-Гроссман, трактований також подібно до оркестру, наприклад, «Пісні про землю», скоріше в камерному, а не в симфонічному плані, як дуже великий ансамбль солістів [там само]. Утім, це не заважає яскраво проявитися пісенності, яка глибоко проникає і у фортепіанну партію [там само].

У пісенній творчості М. Рegera В. Васіна-Гроссман визначає впливи таких композиторів, як Г. Вольф (йому присвячені «Дванадцять пісень ор. 51) та – особливо – Ф. Шуберт, чия стилістика проявилася у «Простих наспівах» ор. 76. У цьому циклі композитор використовує народні жанри, що вже прижилися у романтичній музиці: колискову, ліричну любовну пісню, пісню-діалог, солдатську пісню, жартівливу пісню [53, с. 381–382]. Щодо мелодики «Простих наспівів» дослідниця вказує, що композитор застосовує

«характерні мелодичні звучання народних пісень, наприклад, рух по тонах тризвуку або <...> мелодичні переливи в манері гірських “йодлів”. Дуже часто він бере народнопісенний зворот лише як початковий мелодичний імпульс, розвиваючи далі мелодію по-іншому та більш складно» [53, с. 382]. Цікаво, що фортепіанну партію М. Рeger у різних номерах «Простих наспівів» розглядає або як супровід, або як самостійну фортепіанну п'єсу «зазвичай у витриманому з початку до кінця чотириголосному складі, з елементами поліфонії у викладі. Вокальна партія являє собою подвоєння верхнього голосу цієї фортепіанної п'єси» [53, с. 384].

Розвиток жанру вокального циклу можна поділити на декілька етапів, для яких є характерними певні ознаки. Початок XIX століття, коли сформувався вокальний цикл з його основними жанровими характеристиками, являє собою перший етап. Другий етап починається зі створення вокальних циклів зі зміненим складом виконавців (Г. Малер, Р. Вагнер, Е. Шоссон). У такий спосіб музичне мистецтво другої половини XIX століття вказує можливий шлях зміни жанру композиторам XX століття, чия практика демонструє різноманітні експерименти з інваріантом. З'являються вокально-інструментальні циклічні твори, жанрова сутність яких є далекою від класичного зразка вокального циклу, оскільки набуває нових рис, які раніше були їм невластиві.

Музичне мистецтво XX століття являє собою значний відхід від традицій, що сформувалися у попередні часи. Принципову відмінність складає не лише кардинальне оновлення мовних та композиційних пластів, але й одночасне співіснування взаємовиключних феноменів. Серіалізм, алеаторика, пуантилізм та сонорика, електронна музика для академічних інструментів, експерименти з нетрадиційними складами виконавців – ці явища формуються та розвиваються протягом кількох десятиліть, перетинаючись та накладаючись одне на одне. Мистецтво XX століття спростовує все типове, шукаючи для кожної нової ідеї оригінальне рішення. Для такої установки, мабуть, немає нічого більш невідповідного, ніж поняття жанру. Жанр спрямований на визначення найбільш типового в організації

музичного твору: від змістовного до мовного параметру. Наявність жанрового фонду, що сформувався у класико-романтичний період, і відхід від нього у ХХ столітті природно ставить питання про процеси, що переводять художнє мислення з одного стану в інший, від принципу типового до принципу індивідуального. Композитори поєднують риси декількох жанрів, щоб досягти своєї мети, однак визначити та закріпити у жанровій системі який-небудь новий тип неможливо, оскільки принципи об'єднання майже завжди варіюються.

У композиторській практиці першої третини ХХ століття відбувається зміна жанрових пріоритетів, з'являються вокальні циклічні твори, жанрова організація яких відрізняється від «класичного» зразку вокального циклу.

Наведемо найбільш значущі твори цього періоду:

– К. Дебюссі: П'ять поем Ш. Бодлера для голосу та фортепіано (1890), Три балади Ф. Війона для голосу та фортепіано (1910);

– Д. Мійо: «Аліса» на текст А. Жида – вокальна сюїта для голосу та фортепіано (1913), «Каталог квітів» – сюїта для голосу, фортепіано та семи інструментів (1920);

– Ф. Пуленк: «Бестіарій або кортеж Орфея» на слова Г. Апполінера для голосу, флейти, фагота та струнного квартету (1919);

– М. Равель: Три поеми С. Малларме для голосу, фортепіано, флейти-пікколо, двох флейт, кларнетів, бас-кларнету та струнного квартету (1913);

– А. Шенберг: «Місячний П'єро» на вірші А. Жіро для голосу, скрипки, флейти, кларнету, віолончелі та фортепіано (1912);

– І. Стравинський: «Фавн та Пастушка» – сюїта для голосу та оркестру на вірші О. Пушкіна (1906); Три вірші з японської лірики для голосу та інструментального ансамблю (1913);

– С. Прокоф'єв. Вокальна казка «Гидке каченя» для голосу та фортепіано (1915).

Особливістю згаданого періоду розвитку вокально-інструментальної творчості, його специфікою є те, що твори, перелічені вище, неможливо визначити одним чи декількома жанровими іменами.

У музичній практиці кінця XIX – початку XX століть представлена велика кількість вокальних циклічних творів, які композитори не називали власне вокальними циклами (останні являють собою лише частину творчої спадщини цього періоду). Це і пісні, об'єднані спільним опусом (Й. Брамс, «Чотири суворих наспіви», 1896; І. Стравинський, Два романси для голосу і фортепіано на слова П. Верлена, 1910). І пісенні збірки, цілісність яких зумовлена спільним художнім настроєм (А. Рубінштейн, «Перські пісні», 1854; А. Шенберг, «Житіє Марії», 1923). А також вокальні цикли М. Іполітова-Іванова («П'ять японських віршів», 1923), Г. Вольфа та інших.

Особливістю різноманітних видів циклічних творів і, власне, вокального циклу, за думкою дослідників (В. Васіна-Гроссман, О. Руч'євська, Н. Кузьміна Т. Куришева), стає принцип об'єднання номерів. Залежно від засобів організації частин циклічних творів і формується його специфіка. Основною умовою, що визначає приналежність циклічного вокального твору до різноманітних пісенних «збірок» або до жанру вокального циклу, стає принцип організації текстового матеріалу і його співвідношення з музичним наповненням.

Подальший розвиток зазначених тенденцій еволюції вокального циклу представлено у творчості раннього А. Шенберга. Магістральною лінією його пошуків у сфері вокальних форм був шлях до «Місячного П'єро», де поєднувалися нова система мови (додекафонія) і принцип мелодекламації (*Sprechstimme*). А. Шенберг обирав об'єктом естетичного опосередкування побутові театралізовані жанри в дусі комерційної шоу-індустрії початку XX століття. У *Brettli-Lieder* («кабаретних піснях») на новому рівні запроваджено генетичний принцип вокального циклу «вінок-попурі». Такі закономірності циклоутворення, як жанрові і тематичні «арки», тональна логіка в послідовності частин, використані композитором лише як данина традиції.

В. Васіна-Гроссман зазначає, що вокальні твори А. Шенберга подекуди можуть сприйматися як певне перебільшення деяких сторін музики Г. Малера, зокрема, експресіоністичне зображення крайнього емоційного напруження, що було лише однією зі складових образної системи в музиці Г. Малера, у А. Шенберга перетворилося на одну з основ його мистецтва. Розширення Г. Малером кордонів пісенного жанру, що стало в нього основою для «пісенного симфонізму», у А. Шенберга перетворилося на справжню «гігантоманію» в «Піснях Гурре» – вокально-симфонічному творі, написаному для складу виконавців, що перевершує навіть знамениту «симфонію тисячі учасників» Г. Малера [53, с. 390].

Далі В. Васіна-Гроссман описує особливу манеру співу *Sprechstimme*, яку А. Шенберг створює, прагнучи до підвищеної експресії висловлювання – нотованого говору, кожний склад якого має точну висоту лише в момент «атаки» звуку, що був віднайдений композитором у вокальному циклі «Місячний П'єро». Цей прийом поєднується з глісандуванням, використанням високого регістру. В. Васіна-Гроссман вважає, що й сам підбір поетичних текстів для цього циклу (віршів А. Жіро) є дуже показовим, оскільки останні не мають ясних закономірностей побудови та зв'язків між собою. «Голос співачки або читає, або наспівує ці вірші в цілком особливій спеціально перебільшеній манері» [53, с. 391]. Якщо зазвичай декламаційний спів являє собою «омузикалення» природних мовних інтонацій, то *Sprechstimme* у «Місячному П'єро» жодним чином з мовними інтонаціями не пов'язаний.

Цікавим є спостереження дослідниці про місце цього твору з точки зору можливостей подальшої еволюції камерно-вокального жанру. Підкреслюючи радикально новаторську сутність «Місячного П'єро», В. Васіна-Гроссман зазначає, що цикл став крайньою межею, за яку йти було вже нема куди, оскільки «у вокальній музиці, яка створюється для природного музичного інструмента – людського голосу, неможливими стають експерименти, які сучасні “авангардисти” проводять з музикою інструментальною. <...> І не випадково, що ця сфера музичної творчості в більшій частині залишається

поза увагою представників сучасного музичного “авангарду”» [53, с. 393]. Попри упередженість, яка відчувається у словах дослідниці стосовно авангардного мистецтва та пояснюється соціокультурними умовами роботи радянських музикознавців, не можна не погодитися з наведеною думкою щодо того, що названий цикл А. Шенберга продемонстрував один з можливих шляхів розвитку вокального циклу та став яскравою кульмінацією на цьому шляху.

Окрім Г. Малера і А. Шенберга до жанру вокального циклу зверталися й інші визначні композитори кінця XIX, початку та другої половини XX століть: Б. Барток, І. Стравинський, О. Мессіан, П. Булез та інші.

Звертаючись до питання розвитку жанру вокальної мініатюри і вокального циклу та його освітлення у музикознавчій літературі, ми не можемо оминати творчість французьких композиторів-імпресіоністів, зокрема, К. Дебюссі.

Перу композитора належить близько 40 вокальних мініатюр, сфера вокальної лірики здається менш значущою у творчому доробку К. Дебюссі порівняно з його інструментальною музикою, однак ці твори мають не меншу художню цінність та неабияке значення для французької музичної культури.

Серед вокальних циклів К. Дебюссі варто назвати «Пісні Білітіс», «Галантні свята», «Пісні Франції», «Три вірші Маларме», «Ліричні прози», «Забуті арієти», «П'ять віршів Бодлера».

Загальний огляд творчості К. Дебюссі, де вокальні твори згадуються епізодично, міститься у роботах Г. Шнеерсона, Г. Філенко, А. Шартона, Ю. Кремльова [286; 256; 282; 135]. Власне вокальній творчості композитора присвячені статті А. Володимирової та Г. Філенко [56; 255].

Перша з дослідниць вивчає поетичні джерела вокальної творчості композитора, даючи огляд історичного розвитку французької поезії у XIX – на початку XX століття та вказує на те, які поети виявилися найбільш значущими для творчості К. Дебюссі: це, перш за все, С. Маларме, П. Верлен та Ш. Бодлер. Також А. Володимирова згадує вокальний цикл «Пісні Білітіс» на вірші П'єра Луїса, в яких змальовано досить стилізовані та умовні античні образи. На думку

дослідниці, «звернення до античності мало допомагати сучасній людині виявити гармонію світу, гармонію духу й тіла, яка була зруйнована рефлексивним розумом» [56, с. 188].

Окрім цих поетів, своїх сучасників, К. Дебюссі звертався й до творів поетів XV та XVII століть – Франсуа Війона, Шарля Орлеанського, Трістана Лерміта [56, с. 189].

Проаналізувавши тексти вокальних творів К. Дебюссі, дослідниця робить висновок про те, що серед усього розмаїття імен, індивідуальностей, тем та напрямів К. Дебюссі завжди обирає вірші цілком конкретного типу: ліричну мініатюру, що відрізняється музикальністю, ритмічною вишуканістю, пройняту легким смутком або таку, що являє собою хоровод витончених живописних образів. Тексти вокальних творів К. Дебюссі майже завжди поєднують у собі глибоко особисту емоцію із зовнішньою пластичністю вираження.

Г. Філенко у своїй роботі більш детально зупиняється вже власне на музичній стороні вокальних творів К. Дебюссі, але при цьому дає й широкий історичний контекст, описуючи процес розвитку вокальних жанрів у Франції з пізнього Середньовіччя до другої половини XIX століття. Період, що охоплює 1870–1890-ті роки – це час становлення творчої особистості К. Дебюссі. Дослідниця зазначає, що розвиток вокальної мініатюри у ці роки проходить під знаком прояву в ній нових тенденцій, розширення її тематики, поглиблення змісту, оновлення засобів виразності. Відповідно до ідей оновлення вокальна мініатюра в новому розумінні з прикрашання дозвілля перетворюється на форму «самовираження», спосіб інтимного, довірливого спілкування і виховання почуттів, подібно до російського романсу XIX століття. Музикознавиця зазначає, що «музика вступає в тісний союз із поезією, при цьому якість, як і змістовність поезії, грає вирішальну роль в її виборі композитором» [255, с. 207].

Далі Г. Філенко дає характеристику вокальної творчості К. Дебюссі в цілому та аналітичні спостереження щодо окремих опусів. Так, щодо вокальних



мініатюр загалом вона підкреслює, що «Дебюссі не намагається укрупнити жанр вокальної мініатюри, зберігаючи в ньому малі розміри, інтимність тону, але зате шліфує і деталізує усі засоби музичного письма і вокальної виразності, щоб відтінити нюанси поетичного тексту. <...> Вражають духовна, художня та інтелектуальна сприйнятливність К. Дебюссі в засвоєнні змісту і пошуках адекватного поезії самостійного рішення в поєднанні з інтонацією музики поетичного слова з його вокальною вимовою на фоні фортепіанного супроводу. Розробкою фортепіанного супроводу він зайнятий не менше, а більше, ніж вокальним інтонуванням, яке, власне, приходиться до нього саме, з інтуїтивного почуття виражальних можливостей слова, що звучить, закладеного в поетичному тексті» [255, с. 215–2016].

### **1.3.3. Вокальні цикли українських композиторів у дослідженнях музикознавців.**

В українській музиці важко прокреслити таку ж єдину, цілісну лінію формування та розвитку вокального циклу, як це спостерігалось у західноєвропейській музичній традиції. Основні причини цього знаходяться у площині історико-культурного та соціально-політичного контексту існування українського мистецтва XIX–XX століть. Відсутність політичної самостійності чи автономії та сприятливих умов для вільного прояву національного на рівні мови, мистецтва, інтелектуальної діяльності і в середині XIX століття, і у першій половині XX століття формували специфічну атмосферу, в якій музична культура частіше прокладала собі шлях «не завдяки, а всупереч».

Також специфічним фактором, який впливав не лише на історію становлення жанрів камерно-вокальної музики, а й усієї професійної музичної сфери України, є суттєві зміни у системі закладів музичної освіти та у концертному житті, що розпочалися саме у другій половині XIX століття. Цьому сприяло відкриття Київського (1863) та Харківського (1871) відділень Імператорського Російського музичного товариства (до 1868 – Російського музичного товариства), діяльність яких заклала підвалини і для сучасної

професійної музичної освіти, і для сучасного концертного та театрального життя. Не заглиблюючись у ці питання, достатньо вивчені дослідниками різних спрямувань, підкреслимо необхідність брати до уваги ці факти під час огляду долі вокального циклу в українській музиці.

Крім того, вокальний цикл як здобуток західноєвропейської культури доби романтизму не одразу вкорінився на українському музичному ґрунті з його жанровими особливостями та традиціями. Тривалий час домінантами професійної вокальної музики залишалися окремі солоспіви<sup>1</sup> (часто – з народно-побутовими джерелами) та обробки народних пісень, окреме місце посідала хорова музика. Як зазначає Л. Ластовецька, першим зразком суто вокального циклу в українській музиці стали 12 солоспівів та два дуети М. Лисенка на вірші Г. Гейне [152, с. 89]. Проте й після цього твору, написаного 1893 року, цикли ще майже пів століття залишалися епізодичними опусами у творчих доробках українських композиторів. Про згаданий твір М. Лисенка та інші ключові твори у цьому жанрі мова піде нижче.

Примітно, що на сьогодні в українському музикознавстві немає цілісного дослідження, предметом вивчення якого був би вокальний цикл саме у вітчизняній музиці – від становлення до сучасності. Утім, існують окремі статті, розділи у монографіях та спостереження у колективних працях, присвячені конкретним циклам певних композиторів або «життю» жанру у певних хронологічних межах. Спираючись на ці джерела, розглянемо основні етапи розвитку вокального циклу на українських теренах та проаналізуємо характер наукових рефлексій з цього приводу.

Цикл М. Лисенка на вірші Г. Гейне вже неодноразово розглядався в музикознавчій літературі. Так, Ю. Малишев наводить класифікацію солоспівів М. Лисенка, яку запропонував С. Людкевич. З неї випливає, що цей цикл складає «фундамент» окремої групи творів композитора: «Пісні на слова Гейне

---

<sup>1</sup> Роздуми щодо поняття «солоспів» в українській традиції наводить Ю. Малишев у однойменному дослідженні, підсумовуючи їх таким визначенням: «Ми називаємо солоспівами сольні вокальні твори з інструментальним супроводом, що являють собою індивідуальну творчість композиторів-професіоналів» [165, с. 28]. Також дослідник наголошує на унікальності цього терміну, аналогів якому немає в інших культурах.

та інших поетів, мелодія, гармонія, форма і структура яких менш близькі до українського фольклору. Ці пісні нагадують різні європейські зразки» [Цит. за: 165, с. 46]. Фактично у таких творах М. Лисенко вирішував не менш важливу художню задачу, ніж в інших своїх опусах, присвячених розробці методів та форм відтворення фольклору та української інтонаційності: він формував та розвивав в українській музиці професійну музичну лексику, яку пізніше збагачували композитори наступних поколінь. За словами С. Людкевича, М. Лисенко «звертався до загальноєвропейських форм, прагнучи знайти індивідуально-своєрідне їх відбиття» [Цит. за: 165, с. 47]. Очевидно, що поезія Г. Гейне давала для цього широкі можливості, якими у різні часи користувалися митці далеких одна від одної національних шкіл (Ф. Шуберт, Р. Шуман, П. Чайковський, Д. Клебанов та ін.).

Тексти для мініатюр свого циклу М. Лисенко обрав з різних поетичних творів Г. Гейне (більшість – з «Ліричного інтермецо», також залучені «На чужині» та «Повернення на батьківщину»), проте вони логічно об'єднані у цикл «ідейно-сюжетним стрижнем» та «наскрізним драматургічним розвитком» [107, с. 323]. Л. Ластовецька зазначає, що «ліричні мініатюри чергуються з музичними замальовками картин природи, але тут відсутні сатиричні образи, присутні в поетичному циклі. Основна інтонація залежить від того, як автор відчуває настрій поезії і її емоційний підтекст, в яку форму її вкладає» [152, с. 89]. Авторка також підкреслює оригінальність драматургічного рішення циклу з уведенням до нього дуетів «Коли розлучаються двоє» та «На півночі, на кручі» (номер-епілог), що «логічно завершують сюжетну лінію та образний розвиток», а також «виконують й музично-конструктивну функцію, сприяючи ладотональній завершеності усього циклу» [152, с. 90].

Музичній мові циклу притаманні риси, яких набуває стиль М. Лисенка ближче до пізнього періоду його творчості взагалі: психологізація висловлювання, пошуки декламаційної виразності мелодичної лінії, гармонічні засоби, що підкреслюють емоційну напругу (альтеровані акорди, відсутність або незвичність розв'язань). За спостереженням Л. Божко,

драматизована, речитативно-аріозна манера співу, яку вимагає композитор, стала «незнаним досі в українській камерній творчості стилем», що «наближався до музичної драми» [38, с. 117].

Прослідковуючи подальшу долю жанру вокального циклу, варто згадати творчість Я. Степового. Такі твори, як «Пісні настрою» (вісім романсів на слова О. Олесея, 1907–1908) та «Три вірші М. Рильського» (1911) позначили одночасно і новий етап у камерно-вокальній творчості композитора, і нову сторінку у житті українського вокального циклу. Увагу дослідників у цих опусах привертають зміни у самому музичному мисленні Я. Степового, які тягнуть за собою зміни у формах, прийомах, засобах виразності, які використовує композитор. Як зауважує Ю. Малишев, «предметом художнього втілення стають тут не узагальнений ліричний настрій або драматичний порив, не об'єктивні картини життя, а складний внутрішній світ художника, тонкі відтінки душевних порухів» [165, с. 43–44].

У «Піснях настрою» цей шлях лише починається, але вже яскраво виражена декламаційність, підсилена виразність вокальної партії, що йде від особливостей поетичного тексту, а в музичній мові спостерігаються «ускладнена гармонічна мова, послідовності септакордів без розв'язання, хроматизація мелодичного руху супроводу, фігурації по розкладеному збільшеному тризвуку», що «сприяють напруженому розвитку музичних образів» [106, с. 223]. «Три вірші М. Рильського» згадані риси розкриваються у повну силу – це дозволяє говорити про те, що у цьому вокальному циклі яскраво проявилась «самобутність музичного мислення Степового» [106, с. 224]. Цікаво, що композитор вводить до назви твору саме слово «вірші», що акцентує більш глибокий зв'язок музики і поезії, виводить його на рівень органічного синтезу. Новим не лише у стилі Я. Степового, але і у сфері українського солоспіву Ю. Малишев вважає такі особливості цього циклу: «<...> Вокальна партія розвивається вільніше, йдучи за підказаними текстом нюансами почуттів і думок; ламаються канони куплетності, репризності, інтонаційної повторності і замкненості форми, народжується вільна музична

форма, яка визначається образним змістом тексту; партія фортепіано перестає бути тільки акомпанементом мелодії, набуваючи самостійних образно-змістових функцій; збагачується і набуває самостійної виразності гармонічна мова» [165, с. 44].

Поступове накопичення нових якісних характеристик у царині композиторської техніки взагалі та вокального циклу зокрема природно призвело до появи самобутніх вокальних циклів Б. Лятошинського у 1920-х роках (з поверненням до камерно-вокального жанру у кінці 1930-х) та В. Косенка у 1920–1930-х роках. Камерно-вокальна музика, хоча і не була провідним жанром для Б. Лятошинського, прекрасно ілюструє його мистецькі інтереси та прагнення. І. Савчук так характеризує унікальну культурну ситуацію 1920-х років: «З-під їх пера у “час свободи” творчості 1920-х народжується дивовижний феномен, сповна реалізований Б. Лятошинським: митець, який живе і працює у Києві, тогочасному великому, та все ж провінційному, місті, кристалізує у своїй творчості найновіші та найяскравіші риси модерністської культури, чим торує нові шляхи розвитку українського мистецтва, позначені здобутками найвищого естетичного та професійного рівня [220, с. 8]. Протягом невеликого проміжку часу та у не найсприятливіших умовах Б. Лятошинському вдалося досягнути ідейно та професійно різні стильові явища (імпресіонізм, символізм, експресіонізм), якими жила західноєвропейська музика на межі століть та у перші десятиліття ХХ століття.

З точки зору зазначених процесів у їх відбитті у камерно-вокальній музиці надзвичайно важливим є вокальний цикл «Місячні тіні» (1923), що складається з чотирьох романсів на вірші поетів-символістів (П. Верлена, І. Северянина, К. Бальмонта, О. Уайльда). Таке місце циклу і у творчості Б. Лятошинського, і в історії української вокальної музики взагалі пояснюється низкою особливостей: драматургічних, образних, музичних. Коротко аналізуючи романси з «Місячних тіней», І. Савчук зазначає, що «в усьому циклі немає розвитку об'єктивної дії, а на драматургічному рівні – зав'язки чи

розв'язки. Романси поєднує єдиний настрій – медитативно-заглиблений, безмежний спокій-сон» [220, с. 22]. Навіть це – вже серйозний крок вперед, до сфери іншого розуміння та відчуття музичного часу – нелінійного, екзистенційного, схожого на «глибоку протрацію, коли час може тривати вічно» [там само]. Плинність цього часу не розривають навіть особисті емоції та почуття, що свідчить про нову якість української романсової лірики.

Звісно, композитор відбирає й відповідні виражальні засоби: гармонія підпорядкована образним завданням, що посилює її фонічну роль, відсуваючи функційність на другий план; тривожний настрій та час, що втрачає спрямованість у майбутнє, передається остинатністю. Але особливо варто підкреслити принципи роботи Б. Лятошинського з вокальною партією. За точним спостереженням І. Савчука, «музична декламація тут близька до поетичної, де кожне слово передається гнучкою й індивідуалізованою інтонацією, гармонією, де наявне інтонаційне виокремлення слів, які несуть найбільше смислове навантаження у створенні художнього образу-стану. При цьому не варто забувати про важливу й характерну особливість: молодий Б. Лятошинський не раз говорив, що він пише “акомпанемент до романсів”, де під “романсами” варто розуміти поезію. Така творча позиція врешті-решт засвідчує свідомий вибір поетичного слова саме з екзистенційним смисловим навантаженням [220, с. 24].

Підсумовуючи значення вокальних циклів Б. Лятошинського, варто сказати не лише про те, що композитор значно розширив межі сучасної гармонії, з якою працювали українські композитори, звільнив форми від квадратності та сприяв самостійності вокальної та фортепіанної партій, але про те, що, за словами Ю. Малишева, «в особі Б. Лятошинського українська музика вперше висунула композитора, який у професійному відношенні досяг рівня передових композиторських шкіл і став урівень з кращими майстрами музичного мистецтва сучасності» [165, с. 69].

Творча постать В. Косенка – це приклад митця зовсім іншого типу та спрямування, що лише відтіняє багатогранність української музичної культури

XX століття. В. Косенко, відомий сьогодні як один з найпослідовніших прихильників класичного мислення та традиції (у широкому розумінні слова), залишив серед низки вокальних творів кілька циклів. Цікаво, що їх створення проходило паралельно до сміливих пошуків Б. Лятошинського, але це не применшує мистецької неповторності романсів В. Косенка. Так, В. Антонюк вважає, що вже два опуси т.зв. «житомирських років» творчості композитора – дванадцять романсів ор. 7 (1921–1922) та шість романсів ор. 16 (1927–1928) – мають всі ознаки циклів, «оскільки цілісність художнього задуму не викликає сумніву» [11, с. 157]. Пізніше, вже в останні роки життя В. Косенко написав цикл з восьми романсів на вірші О. Пушкіна (1930–1936). Окрім глибокого розуміння поетичних образів, що притаманне творчому методу композитора, дослідниця акцентує деталізовану мелодику, мікротематизм як основний тип розвитку матеріалу, «нівелювання функційного сенсу співзвуч» та «подолання строфічної структури поетичного тексту» [там само]. Тож можна сказати, що загальний вектор розвитку вокального циклу того часу, пов'язаний з переосмисленням співвідношення тексту та музики, вокальної та фортепіанної партій, мелодичних та гармонічних засобів, що призводило і до змін в організації циклу як цілого, природно вбирав у себе творчі інтенції різних за художнім складом митців.

Продовження розвитку жанру вокального циклу більш активно відбувалося у повоєнні роки. Так, у колективному дослідженні «Історія української музики» знаходимо спостереження про те, що «наприкінці 50-х років у романсовій ліриці утверджується тенденція до циклізації і, відповідно, до монументалізації висловлювання, його інтонаційного переакцентування» [108, с. 118]. Порівняно з поодинокими зверненнями композиторів до вокальних циклів у попередні десятиліття, починаючи з 1950-х років насправді з'являється чимало зразків таких творів. Також дослідники підкреслюють, що в цей час цикли найчастіше формувалися з орієнтацією на певного поета та коло його образів, тоді як «вокальні цикли, побудовані за

принципом сюжетного розгортання або портретної характеристики, будуть започатковані в наступний період» [108, с. 118].

О. Уманець також зазначає, що у вокальній творчості низки композиторів повоєнного часу (Б. Лятошинського, М. Вериківського, Ю. Мейтуса, М. Дремлюги, М. Жербіна, А. Кос-Анатольського, Д. Клебанова, Г. Майбороди, М. Завалишиної, В. Кирейка, І. Шамо) відбувається «розширення» романсово-пісенного жанру завдяки привнесенню монологічного начала, героїчних, патріотичних образів, поєднання з іншими жанрами (з гімном, сатирою і т. д.). Ці спроби виходу за усталені жанрові та тематичні межі – прояви прагнення індивідуалізації стилю та естетики [252, сс. 21–22]. Враховуючи заідеологізованість радянського життя у всіх сферах людської діяльності, композиторам був необхідний простір для пошуків та експериментів, які б не мали наслідків для їх професійної (як мінімум) діяльності<sup>2</sup>. Жанр романсу був саме таким «простором», де через відсутність великих ідеологічних очікувань та вимог, композитори відчували себе вільніше, ніж у більш масштабних жанрах. Тож цілком природно, що «український романс повоєнних років часто демонструє певну деструкцію жанру, перетворюючись на масштабний монолог (лірико-драматичний, лірико-епічний, лірико-тероїчний), вокальну поему або набуваючи форм циклу романів (об'єднаних тематично, образно, емоційно або творчістю поета). Циклізація романсу, надання йому статусу жанру, спроможного до відтворення особистісних почуттів, миттєвого, індивідуального, здатного до втілення розгорнутої ідеї, розвинутої драматургії – показова риса його розвитку» [252, с. 22]. Серед пріоритетних літературних джерел, на яких базуються кращі вокальні цикли цього періоду – світова (В. Шекспір, О. Хаям, Г. Гейне, Р. Бернс), українська (Т. Шевченко, Л. Українка) та російська класика (О. Пушкін, О. Блок), а також твори більш сучасних поетів (П. Тичини, А. Малишка та ін.).

---

<sup>2</sup> Детальніше про це йтиметься на початку Розділу 2 дисертації у контексті життя та творчості Д. Клебанова.



До періоду кінця 1950-х – початку 1960-х років відноситься створення вокальних циклів Д. Клебановим та Ю. Мейтусом. Про першого з них мова піде нижче, тож зупинимося на другій творчій постаті. Цикл «Кобзареві» Ю. Мейтуса є одним з найяскравіших зразків вокальних циклів початку 1960-х років. Ю. Малишев, наприклад, дав таку оцінку цьому твору: «Якщо цикл “Кобзареві” Ю. Мейтуса найбільш цільний, органічний і “справжній” з усіх вокальних циклів, що з’явилися в останній час (а, можливо, і взагалі в українській музиці), то цим він зобов’язаний передусім саме інтонаційній єдності окремих частин [164, с. 78]. Розглянемо це питання детальніше.

Цикл «Кобзареві» складається з восьми «вокальних творів» (за визначенням автора) на вірші А. Малишка зі збірки «Віщий голос» та написаний до 100-річчя з дня смерті Т. Шевченка – 1962 року. Циклічність у цьому опусі проявляється на різних рівнях: на рівні звернення до поезії одного автора, на сюжетному рівні – номери розвивають єдину тематичну лінію, інтонаційному – між окремими номерами є тематичні та більш глибокі інтонаційні зв’язки. У музичній мові циклу Ю. Мейтус поєднує елементи народно-національних інтонацій та багаті можливості сучасної гармонії та ритміки. Проте Ю. Малишев підкреслює, що політональні нашарування, складні дисонантні звучності, поліритмічні та поліметричні ефекти та інші композиторські прийоми, які застосовує композитор, підпорядковані «високій мудрості простоти», якої він досяг на момент роботи з циклом [164, с. 77].

Також цікаво, що Ю. Мейтус створив два варіанти циклу – у супроводі фортепіано та оркестру. Якщо у західноєвропейській музиці така практика йде від Г. Малера та до середини ХХ століття вже набула широкого визнання, то в українській музиці було не так багато подібних прикладів (варто згадати Б. Лятошинського), особливо у контексті вокального циклу. Згадане вище спостереження О. Уманець про «розширення» жанру проявляється у цьому випадку і у закладеній композитором можливості подолання камерності, і у виході за межі однозначного жанрового визначення – «вокальні твори».

Цикл «Кобзареві», а також інші цикли Ю. Мейтуса (з менш вираженими сюжетними зв'язками) демонструють важливі досягнення композитора у камерно-вокальній сфері. За влучною характеристикою Ю. Малишева, «солоспів Мейтуса – це збагачення вокального циклу на основі симфонічних принципів розробки музичного матеріалу, розвиток форми лірико-драматичної балади, доведення до високої досконалості прийомів музичної зображальності, робота над створенням вокально виразної і змістовної мелодії <...>, досягнення органічної єдності музики і слова шляхом широкого використання системи лаконічних “мелодичних імпульсів”, розвиток самостійної образної функції супроводу, широке впровадження у форму романсу поліфонічних принципів розвитку, відмовлення від принципів гармонічного чотириголосся та багато гармонічних нововведень, послідовне прямування до граничного лаконізму музичного висловлення...» [165, с. 138].

Як вже зазначалося вище, з 1960-х років можна говорити про активізацію інтересу українських композиторів до жанру вокального циклу. Цей період також є більш дослідженим у роботах музикознавців. Тож, не зупиняючись на цьому питанні детально, згадаємо лише статтю Т. Загороднього [97], у якій автор аналізує саме звернення дослідників до проблеми вокального циклу в українській музиці зазначеного періоду та наводить різні підходи до систематизації циклічних вокальних творів 1960–1970-х років.

Повертаючись до вокальної творчості Д. Клебанова та враховуючи дослідницьку спрямованість цієї дисертації, варто глибше проаналізувати те, наскільки широко представлені вокальні цикли композитора у музикознавчих дослідженнях.

Вокальні цикли Д. Клебанова вже потрапляли у поле зору вітчизняних музикознавців. Назвемо, зокрема, роботу О. Мурзіної, де дослідниця порівнює особливості втілення поезії Т. Шевченка у циклах Д. Клебанова та І. Шамо [188]. Дослідниця зазначає, що цикли на вірші Т. Шевченка складають досить вагому сферу вокальної творчості 50–60-х років

XX століття. Ці твори загалом відрізняє яскрава національна визначеність, що виражається у музичній мові [188, с. 71].

Цикли І. Шамо і Д. Клебанова поєднує циклічна форма групування окремих романсів, а також тісне сплетіння жанрових рис романсу і пісні. Також дослідниця вбачає наслідування традицій «музики до Кобзаря» М. Лисенка [там само].

На думку О. Мурзіної, в циклі Д. Клебанова ясно відчувається послідовний розвиток викривального мотиву, кульмінація якого припадає на романс «Гімн чернечий» [188, с. 72]. Ще одна деталь, яка, на думку О. Мурзіної, є важливою для ідейної тенденції циклу, полягає у тому, що в романсі «Зацвіла в долині червона калина» Д. Клебанов вперше використовує шевченківський вірш повністю, включаючи його завершальну частину, де поет приходить до антирелігійних висновків [там само].

У циклі Д. Клебанова, як вважає О. Мурзіна, переважає ліро-епічний тон висловлювання, а в І. Шамо – жанрово-ліричні образи. Його цикл – це послідовність жанрово-характеристичних портретів, монологів, невеличких сцен. У І. Шамо більш яскраво вираженим є тематичний відбір віршів Т. Шевченка: більшість із них присвячено образу жінки [188, с. 73]. Як вказує дослідниця, у шевченківському циклі І. Шамо втілюється найбільш приваблива риса його вокальної лірики – розчинення в ліричній інтонаційній сфері жанрових елементів народної хороводної календарної пісні [там само].

Для І. Шамо в його циклі, як вважає О. Мурзіна, основним засобом смислового узагальнення є пісенна мелодика. Як пише дослідниця, «в інтонаційному змісті його романсів знайшли відлуння найрізноманітніші жанри української народної пісні: протяжна лірична і ліро-епічна, жартівлива, танцювальна та деякі інші» [188, с. 75–76].

У Д. Клебанова, на думку О. Мурзіної, зв'язок з піснею є дещо опосередкованим, роль узагальнення в його циклі відіграє мелодекламація [188, с. 76]. Пісенність виявляється в опорі на строфічну структуру, наявності певних пісенних мелодичних зворотів, поспівок, кадансів. Строфічна структура в романсах Д. Клебанова є наскрізною, форма відкритою, що відповідає логіці

розповідного викладу, який, однак, підпорядковується не конкретному змісту кожної строфи вірша, а логіці загального ідейного розвитку, який пов'язаний з накопиченням емоційної напруги. Водночас І. Шамо використовує в романсах більш класичні завершені структури, наприклад, тричастинну в романсі «От і доля моя» [188, с. 76–77].

У нарисі Н. Очеретовської, присвяченому 100-річчю від дня народження композитора, епізодично згадується вокальний цикл «Шість балад на вірші О. Пушкіна» у контексті загальної характеристики стилю Д. Клебанова. «Дмитро Львович великого значення надавав естетичним якостям музики, красі звуку, його соковитості і наспівності», – пише музикознавиця. «Він говорив і писав про вплив співочих голосів на виразові особливості інструментів. П'ятий і Шостий квартети, відзначені новаторським пошуком, з'явилися поряд з циклом “Шість балад на вірші О. Пушкіна”, з оперою “Василь Губанов”» [198, с. 7].

Дещо більшу увагу вокальним циклам Д. Клебанова приділяє І. Золотовицька – також у невеликому нарисі, присвяченому загальній характеристиці життєвого та творчого шляху композитора.

Д. Клебанову, поряд з іншими творами у цьому жанрі, належать шість вокальних циклів, які було створено у період з 1957 до 1959 року. В цьому жанрі, як зазначає І. Золотовицька, композитора приваблює перш за все психологічна образна сфера [105, с. 16]. На думку вченої, хоча вокальні цикли Д. Клебанова є дуже різноманітними за характером і стилістикою, в усіх них Д. Клебанов виступає як наш сучасник [105, с. 17]. «Особливо ясно, – каже дослідниця, – це відчувається у вокальному циклі на вірші фінського поета-селянина Еверта Хулдена. Цикл присвячений одній з животрепетних тем сучасності – темі боротьби за мир проти загрози атомної війни. Знайдений тут композитором особливий речитативно-декламаційний тип мелодики породжує асоціації зі схвильованою ораторською мовою, пройнятою високим ідейним пафосом та насиченою глибоким почуттям» [там само]. У циклі три романси. Перший розповідає про вічний зв'язок людини з природою, другий змальовує

страшний образ загального заціпеніння, третій «приводить до заспокійливо-ясного утвердження в тональності *до мажор*» [105, с. 17].

Окрім згаданого вище твору І. Золотовицька дає загальну характеристику стилістики та драматургії вокальних циклів Д. Клебанова на вірші Т. Шевченка, Г. Гейне та О. Пушкіна.

Щодо першого з цих циклів, то музикознавиця вказує, що «ідучи за усталеною в українській музиці традицією <...> втілення шевченківської лірики, композитор широко використовує своєрідний інтонаційний стрій, зокрема ладові й ритмічні звороти українських народних пісень різних жанрів (ліричної пісні, думи тощо – О. Г.). <...> Клебанов називає свої мініатюри піснями, підкреслюючи тим самим їх народнопісенну природу. Водночас їх форма, спрямована на глибоке психологічне розкриття змісту тексту, у своєму наскрізному безперервному розвитку, який долає просту пісенну куплетність, наближається скоріше до романсу» [105, с. 17–19]. «На прикладі шевченківського циклу, – зауважує І. Золотовицька, – можна бачити, як поступово зближуються дві основні тенденції, що характеризують творчі пошуки композитора в період кінця 40-х – початку 50-х років. Перша з них пов'язана з органічним перетворенням у музиці елементів українського пісенного фольклору, що, безперечно, вплинуло на формування мелодичного стилю Д. Клебанова. Друга ж тенденція проявилася в увазі до складного внутрішнього світу людини, у насиченій багатозначності образного строю» [105, с. 20].

Цикл на вірші Г. Гейне, на думку І. Золотовицької, – це «не просто ряд віршів, вдало покладених на музику та об'єднаних спільністю поетичної основи. <...> Можна було б уявити його як своєрідну драму-монолог з дуже напруженим розвитком, в процесі якого виявляється прихований сюжетно-психологічний конфлікт, а головне – тонко й поетично розкривається душевний світ героя з його внутрішньою боротьбою та багатою гамою переживань» [105, с. 20].

«Різноманітність прийомів вокального письма, – зазначає І. Золотовицька, – від вільного у своїй мовній виразності речитативу до пісенного, широкого аріозного розспіву – пов’язана з розгортанням внутрішньої сюжетної лінії і завжди драматургічно і психологічно виправдана. Яскраві образні контрасти, що впливають з романтичного трактування образів циклу, поєднуються зі стриманим благородством почуттів, тонким відчуттям нюансів настроїв, а цілісність та єдність драматургічного плану – з філігранною витонченістю деталей» [105, с. 22].

У вокальному циклі «Шість баллад на стихи А. Пушкина» знайшли музичне втілення шість із шістнадцяти пушкінських віршів. За І. Золотовицькою стрижнем циклу «стали три найзначніші пісні епіко-героїчного характеру, об’єднані спільністю поетичного складу і наявністю в них сюжетного розвитку <...> Неквапливість розгортання дії своєрідно поєднується з такими особливостями романтичної балади, як динамізм розв’язки, фаталістичні мотиви. <...> епічне тісно переплітається з ліричним і драматичним, створюючи раптові зсуви, переключення. <...> Вказані особливості цих пісень спричиняють до широкого використання в них речитативно-декламаційних форм вокальної мелодики для реалістичного відтворення живої розмовної мови. Разом із цим ті речитативні форми виявляють інтонаційну близькість і до пісенного розспіву» [105, с. 29].

Інші три пісні, за І. Золотовицькою, є досить різноманітними в плані жанрових прообразів. «Влах у Венеції» поєднує в собі риси баркароли (фортепіанна партія) та ознаки балади (що проявляється в речитативно-розповідному характері вокальної партії), «Соловей» демонструє зв’язки з ліричною піснею, а «вурдалак» змальовує іронічно-гротесковий образ, для чого композитор використовує «ряд “випробуваних” засобів з арсеналу музичних “страхів”». Саме так сприймається в даному контексті фортепіанна партія (загострена дисонантність гармоній, стрімкий гамоподібний рух угору і вниз басовими октавами, побудова кульмінації на вривчастих синкопованих акордах)» [105, с. 29]. І. Золотовицька резюмує щодо цього циклу, що в ньому

стилістична цілісність зумовлена певною інтонаційною єдністю, коло основних інтонаційних засобів зведено до мінімуму яскравих виразних елементів, які, вписуючись в той чи інший контекст, утворюють інтонаційну систему з наскрізним розвитком [105, с. 30].

### **Висновки до першого розділу.**

Активний розвиток камерно-вокальної музики є характерною рисою музичного мистецтва Європи XIX століття. До цієї жанрової групи відносяться, в першу чергу, пісня, романс та вокальний цикл, які представлені у творчості більшості композиторів епохи романтизму. Жанр вокального циклу об'єднав у собі різноманітні риси цього музичного стилю: прагнення до інтимності висловлювання, відбиття переживань окремої людини і т. ін. У результаті сформувалася традиція, в межах якої камерно-вокальному музикуванню, процесам мініатюризації музичних форм та їх циклізації надавали особливого значення.

Матеріал першого розділу присвячений проблемі жанру вокального циклу, історичним аспектам розвитку жанру, що охоплює декілька століть. Появі власне вокального циклу передували різноманітні вокальні твори, що датуються кінцем XVIII століття (Й. Гайдн, Л. ван Бетховен). Особливістю цих творів було те, що вони об'єднувалися за принципом авторства текстів чи за роком створення.

Розквітом жанру вокального циклу можна вважати XIX століття. У цей час пишуть свої твори Ф. Шуберт, Р. Шуман, Г. Вольф, М. Мусоргський та інші композитори, які зробили вагомий внесок до музичної культури цього періоду. Усі твори, написані у цей час, мають подібну організацію: написані для голосу та фортепіано, складаються з двох або більше завершених номерів.

Однак з другої половини XIX століття жанр вокального циклу починає змінюватись. Прикладом цього виступає творчість Р. Вагнера, Г. Малера, Е. Шоссона, вокальні цикли яких свідчать про внутрішні модифікації жанру.

Перш за все змінився склад виконавців – він розширився, що призвело до втрати камерності як важливої характеристики вокального циклу.

Отже, наприкінці XIX століття відбувається трансформація одного з головних жанрових параметрів вокального циклу (склад виконавців), що призводить до зміни сутності жанру вокального циклу.

Мистецтво кінця XIX століття вказує шлях трансформації жанру вокального циклу, за яким піде творчість композиторів XX століття. З'являються різноманітні вокальні циклічні твори, що демонструють творчі експерименти авторів з інваріантом, що надають йому нових, раніше не властивих рис.

Особливості розвитку жанру вокального циклу дозволяють говорити про декілька етапів. Перший – розвиток «класичного» жанру; другий – друга половина XIX століття (зміна, розширення складу виконавців); третій – композиторська практика початку XX століття, що демонструє поступову зміну жанрового фонду (К. Дебюссі, А. Шенберг, І. Стравинський).

У XX столітті розвиток жанру вокального циклу продовжується. Камерність висловлювання, що була притаманною йому від самого початку, створює родючий ґрунт для інтелектуалізації музичного висловлювання, водночас зберігається й ліричне наповнення, що було властиве вокальному циклу від моменту його виникнення як самостійного жанру. При цьому й вільність, нерегламентованість структури цілого у вокальному циклі сприяла тому, що у XX (а потім і в XXI) столітті він став творчою лабораторією для багатьох композиторів у плані пошуків засобів оновлення музичної мови та традиційних жанрів і отримав різноманітне втілення у творчості різних митців. Водночас продовжує існувати та розвиватися лінія, що забезпечує зв'язок із пізньоромантичними вокальними циклами.

Враховуючи специфіку жанру вокального циклу, зростає роль текстового першоджерела, що зумовлює той чи інший ступінь цілісності музичного твору. Тому у розділі приділено окрему увагу специфіці текстової структури, що проявляється у способах роботи композитора зі словом. Підсумовуючи все



вищесказане, вокальний цикл є формою об'єднання текстового та музичного матеріалу, якому притаманний високий ступінь цілісності.

Українська музика, хоча і пізніше доєдналася до західноєвропейської традиції та практики об'єднання вокальних мініатюр у цикли, протягом останньої третини XIX – XX століть демонструє поступовий цілеспрямований розвиток цього жанру. Починаючи від творчості М. Лисенка, вокальний цикл пройшов шлях становлення та переосмислення всіх його складових: Я. Степовий, Б. Лятошинський, В. Косенко, Ю. Мейтус, Д. Клебанов та інші композитори індивідуально розв'язували проблеми поєднання слова і музики, ролі та значення вокальної та фортепіанної/оркестрової партій, співвідношення національних елементів та власної музичної мови, новаторських рішень та традиційних можливостей виражальних засобів. У цілому, еволюція жанру вокального циклу, розглянута у цьому розділі, свідчить про рух до глибшого проникнення у поетичний текст, більш гнучкої вокальної партії, виходу за межі чітких жанрових визначень, розширення виконавського складу, збагачення гармонічної мови та поглиблення зв'язків між окремими номерами циклу на всіх рівнях.

## РОЗДІЛ 2

### АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖАНРОВОГО КАНОНУ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ У ТВОРЧОСТІ Д. КЛЕБАНОВА

Український композитор Дмитро Львович Клебанов (1907-1987) прийшов до музики у 20-ті роки ХХ століття, маючи яскраву обдарованість, художню інтуїцію, невтомну жагу до знань. Глибинні зв'язки з українською народнопісенною культурою, які багато в чому визначили особливості жанрової стилістики та музичної мови творів композитора, місце і значення його творчості, поєднувалися у Д. Клебанова з широтою поглядів, життєвих і художніх інтересів. Протягом творчого шляху композитор звертався до різних жанрів: опери і симфонії, балету й інструментального концерту, камерного інструментального ансамблю, музичної комедії та пісні. Яскрава образність поєднується в музиці Д. Клебанова з ясністю висловлювання, щирість і романтична безпосередність почуття – зі стрункою логікою думки.

Композитор працював над вокальними циклами протягом усіх етапів своєї творчої діяльності. Так, у *ранній період*, що охоплює 1930-ті – 1940-ві роки, були написані, серед іншого, Симфонія № 1 і перший вокальний цикл «Три англійські балади на вірші Р. Бернса» (1942). *Центральний період* (1950-ті – 1960-ті роки) був позначений плідною роботою Д. Клебанова над вокальними циклами: за три роки (1957–1959) було написано шість вокальних циклів, серед яких – вокальний цикл на вірші Г. Гейне, «Басни І. А. Крылова», пісні на вірші Т. Шевченка, вокальний цикл на вірші Е. Хулдена та ін. Нарешті, у *пізньому періоді* (кінець 1960-х – 1980-ті роки) максимально яскраво проявився талант Клебанова-симфоніста, проте його творчого інтересу вистачило і на вокальні твори. У цей час він створив «Шість баллад на стихи А. Пушкина» (1968) і цикл на вірші Л. Костенко (1985–1986).

Визначаючи вокальну творчість як одну зі стабільних сфер творчості Д.Клебанова, варто все ж зробити декілька коментарів про особливості

професійного шляху композитора та причини такого активного звернення до вокальних циклів, яке спостерігається у 1950-х роках. Перші повоєнні роки були надзвичайно складним часом, у якому перепліталися економічні труднощі та необхідність відновлювати життя, напружена політична, ідеологічна атмосфера – та жага до творчості на всіх рівнях людської діяльності. Кінець 1940-х років був позначений новою хвилею «ідеологічного психозу» та бажанням партійного керівництва зупинити неминучу рефлексію та відблиски критичного мислення серед інтелектуальної та творчої інтелігенції, що набирали обертів після перемоги над гітлерівським режимом. Так, «вже з 1946 р. почалася серія кампаній, спрямованих проти неприпустимих з ортодоксальної точки зору поглядів у філософії, історії, політекономії, соціології, у природничих і точних науках (з цілковитим запереченням як “буржуазних” генетики й кібернетики), в мовознавстві тощо. Інспіровані зверху “теоретичні” дискусії супроводжувалися практичними репресивними “оргвисновками”» [108, с. 10]. Додамо, що репресивні дії після таких «оргвисновків» також були цілком «практичними» та зламали чимало доль.

Саме у такій непростій ситуації Д. Клебанов 1945 року написав та розпочав репетиції Першої симфонії, якій дав авторський підзаголовок «Пам’яті мучеників Бабиного Яру». Попри те, що, за спостереженням О. Рощенко, «музичний монумент Д. Клебанова з’явився після появи офіційного документа про вшанування трагедії – Постанови Ради народних комісарів УРСР № 378 “Про споруду монументального пам’ятника на місці Бабиного Яру”, симфонію було заборонено <...> одразу після генеральної репетиції» [210, с. 215], тобто 1946 року. Причиною стало те, що композитор ризикнув побудувати тематизм симфонії на єврейському мелосі, чим вступив у відкриту конфронтацію з офіційною позицією влади, згідно з якою у Бабиному Яру загинули просто «радянські люди», а не євреї, піддані справжньому геноциду. Забороною виконання нового твору справа не обмежилася: на горезвісному Першому всесоюзному з’їзді композиторів

20 квітня 1948 року симфонія Д. Клебанова була визнана формалістичним твором, у якому «невірно зображена трагедія Бабиного Яру, як пасивне прийняття смерті» [Цит. за: 101, с. 73]. Результатом стала нищівна критика твору, його творче «забуття» майже на пів століття (симфонія вперше прозвучала 1990 року у Києві), відсторонення Д. Клебанова від посади голови Харківської організації Спілки композиторів та відтермінування на довгі роки надання йому вченого звання професора [59].

Практику репресивного втручання ідеології до мистецького життя, проілюстровану прикладом з життя Д. Клебанова, було започатковано дещо раніше, постановою ЦК ВКП(б) від 10 лютого 1948 року про оперу В. Мураделі «Велика дружба». Цей документ дав негативну оцінку тогочасній західноєвропейській («буржуазній») музиці та засудив творчість найяскравіших радянських композиторів (Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна) за «формалізм» та «антинародність». Згадана Постанова спричинила ланцюгову реакцію, у тому числі – в Україні, із засідань, постанов та нових і нових засуджень не лише композиторів, але і музикознавців, виконавців, викладачів. Так, «у відповідній постанові ЦК КП(б) України 1948 р. під вогонь різноспрямованої тенденційної критики потрапили Б. Лятошинський, М. Вериківський, Г. Таранов, І. Белза, М. Тіц, М. Гозенпуд, М. Колесса, Р. Сімович та ряд інших композиторів <...>. Далі, в 1951 р., центральна партійна преса суворо засудила (з відповідними практичними наслідками) вистави опер “Богдан Хмельницький” К. Данькевича і “Від щирого серця” Г. Жуковського» [108, с. 10]. Долі звинувачених українських критиків та музикознавців на прикладі біографії Л. Хінчін присвячена стаття О. Зінькевич [102]. З фрагментів архівних документів та біографічних фактів у цій роботі поступово проступає страшна своєю абсурдністю атмосфера «викриттів» та звинувачень «підступних музикознавців-формалістів», що стали буденним та дієвим способом позбутися гідних людей та професіоналів.

З огляду на описаний контекст часу Д. Клебанов постраждав значно менше, ніж багато хто з його колег. Проте він не міг не знати, не бачити, не відчувати морально-психологічного тиску, який був невіддільною частиною подібних процесів у суспільстві взагалі та дуже вузькій професійній спільноті зокрема. Проявивши свою позицію щодо Першої симфонії та не відмовившись від присвяти, Д. Клебанов, утім, усвідомлював неможливість надалі висловлюватися на такі ж складні, потенційно конфліктні теми. Очевидно, що його цікавили серйозні симфонічні концепції – про це свідчить масштаб задуму та реалізації Симфонії № 1, але працювати над ними без нерівного протистояння з ідеологією на той час він би не зміг. Тож композитор знайшов вихід із ситуації у роботі з іншою, камерною жанровою сферою: з одного боку, це означало збереження творчої активності, з іншого – не потребувало компромісів із власними поглядами та гідністю. Поетична класика – це універсальні тексти культури, які знаходяться поза часом та ідеологією. Вокальні цикли стали на певний час, принаймні у 1950-х роках, віддушиною для композитора, позбавленого «голосу» в інших сферах життя і творчості. З огляду на окреслену ситуацію влучне спостереження робить Л. Кияновська: «В таких задушливих умовах <...> виживають ті жанри, які за своєю природою є більш демократичними і невибагливими в плані професіоналізму» [Цит. за: 221, с. 259]. Це пояснює сплеск інтересу до камерно-вокальної творчості (романсової, пісенної) і у Д. Клебанова, і в інших композиторів, починаючи з 1950-х років.

Якщо ретроспективно подивитися на творчий шлях Д. Клебанова, то виявиться, що жанр вокального циклу є одним з наскрізних (поряд із симфонією) у його спадщині. Пізніше, вже у більш сприятливі для творчості роки, композитор повертався до його можливостей, майстерно працюючи з поетичним словом та його музичними інтерпретаціями. А значить, у жанрі вокального циклу яскраво представлені індивідуальний стиль та творчий метод композитора у їх розвитку. Тож, відповідному аналізу і присвячено цей розділ дослідження.

## **2.1. Роль наскрізних змістоутворень у процесі циклоутворення у камерно-вокальній творчості Д. Клебанова (на прикладі циклу «Басни І. А. Крылова»).**

Байки І. А. Крылова ще протягом ХІХ століття увійшли до хрестоматійних сторінок російської літератури та надалі лише закріпилися у цьому статусі. Не дивно, що ці тексти привернули увагу багатьох композиторів, тож, Д. Клебанов не є родоначальником музичної інтерпретації жанру байки. Композитор обрав для свого циклу чотири байки І. А. Крылова, написані поетом на різних етапах його творчого шляху: «Квартет» (1811), «Лебедь, рак и щука» (1814), «Кот и повар» (1812), «Слон и Моська» (1808).

Звернення до байки як сатиричного літературного жанру є важливим моментом у творчості більшості композиторів, які виступають попередниками Д. Клебанова на цьому шляху. Комічна, сатирична лінія камерно-вокальної музики формувалася повільніше, ніж лірична та лірико-філософська, тож такий вибір або позначав для композиторів початок нового етапу творчості, або відповідав подіям особистого чи професійного життя, про які краще було говорити в іронічній, алегоричній формі байки.

Одним із перших композиторів, кого зацікавила ідея музичного втілення байки, став А. Рубінштейн (1829–1894)<sup>3</sup>. Його вокальний цикл, до складу якого увійшли шість п'єс («Квартет», «Кукушка и Осёл», «Осёл и Соловей», «Парнас», «Стрекоза и Муровей», «Ворона и курица») належить до раннього періоду творчості (виданий 1851 року). Цікаво, що тема мистецтва, яка постає у чотирьох номерах циклу, віддзеркалювала проблеми нерозуміння та невігластва, з якими стикався молодий композитор у своєму оточенні. Щодо музичних особливостей циклу, то дослідники акцентують кілька ключових моментів. По-перше, А. Г. Рубінштейн задовго до

---

<sup>3</sup> До А. Г. Рубінштейна, за спостереженням Л. В. Семеніхіної, «музику до байок Крылова писав О. Плещеев, близький друг В. Жуковського та П. Вяземського, також є ескіз В. Одоєвського до байки “Квартет”» [224, с. 125].

сатиричних вокальних творів О. Даргомижського торкається цієї образної сфери – і цілком успішно. По-друге, композитор велику увагу приділяє вербальному тексту, музично передає його свободу (ритміка, переходи від наспівності до декламації та навпаки, наскрізна форма творів), часто використовує прийоми оперної декламації та ілюстративні, звукообразальні деталі [224, сс. 125–126; 33, с. 189].

Ще один відомий цикл за текстами байок І. Крилова належить О. Гречанінову (1864–1956). Вперше до гумористичної образності композитор звернувся саме в опусі 1903 року, яким стали «Чотири байки Івана Крилова» для голосу та фортепіано («Музыканты», «Обед у медведя», «Крестьянин и овца», «Орёл и пчела»). Цікаво, що надалі автор продовжить цю тематичну лінію, а також напише дві байки для вокального квартету *a cappella* («Лягушка и вол», «Лебедь, рак и щука»). У названих творах О. Гречанінова вже добре відчутними є традиції, закладені О. Даргомижським та М. Мусоргським, а його вокальні п'єси являють собою «яскраво характеристичні музичні замальовки, в яких композитор за допомогою специфічних виражальних засобів зумів художньо переконливо втілити поетичні образи віршованого тексту» [207, с. 176]. Фольклорні інтонації, мінімальне використання звукообразальності, майстерна побудова драматургії, часто – за діалогічним принципом, зміни у віршованому тексті та можливі випущення авторської моралі – все це характеризує новий етап у роботі з текстом байок, який представлений у творах О. Гречанінова.

Цікаво, що як у А. Рубінштейна цикл за байками І. Крилова став одним з перших творів, так і для юного Д. Шостаковича саме він відкрив довгий шлях у його камерно-вокальній творчості. Цикл «Две басни И. А. Крылова для меццо-сопрано и фортепиано» 16-річний композитор написав 1922 року, звернувшись до текстів «Стрекоза и муравей» та «Осёл и соловей». Попри те, що цей ранній, майже учнівський опус не є надто виконуваним чи дослідженим, музикознавці

помічають у ньому важливі риси більш зрілого письма композитора. Наприклад, комедійно-сатирична образність байок природно та майстерно проявилася у його циклі завдяки різноманітним прийомам театралізації, також іманентній жанру байки взагалі. Так, А. Кремер зазначає, що композитор ставиться до «сатиричного романсу як до вистави, герої якої – маски, типажі – відрізняються особливою яскравістю портретних характеристик, рельєфністю жести і пластики, що виражається в індивідуалізованих ритмоформулах, інтонаційно-гармонічних зворотах, анаграмах» [132]. Ця ж авторка виокремлює важливу особливість сатиричних циклів Д. Шостаковича (і «Басен», і більш пізніх творів): «Іншою особливістю сатиричних циклів є повторність елементів різних композиційних рівнів, пов'язана з навмисним порушенням основних постулатів комунікації <...>. Багаторівневе *ostinato*, що зачіпає окремі тони, гармонічні співзвуччя, однотипні інтонаційні звороти і трансфактурні ритмоформули стають провідним конструктивним принципом Байок Крилова» [133, с. 8]. Також уже в цих ранніх вокальних творах композитора є помітною особлива роль, яку він надає фортепіанній партії, роблячи її самостійною, ускладненою різноманітними технічними прийомами та типами фактури [226].

Отже, цикл байок Д. Клебанова за текстами І. Крилова вже знаходився у досить розгалуженому контексті сатиричної вокальної творчості композиторів-попередників<sup>4</sup>. Утім для виявлення суті новаторського підходу Д. Клебанова до інтерпретації жанру камерно-вокального циклу в «Баснях І. А. Крылова» слід усвідомити як найважливіші особливості літературного жанру байки, так і специфіку його композиторського прочитання у названому творі.

За змістом і системою персонажів дослідники виділяють три види байок: 1) байки, в яких діють тварини (або рослини); 2) байки, в яких діють люди; 3) байки, в яких діють ті й інші. За байкою стоїть ціла система традицій словесного мистецтва, що розкривається в її взаємозв'язках з міфом. Міф і байку об'єднує не лише фольклорне походження, але іноді і

---

<sup>4</sup> Окрім згаданих зразків композиторських інтерпретацій байок І. Крилова варто назвати твори В. Ребікова (музичні сценки «Басни в лицах») та Ц. Кюї «Пять басен И. Крылова».



зміст. Звичайними дійовими особами байки є, крім тварин і людей, боги олімпійського пантеону: Зевс (у ролі не завжди щасливого царя всіх живих істот) і Гермес (у ролі його слуги), а також Афіна, Афродіта, Прометей, Геракл, Аполлон.

М. Л. Гаспаров так коментує передумови появи байки: «Коли первісна людина вперше відчула себе людиною, вона озирнулася навколо себе і вперше задумалася про світ і про себе. По суті це були два запитання: теоретичне і практичне... Теоретичне запитання звучало так: як влаштований цей світ? Практичне запитання – як має поводити себе у цьому світі людина? На перше запитання людина відповідала міфом. На друге запитання людина відповідала собі байкою...» [61, с. 78].

Крім зв'язків з міфом, байка має спільне коріння з казкою. Відмінність між ними полягає у тому, що байка має дидактичну спрямованість, яка в казці є прихованою. Нарешті, байка має зв'язки з театром (театром комедії, театром одного актора), які складають нині генетичну пам'ять жанру. У процесі переходу від усної форми буття до писемної, а потім – від прозової до віршованої – байка зазнала значних змін. Розвиток байки як літературного жанру майже не змінив її сутності. Наведемо найбільш ранні поетичні визначення байки, що сформувалися в епоху античної цивілізації: «байка є вигаданою розповіддю, що являє образ істини»; «байка є риторичною розповіддю, по суті вигаданою, за переконливістю ж складу вона являє образ істини та складається з метою повчання і користі» [61, с. 48].

У подальшій «літературній долі» байки віршована форма зробила її повчальний зміст більш виразним та надала їй легкості викладу, демократичності мови. Поступово сформувалися основні риси байки: повчальність (дидактичність), алегоричність, традиційність кола образів та сюжетних мотивів.

Стабілізувалася і структурно-композиційна основа байки: розповідь і повчання (мораль), яка може як випереджати оповідальну частину, так і йти за нею. Виклад сюжету міститься в оповідній частині байки, побудованої за чіткою тричастинною схемою: експозиція – дія – несподіваний результат.

Мораль або сентенція (від лат. *sententia* – вислів повчального характеру) додається до байки і роз'яснює укладений в ній корисний сенс.

На основі наведених вище властивостей жанру байки представляється логічним сконструювати наступне його визначення: байка – жанр дидактичної поезії, коротка, сюжетно закінчена оповідальна форма, яка підлягає алегоричному тлумаченню як ілюстрація до відомого житейського або морального правила.

В. Г. Белінський так схарактеризував змістову модель байки: той світ, який представлений в байці, є «<...> чистим дзеркалом, в якому відбивається світ людський» [26, с. 569]. Головними рисами байки російський критик вважав сатиру та іронію. Осмислюючи історичне значення поетичної спадщини І. А. Крилова, В. Г. Белінський називав поета творцем «нової байки», «російської байки», в якій поєднуються риси повісті, комедії, гумористичного нарису, елементи злої сатири, демонструючи здатність російського байкаря бути «народним». В. Г. Белінський виділив три групи криловських байок:

– байки, в яких автор виступає моралістом, і які є слабкими за рівнем оповіді («Мавпа і окуляри», «Вовк на псарні»);

– байки без моралі, де важлива завершальна сентенція виражена від імені однієї з дійових осіб або від автора<sup>5</sup>;

– байки сатиричні та поетичні («Свиня під дубом», «Дзеркало і мавпа») [24, с. 574].

Мова байок І. А. Крилова відрізняється взаємодією граничної точності, епіграматичної стислості, яскравості, мальовничості, музикальності, ритмічної виразності. Байки Крилова – свято живої, розмовної народної мови.

Яким же є «образ істини», знайдений Д. Клебановим у циклі вокальних п'єс за байками І. А. Крилова? Для композитора важливою була не хронологічна, а образно-поетична єдність поетичних першоджерел. Саме цим можна пояснити принцип відбору байок як літературного фундаменту вокального циклу. Крім

---

<sup>5</sup> У вокальному циклі Д. Клебанова використані байки саме цієї категорії.

цього, байки, обрані композитором, належать до так званих «езопівських» байок у спадщині І. А. Крилова – таких, дійовими особами яких є тварини (за М. Л. Гаспаровим [56, с. 92]).

Д. Клебанов зберіг основні риси змісту і структури текстів І. А. Крилова: поліетапну розповідь (що містить в собі експозицію, дію, результат) і мораль (сентенцію). Для композитора байки стали свого роду низкою лібрето, на основі яких він розгорнув музичну комедію в чотирьох діях. Але Д. Клебанов перетворює байки не просто на «маленькі комедії», він трактує їх як цикл вокальних п'єс, подібних до оперних сцен.

Перший номер вокального циклу *«Квартет»* (тональність *F-dur*) відкривається двотактним фортепіанним вступом, який створює оптимістичний настрій. На початку твору (коли за сюжетом музиканти ще тільки готуються до спільної гри) вокальна мелодія і партія фортепіанного супроводу об'єднані спільними інтонаціями, фортепіано в середньому голосі вторить вокальній партії: створюється майже ідилічна картина. Але починаючи зі слів «Затеяли сыграть квартет...» ситуація кардинально змінюється: Д. Клебанов, випереджаючи майбутню ситуацію з горе-музикантами, змінює тональну стабільність фортепіанного супроводу (з'являються зменшені, збільшені септакорди в партії лівої руки, партія правої руки наповнена позатональними звуками, що «спотикаються» через пунктирний ритм). Крім того, якщо спочатку рух вокальної мелодії та фортепіанної партії був паралельним, то зараз вони рухаються у протилежних напрямках. У партії фортепіано з'являються спрямовані вгору пасажі, що виглядають, як справжня іронія, насмішка над уявною віртуозністю музикантів; інтонаційно, мелодично, гармонічно композитор партії ніяк не поєднує, а, навпаки, створює умови для неможливості їх співіснування. Усе це передає відчуття жахливо безладної гри виконавців. На словах «Ударили в смычки» з'являються повторювані септакорди, які також імітують гру музикантів і в наступних номерах, яким будуть притаманні нові риси.

Герої вирішили пересісти: фрагмент «Ты с басом, Мишенька, садись против альта» (поява канону – фортепіано вторить вокальній інтонації), два акорди половинними тривалостями (що трансформуються в наступних баснях) на тексті «Я прима сяду против вторы» дають певну надію на успіх, але все марно. Д. Клебанов використовує канон ще раз, коли Осел «сыскал секрет», як можливе передчуття порозуміння між горе-музикантами. Знов у фортепіанній партії композитор вводить хоральні акорди-очікування: поки усі знов пересядуть на інші місця («Послушались Осла: уселись чинно в ряд»). У цілому фортепіанна партія виконує звукозображальну функцію, поетапно демонструючи зміни в тому, що відбувається.

Перед появою Солов'я («Вот пуще прежнего пошли у них раздоры») композитор максимально підсилює відчуття безладу, настирливості музикантів, сварки між ними, яка втягнула вже усіх учасників квартету: музичний матеріал партій правої та лівої рук викладається в унісон. З появою Солов'я все змінюється: темп заспокоюється, в акомпанементі відбувається зсув до першої – третьої октав, вокальна мелодія набуває наспівності, гнучкості, – все це створює зовсім іншу картину, готуючи слухача до останньої частини байки. Моралі передуює фортепіанна інтерлюдія, наповнена солов'їними трелями та заспокійливими акордами. Відповідь Солов'я побудована на основі єдності мелодичного малюнку у вокальній та фортепіанній партіях, знову з'являються акорди-очікування, які у цьому розділі надають словам Солов'я більшої значущості та привертають до них увагу.

Другий номер вокального циклу *«Лебедь, рак и щука» (G-dur)* відкривається «гусельними» акордами фортепіанного двотактного вступу, який немов імітує інструментальний пролог до епічного сказання. В цій байці Д. Клебанов використовує музичний матеріал з першого номера, але значення, змістовне наповнення він має інше. Гусельні акорди – це не щось інше, як хоральні акорди-очікування з «Квартету». Фортепіанна партія знову виконує зображальну функцію: вже на початку на словах «И выйдет из него не дело, только мука» у протилежні сторони розходяться мелодичні лінії партій правої та

лівої руки, завершуючись зменшеним септакордом як символом подальшого розвитку подій. Композитор і далі використовує музичний матеріал з попереднього номера: повторювані септакорди в цій басні символізують віз, який неможливо зрушити з місця. Д. Клебанов знаходить музичні інтонації, звороти, щоб схарактеризувати героїв розповіді: у фортепіанній партії Лебідь, що літає в небесах, постає крізь призму паралельних співучих акордів на основі *D-dur* та *e-moll*, що чергуються; у вокальній партії його образ позначений злітаючим уверх пасажом по звуках зменшеного септакорду. Щука, стихією якої є вода, показана за допомогою висхідних коротких інтонацій у середньому голосі фортепіанного супроводу та арпеджованих фігурацій, викладених 32-ми тривалостями; у вокальній же партії її характеризує повторений декілька разів звук «мі»; для Рака характерними є хроматичні інтонації.

Завершує байку скерцозний фортепіанний відіграш, який підкреслює жартівливе, іронічне ставлення композитора до змісту твору.

Наступна байка **«Кот и повар»** відкривається безтурботним фортепіанним вступом у ситуації тональної невизначеності (композитор, можливо, хотів цим підкреслити, з певною часткою іронії, неясний поки що шлях розвитку подій). Пунктирний ритм у вокальній та фортепіанній партіях малює картину веселої прогулянки Кухаря: він побіг до шинку. Але, коли з'ясовується причина його візиту туди («Он набожных был правил и в этот день по куме тризну правил»), Д. Клебанов вводить хоральні акорди (акорди-очікування з першого номера вокального циклу та акорди, що символізують віз, – із другого), які набувають нового змісту у цій байці та надають подіям відтінку оплакування.

Наступна фаза розвитку подій переносить слухача до домівки кухаря, де той залишив Кота. Д. Клебанов, не вагаючись, миттєво зображує стрибок Кота скерцозними зворотами у фортепіанній партії, суттєво змінюючи загальну атмосферу подій. Композитор доповнює образ кота, відтворюючи у фортепіанному супроводі його муркотіння (фігурації 16-ми у середньому голосі).

Поява Кухаря, його крик «Ах, ты обжора!» у музичній драматургії байки виражені злітаючими вгору пасажами в партії фортепіано, що приводять до зменшеного септакорду (який вже зустрічався у «Квартеті») та передають гнів кухаря-невдахи. Комічність ситуації Д. Клебанов багаторазово посилює повним дублюванням мелодії-криків кухаря в партії правої руки у верхньому голосі, одночасно прописавши неквапливі фігурації 16-ми у середньому голосі (муркотіння кота). Наприкінці байки композитор використовує скерцозні звороти, форшлаги, з'являється штрих *staccato*, немов тихе хихотіння, зміцнюючи оптимістичний настрій фіналу. Дублювання малюнка вокальної мелодії у партії фортепіано підкреслює позицію автора: він на боці Кота. Завершує байку скерцозна жартівлива фортепіанна постлюдія.

Останній номер вокального циклу «*Слон и Моська*» поєднує в собі смислообрази з попередніх байок. Із самого початку Д. Клебанов звертається до повторюваних акордів з попередніх номерів, що створюють образ великого, неповороткого слона. А форшлаги, що характеризували Кота, надають комічності, гротескності його напускній важності та неприступності.

Появі Моськи передуює скерцозний стрімкий низхідний пасаж, що обривається важкими октавами у партії лівої руки. За принципом гротеску, іронії Моська представлена потужними витриманими акордами. Тільки після слів «Соседка, перестань срамиться» композитор розставляє усе по своїх місцях: Моська отримує свою справжню характеристику: скерцозні «підстрибуючі» акорди, легкі пасажі. Але у фінальній частині «Ай, Моська! Знать, она сильна, что лает на Слона!» Д. Клебанов знов повертає їй усвідомлення того, що вона може змагатися з таким велетнем. Тож автори підкреслюють, що все залежить від нашого світовідчуття.

Ідея квартету, втілена на рівні сюжету в першому номері («Квартет») і пов'язана з конфліктним протистоянням високої мети і неможливості її реалізації бездарними виконавцями, втілюється у всіх наступних номерах. Д. Клебанов у вокальному циклі «Басни И. А. Крылова» виділив ідею марності

спроб героїв зрозуміти один одного, недосяжність злагоди, порозуміння, що відбилися у наскрізних ситуаціях:

- неузгоджена, безладна гра музикантів з першого номера («Квартет»);
- неможливість зрушити віз із місця в другій байці («Лебедь, рак и щука»);
- впертість чотириногих героїв у третій («Кот и повар») і четвертій («Слон и Моська») вокальних п'єсах.

Композитор формує систему рольових функцій персонажів, пов'язуючи з кожним із них певний інтонаційний лад. Акордова формула, заснована на повторенні септакордів, що символізують гру горе-музикантів у «Квартеті», знайде нове втілення і в другому номері (немов би «застиглі» акорди, що зображують «віз», який нерухомо стоїть), і в третьому (сцена викриття кухаря-грамотія), і в четвертому (величний образ вуличного походу горезвісного Слона), символізуючи собою комічність, а, часом, і гротесковість того, що відбувається, неможливість що-небудь і коли-небудь змінити в обставинах, що склалися. Так один музичний прийом у різних контекстах, поряд з втіленням однієї змістовно-рольової функції, збагачується і різними образно-виразовими смислами.

Ще один наскрізний смислообраз вокального циклу заснований на використанні жанрової характеристики хоралу. У першій байці-п'єсі звернення композитора до деформованих жанрових ознак хоралу символізує сюжетну ситуацію безрезультатності пересадки учасників квартету з місця на місце у пошуках недосяжної гармонії. Пересемантизація хоралу відчувається і в гусельних акордах вступу до другого номера «Лебедь, рак и щука» (картина іронічної ідилії), і у третьому номері (образ Кухаря), і в заключній байці (фантасмагорична гординя Моськи, яка бажає досягти розмірів Слона). Тож у такий спосіб у вокальних п'єсах Д. Клебанова втілюються притаманні байкам епіграматичність і алегоричність.

Важливу роль у музичній мові байки грає зображальність. Зокрема, у «Квартеті» партія фортепіано виконує функцію демонстрації збірного образу бездарних оркестрантів (пасажний тематизм 16-ми створює ефект фальшивої

гри музикантів; нонакорди, септакорди – ефект неструнності, відсутності гармонії). У фіналі байки на тлі епізоду, що ілюструє повний розлад серед музикантів-невдах, Д. Клебанов вводить партію солов'я, який своїми трелями дещо згладжує, нівелює дидактичну спрямованість байки. Фігурації 16-ми у п'єсі «Лебедь, рак и щука» символізують водну стихію; у п'єсі «Кот и повар» – пасажі в партії фортепіано у нижньому регістрі залучені з метою зобразити муркотіння кота, а гама, що немов «заплітається», відтворює музичний образ Кухаря-грамотія; у музичній байці «Слон и Моська» Д. Клебанов використовує нарочито «важкі» акорди, створюючи ілюзію досягнення крихітною Моською грандіозних масштабів Слона. При цьому композитор явно тяжіє до створення музичної пародії, поглиблюючи жанрові властивості комедії, притаманні байці.

Отже, здійснений аналіз байок І. А. Крилова у композиторській інтерпретації Д. Клебанова дозволяє зробити наступні висновки: наскрізні лейтобрази, використані композитором у кожній байці, відкривають додаткові смислові аспекти. У процесі розвитку циклу наскрізні смислообрази об'єднуються і поліфонізуються Д. Клебановим, змінюючи характер відповідно до сюжетної ситуації та жанрового трактування. Створення композитором наскрізних смислообразів, що переходять у перетвореному вигляді від п'єси до п'єси, сприяє об'єднанню байок в цикл. Так, композитор здійснює перехід від билинно-епічного забарвлення акордів вступу до № 2 «Лебедь, рак и щука» до скерцозності у його фіналі; безладний квартет з № 1 перетворюється на хоральне звучання у № 3 «Кот и Повар»; у № 4 «Слон и Моська» відбувається трансформація примітивного звучання квартету з № 1 в урочистий полонез, який супроводжує ходу.

У композиторській інтерпретації текстів І. А. Крилова найбільш яскраво втілилися такі жанрові риси байки: сюжетна завершеність (підкреслена композитором введенням коди); алегоричне тлумачення (Д. Клебанов підсилює символіко-метафоричний зміст байки, вводячи додаткові алегоричні ряди до музичного тексту); ілюстративність (використання музичних образотворчих засобів з метою яскравіше змалювати ситуацію, в якій опинилися герої);



епіграматична стислість музичних зворотів, які утворюють ціле (наскрізні мотиви); традиційне коло обраних музичних образів і мотивів.

Розповідна лаконічна форма байки І. А. Крилова більш розгорнуто реалізується в п'єсах Д. Клебанова, хоча композитор чітко йде за поетичним словом. Відштовхуючись від властивостей байки, Д. Клебанов посилює комедійно-сатиричне начало, створюючи цикл «маленьких комедій». Дидактична спрямованість, серйозність тону в композиторських версіях, як правило, пом'якшена: якщо в першій вокальній байці «Квартет» вона вуалюється звукозображальними «трелями солов'я», то в другій («Лебедь, рак и щука») і четвертій («Слон и Моська») – подана крізь призму ігрового начала, чому сприяє звернення до скерцозної фактури; у третій же п'єсі («Кот и повар») повчальність ледве не зруйнована в короткому зображально-іронічному фортепіанному відіграші.

Д. Клебанов у циклі байок втілює елементи жанрового синтезу<sup>6</sup>, найважливішими орієнтирами якого є театральні та музично-театральні жанри. У його творах поєднуються риси суто байки, театру комедії, монологу, поеми, камерно-вокального циклу, вірша на музику (Г. Вольф), циклу вокальних п'єс, оперної сцени. Втілення рис симфонічного розвитку дозволяє трактувати вокальний цикл як вокально-фортепіанну симфонію у 4-х частинах. Слідування традиціям музичного, поетичного і театрального мистецтва визначає сутність підходу Д. Клебанова до композиторської інтерпретації жанру байки.

## **2.2. Жанрове різноманіття як драматургічна основа вокального циклу на вірші Т. Г. Шевченка.**

Поезія Тараса Шевченка посідає одне зі значних місць в українській культурі. Значення поезії Т. Шевченка в музичному мистецтві складно переоцінити. Завдяки дивовижній мелодійності та ритмічній віртуозності поезії

---

<sup>6</sup> Враховуючи результати дослідження О. Грицюк [78], яке присвячене проблемі жанрового синтезу у камерно-вокальній музиці першої третини ХХ століття, наголосимо, що у випадку з циклом Д. Клебанова мова йде саме про елементи жанрового синтезу, а не про послідовне втілення композитором цього принципу.

Т. Шевченко зажив слави одного з наймузикальніших поетів світу. Саме співучість, мелодійність, музикальність шевченківської поезії, тісно пов'язаної з народною творчістю, визначили надзвичайну популярність віршів поета й стали невичерпним джерелом натхнення для композиторів. Вірші Т. Шевченка лягли в основу багатьох музичних творів, написаних майже у всіх основних музичних жанрах. Це, наприклад, пісні та романси, хорові мініатюри, розгорнуті хори, монументальні кантати, інструментальні п'єси, симфонічні поеми, опери, ораторії, балети.

Серед музичних інтерпретаторів поезії Т. Шевченка першим варто назвати ім'я М. Лисенка. Його «Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка» налічує понад сто творів різних жанрів. Вірші великого поета надихали і класиків російської музики: М. Мусоргський, П. Чайковський, С. Рахманінов неодноразово зверталися до його поетичних шедеврів.

У другій половині ХХ століття поетична муза Т. Шевченка не втрачала своєї сили. Час від часу виникали як окремі солоспіви, так і вокальні цикли. Серед авторів романсів слід назвати В. Барвінського, Ф. Надененка, М. Жербіна, В. Борисова. До 150-річчя з дня народження поета, у 60-ті роки ХХ століття, з'явилася низка вокальних циклів: «Чотири романси» А. Кос-Анатольського, «Десять романсів на вірші Т. Шевченка» І. Шамо, «Три романси на вірші Т. Шевченка» Л. Колодуба, а також «Песни на стихи Т. Шевченко» Д. Клебанова. Для цих вокальних циклів є характерними оригінальна індивідуальна образність та яскрава музична мова, інтонаційною основою якої є українська народна пісенність. Утім, композитори не тільки пишуть музику на слова Т. Шевченка, а й прагнуть зобразити у своїй творчості образ самого поета. Такі творчі задуми реалізувалися в опері Г. Майбороди «Тарас Шевченко», вокальному циклі Ю. Мейтуса «Кобзареві», фортепіанній сюїті І. Шамо «Тарасові думи».

Шевченко і музика – величезна за розмірами і багатогранна за змістом сфера в духовному житті українського народу. Різноманітні аспекти цієї теми все активніше вивчаються музикознавцями.. Водночас і досі залишаються питання, вирішення яких вимагає аналітичних зусиль дослідників.

Вокальний цикл для середнього голосу «Песні на стихи Т. Шевченко» Д. Клебанов створив 1959 року. Цикл складається з восьми творів. Митця-бунтівника Д. Клебанова привабила поезія, яка викривала найжорстокіші та найтяжчі часи життя українського народу в період царської Росії. Композитор не відходить від традиції музичного втілення віршів, використовуючи характерні інтонації, особливі ритмічні звороти, якими насичені українські народні пісні. Показово, що сам автор називає свої музичні мініатюри піснями, підкреслюючи у такий спосіб їхню народнопісенну природу.

*№ 1 «Ой, одна я, одна»* – це монолог дівчини-сироти, що відкриває цикл. Фортепіанний вступ на *piano* (темп *Allegretto tranquillo*) в тональності *f-moll* налаштовує на скорботний настрій. Композитор використовує в партії правої руки рух квартами-квінтами, що створює атмосферу пустоти та приреченості, яка охопила героїню. Мелодія, що жалісно співає у партії лівої руки у вступі, «блукаючи» навколо звуку «сі бемоль», немов шукає виходу із замкненого кола. У фортепіанній постлюді цей же мотив звучатиме на кварту нижче: композитор завершує пісню в *c-moll*, а не в основній тональності, підкреслюючи цим усю марність сподівань.

Вокальна партія спирається на рух стрибками з їх наступним заповненням. Опора на звуки тонічного тризвуку та використання гармонічного виду мінору нагадують мелодику української ліричної пісні. Форма пісні – куплетна, але композитор трактує її досить вільно. Точного повторення початкового мотиву тут немає. Кожен новий куплет будується дещо інакше. В першому куплеті для мелодії характерні висхідні інтервали на кварту, в другому куплеті («А ні братика я») мелодія рухається у зворотному напрямку – вниз на квінту. Поступово змінюється динаміка, з'являються авторські ремарки щодо зміни розміру з 3/4 на 4/4 та темпу (*piu mosso* у другому куплеті). Кульмінація пісні припадає на слова «Де ж дружина моя? Де ви, добрії люде?», після чого починається поступовий спад емоційної напруги, яка стала результатом розвитку музичної драматургії твору. Слід зазначити, що структуру вірша протягом пісні Д. Клебанов не змінює, лише наприкінці він

двічі повторює останні два рядки: «Їх нема, я сама. А дружини не буде!». Таке рішення автора посилює загальний пригнічений настрій композиції.

Партія фортепіанного супроводу, на відміну від багатьох зразків романсової лірики, не підтримує вокальну мелодію, а має свою індивідуальну, розвинену форму. Рух супроводу восьмими тривалостями слугує не лише заповненню довгих тривалостей вокальної партії, але й створює певний емоційний фон для останньої. Нестійкі співзвуччя, утворені фортепіанним супроводом та вокальною партією, а також рухлива динаміка, ретельно виписана автором, сприяють створенню сумного настрою.

*№ 2 «Зацвіла в долині»* – музична мініатюра у жанрі веснянки, одному з найулюбленіших в Україні, що своєрідно висвітлений композитором. Відомі нам зразки цієї пісні – найчастіше прості й невибагливі. Дзвоновий характер двотактного фортепіанного вступу, мелодичний матеріал якого охоплює чотири октави, *staccato* паралельних квартових інтонацій надає веснянці танцювального характеру (тональність *Es-dur*, розмір 4/4, динаміка – *piano*). Вокальна партія, як і у першому номері, будується завдяки стрибкам на улюблені композитором інтервали – кварту, квінту. З низького регістру мелодія поступово підіймається вгору. Композитор спирається на літературний текст, тому у пісні змінюється розмір (з 4/4 на 2/4) та темп виконання. Куплетна форма організована так, що, кожен куплет складається з двох частин. Перша сприймається як заспів, а друга є розвитком образів. Вона має більш рухливу мелодичну лінію, ширший діапазон, різноманітнішу динамічну та темпову палітру, більш розвинений фортепіанний супровід, який є самостійним, незалежним від вокальної партії. Останній, третій куплет починається зі зміни тональності (з *Es-dur* на *g-moll*), ритмічного оформлення вокальної партії (використовуються тріолі), її поступового руху до кульмінації всього романсу (на словах «Рай у серце лине, а ми в церкву лізем»). Раптова зміна нюансу з *ff* на *p* обриває все напруження, поступово затухаючи, вокальна мелодія спускається у першу октаву, де у героя постає питання: «Сказав би я правду, та що з нею буде?». В останніх тактах на словах «Самому завадить, а попам та

людям однаково буде» все заспокоюється, фортепіанна партія немов шукає в хоральних гармоніях стійку тональність. Останніми словами Т. Шевченко, можливо, хотів підкреслити невіру багатьох українських людей, що їх можуть почути та зрозуміти. Але Д. Клебанов розвіяв сумніви: в останньому такті «засяяв» *G-dur*, відкривши перспективу для надії та доленосних змін.

**№ 3 «Ой, три шляхи широкії»** становить різкий контраст із попередніми номерами. Такому враженню сприяють скорботна тональність *c-moll*, повільний темп *Lento*, розмір 4/4, гусельні «закам'янілі» акорди фортепіанного супроводу, на тлі якого починається розповідь про братів, що покинули стару матір, жінку, сестру, дівчину й подалися в далекі краї шукати кращої долі. Пісня за своєю стилістикою, формою, засобами виразності нагадує найкращі українські епічні думи. Форму пісні можна визначити як куплетно-наскрізну. З одного боку, вона має чітко виражені чотири куплети, з іншого – кожен куплет є тематично самостійним в мелодико-гармонічному плані і є природним розвитком сюжетної лінії. Розвитку образів вокального твору значною мірою сприяє й фортепіанний супровід: в першому куплеті – це застигли тривалі гармонії; в другому – ритмічні особливості (синкопи), дублювання в октаву та терцію вокальної партії, використання нестійких співзвуч; третій куплет – синтез знайдених у першому та другому куплетах прийомів. Останній, четвертий куплет є кульмінацією всієї пісні. Вокальна партія стає надзвичайно напруженою. Цьому сприяє рух квартами вгору та вниз, використання мелодичного та натурального мінору, повторення звуків, стрибок на октаву вверх, зміна розміру (з 4/4 на 3/4) та розвинений фортепіанний супровід (фактура гомофонно-гармонічна). Але як би не змінювався мелодичний малюнок вокальної партії, Д. Клебанов у кінці кожної строфи повертає її до основного тону «до», втілюючи у такий спосіб передчуття щодо повернення героїв на свою малу Батьківщину у майбутньому.

Невелика рішуча фортепіанна постлюдія (всього чотири такти) на динаміці *forte* побудована на новому тематичному матеріалі з урізноманітненим

ритмічним малюнком (пунктирний ритм, тріолі). Нестійкі, альтеровані гармонічні співзвуччя довершують створену піснею сувору картину життя.

**№ 4 «Буває, іноді старий»** різко контрастує з попередніми творами циклу. Цей контраст виражений багатьма засобами: жвавий темп *Vivo*, тональність *B-dur*, розмір 4/4, короткий фортепіанний вступ із різкими акцентами на трьох перших долях такту, виразна динаміка *mezzo forte* створюють необхідний настрій для вступу вокаліста. Вокальна партія будується вільно. Мелодія вокальної партії спершу обертається навколо звуків тонічного тризвуку, а потім стрибає вгору на велику сексту. Використання значної кількості пауз надає їй ознак певного роздуму, неначе оповідач підшукує найбільш вдалі слова, аби слухач зміг уявити собі образ старого, що замріявся й уявив себе молодим.

Композитор знову, як і в попередньому номері, використовує форму, яку ми визначаємо як куплетно-наскрізну. Така форма дозволяє найбільш яскраво втілити в музиці літературний образ та не обмежує композитора жанровими канонами. Розгортання вокальної партії повністю залежить від літературного тексту. Автор змінює (в разі потреби) розмір, у фортепіанному супроводі використовує мотиви, що звучали у вокальній партії.

У другому куплеті («І стане ясно перед ним») розвиток образу відбувається завдяки руху мелодії на кварту-квінту, що створює враження своєрідної «бадьорості», «наснаги» старенького. Фортепіанний супровід змінюється. Композитор використовує арпеджіато у яскравих нестійких гармоніях (різновиди септакордів), рух по півтонах, відхилення в тональності першого ступеня спорідненості. Д. Клебанов двічі повторює останній рядок другого куплету «Вітає весело над ним» (у тексті Т. Шевченка повторення відсутнє), щоб ще більш підкреслити веселий настрій старого і здійснити більш рельєфний перехід до третього куплету.

Третій куплет («Що се зробилося з старим») – своєрідна скоромовка, коли рух мелодії кружляє навколо основних тонів. Останній куплет – кульмінація пісні. Вона досягається не лише поступовим підйомом мелодії вгору, але й використанням фермат у найважливіших місцях, ущільненням фактури

фортепіанної партії, появою шістнадцятих в партії лівої руки, що заповнюють та насичують акордові структури. Фортепіанна постлюдія в темпі *rubato* на динаміці *forte* будується на новому тематичному матеріалі (композитор дуже любить цей прийом) в ритмі бравурного маршу і слугує певним містком до наступної пісні циклу «Гімн чернечий».

**№ 5 «Гімн чернечий»** – сатира на життя черниць із дуже яскравою та образною музичною мовою. Завдяки акордово-токатній фактурі фортепіанної партії цей номер циклу набув бунтівного характеру. Швидкий темп *Allegro agitato*, тональність *h-moll*, розмір 4/4, різкі зміни динаміки (перша доля такту на *sforzando*, інші на *piano*), дрібні тривалості (шістнадцяті) – фортепіанний вступ готує слухача до сприйняття нового образу. Форма романсу – куплетно-варіаційна. Вокальна партія у швидкому темпі будується на повторенні трьох звуків і формує образ черниці, що бормоче молитви. Кожен куплет закінчується зойком «Алілуя!».

Другий куплет – туга, мрії про подружнє життя, родину, дітей. Композитор не виписує окремо зміну темпу, але вокальна мелодія сприймається як скоромовка. Розвиток відбувається завдяки зміні у характері руху мелодії, тональним відхиленням. У наступному куплеті подальший розвиток досягається завдяки використанню композитором вільних секвенцій, зміні розміру (з 4/4 на 5/4) та темпу (*ritenuto*). Останній куплет – резюме: хоча ми й черниці, але залишаємося життєрадісними, танцюємо та співаємо. Для такого образу композитор використовує стрибки вокальної мелодії (мала секста, чиста квінта), «танцювальну» синкопу: як справжній гопак звучать останні рядки: «Танцюєм та співаєм, співаючи, примовляєм: Алілуя!». Фінальне помпезне, урочисте «Алілуя» звучить на *forte* (потім *fortissimo*), *allargando* і дублюється фортепіанною партією, але останній акорд в тональності *h-moll* обриває бравурний настрій.

**№ 6 «Над Дніпровою сагою».** Пісня контрастує з попереднім номером вокального циклу. Її загальні характеристики – це трагічна тональність *d-moll*, темп *Lento*, динаміка *piano*. Форма твору – куплетно-варіаційна.

Інструментальний вступ побудований на взаємодії трьох компонентів: 1) в партії правої руки звучить акордове тремоло, що рухається по півтонах; 2) ритмічна фігура «дві шістнадцяті»; 3) основний тон «ре», що повільно рухається октавними ходами, викладений четвертними тривалостями. Все це створює колорит сильної, потужної та водночас спокійної течії Дніпра, але фігура шістнадцятими вносить певну тривогу у загальний настрій.

У першому куплеті спокійна лірична вокальна мелодія-плач поєднана з драматично-напруженою фортепіанною партією, яка дублює її в акордовому викладенні. Характер партії лівої руки залишається незмінним. Вокальна партія змінюється лише частково. Водночас фортепіанні інтерлюдії між куплетами, збагачені сміливими гармонічними послідовностями, набувають самостійності, стаючи драматичним лейтмотивом пісні та посилюючи героїчний колорит. Акордова фактура супроводу, використання композитором нестійких гармоній, що рухаються по півтонах, створюють необхідний настрій. У першому куплеті вокальна партія побудована на русі по основних тонах і нагадує «заколисування» човна хвилями Дніпра. У другому куплеті («Дніпро берег ріє, ріє, яворові корінь мие») мелодія рухається поступенево, з'являються акценти у вокальній партії та композиторські вказівки щодо невеликого *crescendo*. Акорди у фортепіанній партії правої руки вже викладено половинними та четвертними тривалостями. Тривалості октавних ходів в партії лівої руки також укрупнюються, змінюються на половинні. Третій куплет («Що без долі, без родини та без вільної дружини») – вільна секвенція мелодії, кружляння навколо основних тонів. Водночас посилюється розвиток фортепіанного супроводу. Він стає більш рухливим, оскільки на фоні витриманих акордів тепер звучать пасажі тридцять другими тривалостями та постійно змінюються гармонії (по півтонах). Основний тон в партії лівої руки у цьому куплеті незмінно залишається без руху, але його заповнюють ходи на сексту, септиму, октаву, які немов розгойдують фортепіанну фактуру подібно до хвиль Дніпра. Наступний, четвертий куплет («Явор каже: “Похилюся та в Дніпріві скупаюся”») сприймається як місцева кульмінація. Змінюється розмір (з 4/4 на 3/4).



Вокальна партія будується завдяки рухові на широкі інтервали, використанню нової ритмічної формули; вона підіймається вгору стрибками (мала септима) і так само стрімко спускається. П'ятий куплет («А калина з ялиною та гнучкою калиною») вводить до драматургії пісні новий образ (калина як уособлення дівчини), нову мелодику з використанням нової ритмоформули, вільних секвенцій, альтерованих звуків, в акомпанементі з'являються дзвонові акорди, солов'їні трелі. Все це чимало змінює попередній пейзаж, являючи собою картини щасливого життя. Фортепіанна інтерлюдія перед останнім куплетом нагадує слухачу про інтонацію плачу, що супроводжувала вокальну мелодію на початку пісні. В останньому куплеті («Повбирані, завітчані та з талантом заручені») композитор, повертаючи початковий розмір (4/4), модифікує музично-тематичний матеріал з попередніх куплетів, підбиваючи підсумки у драматургії пісні в цілому. Знову з'являється ритмічна фігура з двох шістнадцятих із фортепіанного вступу до пісні, але у фінальному розділі її дублює вокальна мелодія, двічі повторюючи один і той же мотив. Ламана лінія вокальної партії, використання у фортепіанному супроводі нестійких гармонічних співзвуч, низка відхилень з *d-moll* у *E-dur*, *g-moll* і, нарешті, *D-dur* створюють відчуття недовомовленості та невизначеності.

**№ 7 «У перетику ходила».** Композитор продовжує спиратися на принцип контрасту у організації цілого. Цей номер являє собою веселу, життєрадісну й жартівливу пісню у темпі *Allegretto* (розмір 4/4, тональність *F-dur*). Короткий фортепіанний вступ (два такти), побудований на секвенційному розвитку мотиву шістнадцятими тривалостями, нагадує легку метушню дівчини у пошуках свого коханого. Вокальна партія являє собою кружляння мелодії. Основний мотив пісні – два такти куплету, а вся пісня, своєї черги, становить варіації на тему. Розвиток вокальної партії відбувається завдяки невеликим змінам, які композитор додає з кожним новим проведенням: спочатку це поступовий рух, у другому проведенні – стрибки на кварту-квінту, третє проведення додає ще більше стрибків, що допомагає створити образ непосидючої, енергійної дівчини. Надалі композитор використовує різноманітні відхилення від основної тональності,

альтеровані нестійкі гармонії. Важливу роль відіграє також фортепіанний супровід, який модифікується у кожному наступному куплеті: акордова фактура змінюється віртуозними арпеджованими пасажами або фігураціями. Знайдений композитором цікавий ритм фортепіанного супроводу (особливо в третьому куплеті) надає відповідної забарвленості образу дівчини. Кульмінація пісні припадає на останню строфу. Для того, щоб вона була якомога яскравішою, композитор за три такти уповільнює темп (*poco rit.*) на словах «у неділеньку зятями будеш звати», але раптово повертається до першого темпу, вдруге повторюючи слова «у неділеньку зятями будеш звати» з традиційною для народних пісень ферматою наприкінці твору.

**№ 8 «Неначе степом чумаки»** – епічний твір, що завершує вокальний цикл, своєрідна пісня-епілог. Повільний темп *Lento*, динаміка *piano*, тональність *cis-moll*, упорядкований восьмими тривалостями розмірений ритм двотактного фортепіанного вступу (нагадує викладення фортепіанної партії в романсі Р. Шумана «Я не серджуся») малює картину безмежного, наче саме життя, степу. Ліричний герой пісні, поет, розповідає про своє життя в неволі, про свою велику таємницю (він потайки пише вірші, створює книгу). Тому й мелодична лінія твору ламана, дещо химерна. Д. Клебанов поділив вірш на умовні ступені розвитку, яким відповідають зміни у музичній драматургії пісні. Слова поета «А я й байдуже. Книжечки мережаю та начиняю таки віршами. Розважаю дурную голову свою» надихають композитора дещо змінити характер і фортепіанної партії, і, особливо, вокальної. В партії голосу з'являються тріолі, паузи, що переривають мову героя, перехоплюють подих. Характерними є висхідні вольові, рішучі інтонації, що розкривають справжню натуру поета: мужньої, самовідданої людини, яка живе своїми віршами («а я без віршів не улежу...»), вірить у їхню силу, що зможе змінити на краще долю України та її людей.

Постійна тональна невпевненість, гармонічна нестійкість фортепіанного супроводу доповнює картину заслання поета. Наскрізна форма пісні також сприяє створенню відповідного настрою та образу головного героя. Фортепіанна постлюдія (акордовий виклад, рух великими тривалостями на

одному звуці із заповненням восьмими у супроводі) поступово сходить на *pianissimo*, але ж перехід в однойменну тональність *Cis-dur* дає слухачеві надію на краще майбутнє. Д. Клебанов змінює структуру вірша, двічі повторюючи перші два рядки «Неначе степом чумаки уосени верству проходять». Засудили поета саме за писання віршів, писати в неволі йому теж заборонили. Розбити цю заборону, не скоритися їй – чи міг поет ще яскравіше проявити власну внутрішню свободу та бажання повернутися на Батьківщину? На цьому і наголошував композитор, змінивши початкову форму віршу.

Отже, Д. Клебанов при відборі поетичних творів Т. Шевченка для написання вокального циклу керувався ідеєю знайти зразки не лише багаті на щирі почуття та людські переживання, а, насамперед ті, яким є притаманним гостро викривальний зміст. Музична драматургія вокального циклу базується на ідеях боротьби проти неволі та нескореності українців своїй долі. У циклі домінує не звичайне констатування відсутності щасливої долі, а активний протест. Номери вокального циклу не пов'язані єдиним сюжетом, що зовні виглядає як низка контрастних картин-настроїв зі спільним тематичним спектром, який можна позначити як викриття насильства над людиною.

У питаннях формоутворення Д. Клебанов відстоює класичні позиції: для нього актуальним залишається підхід до структури номерів, де основою є поетичне членування. Крайні частини можна вподобити музичному прологу та епілогу, в яких композитор використовує прийом повторення окремих фраз.

Найчастіше Д. Клебанов звертається до куплетної, куплетно-варіаційної або наскрізної (коли він свідомо порушує структурну логіку вірша) форм. Тенденції музичного втілення віршованого твору, спрямовані на глибоке розкриття психологічного змісту, ведуть до розширення простої куплетної форми. Принципи вокалізації поетичного тексту орієнтовані на прагнення максимально глибоко проникнути до емоційного наповнення тексту. З огляду на зазначені особливості пісень їх можна назвати романсами.

Увесь вокальний цикл в певному сенсі являє собою замальовки з життя різних верств населення України. Використання композитором різних пісенних

жанрів під час роботи над вокальним циклом дало йому можливість більш рельєфно та досконало розкрити зміст віршів, прийшовши до єдності циклу через жанрове різноманіття: між собою частини циклу з'єднуються за принципом жанрового контрасту.

### **2.3. Неоромантичні тенденції у творчості Д. Клебанова (на прикладі вокального циклу на вірші Г. Гейне).**

Цикл Д. Клебанова на вірші Г. Гейне є своєрідною драмою-монологом, у процесі якого проявляється прихований сюжетно-психологічний конфлікт, відтворюється внутрішній світ героя, якому притаманний великий спектр переживань.

На прикладі цього вокального циклу можна спостерігати, як зближуються дві основні тенденції, що характеризують творчі пошуки Д. Клебанова в кінці 1940-х – на початку 1950-х років. Перша з них пов'язана з утіленням у музиці елементів українського пісенного фольклору, котрий вплинув на формування мелодичного стилю композитора. Друга проявилася в увазі до складного внутрішнього світу людини, що викликає асоціації з романтичними традиціями композиторів XIX століття, зокрема Р. Шумана. Утім, остання тенденція пояснюється також універсальністю проблематики таких творів, що було надзвичайно актуальним для композитора з огляду на несприятливу ідеологічну атмосферу та обмеження, які висувалися партійною владою до творчості.

Вокальний цикл Д. Клебанова на вірші Г. Гейне складається з восьми романсів. Усі вірші, відібрані композитором, свого часу увійшли до поетичної збірки Г. Гейне під назвою «Книга пісень», що включає твори, написані з 1816 до 1826 року. Перші чотири романси створені на вірші з циклу «Страждання юності» (1816–1821), інші взяті з циклу «Ліричне інтермецо» (1822–1823).

Тема кохання пронизує всю збірку віршів Г. Гейне, відображаючи страждання романтичного героя від нерозділеної любові (подібні до страждань автора, закоханого у свою кузину), його меланхолійний настрій та зіткнення з

суперечностями дійсності. Автобіографічність твору, весь спектр емоцій героя, його переживання та перевтілення не могли не привабити романтичну, глибоко емоційну натуру Д. Клебанова. Крім того, сама назва збірки «Книга пісень» вказувала на необхідність музичного втілення віршованого тексту, обіцяючи збагатити й розкрити нові грані та глибини його змісту.

Романс «*Вранці я встаю, гадаю*» відкриває вокальний цикл. Повільний темп (*Largo doloroso*), відмова композитора від чіткого визначення тональності на початку твору (ключові знаки не виписані), форма простого періоду, динаміка *piano* покликані створити необхідну атмосферу пробудження героя, томливе очікування ним коханої. Саме ця ідея відбилася у двотактному фортепіанному вступі. Висхідна мелодія з чегуванням терцій та кварт, що починається в басу на *p* і майже миттєво приводить до акорду на основі *Ges-dur* на *f* у другому такті, – немов сонце, яке раптово зійшло й усе освітило. Але цей сплеск швидко заспокоюється завдяки заколисливим висхідним інтонаціям-крокам в басу на динаміці *p*. Голос, починаючи розповідь, вводить слухача немов у стан напівсну. Вокальна мелодія – своєрідний наспів, проста та невигадлива, заснована на терцієвих інтонаціях. Її колоподібний рух нагадує колискові погойдування, що м'яко огортають слухача.

З початком другої строфи «І вночі спокою мало» мелодія вокальної партії змінює свій малюнок. Теситура трохи підвищується, інтонації стають більш наполегливими: терції поступаються місцем кварто-квінтовим інтонаціям, що асоціюється з душею, яка без краю нудиться, жадає вирватись із замкненого кола очікування. Цей настрій передається і фортепіанній партії, яка насичується хроматичними секундовими інтонаціями. Вони згущують фарби супроводу, створюючи напружені гармонічні співзвуччя. Інструментальний супровід паралельно з поетичним текстом передає стан, настрої ліричного героя: на словах передостаннього рядка «марячи, півсонний, в'ялий» раптово рух зупиняється септакордами, викладеними половинними нотами, спочатку з мажорним, а потім з мінорним забарвленням. Що залишається герою? Тільки мріяти в напівсні. Вокальна мелодія востаннє здійснює спробу розірвати це коло томління й

очікування висхідною інтонацією септими, але знову повертається до спадного квінтового інтервалу. Цей зворот загострює перший та єдиний акцент у фортепіанній партії, коли слова звучать як досада та вирок. У контексті твору виразом сприймається життя у вічному очікуванні. Фортепіанна фактура сповнена мажоро-мінорними гармоніями, які змінюють одна одну, альтераціями, хроматичними ходами в середньому голосі, які збагачують звукову палітру барвами світлотіней, ще більш посилюючи відчуття томління, неможливості щось змінити, безвиході. Незмінний нюанс *p* у вокальній та фортепіанній партіях аж до останнього рядка вірша передає стан героя, який нібито скорився своїй недобрій долі. І тільки раптовий акцент і *crescendo*, що супроводжують заключний рядок поетичного тексту, оголюють внутрішній протест героя та його незламність. Пронизана альтерованими акордами фортепіанна постлюдія знов створює картину томного очікування, яке розряджається м'яким *Des-dur*, що виникає як промінь та освітлює завершення романсу.

Другий номер вокального циклу, «*В гаю, на дикій стежині*», переводить слухача в тональну сферу *es-moll*. Двотактний вступ заснований на висхідних інтонаціях-кроках в басу, які композитор використав у першому номері циклу. Розміреність темпу, характеру (*tranquillo*), незмінний бас у вступі і його заповнення новими гармоніями й барвами, що передують появі вокальної мелодії (октава, «порожня» квінта, хроматизм), покликані виразити глибоку самотність героя. Басова лінія фортепіанної партії, що в першому романсі передавала томління героя, тут відтворює образ людини, яка неспішно йде, задумливої, поглиненої своїми думками. Вокальна мелодія – наспівна, проста, викладена на *p*. Вона розкриває той спектр переживань і спогадів, які охоплюють ліричного героя. Лише перші два рядки відрізняються наспівністю та кантиленністю мелодії, а далі, з початком третього рядка «а мрії в самотині будили давні дні», характер висловлювання кардинально змінюється: нюанс *p* миттєво переходить у *f*, у вокальній партії з'являється «зламність», речитація на одному звуці, рух шістнадцятими, стрибки на інтервали від квінти до септими. Розірваність мелодії паузами демонструє схвильованість і

дратівливість чоловіка. Більш драматичній передачі емоційного стану героя сприяють часта зміна розміру (6/8, 9/8, 2/4) і використання композитором різноманітних ритмічних фігур: дуолей, тріолей, секстолей. Фортепіанна партія також трансформується, в низка гармоній, які змінюють одна одну, діапазон розширюється до трьох октав, хода басу стає більш впевненою, наповнюючи зміст ще більшим драматизмом.

Другій строфі «Хто, пташки, навчив вас співів?» передують два такти інструментального соло: у верхньому голосі звучить щемливий мотив на фоні зменшених гармоній. Напруга продовжує посилюватися: мова героя прискорюється, теситура вокальної партії поступово підіймається, тоді як у фортепіанній партії продовжує розширюватися діапазон між басом і його наповненням (чотири октави). Лавина спогадів захоплює головного героя, і його благання «...навіщо горем і гнівом колишній біль будить?» сприймаються як остання спроба перервати душевні муки.

Чотири такти фортепіанної інтерлюдії, що передують третій строфі, буквально обвалюються на слухача всією тяжкістю страждань героя, що впав на коліна у своєму благанні. Низхідні «ламані» інтонації у верхньому голосі, викладені тріолями, стрімке *crescendo*, акорди-колони на *f*, що рухаються по півтонах, миттєве *diminuendo*, що приводить до збільшеного акорду на *p* – такий калейдоскоп музичних засобів виразності використовує Д. Клебанов з метою якомога повніше розкрити весь біль, що у цей момент охопив героя. Третя строфа «Ми згадуєм дівчину милу» звучить в композиторській інтерпретації як хорал. Відбувається трансформація інтонацій «ходінь» у «хоральність» і «дзвоновість» як символ втраченого щастя.

Кожного разу між строфами композитор укрупнює фортепіанне соло. Так, перед фінальною частиною романсу звучить вже п'ятитактна фортепіанна інтерлюдія, побудована на рішучих септакордах, які злітають вгору. Завершення інструментального фрагмента на зменшеному тризвучі виводить героя із заціпеніння.

Початок останньої строфи «О, пташки, вже годі співати» (повертається початковий розмір 6/8) також пов'язаний з хоралом у партії фортепіано. У вокальній мелодії з'являються наполегливі висхідні інтонації. Раптове *Agitato subito* остаточно затверджує думку про те, що якими б тяжкими не були страждання (ламаний малюнок вокальної мелодії, секундові поєднання у фортепіанній партії), дорожче за них у героя нічого немає. Двічі Д. Клебанов примушує ліричного героя повторити фразу «Не віддам!», що рішуче звучить спочатку на фоні *B-dur*, а потім *as-moll*, посилюючи його *credo*. І знову, як і в першому романсі, фортепіанна постлюдія з низхідними «стогонами» секундових інтонацій стає символом смиренності перед долею.

Третій романс «*Поклади лиш руку на серце, друг*» є контрастним стосовно перших двох номерів вокального циклу. Поява дієзної сфери (*cis-moll*), кардинальна зміна темпу і характеру оповіді (*Allegro agitato*), вільна форма романсу (п'ятичастинна, дещо нагадує форму рондо завдяки рядкам, котрі повторюються, — «Ах, майстре...») як елементи композиторської драматургії покликані розкрити ще одну грань внутрішнього світу ліричного героя, його переживань. Уперше виникає образ смерті. У цьому контексті смерть виступає не як завершення земного шляху, а як спосіб позбавлення від страждань і душевних мук. І фортепіанна партія, і мелодична лінія вокальної партії, окрім драматургічного, смислового навантаження, виконують і звукообразальну функцію. В партії фортепіано чітко чути стукіт. Малюнок вокальної партії цього номера різко відрізняється від попередніх. Для початкових фраз мелодії характерні сходження з низького регістру голосу в середній, а потім високий, використання кварто-квінтових стрибків, речитації на одному звуці, що сприймаються як прохання, надія героя на допомогу уявного друга, до якого він звертається. У третьому та четвертому рядках першої строфи вірша речитація на одному звуці перетворюється композитором на імітацію зловісного стукоту майстра.

Другій строфі поетичного тексту передують фортепіанна інтерлюдія, заснована на хроматичних інтонаціях, які отримують подальший розвиток у музичній



драматургії романсу. Зміна темпу в другій строфі (*meno mosso*) призводить до зміни характеру вокальної партії: вона стає «тягучою», «сповзає» по півтонах, хоча елемент стукоту в ній знову присутній. Посиленню ефекту сприяє і статичність фортепіанного супроводу, у якому також виразно чути стукіт молотка і одночасно з ним – удари серця героя, що перебуває в напівбожевільному стані, близькому до агонії. Звернення до майстра «Ах, майстре» несподівано змінює і загальний тональний колорит (*C-dur*), і малюнок вокальної мелодії, яка пронизана широкими інтервалами, і стиль фортепіанного викладу (з'являються терції, що «сповзають» вниз по звуках хроматичної гами).

Словами «Я так втомивсь, пора відпочити» завершується вірш Г. Гейне, але не його музична версія, яку задумав Д. Клебанов. Композитор змінює структуру вірша Г. Гейне, двічі повністю повторюючи його текст. У такий спосіб композитор на новому рівні розкриває у музичній драматургії романсу глибинні смислові шари поетичного першоджерела. Д. Клебанов, прагнучи простежити весь спектр емоцій, переживань ліричного героя, що знаходиться на грані життя та смерті, у неясній свідомості, розширив часові рамки вірша. Етапи психологічно нестабільного стану, що раптово змінюється з наближенням смерті героя романсу, Д. Клебанов зумів дивовижним чином передати в музиці за допомогою зміни тональності (*c-moll*), ритму (в фортепіанній партії спочатку з'являються розмірені «колискові» акорди, які з початком розділу *Poco agitato* трансформуються в акорди, які передають стан агонії, що охоплює ліричного героя), темпу та характеру (*Tranquillo, Poco agitato*), наповнивши образно-музичний контекст «повзучими» інтервалами, чергуванням «галюцинуючих» септакордів. Фортепіанна партія настільки самодостатня й самостійна, що і без віршованого тексту перед слухачем постають картини жорстокої муки вмираючого: прискорення, а потім уповільнення серцевого ритму, помутніння свідомості, забуття, поступове згасання життя в ньому. Постійні зміни гармоній уособлюють образ душі, що тріпоче, сприймаються як символ руйнування власного «Я». Вокальна партія

насичена «стукаючими» речитаціями на одному звуці, що повертають образ майстра з першого розділу романсу.

Останній відчайдушний зойк «Ах, майстре» (*meno mosso*) у фіналі романсу звучить одночасно з акордом, що в основі має зменшену гармонію, але його доповнюють додаткові секундові тони, що передають почуття крайнього відчаю. Чи знайшов розраду герой у смерті, яка в цьому сюжеті постає як символ визволення? Завершальний зменшений акорд на *p* радше свідчить про те, що це лише коротка пауза. А далі він продовжить свій шлях, але вже в іншій іпостасі, спостерігаючи за тим, що відбувається, але не втручаючись і не маючи можливості вплинути на хід подій, проводячи життя немов осторонь від коханої, проте водночас і поряд з нею. У цьому романсі закладений глибокий філософський сенс: самозречення заради іншої людини, що вимагає колосальної сили духу й мужності, здатне привнести в життя зміст і наповнити її гармонією.

Четвертий номер вокального циклу, «*Спершу я п'їтьми боявся*», виступає своєрідним переходом з одного життєвого виміру, в якому перебував ліричний герой, до іншого. Гармонічна формула вступу прагне виливу, герой ставить запитання до самого себе: «Як далі жити?». Низкою засобів виразності композитор майстерно передає увесь страх, відчай ліричного героя, дає зрозуміти, що перед ним стоїть дилема, а внутрішня боротьба з самим собою набуває запеклого характеру. Так, серед таких музичних особливостей номера – рухливий темп (*Allegretto*), зміна динаміки (фортепіанний вступ виконується *forte*, але з початком співу – раптове *piano*), квартові нестійкі співзвуччя в партії правої руки, незмінна ритмічна та гармонічна формула супроводу в басу, зміна розміру (4/4, 3/4, 3/2), хроматизми, чергування дрібних із більш тривалими нотами у вокальній партії. Малюнок вокальної мелодії, що спочатку крутиться навколо одного звука, секундові інтонації, та раптом стрибки на октаву, дециму на словах «що пригнітить – не мине» ще більше посилюють відчуття внутрішнього конфліктного діалогу.

Рядок тексту «як я витримав, не здався» Д. Клебанов повторює двічі (у тексті Г. Гейне повтору немає), розділяючи репліки паузами, змінюючи розмір

та темп романсу (3/2, *Lento*), тим самим немов даючи час на пошук пояснення. Але прямої відповіді на питання «як?» нема. Останній рядок «не розпитуйте мене» (також повторений двічі попри відсутність повтору у тексті вірша), що перший раз звучить на фоні зменшеного септакорду, а другий – *a cappella*, голос повторює як своєрідну мантру, не змінюючи навіть мотив. Повторюючи рядки поетичного тексту, змінюючи його структуру, композитор робить акцент на головній думці, закладеній поетом: душевні зусилля героя примножуються, сила його духу підноситься на новий рівень. Завершальна фраза, що виконується солістом без фортепіанного супроводу, ще раз підкреслює, яких титанічних зусиль коштувало героєві пережити розлуку з коханою. Луною її підхоплює фортепіано, двічі повторюючи з інтервалом в октаву, повільно, але вже на *f* з елементами скерцозності. І, нарешті, фортепіанна постлюдія *Allegro con moto* розставляє всі крапки над «і». Триумфальний домінантовий нонакорд *cis*, переходячи в *E-dur* і в завершальне блискуче *glissando*, сповіщає про початок у житті ліричного героя нового етапу.

Наступний романс «*Кохані риси неземні*» – своєрідний гімн коханій ліричного героя, з якою його розлучила смерть. Світла тональність *F-dur*, темп *Allegro moderato, tranquillo* малюють образ ніжного створіння, «ангела», як називає свою кохану герой.

Арпеджований фортепіанний двотактний вступ, починаючись на *p* поступовим *crescendo*, переливаючись фарбами мажорних гармоній та септакордів, завершується життєствердним *F-dur*, що охоплює три октави діапазону. Спокійний розмірений ритм вокальної партії (чверті, восьмі, половинні ноти), широка, хвилеподібна мелодія демонструють захоплення образом коханої. Партія супроводу м'яко підтримує вокальну лінію «тягучими» акордами, не порушуючи атмосфери сновидіння, що виникла на початку твору. Композиторська ремарка *Agitato e poco accelerando*, зміна ритмічного та мелодичного малюнку вокальної партії, характеру її виконання покликані передати схвильованість, біль, а в останньому рядку – весь відчай ліричного героя.

Початок другої строфи «Лиш ясний пурпур губ твоїх...» вертає початковий темп, характер висловлювання (*tranquillo*), трохи змінюється ритмічний малюнок вокальної партії (замість дуолей з'являються тріолі). Інструментальний супровід складають хоральні скорботні акорди, що на цьому етапі вже передбачають подальший розвиток сюжету (якщо на початку романсу функція партії супроводу була ілюстративною, то тепер фортепіано стає «провидцем»). Композиторське *poco a poco accelerando* знов безжалісно втручається, невблаганно наближаючи кульмінаційну розв'язку. Вокальна мелодія з наспівної (на початку строфи) перетворюється на відчайдушну декламацію, характер якої ще більше загострюють фермати. У подальшій фортепіанній постлюдії композитор знову використовує «повзучі» гармонії, виняткову тональну нестійкість (зміна *D-dur*, *B-dur*, *Es-dur*, *G-dur*). Закінчення романсу, його фінальний акорд викладені в просвітленій тональності *G-dur*, що навіки залишає неземний образ коханої в пам'яті ліричного героя романсу.

«*Я в чашу лілії білу*» – найпронизливіша, лірично насичена частина циклу (*g-moll*, *Allegro moderato*, динаміка *piano*). Двотактний фортепіанний вступ, що складається усього з двох «порожніх» квінт, створює атмосферу очікування. Вокальна мелодія, що вступає у середньому регістрі та теж у перших тактах спирається на інтервали квінти, неквапливо, перериваючись паузами, вимальовує сюжетну канву цього романсу. Ритмічна структура мелодії справляє імпровізаційне враження через чергування дуолей та тріолей. З кожною новою фразою мелодична лінія стає все більш напруженою – цьому сприяють стрибки на інтервали квінти, септими, октави. Поступово розвиваючись, мелодія вокальної партії стає більш впевненою, охоплюючи ширші інтервали. Схожий процес відбувається і у фортепіанній партії, яка у верхньому голосі підтримує мелодію голосу. Починаючи зі статичних акордів, що лише гармонічно підтримують вокальну партію, вона поступово набуває сили, потужності, власного малюнку.

Наскрізний розвиток музичної драматургії романсу сприяє тому, що друга строфа «І буде пісня крилата» немов на крилах підхоплює пісню «про

суджену мою», продовжуючи емоційні спогади та одкровення ліричного героя, сповнені тепла і любові. Гармонії, що кожного такту змінюються, пасажі шістнадцятими, що злітають угору, лише яскравіше підкреслюють піднесений характер поетичного тексту.

Д. Клебанов знов вдається до зміни структури вірша Г. Гейне, повністю повторюючи весь текст: автор наче вказує, що ліричний герой романсу не встиг висловити усі свої почуття та захват. На одному диханні, без перепочинку романс продовжується. Умовно його можна поділити на два розділи-етапи. Другий етап (повторне проведення) – вільний розвиток основних мотивів та засобів музичної виразності першого.

Вокальна і фортепіанна партії набувають ще більшої експресії. Мелодія голосу стає сміливою, зовсім вільною у самовираженні. Партія фортепіано набуває надзвичайної насиченості: акордова фактура стає більш щільною, у верхньому голосі звучать «дзвіночки», вторячи поетичному тексту, співають трелі. Дедалі більше хвилювання героя та його розбурхана уява виражені гармонічною нестійкістю, нескінченною зміною тональностей (*g-moll*, *D-dur*, *Es-dur*, в останньому такті хід у середньому голосі перетворює раптово *g-moll* на *G-dur*). Завершення романсу залишає надію на те, що, можливо, мрія ліричного героя здійсниться.

Сьомий романс циклу – «*Заграли оркестри рано*». Це бравурний марш, завзятий і сумний. Невеликий (чотири такти) фортепіанний вступ (*Tempo di marcia*, динаміка *forte*) будується на тремоло в басу, що імітує барабанний дріб, і «трубних» квартових інтонаціях у мелодії верхнього голосу. Такий характер вступу, заснований на традиційному для жанру маршу ритмі, створює необхідний для подальшого розвитку сюжету колорит. Вокальна партія в ритмі маршу з характерною для композитора інтервалікою (стрибки на септиму, тритон, сексту) веде бадьору розповідь про особисту трагедію героя, що відбувається у нього на очах, – його кохану видають заміж. В мелодії фортепіанного супроводу з'являються тритони, квінти, септими, що робить її більш «ламанною», не такою впевненою, як у вступі. На останніх рядках першої строфи «нині мою кохану

заміж видають» стиль викладення музичного матеріалу у партії фортепіано кардинально змінюється: на фоні «барабанного дробу» звучать мінорні секстакорди, що поступово приводять до інструментальної кульмінації, в якій виражений весь біль ліричного героя, його трагедія. Септакорд в партії правої руки, що розділяє час на «до» і «після», та «маршові» октави в басу символізують той момент, коли герой усвідомив, що трапилося непоправне.

Друга строфа «Віщають сурми лихо» має траурний характер – і у вокальній (пунктири, тріолі на одному звуці), і у фортепіанній партії (пунктирні акорди з незмінним верхнім тоном, октавні ходи в басу, що загубили свою впевненість, стали «блукаючими»). Підсумок романсу припадає на слова «...ангели тихо зітхають і плачуть про нас». Вокальна кульмінація-розв'язка несподівана: виникає образ небес, ангелів, яких ця людська драма не залишила байдужими. Якщо ангели плачуть, то як людині пережити цю трагедію кохання? Композитор не дає голосу повної динаміки, тільки *mezzo forte* та уповільнений рух (авторська ремарка – *rallentando*). Вокальна партія поступово підіймається у верхній регістр – це дивовижний прийом, за допомогою якого композитор досягає найвищого рівня передачі відчаю: традиційно верхні ноти голосового діапазону покликані передати спектр сильних, яскравих емоцій, не обов'язково позитивних. У романсі Д. Клебанова відбувається протиставлення змісту музичного тексту та тексту поетичного на словах «тихо» та «плачуть про нас», що розкривають у романсі смертельний біль. Щастя неможливе, кохана віддана іншому. Фортепіанна постлюдія (чотири такти), що побудована на тематичному матеріалі вступу (така ж «зламана», як і життя ліричного героя тепер), поступово сходить нанівець, затихає, завмирає на зменшеному тризвуку.

Несподіваним контрастом звучить романс «*Фіалки голубих очей*», що завершує вокальний цикл Д. Клебанова (тональність *b-moll*, темп *Allegretto*, розмір 12/8). Високий «вокальний» регістр фортепіанного вступу, вальсовий темпоритм романсу, фортепіанна фактура, що в нижньому голосі дублює малюнок вокальної партії, змушують слухача сподіватися, що ще не все втрачено, ще можливе щастя. Плавний поступовий рух мелодії голосу униз

змінюється стрибком і рухом угору, нова фраза викликає до життя новий мотив з розвиненою мелодичною лінією, використанням широких інтервалів. Проте виклад усе ще триває на динаміці *piano*. Останні рядки «та серце...» – це і кульмінація романсу, і кульмінація всього циклу. Рішення композитора є нетривіальним. Вокально-інструментальна кульмінація-резюме приголомшує: життя – триває, тільки «серце висохло». З одного боку, характерні ущільнення фортепіанної фактури, насичені гармонії, «сповзаючі» півтонові гармонічні поєднання фортепіанного супроводу, рівна ритміка, дублювання мелодичного голосу у партії правої руки в акордовому викладенні, широка інтерваліка вокальної мелодії, висока теситура, – все це могло б підтвердити помпезність, масштабність звучання. З іншого боку – динаміка *piano*. Д. Клебанов і тут виходить з суперечливої ідеї: глибокі, сильні, найбільшніші спогади або переживання потребують інтимності висловлювання. Останній двотакт фортепіанної постлюдії, заснований на нестійких гармоніях, звучить як довгий погляд ліричного героя вокального циклу у вічність.

Підсумовуючи аналітичний розгляд циклу, зазначимо, що звернення Д. Клебанова до творчості Г. Гейне, представника завершального етапу розвитку європейського романтизму, пов'язане з бажанням композитора відродити та з новою силою розкрити аспекти людського буття, що хвилювали поета-романтика, одного з найбільших світових ліриків. В основі циклу – драма нерозділеного почуття, розлука, страждання від самотності, біль спогадів. Пісні передають різноманітні відтінки почуття головного героя.

Д. Клебанов перекинув «часовий міст», створивши вокальний цикл, що за образністю та засобами виразності перегукується з вокальним циклом Р. Шумана на вірші Г. Гейне «Любов поета». Для Д. Клебанова, як і для Р. Шумана, першочерговим художнім завданням було донесення смислу слова у вокальній інтонації. В інтерпретації Д. Клебанова вірші Г. Гейне стали «сценами-монологами», що відбивають етапи життєвої драми ліричного героя. Особливого значення у циклі набуває партія фортепіано, яка бере активну участь у всіх висловлюваннях ліричного героя. Виразні «підспівування» між

строфами-куплетами і філософські післямови в кінці мініатюри містяться в кожній пісні циклу.

Вокальний цикл Д. Клебанова на вірші Г. Гейне – це своєрідна часова арка, що свідчить про те, що переживання, котрі наповнюють людське життя (любов, біль розлуки, конфлікт із самим собою й навколишнім світом), залишаються незмінними, хвилюючи душі творців і надихаючи їх на створення шедеврів у будь-які часи, а особливо – в ідеологічно несприятливі, коли для повноцінної комунікації зі слухачем залишається лише простір вічних та універсальних питань.

#### **2.4. Логіка баладного смисло-, формо- та жанроутворення у вокальному циклі «Шість баллад на стихи А. Пушкіна».**

Серед камерно-вокальних творів Д. Клебанова цикл на вірші О. Пушкіна посідає важливе місце та природно доповнює широку палітру поетичних творів різних епох і стилів, до яких звертався композитор протягом життя. «Шість баллад на стихи А. Пушкіна» Д. Клебанов написав 1968 року, тож, цей опус є зразком зрілого стилю композитора (1950-ті – початок 70-х років). Для цього етапу його творчої еволюції характерна єдність яскравої образності, романтичності почуття, безпосередності висловлювання і чіткості, стрункої логіки думки. Все це свідчить про синтез чуттєвого і раціонального у творчому підході композитора. До циклу увійшли балади «Янко Марнавич», «Вурдалак», «Гайдук Хризич», «Соловей», «Влах в Венеции», «Песня о Георгии Чорном» з поетичної збірки О. Пушкіна «Пісні західних слов'ян».

Згадана збірка віршів репрезентує пізній період творчості російського поета (надрукована 1835 року) та має цікаву, містифіковану історію створення, вже не раз висвітлену у дослідженнях. Не зупиняючись на цьому питанні детально, наведемо основні факти щодо художнього задуму літературного першоджерела.

Влітку 1827 року французький письменник П. Меріме завершив поетичну збірку під назвою «Гузла, або Збірка іллірійських пісень, записаних у Далмації,



Боснії, Хорватії та Герцеговині». Проте тексти, що увійшли до її складу, належали самому П. Меріме, а історія про подорожі та збирання фольклорних матеріалів виявилася майстерною містифікацією, під вплив якої потрапили кращі європейські інтелектуали того часу<sup>7</sup>. Серед них був і О. Пушкін, який здійснив переклад деяких «пісень», доповнивши їх іншими текстами<sup>8</sup>. У цей період поет, за свідченням О. Муравйової, «постійно виявляв інтерес до різного роду містифікацій» [187, с. 149], тож, він підхопив ідею свого французького колеги та вступив у витончену літературну гру. Частково за нею можна спостерігати, читаючи передмову до збірки, де О. Пушкін фактично створює ще один літературний сюжет. Він вплітає до нього фрагменти з листування з «невідомим колекціонером пісень напівдикого племені» (П. Меріме), апелює до імен А. Міцкевича («критика пильного і тонкого знавця Славенської поезії»), «вченого німця» В. Герхарда, який «написав про них розлогу дисертацію» [205, с. 389], та намагається впевнити читача у справжності пісень.

Важливо зазначити, що О. Пушкін не просто переклав тексти П. Меріме з французької, а здійснив їхню глибоку трансформацію – лінгвістичну і смислову. О. Белінський, наприклад, зазначав, що поету вдалося відтворити справжній слов'янський колорит, який дихає «всією розкішшю дикої поезії дикого народу» [25, с. 36]. Йому вторить Ф. Достоевський, стверджуючи, що О. Пушкін у своєму «шедеврї з шедеврїв» «з французїв, зображених Меріме, відновив слов'ян. <...> Пушкінські пісні – це пісні всеслав'янські, народні, які вилилися зі слов'янського серця, в душі, в образі слов'ян, у змісті їхнім, у звичаї та в історії їхніх» [90, с. 391–392].

О. Кузьменкова виявляє шляхи досягнення О. Пушкіним цього «всеслов'янського» ефекту: «В цілому в “Піснях західних слов'ян” у відтворенні місцевого колориту виявляються дві тенденції: увага до специфічних національних, історичних реалій і насичення текстів

<sup>7</sup> Пізніше було встановлено, що П. Меріме був «навмисно неточний» у своїй розповіді, і в дійсності «Гузла» – не імпровізація, а плід ґрунтовної семирічної роботи автора над південно-слов'янським фольклором [276, с. 740–741].

<sup>8</sup> 11 пісень О. Пушкіна взяті зі збірки П. Меріме, два вірші – «Соловей» (в оригіналі «Три великі печалі») і «Сестра і брати» – є перекладами сербських народних пісень зі збірки Вука Караджича, «Пісня про Георгія Чорного» написана на основі усних оповідань сербів та їх друкованої версії історика Д. М. Бантиш-Каменського [270, с. 740].

характерними для російського фольклору зворотами і синтаксичними конструкціями, прикметами народного побуту. Тим самим немов підкреслювалося спільнослов'янське начало пісень» [141].

Окремим питанням постає жанрове визначення творів, які увійшли до збірок П. Меріме та О. Пушкіна, а також – до вокального циклу Д. Клебанова. Обидва поети використовують назву «пісні», а в інтерпретації їхніх текстів композитор звернувся до жанру балади. Проте цікаво, що в листі до О. Пушкіна П. Меріме також називає видані ним пісні «баладами» та «поемами» [205, с. 89]. Беручи до уваги цей факт, можна припустити, що авторське жанрове ім'я (пісня), закріплене у виданих поетичних збірках, доповнюється жанровими іменами, що залишилися у площині коментаря (балада і поема). Це означає виникнення жанрового синтезу, основним елементом якого є центральне жанрове ім'я, що взаємодіє з жанровими іменами другого плану (балади та поеми). Тож, можна розглядати пісні як тексти, створені за принципом «винахідливості» (*invention*, за Р. Брауном), які відходять від класичних норм, проте є зразками високої поезії.

Реконструюючи фольклорне «метаджерело», повертаючи йому слов'янський вигляд, О. Пушкін відтворює мелодику слов'янської поезії. Назвою він підкреслює, що його твір – збірка не віршів, а саме «пісень», написаних в «народній», оповідній манері. Іншими словами, поет акцентує фольклорну спорідненість пісні і балади. О. Кузьменкова стверджує у зв'язку з цим: «Послідовний аналіз особливостей сюжету, композиції, чудесних мотивів, можливих літературних і фольклорних джерел пісень циклу показує, що більшість з них – балади або синтетичні жанри, близькі баладі» [141]. Тут слід згадати, що у фольклористиці часто використовуються терміни, які більш точно характеризують жанрову своєрідність пушкінського твору: «баладна пісня» та «пісня-балада», запропоновані в роботі В. Анікіна [10].

Д. Клебанов, обираючи поетичний текст, вірогідно, керувався його музичальністю, на яку звертав увагу і сам О. Пушкін. Проте композитор фактично здійснює «розшифровку» згаданих вище особливостей поетичного першоджерела. У вокальному циклі відбувається подвоєння жанрової концепції – пісні і балади.

Пісня і балада мають як спільні риси, так і низку відмінностей у сфері смисло-, формо- та жанроутворення. Пісні, як музично-поетичному символу того, що відбувалося насправді, традиційно притаманна куплетна форма. Балада – жанр, який з моменту свого виникнення зазнавав різних змін і став формою розповіді, що здатна максимально трансформуватися залежно від розвитку сюжету (часто – легендарного, фантастичного) і особливостей його втілення; баладі властива наскрізна форма. Такі оповідальні пісні є в мистецтві багатьох народів, хоча вони не завжди мають назву балади. Ці жанрові особливості пісні і балади зумовили здійснене композитором музичне втілення властивих поетичним текстам рис баладності: міфологізму, фантастичності, нез'ясованості багатьох аспектів змісту, наскрізної форми, монологізму.

З моменту виникнення у XIII столітті жанр балади зазнавав змін. Спочатку балада була ліричною хороводною піснею романських народів. Пізніше балада «перекочувувала» з культури в культуру, вбираючи в себе не тільки характерні музичні риси різних народів, але і насичуючись особливостями їхнього народного епосу і професійної поезії. Народні балади у вигляді сюжетно-оповідальних пісень, з характерним героїко-драматичним, фантастичним змістом, є типовими для фольклору різних країн («розбійницькі» пісні на Русі, українські, угорські, німецькі балади та ін.). Розквіт *вокальної* балади пов'язаний з відродженням балади у професійній поезії другої половини XVIII століття. Балада представлена в романтичній музиці Німеччини і Австрії: у творчості Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, Г. Вольфа. Перші російські балади пов'язані з романтичною поезією: балади О. Верстовського, О. Варламова, М. Глінки. Своєрідне перетворення жанр балади отримав у О. Бородіна, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова.

Сплеск поетичного та музичного інтересу до балади відбувся впродовж XIX ст. Своєю екстраординарною популярністю жанр балади зобов'язаний саме епосу романтизму, якому він виявився співзвучний усіма своїми атрибутами. Більш того, звернення до балади часто знаменувало ситуацію пошуку художником нових засобів виразності або початок формування нової тенденції.

Саме в баладах В. Жуковського, наприклад, у російській літературі стверджувався напрямок романтизму.

У тематиці баладного жанру представлені всі різновиди романтичного ескапізму:

– героїко-історична (зокрема, лицарська) тематика віддзеркалювала пробуджений в цей період інтерес до національної старовини;

– казковий елемент (дива) відповідав захопленню романтиків чарами, таємницями і містикою;

– переплетіння всіх літературних різновидів (епосу, драми, лірики) відповідало ключовому постулату епохи – прагненню створити «універсальне мистецтво», синтезувавши всі його види.

Пізніше до жанру балади зверталися і композитори наступних поколінь: Х. Ейслер, Ю. Шапорін, А. Бабаджанян. Примітно, що перша спроба об'єднати балади у вокальний цикл належить українському композитору І. Шамо («Балади про любов» на вірші А. Слісаренка, 1966). У цьому контексті новаторство Д. Клебанова при створенні вокального циклу балад на вірші О. Пушкіна полягає в умінні привнести до стародавніх сюжетів елемент позачасовості, перекинувши арку з ХХ століття до минулого і повернувши пісні за допомогою баладного трактування до їх першоджерела – епічних сказань.

Називаючи одним з основних жанрових атрибутів балади поєднання оповідальності з драматичним розвитком сюжету, дослідники пропонують різні варіанти жанрової класифікації. Критерієм може бути характер конфлікту, що переважає. Так, балади умовно поділяються на:

– міфічні, історичні, соціальні та сімейно-побутові (за формулюванням М. Кравцова) [130, с. 177];

– сімейно-побутові, історичні, соціально-побутові (за Д. Балашовим) [21, с. 19];

– містичні, трагічні, любовні, розбійницькі, шотландські, військово-пригодницькі, гумористичні та пародійні (Г. М. Лоуз) [289, с. 9].

Романтичні пісні зі збірки П. Меріме, перекладені О. Пушкіним, можна орієнтовно розділити на три групи:

- історичні «збойницькі пісні» – про боротьбу південно-західних слов'ян з турками (найбільш популярний у них образ Гайдука);
- містичні – про чаклунство, пристрїт, вампірів;
- соціально-побутові.

Отже, і в цьому – тематичному – аспекті простежуються виразні асоціації з баладним жанром.

Також варто коротко розглянути характерні риси музичної балади, які полягають у:

1. Поєднанні картинно-образотворчих колористичних нюансів, що ілюструють численні деталі епічного сюжету, з ліричною насиченістю (емоційний монолог від першої особи) і наскрізним розвитком тематизму, що відображає динаміку розвитку образних начал.

2. Вільній формі, організованій за контрастно-складовим принципом.

3. Уривчастості оповідання в поєднанні з тематичними повторами у вигляді арки або рефрену.

4. Діалогічних принципах викладу музичної мови.

Повертаючись до музичного втілення Д. Клебановим поетичних текстів О. Пушкіна, варто зробити декілька попередніх зауважень. Так, взявши за поетичну основу вокального циклу пушкінські «пісні», композитор пішов за пушкінським методом позасюжетної побудови, що дозволило йому максимально розкрити характер героя в процесі розвитку драматургії твору. При цьому Д. Клебанов звернувся до жанру музичної балади. Цікаво, що у трактуванні жанру проявилися характерні риси пізньої стилістики композитора: насичуючись симфонічними принципами розвитку, балада набуває рис масштабної оперної сцени.

Також важливу роль в об'єднанні пушкінських балад у вокальний цикл Д. Клебанова відіграє метод асоціативності, який реалізується завдяки створенню наскрізних смислообразів.

Нагадаємо, що для вокального циклу Д. Клебанов обрав шість пісень зі збірки О. Пушкіна. Черговість пісень у циклі інша, ніж у літературному першоджерелі. Композитор перетворює пісні на балади, керуючись найтіснішим зв'язком поетичного тексту з фольклорними традиціями і ґрунтуючись на героїко-епічному змісті віршів. Здійснена композитором зміна жанрового імені розкриває не тільки глибинність відкритої ним суті пушкінських «пісень», а й передбачає неминучі зміни в їх трактуванні.

Відкриває цикл балада «*Янко Марнавич*», основою сюжету якої є тема братовбивства<sup>9</sup>. Проте у творі братовбивство постає не свідомим порушенням біблійних заповідей та етичного закону людства, а трагічна випадковість. Художній задум поета полягає у тому, щоб через тему братовбивства розкрити ідею покаяння, яка звільняє душу від тяжкості вчиненого гріха.

У тексті вірша можна виділити три часових плани: сьогодення, минуле і очікування майбутнього. Сьогодення представлено оповідачем як опис поневірян Янко Марнавича (подібно до поневірян Каїна в «країні Нод»), неможливість знайти втіху. Минуле постає спогадами про трагедію, про вбивство «обраного за Богом» брата. І, нарешті, майбутнє відкривається герою пісні через трикратну молитву, яка приносить смерть, але і звільняє його від тяжких кайданів вчиненого гріха. Тут образ смерті постає як благо і єдиний шлях позбавлення від душевних мук. Так, Е. Свенцицька зазначає: «Головне, від чого вільні герої, – це страх смерті, і своєї, і чужої. <...> По суті, історії героїв – переважно історії їх смертей, у більшості пісень смерть героя виявляється центральною подією, про героя пам'ятають, бо пам'ятають, як він помер. Саме так забезпечується герою життя після смерті, бо смерть відчувається тут як інша реальність, в буквальному сенсі слова – інобуття (інше буття)» [222, с. 2]. Протягом пісні

---

<sup>9</sup> Ця тема знайшла також втілилася в незакінченій «південній» поемі О. Пушкіна «Брати розбійники» (1822).

часовий контекст кілька разів змінюється, а разом з ним змінюються і місця подій, що дозволяє говорити про елементи монтажної драматургії у творі. Фрагментарність виступає як основа драматургії.

Порівняльний аналіз пушкінського і клєбанівського формо- і смислоутворення в баладі «Янко Марнавич» показав, що при збереженні поетичного тексту в повному і незмінному вигляді, композитор істотно змінив його внутрішню структуру. В цілому, Д. Клебанов тяжіє до укрупнення масштабів пушкінської асиметричної строфічної структури, представивши в баладі три розділи з функціями прологу, розвитку дії (драма) та епілогу. Водночас всередині цих розділів композитор може дробити найбільш розгорнуті пушкінські строфи-блоки на смислові етапи-періоди.

Асиметричність пояснюється прагненням поета до того, щоб строфа відповідала певному етапу оформлення сюжетної сторони балади (строфа-етап). Це сприймається як прояв імпровізації баладного типу (за типом звичайної мови). Видозмінюючи розмір строф, виходячи з власного бачення подієвого плану, Д. Клебанов зберігає головний принцип – структурування форми музичної балади на основі 1) логіки відповідності: подія (етап сюжету) – строфа та 2) імпровізаційності як основи розгортання смислу, змісту і музичної форми.

Межі розділів музичної форми допомагає визначити зміна темпів, що означає зміну афекту або переведення дії з одного часового плану в інший. Крім того, композитор використовує всередині музичного тексту подвійну тактову риску.

Перший розділ баладної форми позначений темповою ремаркою *Adagio*. Як уже зазначалося, цей розділ виконує функцію прологу, розпочинаючи неспішне оповідання. В цілому, йому притаманний романтичний тип фактурного викладу: вокальна партія речитативного типу, для якої характерна нерегулярна ритміка, немов прагне «вирватися з пут» акомпанементу; авторська ремарка *Tempo rubato* налаштовує на свободу висловлювання. В образній площині така фактура є знаком душевних метань, занепокоєння, розпачу. Похмуру безвихідь стану ліричного героя, як образ «ходіння по муках», підкреслює комплекс виразових засобів фортепіанного вступу з семантичними рисами траурного маршу: мірний хід

четвертними нотами в басу, органний пункт, пунктирний ритм, низький регістр, динаміка *forte*, «плакуча» інтонація низхідної малої секунди.

У пролозі формується сутність всієї драми. Логіка побудови першого розділу (на поетичному та музичному рівнях) полягає у передбаченні розв'язки. І те, що причина подій розкривається в кінці прологу, і те, що він містить і передісторію, і інтонаційні ознаки розв'язки, і риси майбутньої епічної дії, – вся сукупність цих характеристик вказує на баладну форму.

Перший розділ охоплює три несиметричних пушкінських строфи.

Перша строфа (8 тактів) констатує «нинішній» стан героя. Вона містить численні запитання, суть яких вміщена у словах «Що сталося з Янко Марнавичем, що йому вдома не сидиться?». Наскрізна інтонація запитання, що «повисає у повітрі», створюється завдяки поєднанню затактового початку фрази з ненаголошеним її закінченням. Трагічна тема «мук совісті» проявляє себе через бахівський «мотив хреста», який неодноразово зустрічається у вокальній партії (тт. 4–5, 5–6, 6–7). Велику роль відіграє «щемлива» інтонація низхідної септими, яка протягом усього першого розділу «супроводжує» появу змістоносних слів: «недрузи», «гайдук», «Кирила», «в церкві».

Архаїчного характеру вокальній партії надають численні речитації. Вільна нерегулярна ритміка (поєднання тріолей восьмими і груп шістнадцятими), непарна кількість складів у фразах (переважно по дев'ять) вказують на жанр билини та притаманної йому оповідальності.

Велике значення має фортепіанний фрагмент між першою і другою строфами, інтонації якого сягають першої вокальної фрази балади. Ця тема є наскрізною для всієї балади: вона звучить на початку (тт. 3, 4), з'єднує строфи (тт. 8–9), розділи (тт. 18–20). Терцієві ходи, що формують «магічну» фігуру кола, є своєрідним символом часу.

Друга строфа (тт. 9–13) містить відповідь на запитання про те, що сталося. Тут здійснюється перехід з теперішнього часу в минуле (ефект архаїки створюється ланцюгами гучних акордів на основі паралельних квінт). Тимчасове відсилання до минулого в поетичному тексті («Но он бродит, как



гайдук бездомный, с той поры, как Кирила умер») в музичному ряду кореспондує зі своєрідним передчуттям майбутнього. Так, у фортепіанній партії з'являється «церковний дзвін» (тт. 12–13) як узагальнення дзвоновості, різноманітно втіленої в баладі. Дзвоніві образи представлені такими епізодами:

– хорал (тт. 14–18), що супроводжує умиролюбне братання Янка і Кирили, з ефектами розшарування фактури на «великі» і «малі» дзвони, символізує найбільш віддалене минуле;

– святковий передзвін з органних пунктів, церковних ударів, і трелей- «дзвіночків» у високому регістрі (тт. 21–25) – минуле, «наближене» до «точки неповернення» – смерті Кирили;

– церковний сполох – ключова подія минулого, що породила весь подальший ланцюг «блукань» (в його основі – «фірмовий» клебанівській акорд з двох кварт із секундою).

Узагальнюючи сказане, зазначимо, що Д. Клебанов, як і О. Пушкін, змішує в канонах баладного жанру всі часи, вдаючись до вишуканих фігур «майбутнього з минулого», «минулого з віддаленого минулого» і т. д. Уривчастість, фрагментарність оповіді, властива музичній формі балади «Янко Марнавич», також є атрибутом баладного жанру.

Отже, перші дві строфи відображають нинішній стан героя, його поневір'яння – фізичні і духовні. Тут виникає наскрізний музичний смислообраз «ходінь», обумовлений поетичною семою – блуканнями грішника. Тема блукань спочатку формується в поетичному тексті, маючи безліч словесних втілень, які конкретизують її зміст («в раз'їздах», «дома не сидится»). Однак Д. Клебанов використовує інший художній метод – метод монотематизму, художнього узагальнення, який, утім, виходить з пушкінського, де мотив «ходінь» в результаті призводить героя до порятунку. Разом метод конкретики і узагальнення утворюють смислову вертикаль та доповнюють один одного. Вищий ступінь художнього узагальнення у Д. Клебанова пов'язаний зі

співвідношенням з однією інтонацією-семою обох ключових смислообразів балади (тема «ходінь» і тема наближення церкви Святого Спаса).

Третя (завершальна) пушкінська фаза баладного прологу – це зав'язка дії, опис минулого Янко, що зумовила його занепокоєння і страждання. Тут описана передісторія, яка відбулася до початку баладного оповідання. Подібна перестановка причинно-наслідкових зв'язків (на початку – наслідок, пізніше – причина), як уже було зазначено, має баладне походження і характерна для епічної форми. Крім того, баладною логікою обумовлене оформлення музичного матеріалу: лейтмотив «ходінь», що синтезує не тільки фізичний образ переміщень героя, але і його психологічний стан («ходіння по муках»), введений композитором, виходячи зі структури поетичного тексту, де нинішній стан героя визначає причина, наведена пізніше.

Д. Клебанов укрупнює структурні масштаби пушкінських строф: розділ форми у композитора охоплює наслідок і його причину. Поетапне поглиблення в усе більш віддалені у часі події розкриває корінну причину-джерело події, що викладена у двох останніх рядках третьої пушкінської строфи. Така логіка оформлення поетичного тексту відображається в конструкції музичної форми з крещендованим викладенням центральної музичної ідеї. Цей процес спостерігається у зв'язку з поступовою зміною її функції в партії фортепіано: лейтмотив «ходінь» в момент виявлення вихідної першопричини з фону перетворюється на рельєф, багаторазово посилений акордовою фактурою. Кульмінацією ідеї «ходінь» у пролозі стає кода з темою неприкаяності героя, який перетворився на грішника, подібного до Агасфера, одного з новозавітних грішників.

Пушкінський лаконічний виклад, для якого характерні строгість і об'єктивність, Д. Клебанов значно посилює, про що свідчить концентрація поетичного смислообразу в діапазоні однієї інтонаційної ідеї. Забігаючи наперед, зазначимо, що розкриття семантичної системи значень лейтмотиву «ходінь», що трансформується у дзвони та породжує ще одне значення – пророче передвістя прийдешньої спокути в образі наближення церкви Святого

Спаса, свідчить про властиві баладі жанрові риси поеми (метод монотематизму, про який вже йшлося, сформувався саме в музичній поемі).

Другий розділ (*Poco piu mosso. Espressivo*) в інтерпретації Д. Клебанова має наскрізну форму, охоплюючи баладну дію аж до її закінчення. При цьому композитор виділяє окремі внутрішні фази драматургічного розвитку<sup>10</sup> підкреслені, перш за все, змінами темпу, динаміки, фортепіанної фактури.

У фортепіанному вступі другого розділу зміна темпу не є радикальною, зберігається зона *Adagio*. Два такти інтерлюдії, побудованої на наскрізній «темі часу», обрамляються алогічними вказівками автора (*Poco piu mosso – ritenuto*) – прийом, що локалізує цю побудову і знову переводить дію в іншу хронотопічну площину.

З розділу *Tempo I* починається фаза зав'язки: сцена буйного бенкетування, а за ним – сп'яніння, «втрата розуму», яка призвела до вбивства названого брата Кирили, і, нарешті, поневіряння Янко в пошуку прощення. Цій фазі притаманні невластиві баладній формі лаконізм і насиченість дії. Часта зміна метра, фактурних типів свідчить про сумбурність оповідання, переривчастий пульс непередбачуваних подій.

Кожен етап дії містить метаморфози: веселощі перетворюються на безглуздя, безумство – на сварку; сварка призводить до трагічної помилки – вбивства. Радісний дзвін («удари великого дзвону», що народжують гучні відзвуки *sfp* органних пунктів на педалі та охоплюють значну частину клавіатури; «передзвін дзвіночків» – трель у високому регістрі) в кульмінації «розбивається» пострілом (звукообразальна ритмоформула у фортепіано). Тематично цей епізод будується на лейтмотиві «ходінь» у збільшенні і ритмічному варіюванні. Герой перетворюється на грішника, втрачаючи людську подобу («словно вол, ужаленный змиею»). Цьому розділу притаманні жанрові риси розповіді (конфліктність, швидкоплинність подій). Також тут є інші звукообразальні прийоми: крім «пострілу», можна виявити фігуру

---

<sup>10</sup> Три етапи наближення церкви святого Спаса, засновані на дзвонах, лейттемі церкви Святого Спаса.

«тремтіння» (на словах «рука его пьяная дрожала») – розспів на послідовності, що підкреслює квартову інтонацію прихованого двоголосся в унісон. Текст «бродит, словно вол, ужаленный змиєю», прикрашається «пекельними вихорами» крещендууючих пасажів шістнадцятими на тритоновій основі.

Тож, Д. Клебанов, розміщуючи розповідь всередині баладної форми, синтезує жанри. Пісня і балада взяті з поетичного контексту, поема та розповідь додані композитором в процесі побудови музичного цілого. Примітно, що подібний синтез в межах оперного жанру раніше здійснили Р. Вагнер (розповідь Лоенгріна) та Дж. Верді (розповідь Азучени з «Трубадура»), увівши розповідь (епічний літературний жанр) до оперної сцени, для якої характерні масштабність та монументальність.

Темпові зони *Sostenuto* і *Largo* входять до зони розповіді як етапи драми спокути. Д. Клебанов завуалював грань пушкінських строф між моментом гріха і моментом повернення Янко на батьківщину, підкреслюючи цим роль наскрізного музично-драматургічного розвитку.

Повернення Янко на батьківщину відбувається під «знаком» рятівної ролі церкви Святого Спаса. Етапи драми повернення, спокутування у Д. Клебанова представлені більш поступово, дрібно, ніж у О. Пушкіна. З метою посилення напруженого очікування героєм, Д. Клебанов розділяє паузами етапи молитви Янко, його питання до дружини (їх три) про наближення церкви Святого Спаса як знака спокути (слід зазначити, що діалогічний принцип є жанровим атрибутом балади, три сакраментальні питання апелюють до жанру казки).

У той момент, коли О. Пушкін робить цезуру перед першою ознакою майбутнього спокутування, відокремлюючи молитву від нової фази видіння церкви, Д. Клебанов її долає: в його концепції видіння церкви почалося раніше, під час читання молитви (в партії фортепіано відчувається контраст: приглушена динаміка, фактура «туманів»). Окремо слід наголосити, що в баладі «Янко Марнавич» зберігається іманентна ознака баладного жанру: хитка межа між світом реальним і містичним (церква Спаса). Образ церкви Спаса має свою гармонічну особливість – найчастіше, це гармонія другого низького ступеня.

Фактура «туманів» (висхідні арпеджовані секстолі, підтримані гронами акордів, оповитих рясною, але градуйованою, педаллю, поліритмічні нашарування) і є втіленням цієї «землі обітованої», в якій головний герой мріє знайти порятунк і заспокоєння. З «наближенням» церкви Спаса фактура стає більш щільною, «матеріалізованою», багатошаровою, в окремих епізодах з'являються асоціації з дзвонівістю у творах С. В. Рахманінова (симфонічна поема «Дзвони»).

Наступний підрозділ *Largo* – відповідь дружини Янко «Вижу на реке сиянье...» – в інтерпретації Д. Клебанова постає своєрідним тріумфом. Заключну строфу композитор відтворює поетапно, демонструючи фази сходження до порятунку. Цю строфу, для якої характерна певна прискореність розгортання сюжету (О. Пушкін радше констатує, що відбувається, ніж розкриває душевний стан героїв), Д. Клебанов трактує, навпаки, уповільнюючи, розширюючи її введенням до фортепіанної партії картин видіння церкви Святого Спаса<sup>11</sup> та епілогу *Grave*, де смерть постає як спокутування (відсутній у О. Пушкіна).

Отже, переосмислення структури поетичного першоджерела, яке здійснив Д. Клебанов, зумовлене розширенням у музичній концепції спектру смислових акцентів, розвитку наскрізних смислообразів, які в пушкінському тексті або тільки намічені, або зовсім відсутні (смислообраз «ходінь», дзвонівість). Крім того, баладна логіка в циклі Д. Клебанова заснована на пересемантизації наскрізних інтонацій-символів («ходіння» – дзвони – тема церкви Святого Спаса). У результаті поетичне першоджерело і його композиторська інтерпретація являють не тільки і не стільки духовну єдність, скільки структурно і змістовно самостійні художні феномени.

Особливості фольклорного світогляду, де межа між реальним і потойбічним світом практично відсутня, відтворюються в наступній баладі Д. Клебанова «*Вурдалак*» за однойменним віршем О. Пушкіна. Зміст цього віршу виходить за рамки реконструкції слов'янської міфології: поет пропонує витончену пародію на жанр фантастичної повісті, традиційно сповненої містичного жаху.

---

<sup>11</sup> Коло баладної наповненості замикається: церква, з якої все почалося (братовання); хода Храму, його видіння, засноване на лейтмотиві порятунку, отриманого через відкуплення – все завершилося.

Тема вурдалацтва в різних ракурсах двічі звучить у циклі «Шість баллад на стихи А. Пушкина»<sup>12</sup>: у пісні «Гайдук Хризич» образ вампіра – це мрія про посмертну помсту недругам; у вірші «Вурдалак» він являє собою галюцинацію, хворобливу фантазію. Е. Свенцицька зазначає, що у вірші ставиться питання про співвідношення правди і вимислу. Проблема переміщується з площини недоведеного існування вурдалаків до екзистенційного простору людини. Природний страх перед демонами нижчого порядку перетворюється на екзистенційний жах, контрастно відтінений жартівливим тоном. У тексті формується образ смерті, буденної та безповоротної. Вурдалак, який гризе кістки мертвого, можливо, сприймався б природніше і логічніше – іншому світу відповідають інші істоти. Але таємниця смерті виявляється іронічно зниженою, і в цьому зниженні полягає непорушний доказ того, що людина дійсно перестає існувати. Тут страшним є саме те, що нічого страшного начебто немає.

Іронічний зміст виділяє баладу «Вурдалак» з-посеред інших творів циклу Д. Клебанова. Один з наскрізних смислообразів, який об'єднує балади у вокальний цикл, – це речитація на одному звуці як символ церковно-ритуального відспівування. У другій баладі цей смислообраз поміщений в специфічний квазігероїчний контекст, що трансформується у гротесково-скерцозному стилі. В результаті він набуває значення однієї з сем страху, викликаючи жах героя (поява форшлага підкреслює «демонічність» інтонації). У подальшому викладенні цей смислообраз буде фігурувати як лейтмотив боягузтва.

Другій баладі притаманний особливий тип трактування жанру, баладного сюжету і героя, обумовлений іронічним, гротескним характером музичного висловлювання та роздрібненістю в оформленні поетичного першоджерела. Музичний матеріал, що затвердився як наскрізний смислообраз в № 1 («Янко Марнавич»), переноситься до № 2 («Вурдалак») у зміненому вигляді, перетворюючи трагедію на трагікомедію, де «високий» стиль трансформується в «низький». Якщо лейтмотив «ходінь» у першій баладі мав систему сакральних

---

<sup>12</sup> Цікаво, що у вірші «Марко Якубович» з «Пісень західних слов'ян», що не увійшла до вокального циклу Д. Клебанова, вампір є дійовою особою в реальному світі.

значень, беручи участь у розкритті трагедії шекспірівського масштабу – трагічна вина спершу позитивного героя, то у другій баладі його втілення здійснюється через пародію, іронію і гротеск.

Рівномірною пульсацією як іманентною характеристикою лейтмотиву «ходінь» зберігається в баладі «Вурдалак». Але при цьому вона обплетена мережею контекстуальних подробиць, які кардинально трансформують зміст лейтмотиву:

– «обережні» ламані октави *staccato* на тонічному басу в темпі *Allegro* створюють образ прискороженого дихання;

– численні паузи у вокальній мелодії виявляють семантику страху;

– мелодична лінія містить два елементи: 1) висхідний рух, що «упирається» в сьомий ступінь ладу і «обривається» на ньому; 2) подальше «бурмотіння на одному слові» в нижньому регістрі на основі обертового руху навколо тоніки (ці атрибути комічної скоромовки апелюють до оперного амплуа буфонного басу<sup>13</sup>). Сукупність цих елементів становить символ «замкненого простору», формує ситуацію неможливості для героя «вийти за межі» сюжетного хронотопу;

– прогресія фігури «бурмотіння» викликає ефект наростання панічного стану;

– ладова невизначеність (нижній мажорний тетрахорд доповнюється верхнім тетрахордом натурального мінору, широко застосовується другий фригійський ступінь), а також численні оспівування, які дублюються в партії фортепіано в зміненому вигляді (з обігруванням інтервалу збільшеної секунди), надають образу Вані нову характеристику: людина, «яка втратила орієнтири».

Другий смислообраз пов'язаний з інтонаційним комплексом, що несе семантику «героїчного». Йдеться про характерні «злети» по звуках арпеджіо (пізніше – у вигляді акордових послідовностей), які асоціюються з тематизмом «Апасіонати» Л. ван Бетховена. Звертаючись до цього інтонаційного комплексу, Д. Клебанов використовує принцип парадоксальності або «парадоксальну монтажність» (визначення Г. Калошиної, що характеризує стилістику В. А. Моцарта).

---

<sup>13</sup> Подібна скоромовка зустрічається в оперних партіях Лепорелло (В. А. Моцарт «Дон Жуан»), Базилю (Дж. Россіні «Севільський цирюльник»).

Поєднуючись з лейтмотивом «ходінь», трансформованим у тему боягузтва, героїчний комплекс вступає з ним у конфлікт. Результатом цього конфлікту стає переосмислення героїчного начала у гротесковому «квазігероїчному» ключі.

Іншими словами, в контексті другої балади принцип парадоксальності втілений на рівні співвідношення «верх» (героїка) – «низ» (боягузтво) як різних ракурсів одного і того ж смислообразу.

У процесі драматургічного розвитку проявляються кілька етапів становлення лейтмотиву боягузтва:

1. Етап затвердження лейтмотиву: його «проголошення» у вербальному і музичному рядах – дворазове варіантне проведення у фортепіанній (у дзеркальному віддзеркаленні) та вокальній партіях (двічі синхронно). Використовуючи музично-словесний повтор як спосіб загострення гротескного змісту поетичного тексту, Д. Клебанов досягає ефекту якісного і кількісного «накопичення» лейтмотиву.

2. Серед методів композиторської інтерпретації – поширення лейтмотиву боягузтва на інші смислообрази поетичного тексту («весь в поту от страха...»). Лейтмотив боягузтва поступово охоплює нові звукові та смислові простори фортепіанної та вокальної партій, розростається до значення всеосяжності. Цей лейтмотив набуває значення першопричини для подальшого розвитку подій та їх наслідків навіть поза зв'язком зі словесним аналогом. Так виникає оригінальна система причинно-наслідкових зв'язків у музичній драматургії балади.

Отже, метод композиторської інтерпретації, пов'язаний із загостренням іронії, і метод травестії лейтмотиву «ходінь» проявляються в першому ж рядку. Тож, перший розділ (заставка) одночасно виконує функцію резюме. Це свого роду «декларація» ключової ідеї пісні, яку композитор значно посилює завдяки багаторазовому повтору. Виклад концепції на рівні музичного ряду випереджає в часі її поетичну експозицію, що дозволяє говорити про використання методу інтонаційно-драматургічного і семантичного випереджаючого відображення.

Третій лейтмотив, пов'язаний із дзвоною семантикою, «визріває» як рятівний підсумок і відповідь на молитву Вані (п'ятий розділ «Что же?»).



Четвертий лейтмотив на основі риторичної фігури *anabasis-catabasis* є наскрізним, уособлюючи збентежений душевний стан Вані. Цей інтонаційний комплекс являє собою різні поєднання висхідних і низхідних ліній між пластами фактури (*anabasis* у вокальній партії – *catabasis* у фортепіанній партії; *anabasis-catabasis* всередині фортепіанної партії і т. д.).

Драматургія розвитку образів у другій баладі виявляє також дію методу дедукції<sup>14</sup> в оформленні художнього матеріалу – як поетичного, так і музичного. Об'єднання чотирьох лейтмотивів (1-й – лейтмотив «ходінь», сформований у першій баладі і підданий травестії; 2-й – лейтмотив боягузтва і пов'язаний з ним псевдогероїчний пафос; 3-й – дзвоновість; 4-й – *anabasis* і *catabasis*), їх вертикальний виклад прояснює і коригує зміст твору і кожного лейтмотиву окремо. Подібна організація «поліфонічної» музичної дії характерна вже для початкової фази-підсумку, являючи собою знак узагальнення, синтез смислообразів.

Шляхи формування композитором лейтмотивів різні. З огляду на їх роль у музичній драматургії, лейтмотиви можна розділити на дві групи:

1. Лейтмотиви, інтонаційно-сміслова функція яких представлена композитором у завершеній формі вже у фазі експонування музичного матеріалу («ходіння», тема боягузтва).

2. Лейтмотиви, що проходять тривалий шлях формування аж до стадії оформлення свого інтонаційно-сміслового змісту-функції, розкриваючись у фазі кульмінації.

До таких лейтмотивів відноситься *anabasis-catabasis* – «хвиля жаху», що відповідає тексту «Горе! Малий я не сильний», початок кристалізації якого можна виявити ще в другій строфі. Сфера «жахливого» проявляється поступово завдяки нагнітання музично-образної напруженості.

З початком другої строфи («Бедный Ваня еле дышит») починається розвиток сфери страху, породженого боягузством і буйною фантазією

---

<sup>14</sup> На початку – узагальнення, тобто вирок, висновок, підсумок. Далі – система доказів вихідної «теореми».

псевдогероя. Спадний хід на септиму, сповнений значущості в першій баладі (там він відповідав локальним смисловим кульмінаціям поетичного тексту), тут на словах «еле дышит», «вдруг он слышит» більше відповідає музичній ілюстрації ідіоми страху – «сердце в пятки упало». Іншими прийомами, що готують кульмінаційне проведення лейтмотиву *anabasis-catabasis*, є:

- введення збільшених і зменшених послідовностей і акордів;
- форшлаги (третя строфа), які асоціюються з руйнівним началом: наприклад, свистом вітру або проявом «демонічного»;
- розростання сфери *quasi eroica* у третій строфі у вигляді «перекручених» хроматичних арпеджованих «злетів» у фортепіано (Д. Клебанов надає цьому розділу рис романтичної фантазії, яка втілює в реальність видіння, які хвора уява Вані малює йому);
- «звуження життєвого простору» головного героя, втілене в максимально вузькому діапазоні вокальних інтонацій (зменшена кварта).

Кристалізований лейтмотив *anabasis-catabasis* являє собою різноспрямовані арпеджовані пасажі, що «вриваються» в четверту строфу («Горе!»). Повернення рівномірної пульсації лейтмотиву «ходінь» пов'язане з кульмінацією фантастичних видінь героя, тріумфом сфери жахливого. Репетиції акордів, що «стартують» від церковних ударів (*sfp*), синтезують лейтмотиви боягузтва (вокальна партія заснована на зменшеній квінті і «традиційних» оспівуваннях) і дзвонистості (репетиції акордів на витриманому басу, що «повзуть» по півтонах). Тривалі динамічні хвилі (від *crescendo* до *forte – diminuendo*) підсилюють експресію звучання цієї строфи, являючи собою проекцію *anabasis-catabasis* у сфері динаміки<sup>15</sup>.

Уся четверта строфа побудована за принципом *crescendo*. Генеральна кульмінація настає як результат висхідного ланцюга акордових «грон» після розспіву-«молитви» Вані, що переривається туттійними акордами *fortissimo*, чергуючись з генеральними паузами.

---

<sup>15</sup> *Anabasis* відповідає *crescendo*, а *catabasis* – *diminuendo*.

Динамічний «провал», з якого починається п'ята строфа, супроводжується фактурною фігурою, що уособлює удари великих і малих дзвонів. Композитор навмисно «розтягує час» у цьому епізоді, посилюючи атмосферу очікування. Відтермінування розв'язки підсилює напругу і надає ще більшої гостроти дії. Репліка в бік («Вы представьте Вани злость!») привносить елемент театралізації, що ще більше підкреслює абсурдність ситуації.

Наскрізним є також прийом «проростання» мелодичного повтору через речитацію в напружену акордову пульсацію:

- «бедный» – метроритмічний прообраз (на одному звуці), що виникає в зоні першооснови-підсумку;
- «бледный» – дублювання інтонації «бедный»;
- «еле дышит» – виспівування на одному звуці і потім хід на септиму вниз;
- «Горе! Малый я не сильный» – кульмінація на акордовій репетиції, де інтонаційно об'єднуються тема страху та інтонаційний комплекс *anabasis-catabasis*.

Як у першій баладі, так і в другій, картини видінь виконують функцію етапів підготовки кульмінації, яка являє собою коду-розв'язку. Прийом «гальмування», затримки дії в розв'язці Д. Клебанов здійснює, вводячи фортепіанні «репліки». Кульмінація пов'язана з дзвоновим трактуванням теми «ходінь» у збільшенні. Остаточне ж «викриття» героя будується на максимально спотвореній квазігероїчній темі в партії фортепіано. Фінальна фраза «на могиле...», в інтонаційній основі якої лежить ремінісценція теми, що прозвучала в кульмінації, також набуває значення лейтінтонації – «голос волаючого на кладовищі».

Вигук «Горе!» є, по суті, вироком горе-герою, який Д. Клебанов співвідносить з належним йому ж визнанням. На словах «малый я не сильный» виникає інтонаційно-сміслова арка до першого рядка балади. Так, композитор розміщує вирок над горе-героєм не тільки на початку («боягуз»), але і в заключному рядку («малый я не сильный»), виступаючи творцем самостійної музичної драми в контексті вокального циклу.

Отже, в музичному тексті ясно представлені три шари: іронічні «ходіння» («низ») і псевдогероїка («верх») у фортепіанній партії<sup>16</sup>, «одухотворений» середній регістр, пов'язаний з вокальним тембром.

Крім того, композитор використовує прийом апофатії (пізнання через заперечення) у сфері музичної мови через взаємне заперечення витоків музичних та поетичних смислообразів. Так, поетичний текст «заперечує» героїчну символіку, закладену у фортепіанній партії (початок першого рядка подієвої частини балади: квазігероїчна фанфара в партії фортепіано і смислообраз боягузтва у словесному викладі). Але, з іншого боку, характер викладу власне музичного матеріалу також сприяє «запереченню» героїки. Тож, відсутній у О. Пушкіна прийом апофатії ускладнює іронічний баладний сюжет.

Отже, Д. Клебанов, змішуючи «високе» і «низьке», створює у другій баладі іронічний контекст. Також композитор синтезує квазігероїчні, церковні й побутові інтонації, жанрові особливості скерцо, трансформуючи лейттеми, використані у першій баладі. Містичний зміст обумовлює можливість трактувати цю специфічну скерцозність «з нальотом» гротеску у річищі жанру *dance macabre* як втілення танцю, що зачаровує, «тягне героя до безодні» – сюжет, типовий для фантастичної балади епохи романтизму.

Третя балада циклу «*Гайдук Хризич*» є зразком героїко-історичної тематики. В основі сюжету – одне з легендарних сказань про боротьбу південних слов'ян з турками. Образ Героя, розкриттю якого присвячена ця балада, контрастує з головним образом з попереднього номера циклу: «боязкуватий Ваня» поступається місцем «хороброму гайдукові Хризичу».

Наскрізний для циклу сюжетний інваріант буття особистості на межі між життям і смертю в цій баладі проявляється у проекції складного вибору: героїчна смерть в бою – чи ганебне життя в голоді й спразі. Е. Свенцицька, аналізуючи своєрідність пушкінських «буттєвих ситуацій», підкреслює, що для них поет моделює особливу історичну реальність: коли завоювання сталося, але

---

<sup>16</sup> «Низ» і «верх» – термінологія М. Бахтіна, вироблена дослідником у зв'язку з вивченням карнавальної культури. Детальніше див.: [23].

панування завойовника ще не встановлене, коли вже трапилася поразка, але ще не настало рабство. У такий спосіб фатальна приреченість героїчних зусиль лише загострює напруження боротьби, надає образам героїв статус мучеників за справедливу справу.

Скорботний двотактний фортепіанний вступ, з характерною семантикою *d-moll*, асоціюється з різними жанрами слов'янського епосу: рапсодією, думою, билиною. Ця асоціація формується ладоінтонаційним комплексом (збільшена секунда, четвертий підвищений ступінь мінору як атрибут думного ладу), імпровізаційністю експресивних пасажів *marcato* (*rubato*, поєднання квінтोलей з секстолями), а також «набатним» звучанням подвійного органного пункту в басу в динаміці на *f*. Вступ-заплачка занурює слухача до атмосфери напруженого очікування, відчуття неясної загрози.

У пушкінському тексті відсутній розподіл на строфи. Д. Клебанов же, оформлюючи етапи музично-драматургічного розвитку, пропонує своє рішення форми твору. Музичний варіант балади «Гайдук Хризич» являє собою ланцюг епізодів, що ілюструють послідовність драматичних подій. Примітною особливістю балади є драматургія темпів: всередині загального уповільненого, нібито застиглому хронотопу твору, по мірі нагнітання емоційної напруги, поступово відбувається темпове прискорення (*Grave – Largo – Larghetto – Sostenuto*), яке потім, одночасно з прийняттям гайдуком Хризичем доленосного рішення, змінюється дзеркальним уповільненням (*Sostenuto – Largo – Grave*). Темпове прискорення супроводжується ритмічним дробленням, ущільненням фортепіанної фактури, розширенням вокального діапазону, наростанням динаміки, інтенсифікацією ладогармонічного модуляційного процесу.

Розділ *Largo* є експозицією дії з репрезентацією персонажів, описом вихідної мізансцени і ключового драматургічного конфлікту: «В пещере, на острых каменьях притаился храбрый гайдук Хризич. С ним жена его Катерина, с ним его два милые сына, им нельзя из пещеры выйти – стерегут их недруги злые».

Лаконічність поетичного висловлювання доповнюється цілим «букетом» музично-виразних нюансів, що поглиблюють наше уявлення про характер і

психологічний стан дійових осіб драми. Хиткий трепетний фон (*tremolo*) готує слухача до неспішної розповіді. Нерегулярна ритміка (поєднання тріолей з шістнадцятими) в партії вокаліста додає твору імпровізаційності, що підсилює думний колорит. Мовленнєвий характер висловлювання посилюють також вільні зміни метра в баладі в цілому. Слов'янське начало відчувається у переважанні натурального мінору з підкресленим VII ступенем, акцентом *sfp* на тремоло, що викликає асоціації з цимбалами. Героїзм гайдука Хризича музично передається великою кількістю різноманітних пунктирів, висхідним ланцюгом кварто-квінтових інтонацій-закликів. Друга фраза – дзеркальне відбиття першої: в ній розповідається про родину гайдука, а отже, це – його інший образ, образ люблячого чоловіка і батька. Інтонація чистої кварта не втрачає панівного значення, лише відбувається зміна висхідного вектора низхідним. Характерно, що у другій фразі зникає пунктирний ритм, інтонації заокруглюються, у мотивній структурі панує тридольність як уособлення жіночого начала. У третій фразі розділу актуалізується інтонаційний комплекс, пов'язаний з семантикою плачу, сумних вигуків. Це проявляється в низхідній спрямованості мотивів, які немов «виплескуються» з кульмінації-джерела, у хвилях мікродинаміки, в ланцюгах альтерованих акордів, що змінюються тривожними *tremolo*. Звивиста мелодика на основі інтонації зменшеної терції є атрибутом гранично замкненого простору, з якого немає виходу.

У наступному розділі (*Larghetto*) зберігається рівномірна пульсація подвійного органного пункту як знака невідворотної долі. Тут же з'являється лейттема (тт. 16–17), яка пов'язана з лейтмотивом ходінь з попередніх номерів циклу. Грізна хода в тональності *d-moll* надає їй фатального відтінку (назвемо її темою фатуму). Поступально висхідна тема фатуму вступає в конфлікт зі спадаючою по секундах темою страждань, у складі якої особливо підкреслений верхній тетрахорд натурального мінору. Тема страждань є похідною від теми плачу з попереднього розділу. Індивідуальності цій темі надає щемливий спадний підголосок-відгалуження, що розщеплює вихідний унісон на словах «они три дня, три ночі нічого не ели» – символ помутнілої від голоду свідомості героїв балади.

Ще одним важливим інтонаційним елементом цього розділу є «фанфарний комплекс» як похідний від ритмоформули пострілу (з балади «Янко Марнавич»), із загрозливими пунктирами, ритмом скачки, ущільненою фактурою нижнього регістру – музичною атрибутикою війни, збройного протистояння.

Подальший опис страждань сім'ї гайдука Хризича супроводжується введенням мотиву хреста, висхідною секвенцією по півтонах на мотиві *lamento*. Знаком галюцинуючої свідомості героїв є акорди з розщепленими тонами, накладення альтерованих ступенів на діатонічні і т. д. Лейтмотив галюцинацій як образ інобуття стає одним з численних образів смерті в цій баладі. Розмірене звучання тонічного органного пункту супроводжує семантика поминального дзвону.

Сцена смерті Катерини – трагічна кульмінація балади. Вона містить низку семантичних знаків, що апелюють до різних смислових пластів. Плагальні звороти у строгому акордовому викладі у поєднанні з VII натуральним ступенем мінору – знак слов'янської культури. Повільне «сповзання» інтонацій по півтонах – символ страждання. У цій сцені зберігає своє значення лейтмотив галюцинацій, про що свідчать розщеплені тони, зміни метра в кожному такті (нерівномірна пульсація як знак сутінкової свідомості). Вокальна лінія молитви Катерини («Господь бог! Помилуй наши души!») обплетена фактурними перегукуваннями, схожими на церковний передзвін, що розноситься у просторі на тлі гучних квінт басового голосу, які скорботною ходою рухаються звуками фрігійського тетрахорду. Новий образ дзвоновості, представлений в цьому фрагменті – це символ відспівування душі. Сам момент смерті («и упала мертвая на землю»), який звільняє душу Катерини, супроводжується напруженою переривчастою пульсацією: «спадаючі» двозвучні мотиви восьмими, пасажі шістнадцятими подвійними нотами, що здійснюються по звуках зменшеного септакорда, сполучення дуолей з тріолями, заключний «похоронний» пунктирний ритм. Завершує цей епізод сумний емоційний сплеск у щільній, істинно рахманіновській фактурі, що охоплює діапазон всієї клавіатури.

Епізод оплакування матері звучить на тонічному органному пункті (знак «застиглого» часу). Горе Хризича і синів, що «заховане» від сторонніх очей, все ж проявляє себе в нюансах музичного ряду, зокрема:

– на словах «не заплакал» партія фортепіано підхоплює трепетний тріольний пасаж зі зменшеною терцією в основі (максимально «стиснутий», «стислий» інтервал зм. 3 ніби розкриває глибину невивиплаканого горя), який пролунав до того в партії вокаліста;

– пасажі, що «крають серце», на словах «плакати не смели, они только очи отирали»;

– тема фатуму на словах «отворачивался Хризич» обплітається стрічковим багатоголоссям як аналогом древнього православного розспіву;

– завершальна пікардійська терція, що завершує розділ, просвітлює колорит та втілює ідею вознесіння душі.

Різке *sf* на початку епізоду *Piu mosso, Sostenuto* переводить дію в інший план та одночасно здійснює тональний перехід (*fis*). Авторська ремарка щодо темпу і характеру досить красномовна. Прискорення подієвого темпу пов'язане з елементами епічної оповіді: «На третий день», «На четвертый день», «На пятый день». Іншими словами, відповідно до атрибутики жанру балади, тут спостерігається змішування літературних видів драми і епосу.

Цей розділ пронизаний емоцією сум'яття (*tremolo*, зіставлення діатонічних і альтерованих ступенів, що надають образу тривожної схвильованості), малосекундовими мотивами-стоконами на тонічному органному пункті. Також тут знову з'являється тема вурдалацтва як інобуття, з характерним для хронотопічної системи циклу змішуванням часів, формуванням образу майбутньої помсти.

Композитор дуже точно проілюстрував схвильований монолог молодшого сина в динамічній і темповій площинах: посилення звучності пов'язане з уповільненням руху на словах «станем мы выходить из могилы, кровь сосать наших недругов спящих», що немов доносяться з паралельного світу.



Слов'янського (або навіть гуцульського) колориту звучанню надає ефект гри на цимбалах, що формується пасажами фортепіанної інтермедії.

Маркатовані унісони епізоду *Largo* – свідoctво прийнятого Хризичем рішення. Цей епізод є розв'язкою дії. Одночасно з прийняттям рішення фактура твору мінімізується, стає прозорою і лаконічною. Фортепіанна партія ілюструє етапи подальшого розвитку сюжету: стрімкий «біг» тріолей на словах «сбежали в долину, как бешеные волки» змінюється інтонаційним комплексом війни (фанфарні акорди), порожнім «чужим» звучанням паралельних квінт акордових послідовностей на словах «голови... на копья свои насадили», епілогом-післямовою фортепіано, в якому переплітаються героїчні мотиви, лейтмотив прийняття рішення, фанфарний комплекс.

Отже, в баладі «Гайдук Хризич» Д. Клебанов переплітає кілька інтонаційно-тематичних комплексів:

1. Комплекс засобів виразності, пов'язаних з епічним началом, рапсодійністю, репрезентацією національної характерності, оповідальністю, героїчністю (думний лад, ефект гри на цимбалах, нерівномірність метрики і фразування, мовний характер музичного висловлювання і т. д.).

2. «Військовий» комплекс (фанфарність на основі акордових репетицій, пунктирні ритми).

3. Комплекс засобів, що розкривають семантику страждання, горя, плачу (спадні малосекундові інтонації, мотив хреста, відцентрові пасажі).

4. «Фатальний» мотивно-тематичний комплекс формується створенням ефекту замкненого простору (зменшені терції), неодноразовим проведенням лейтмотиву долі (один з образів смерті), наскрізними органними пунктами, переважанням повільних темпів.

5. Комплекс галюцинацій створюється розщепленням акордових і гармонічних тонів, тремоло і т.д.

Образ смерті постає у творі в кількох іпостасях: інобуття (галюцинації, вурдалацтво), фатальна зумовленість (образ фатуму, органні пункти), різні

варіанти дзвонівості (наприклад, тут – відспівування), похоронний марш (характерна пунктирна ритмоформула).

Розкриваючи концепцію пушкінської пісні, можна підсумувати, що парадокс цього твору полягає в тому, що людина вільної волі діє у світі тотальної несвободи та зумовленості. Герої «Пісень» приймають долю як даність. Обставини ставлять людину на межу життя і смерті, і єдине завдання – вистояти під ударами долі, поведися гідно в надскладній ситуації, відчуваючи її природність і необхідність. Д. Клебанов розвиває ідейну спрямованість вірша та розвиває, чому сприяє баладний виклад та відповідні жанрові атрибути: змішування літературних видів, часів і просторів, розкриття ситуації на межі життя і смерті, відповідність сюжетних етапів розділам музичної форми і т.д.

Пушкінський вірш *«Соловей»* – один з двох перекладів зі збірки сербських народних пісень, записаних і виданих найбільшим сербським філологом Вуком Стефановичем Караджичем<sup>17</sup>. В оригіналі вірш мав назву «Три великих печалі».

Властиве баладі змішування жанрів притаманне і цьому номеру циклу. Синтез ознак елегії, ідилії і баладного оповідання відрізняє цей твір. Ідилічний образ «майбутнього з сьогодення» (поєднання часових пластів – ще одна характерна ознака жанру балади), створений уявою героя, наповнений образами «алых цветиков цветочков», «чистой воды ключевой», «плетения веночков». Але цей буколічний пейзаж поміщений в ситуацію романтичного двосвіття: в зовнішньому сюжетно-подієвому плані домінує ідилічне начало, а внутрішній план – це образ ліричного героя, який перебуває в могилі. В образах смерті ясно простежується навіть барокова надмірність. Смерть всіляко прикрашається: «Вы копайте мне могилу / Во поле, поле широко, / В головах мне посадите / Алы цветики-цветочки, / А в ногах мне проведите / Чисту воду ключевую». У такий спосіб пастораль вступає в несподіваний гострий конфлікт з трагедійним началом, посилюючи його. Характерно, що обидва образи знаходяться всередині

---

<sup>17</sup> «Народне серпске пјесме», т. 1, 1824.

одного хронотопу (образ «майбутнього з сьогодення» як плід уяви ліричного героя балади). Невипадково гармонія з розщепленим тоном (третій ступінь) стає лейтгармонією балади.

Ситуація двосвіття актуалізує ще один композиційний прийом, а саме образний паралелізм: три «незаменные» пісні солов'я – і «три великие заботы» доброго молодця; образ могили – і квітуче поле і т.д.

Спадкоємну нитку від попередньої балади утворює низхідний мотив, який вже звучав у сцені смерті Катерини. Згодом, протягом розвитку сюжету, цей мотив у ритмічному варіанті, подібному солов'їним трелям, стає елементом звукообразності, свого роду портретом солов'я (такт 4), при переході до середнього розділу він завершує експозицію, витончено обрамляючи її.

Ще однією наскрізною темою всього циклу є тема молитви. У «Солов'ї» вона трансформована у звернення ліричного героя до солов'я. Сповідальний характер цього звернення підкреслений неквапливим вільним темпом (*Andante, Rubato*), одноманітним ритмом мелодії невеликого діапазону псалмодійного типу (з повторами кожного тону). Ці риси балади дозволяють провести паралель з жанром елегії, який, за поширеним визначенням, втілює скаргу, вираз печалі або емоційний результат філософського роздуму над складними проблемами життя.

На початку середнього розділу звернення до солов'я змінюється зверненням до людей («Вы копайте мне могилу»). Гострота контрасту проявляється у *sfp* та введенні іншого типу фактури. Середній розділ наповнений також різноманітними знаками часу: це – архаїчні довгі ланцюги паралельних акордів з дублюваннями (аналог стрічкового багатоголосся), органі пункти, збереження елементів псалмодії в мелодичній лінії.

Розвиток емоційного стану, що панує в баладі, можна описати тріадою «стримана печаль – спогад – горе». У репризі, яка відповідає третій ланці цього смислового ланцюга, звернення до солов'я на музичному рівні насичене елементами трагізму: послідовностями дисонантних акордів з напівтоновими «сповзаннями», кластерами, органічними пунктами, уповільненням темпу в завершальному речитативі на одному звуці.

П'ята балада «*Влах в Венеції*» є більш споглядальною, ніж попередні номери циклу. Водночас вона продовжує тематичну лінію прикордонного стану ліричного героя, коли за буденністю людського життя в будь-який момент проступає щось ірраціональне. Для відтворення ностальгічності, що домінує в цій баладі, композитор використовує засоби, властиві ситуації двосвіття. Музичний ряд рясніє інтонаційно-тематичними комплексами, які контрастують один з одним, а іноді навіть конфліктно стикаються. Частина з них з'являється лише в цій пісні, частина – «переходить» з інших номерів циклу.

Зовнішній план сповнений звукозображальних деталей. Д. Клебанов створює звабливий портрет Венеції, з традиційними хвилеподібними арпеджованими акордами, які асоціюються з піснями венеціанських гондольєрів, світлою тональністю *F-dur* (з іншого боку, цей фактурний комплекс нагадує гусельні перебори, стаючи автопортретом героя).

Також композитор фіксує музичні образи різноманітних спокус, що відкриваються перед героєм:

– ілюзорний блиск дорогоцінного каміння, втілений в лейтмотиві коштовностей. Для нього є характерною розріджена фактура, в якій «миготять» уривчасті яскраві акорди на *staccato* упереміш з невловимо швидкими короткими арпеджіо (такти 8–9);

– жага військової слави, що проявляється в актуалізації «військового комплексу» в тактах 15–18; тріольні пунктирні ритми, що нагадують скачку;

– кохання красунь (такти 19–21): пурхають легкі пасажі.

У внутрішньому плані (план душевних мук) особливого значення набуває інтонація низхідної м.7, що підкреслює смислові акценти тексту («но мне скучно, хлеб их мне, как камень»). Цей мотив вибудовує арку до першого номера циклу «Янко Марнавич», де він теж мав важливе драматургічне значення. Також залишається актуальним прийом розщеплення тону, який є музичною характеристикою ситуації двосвіття.

Ненадійність і розгубленість головного героя зростають від строфи до строфи: «Я неволен, как на привязи собака», «Я завял, как пересаженный кустик», «Здесь я точно бедная мурашка, / Занесенная в озеро бурей». На рівні засобів музичної виразності цей стан виражено «вихороподібною» фактурою, що складається з різноманітних хроматичних пасажів.

У фортепіанній постлюдії лейтмотив коштовностей втрачає ілюзорність, фактурна щільність його викладу збільшується, і він «змітається» вихорами хроматичних акордових пасажів *martellato* та гронами кластерів.

Остання балада «*Песня о Георгии Чорном*» узагальнює інтонаційно-тематичні лінії циклу в цілому. У цій баладі герой знову змушений зробити ірраціональний вибір між двома «неможливостями»: батьковбивством або зрадою. За думкою Е. Свенцицької, практично у всіх піснях пушкінського циклу становище є таким, що герой не може або не вмерти, або не вбити, або не обрати між першим і другим [222]. Світ «Пісень» – світ повної безвиході. Однак герої цього твору – це герої свободи і волі, причому воля є трагічно забарвленою. Вона проявляється у презирстві до випадковості, у спокійній готовності прийняти будь-які випробування долі. Воля – не у свавіллі, а в упевненості, що інакше вчинити неможливо, і в здатності прийняти всі наслідки. Так, наприклад, Георгій Чорний розуміє, що, убивши батька, буде проклятий, і все-таки бере на себе тягар прокляття, яке стає настільки ж невіддільним від нього, як ім'я.

Тема кровного вбивства, що знову виникла в циклі після першого номера «Янко Марнавич», створює тематичну арку і замикає вокальний цикл. Георгій Чорний, як людина внутрішньо вільна, діє без урахування авторитетів, за власним розумінням. Тому він вбиває батька, який мав намір його зрадити.

Д. Клебанов використовує лейттеми попередніх балад, максимально узагальнюючи їх. Інтонаційно-тематичні алюзії можна виявити на різних рівнях тексту: від узагальненого способу викладу (домінування мовних інтонацій, нерегулярної метрики, фразування, переважання *rubato*, відповідність сюжетних поворотів граням музичної форми) до точних цитат (лейтмотив пострілу, який вперше виникає в баладі «Янко Марнавич»). Тож, «Песня о Георгии Чорном» – це,

свого роду, опера, згорнута до масштабів балади. Ємність інтонаційно-тематичних відсилань – величезна, але викладається все гранично лаконічно і стисло.

Вокальний цикл Д. Клебанова «Шість баллад на стихи А. Пушкина» за допомогою засобів музичної виразності відтворює логіку баладного смисло-, формо та жанроутворення, хоча жанрове ім'я «балада» відсутнє в пушкінському циклі «Пісні західних слов'ян». Своєю назвою О. Пушкін підкреслює, що його вірші – саме пісні, написані в «народній», оповідній манері. У цій же манері написаний цикл Д. Клебанова, в якому переважають мовні інтонації, вільна метрика, нерегулярне фразування. Можна припустити, що жанрову своєрідність циклу точніше передають терміни, прийняті в фольклористиці: баладна пісня, пісня-балада.

Всі основні жанрові атрибути балади<sup>18</sup> посилюються в циклі Д. Клебанова, навіть якщо вони відсутні в поетичному тексті. Це проявляється:

1. У наскрізних (лейтмотив пострілу, ходінь, дзвіниця) і локальних (лейтмотив коштовностей) інтонаційно-тематичних комплексів.

2. У відтворенні хиткої прикордонної ситуації вибору, двосвіття в кожній баладі, що виражається в контрастному зіставленні інтонаційно-тематичних комплексів до їх відкритого конфлікту.

3. В актуалізації прийомів мовного типу музичного висловлювання (скандування, псалмодіювання, нерегулярність метру, *rubato*), що надає оповідальності та сповідальності звучанню.

4. У поєднанні меж поетичної і музичної «події».

5. У створенні комплексів засобів, що ілюструють інобуття (лейтмотив галюцинацій, тема вурдалацтва, лейтмотив долі, наскрізні органні пункти).

6. У застосуванні «національних» прикмет: гуцульський лад, звучання, близьке до цимбал, стрічкове багатоголосся, звучання натурального мінору і т.д.

---

<sup>18</sup> 1. Прикордонність, хитка грань хронотопів. 2. Поєднання мальовничого і драматичного начал, оповідальності з драматичним розвитком сюжету. 3. Звернення до героїчної (героїко-історичної) тематики. 4. Чудесні (казкові) елементи. 5. Переплетення епосу, драми і лірики. 6. Домінує монолог як основний вид художнього висловлювання. 7. Відповідність сюжетних поворотів гралям форми. 8. Поєднання уривчастості оповідання з тематичними повторами.

## 2.5. Наскрізнi теми та iнтонацiї як елемент драматургiї у вокальному циклі Д. Клебанова на вiршi Лiни Костенко.

Лiна Костенко сьогоднi – провiдна поетеса, внесок якої до української лiтератури переоцiнити неможливо. Лiтературна творчiсть Л. Костенко почалася на хвилi «хрущовської вiдлиги» одночасно з дiяльнiстю таких поетiв-шiстдесятникiв, як I. Драч, Б. Олiйник, В. Симоненко.

Особливостi поетичного стилю Л. Костенко полягають у тому, що тексти авторки характеризують новизна, впевненiсть творчого почерку без натяку на пошуки синтетичного стилю. Поетеса адекватно передає внутрiшнiй свiт жiночих персонажiв, в якому найсуб'єктивнiшi почуття вираженi за допомогою надзвичайно багатого арсеналу художнiх засобiв. Непередбачуванiсть, внутрiшня пластичнiсть створених поетикою авторки лiричних образiв жiнки заряджає особливою емоцiйною силою.

Звертаючись до творчостi Лiни Костенко, Д. Клебанов знову обирає зразки високої поезiї. Творчiсть поетеси, сучасницi композитора, вразила його своєю сердечнiстю, теплотою i дивовижною щирiстю, яка розкриває людську душу без надриву i дрiб'язкового цинiзму. Уже в раннiй поезiї Л. Костенко проявилися основнi лiричнi мотиви, яким поетеса залишається вiрною i сьогоднi: iсторiя, кохання, традицiя, поетичне слово.

Для написання вокального циклу Д. Клебанов обрав дев'ять вiршiв, якi були написанi в рiзнi роки (1957–1977) та увiйшли до рiзних збiрок. Усi вони належать до зразкiв iнтимної лiрики Лiни Костенко, оспiвують шляхетнi, високi почуття, якi треба мати щастя пережити. Композитора привабила атмосфера вiршiв, що створюється взаємопроникненням хвиль прозорої нiжностi та пекучої спраги, де щастя межує з горем, а смуток iнодi є бажанiшим за короткочасну радiсть, де емоцiйне пiднесення чергується з меланхолiйним гальмуванням свiдомостi.

Вiдкривається вокальний цикл романсом *«Недобрий жарт зiграла з нами доля»*. Це свого роду введення до кола образiв i настроiв усього циклу. З перших тактiв фортепiанного вступу вiдтворюється атмосфера душевного страждання i

заціпеніння одночасно. Паралельні терції, що «стогнуть», «ридають» по півтонах на нюансі *f* у другій і першій октавах перед вступом солістки, переміщуються в малу октаву і набувають іншого значення: на *p* виникає тема колискової, заціпеніння героїні переходить у сновидіння-спогад. Лаконізм викладу поетичного тексту (практично без емоцій), смиренність з долею і приреченість, закладені в перших двох рядках вірша, Д. Клебанов не спростовує – навпаки, підсилює обмеженим діапазоном мелодичної лінії в вокальній партії (мелодія побудована на «стражденних» півтонових інтонаціях зі вступу) і «застиглими» акордами в фортепіанній, які на словах «Стояли дні у черзі ні за чим» звучать немов очікування чогось. Композитор забарвлює це очікування спочатку в мінорний відтінок (звучить *es-moll*), потім в мажорний (*As-dur*). Проте раптом виникає тризвук на основі тритону, що вносить особливу невизначеність у поетичний текст, в емоційний стан, а на його фоні (вперше у цьому романсі) у дев'ятому такті з'являється тема польоту душі (октавні ходи – як протест проти приреченості, неминучості і символ звільнення). Ця тема немов відкриває нові можливості для самовираження героїні, а, отже, і для композитора, який дуже чуйно слідує за змістом, настроєм віршованого тексту. І, якщо спочатку емоції були обмежені інтонаціями страждань, то тепер почуття нестримним, бурхливим потоком розливаються і у вокальній, і у фортепіанній партіях. Атмосфера кардинально змінюється, тема польоту душі визначає весь подальший розвиток музичної драматургії. Тож, Д. Клебанов, випереджає формування образності вірша, завчасно «здогадуючись» про задум Ліни Костенко, яка тільки в останньому рядку вірша вводить образ душі.

Згадана тема являє собою декларацію ключової ідеї пісні, що дозволяє говорити про використання методу інтонаційно-драматургічного і семантичного випереджаючого відображення (щодо словесної драматургії). Тема польоту душі немов розриває кайдани акордів, які знову і знову виникають в партії фортепіано. Треба підкреслити важливу роль фортепіанного супроводу, що ретельно акцентує переломні моменти у драматургії романсу. Композитор насичує партію фортепіано різнобарвними гармоніями, які здатні передати найтонші зміни та коливання в



настрої героїні, в її емоційному стані. У вокальній партії з'являються нехарактерні для початку романсу інтонації: висхідні, героїчної інтонації-«звільнення». Але ані поетичний, ані музичний текст не містить життєствердних інтонацій.

Перед початком другої строфи вірша «Ця непритомність розуму і серця...», що збігається з кульмінацією романсу, знову виникає тема польоту душі, яка потім у зміненому вигляді (арпеджіо по звуках *es-moll*) переходить у середній голос супроводу: душа блукає землею. Кульмінація звучить як зойк відчаю, що несподівано вирвався. Вокальна мелодія дублюється партією правої руки, аж доки знову не з'являються застигли гармонії (*Ges-dur, es-moll, B-dur*) на словах «тієї казки несходимий ліс», де композитор раптово зупиняє бурхливий рух. Нюанс *p* кардинально змінює емоційний фон, і в цій раптовій тиші спочатку у вокальній партії у трансформованому вигляді (тема блукань), а потім у партії фортепіано, але вже у початковій версії, звучить тема польоту душі, яка тільки тепер остаточно отримала свободу.

Тема польоту душі у партії фортепіанного супроводу з'являється лише короткими репліками. Її проведення у вокальній мелодії, що припадає на останній рядок вірша, звучить як символ звільнення від земних страждань. Фортепіанна постлюдія заснована на темі душі, що немов «розчиняється», летить в інший світ. Єдину тональність романсу важко визначити, тональний план дуже мінливий – композитор йде за розвитком емоційного плану. Вступ написано в *es-moll*, а завершується романс мажорним акордом (*B-dur*).

Драматургічна спрямованість романсу свідчить про прагнення композитора якомога глибше розкрити внутрішній зміст і образи поетичного тексту. Тож, особливого значення на цьому шляху автор надає музичним засобам виразності та власним прийомам роботи з ними.

Органний пункт в басу, що з'являється з перших тактів та відтворює стан заціпеніння і скутості на початку романсу, надалі трансформується у потужні акорди-колони (подібно акордам з «Богатирських воріт» М. Мусоргського), що переливаються гармонічними фарбами. Сміливі зіставлення різних гармоній, які вводить тут Д. Клебанов, створюють в процесі розвитку музичної

драматургії інший контекст – звільнення і польоту душі. Тритонові інтонації у вокальній партії (страждання, душевний біль) дисонують з темою польоту душі, яка викладена гранично простою формулою – октавні ходи, а також з темою блукань душі. Ці інтонації (надалі – смислообрази) в наступних романсах вокального циклу стануть наскрізними, набуваючи нового змісту в процесі розкриття художнього задуму.

Другий романс вокального циклу *«Як холодно! Акація цвіте»* відкривається пронизливим фортепіанним вступом, що вводить в атмосферу безнадії, безвиході, очікування і смирення одночасно. Протягом восьми тактів незмінно повторюється одна і та ж спадна інтонація, що починається з трелі – це інтонація плачу, *lamento*, що підкреслює трагічний, скорботний характер романсу. Надалі вона стане темою-рефреном, що знову і знову повертає виконавця і слухача до первісного стану. На фоні цієї інтонації дуже важко уявити собі можливу вокальну мелодію, але Д. Клебанов знаходить засоби, що дуже точно дозволили передати емоційний стан, напруження героїні романсу. Для малюнку вокальної партії характерними є речитації на одному звуці та секундові «щемливі» інтонації.

Композитор дещо змінює структуру вірша: першу строфу він ділить на дві частини, вводячи усередині два такти фортепіанної теми-рефрену зі вступу. Останні два рядки першої строфи, вже вільні від оков теми-рефрену, отримують свій музичний розвиток в більш наспівній мелодії вокальної партії. Фортепіанна фактура трансформується: на фоні витриманого баса звучать в партії правої руки, змінюючи один одного, стрімкі висхідні інтервали та акорди. Тобто, внутрішня скутість, замкненість героїні поступово відступають перед теплотою її почуття.

Тема-рефрен між строфами постійно змінюється: це теж своєрідний індикатор стану героїні. Якщо на початку романсу тема звучить у малій та великій октавах, то перед початком другої строфи композитор підіймає її у першу октаву, у такий спосіб немов просвітлюючи буття.

Друга строфа вірша «Я тихо йду» втілена Д. Клебановим «на одному подиху». Укрупнення тривалостей, висхідні ходи на широкі інтервали в вокальній партії, більш насичена фортепіанна фактура з елементами теми польоту душі (з першого номера) – усе це покликане передати почуття героїні, що захлеснули її й нестримно несуть хвилями мрій.

Трагічним є перехід до останньої строфи поетичного тексту: Д. Клебанов свідомо повертає і героїню романсу, і слухача до початкової атмосфери: знову звучить тема-рефрен, але тепер вона спускається вниз, один раз звучить навіть на терцію нижче, ніж у вступі до романсу. Мрії розтанули, в реальному житті – лише самотність... У партії фортепіанного супроводу у середньому голосі з'являється тема блукань душі (з першого номера циклу). Але останній крик на *f* «Як холодно!» на тлі висхідних акордів є доказом, що душа жива і прагне щастя в цьому житті. Крайні розділи романсу – вступ і кода – витримані в тональності *e-moll*.

Наступний романс «*Не знаю, чи побачу вас, чи ні*» відкривається фортепіанним вступом, у якому, на відміну від двох перших романсів, панує світле почуття (переважають мажорні гармонії, простіші ладові співвідношення). Тематичний матеріал вступу заснований на трьох елементах, які вже зустрічалися в попередніх романсах. Це тужливі інтонації в перших трьох тактах (але тепер вони набувають нового змісту: це нетерпляче очікування побачення) і поява в четвертому такті теми польоту душі, а також акорди-колони, які кожного разу по-новому забарвлюють партію правої руки. Д. Клебанов використовує прийом відлуння: спочатку тільки у фортепіанній партії; потім фортепіано вже вторить голосу, немов погоджується зі словами, і в результаті, монолог героїні, закладений у вірші, перетворюється на діалог з уявним співрозмовником. Фортепіанні гармонії наповнені різноманітними барвами, створюючи картину натхненного очікування щастя.

Інструментальна кульмінація виступає водорозділом між емоційними станами, закладеними у вірші: нетерпляче очікування зустрічі наяву у першій строфі і розуміння того, що поки щастя можливе тільки в думках та мріях, – у другій. Звернення у другій строфі до ефекту ехо «Луна луни туди не

долітає» – є характерним прийомом, який Д. Клебанов використав, намагаючись підкреслити віддалення уявного співрозмовника від героїні.

Композитор дещо змінює, розширює структуру вірша, двічі повторюючи останній рядок «Моя душа від цього вже світає». При першому проведенні в партії лівої руки з'являється тема польоту душі, яка переплітається з вокальною мелодією. Між повторами останнього рядку Д. Клебанов вводить чотиритактне фортепіанне соло, яке базується на мелодії рядка «Я думаю про вас...» з висхідною лінією баса, що символізує світанок. В останніх чотирьох тактах при повторному проведенні фрази «Моя душа від цього вже світає» діапазон фортепіанної партії композитор розширює до чотирьох октав, використовуючи органний пункт на тлі висхідних акордів, що ще більше додає відчуття монументальності, дзвонистості. Чергування мінорно-мажорних гармоній призводить до *e-moll* у постлюдії, сповненої світлого смутку.

Фортепіанна партія в цьому номері, як і в попередніх, сприяє розкриттю емоційного стану героїні, збагачуючи драматургію віршованого тексту та виводячи образні смисли на новий рівень.

Четвертий романс «*Напитись голосу твого*» – своєрідна вершина всього вокального циклу. Тут і апофеоз, і нестримність любові, і вихори, що забирають людину, обдаровану цим почуттям, тривоги, страх, очікування... Переважання в фортепіанній партії «дзвонистих» акордів дозволяє розглядати цей романс як гімн любові.

Фортепіанний вступ в тональності *G-dur* звучить як благовіст. Життєствердний початок романсу обумовлено чергуванням дзвонів, «злітаючих» вихорів пасажів у партії правої руки (схвильованість, захоплення душі) та висхідних мелодичних ліній у партії лівої руки (трансформація теми блукань душі). Зміни музичних гармоній підкреслюють калейдоскоп почуттів, які охопили героїню. Співуча мелодія вокальної партії, влітаючись у фортепіанну фактуру, завершує вибудовування вертикалі музичних пластів, що спрямовуються в процесі розвитку вперед і вгору. Але раптово цей рух змінює спрямованість, все обривається. Психологічний стан кардинально змінюється: «завмерти»,

«слухати», «не дихать». У вокальній партії з'являється речитатив *secco* на одному звуці, з паузами-придихами. Одночасно і у фортепіанній партії повністю змінюється стиль викладу: паралельні октави «повзуть» половинними нотами на тлі органного пункту, немов змушуючи час зупинитися. Наступні за цим акорди *energico* в доміантовій гармонії передують скерцозному розділу романсу. Характерним є чергування витриманих акордів-колон і спритних октавних ходів у партії фортепіано, що контрастують між собою. Темпоритм акордів на *f*, що вносить відчуття безвиході, вироку, перебивається скерцозними октавними стрибками. Вони засновані на темі польоту душі, але тут здобувають інше смислове значення та символізують спробу не піддатися силі долі і «красивим жартом» врятуватися. Вся нестійкість, нестабільність внутрішнього стану передані композитором за допомогою зменшених септакордів у партії супроводу, вокальна мелодія пронизана «рухами по колу», інтонаціями, ніби в пошуках виходу з цієї нескінченної муки. В партії фортепіано знову звучить тема польоту душі, але вже в басу як знак неможливості злетіти. Два заключні рядки вірша поєднують дві смислові функції: це і вирок, і сенс для подальшого нескінченного очікування. Д. Клебанов переплітає всі попередні інтонації, смислообрази в єдине ціле. *Coda meno mosso* наповнена протяжною нескінченною мелодією на тлі мажорних гармоній. І лише «ходіння» в басу нагадують про біль і муки, які переривають голос паузами беззвучного плачу. Завершується романс звучанням *H-dur*, на тлі якого тема душі здійснюється вгору.

Романс «*У світі злomu і холодному*», так само як і другий номер циклу «Як холодно! Акація цвіте», написаний в *e-moll*. Як удари серця, звучить низка повторюваних в басу октав на фоні застиглої квінти в партії правої руки, створюючи відчуття хиткості, самотності і відстороненості від навколишнього світу. У цьому романсі Д. Клебанов також використовує органний пункт в басу, об'єднуючи у такий спосіб верхній голос акомпанементу і вокальну лінію. Ламана, насичена хроматизмами вокальна мелодія рясніє чергуванням підйомів і спадів. Знову Д. Клебанов дає натяк на уявного співрозмовника: у фортепіанній партії з'являються мотиви, що вторять вокальній мелодії. А на словах «Цю

несподівану печаль» фортепіано у верхньому голосі повністю дублює вокальну партію. Поява хоралу сприймається як намагання композитора посилити зміст віршованого тексту, сповнюючи його ще більшої глибини та скорботності. Водночас мажоро-мінорні зіставлення, окрім мальовничості звучання, створюють атмосферу невловимості, хиткості, сумніву.

Якщо перша строфа не виходила за межі *p* та *mp*, то друга починається з різкої зміни нюансу – *f*. Вокальна партія набуває більшої рішучості, збагачується квінтовими інтонаціями, ритм загострюється пунктиром. Фортепіанний супровід також немов оживає, перевтілюється на активного співрозмовника, гнучко йдучи за мелодією та підтримуючи її. Між другою і третьою строфами композитор вводить невелику (вісім тактів) інтерлюдію, засновану на інтонаціях блукань душі (у середньому голосі). На її фоні звучать неквапливі пасажі, спрямовані вгору, «до світла», що поступово розчиняються на *diminuendo*. Композитор використовує тут метод інтонаційно-драматургічного і семантичного випереджаючого відображення, заздалегідь вводячи образ світла як символ прощення, духовного очищення від образ, що з'являється у вірші Л. Костенко тільки наприкінці.

Для третьої строфи характерна зміна загального настрою, переважання мажорних фарб. Вокальна мелодія наспівна, надзвичайно тепла та душевна. Фортепіанна партія наповнена блискучими гармоніями, що сяють як спогади з життя. Д. Клебанов, розкриваючи глибинний зміст вірша, передає основну думку поетеси музичними засобами: «дзвони» в інструментальній постлюдії стверджують світле начало.

У останній строфі викристалізовується основний зміст вірша. Можна було б сказати, що щастя зіткане із зустрічей, однак Ліна Костенко дивиться значно глибше: ми усвідомлюємо, що були щасливі здебільшого тоді, коли розлучались із кимось, і розуміємо, як не вистачає часом тієї чи іншої людини.

У творчій спадщині Л. Костенко є твори, які можна розгорнути в цілісній історії (наприклад, передостанній романс циклу «Я дуже тяжко Вами відболіла»), але існує низка поетичних зразків, які вирізняються іншою, не менш привабливою рисою – навіюють певний настрій, який легко входить у

свідомість, і починає звучати прекрасна мелодія. Саме до таких творів можна віднести вірш, наділений сильною сугестивною здатністю, на який написаний шостий романс вокального циклу – *«Осінній день березами почався»*.

Д. Клебанов відкриває твір дзвоновим набатом. Чергуються між собою незмінний потужний акорд на *f* в партії правої руки і октави, що «крокують» в партії лівої. В результаті вступ цього номера являє різкий контраст стосовно до емоційного фону та гармонічного наповнення постлюдії попереднього романсу. Знову оживає бемольна сфера, мінорні гармонії міцно стверджують відчайдушний, трагічний настрій. Вокальна партія нехитрого малюнку передає смуток та печаль ліричної героїні твору. Фортепіанний супровід миттєво переходить на нюанс *p*, не заважаючи вокальній партії, розфарбовуючи її в різноманітні фарби емоційного стану жінки. Дзвонівість досі присутня в акомпанементі, але контекст змінюється. Низка септакордів через октаву на самому початку романсу проектує появу теми душі (верхній голос зменшених септакордів), поступово приводячи до мажорних гармоній. Починаючи з третього рядка «Я думаю про тебе весь мій час», композитор в музичному матеріалі міцно стверджує мажорний колорит. Перед останнім рядком «Але про це не треба говорити» раптово з'являються арфоподібні фігурації в партії правої руки, немов спроба душі, що не знаходить собі спокою, вирватися з пут. Д. Клебанов підсилює прийом апофатії у вірші, повторюючи двічі останній рядок (другий раз на збільшену секунду нижче з речитацією на одному звуці, що переривається паузами). Зміна структури вірша дозволяє композитору зробити основний акцент на утриманні своєрідного рефрену, який Л. Костенко використовує в кінці кожної строфи. На тлі нерухомих акордів слова звучать як вирок.

Початок другої строфи поетичного тексту у музичній версії вірша приносить кардинальну зміну настрою. Так, партія фортепіанного супроводу звучить тепер на *f*, його фактура стає більш насиченою підголосками, а характер – більш схвильованим (переважають дзвонові акорди, з'являються інтонації-стогони та інтонації, що «блукають по колу»). У вокальній партії також спостерігається звучання на *f* і теситурний підйом, а висловлювання стає

рішучим та наполегливим Усі ці засоби музичної виразності покликані зобразити психологічне напруження і відчайдушний стан героїні. Знову двічі звучить рефрен-вирок на тлі застиглих акордів (на збільшену секунду нижче).

Третя строфа вірша, яка в композиторській інтерпретації перетворюється на кульмінаційну вершину, складається з двох хвиль. Перша – «Хай буде так!» – своєрідне *Credo* (вокальну мелодію дублює верхній голос фортепіано), що викристалізувалося в процесі драматургічного розвитку. Друга – «Я Вас люблю, о як я Вас люблю!» – визнання, яке більше неможливо стримувати, немов якусь стихію: на фоні вокальної партії, малюнок якої в акордовому викладенні повторює фортепіано, в середньому голосі партії лівої руки звучать, підіймаючись вгору по звуках арпеджіо, нестримні хвилі звільненого почуття. Зазначимо, що музичний матеріал другої кульмінаційної хвилі цього романсу засновано на засобах втілення кульмінації з першого номера вокального циклу. Але поступово, під натиском розуму хвиля почуттів спадає, зменшившись до розмірів фігурацій, що не виходять за межі квінти. Фортепіанна партія до останнього слова супроводжує вокальну мелодію, залишаючись на залігованому акорді в партії правої руки, як своєрідний прощальний погляд у минуле. І знову з'являється рефрен-вирок, в останньому проведенні викладений на одному звуці і ще більше розділений паузами на окремі слова (як неможливість далі говорити).

Наступний номер «*І як тепер тебе забути?*» відкривається коротким хоральним вступом. Перший рядок «І як тепер тебе забути?» – єдине питання у вірші, яке пояснює весь подальший драматургічний розвиток романсу і визначає внутрішній стан героїні. Тому вже у вступі Д. Клебанов створює атмосферу невизначеності: фортепіанні гармонії невпевнено, наче шукаючи відповідь, «кружляють» навколо печальної тональності *d-moll*. Мелодичний малюнок вокальної партії незмінно повертається до звуку «ля», вводячи в стан гальмування, ілюзій. Слова «Такої дивної отрути я ще ніколи не пила» забарвлені секундовими інтонаціями, що передають галюцинуючий стан героїні, яка на хвилі спогадів відривається від реальності, впадає в забуття. Наявність у вокальній партії епізодів, коли мелодія ллється безперервним



поток, але раптом обривається короткими «нервовими» репліками голосу, ще більше загострює нестабільність емоційного стану жінки.

У партії фортепіано композитор об'єднав наскрізні смислообрази з попередніх романсів: переплетені в єдине ціле акорди-колони, тема польоту душі, інтонації-стогони (тема сновидінь з першого романсу), елементи луни (з третього номера). Часті зміни мажоро-мінору (на фоні яких розгортається рух фігурацій, оснований на секундових інтонаціях забуття) також відтворюють колорит казковості, потойбіччя, протистояння світлого і темного начал. Проте перед кульмінацією затверджуються мажорні гармонії. Інструментальну кульмінацію Д. Клебанов виносить за межі віршованого тексту, тим самим підкреслюючи недомовленість і значущість сказаного. Висхідна хвиля, в якій знову об'єднані наскрізні теми, призводить до наполегливих терцових інтонацій в партії правої руки, які потім переходять у співучу, заколисливу мелодію. Поступово все розсіюється, залишається лише тема польоту душі.

Вірш Л. Костенко складається з чотирьох строф (двічі повторюється перша строфа: на початку та в кінці). Д. Клебанов йде шляхом трансформації художньої ідеї, закладеної в поетичному тексті: романс включає три строфи, крім того, останній рядок третьої строфи «А квіти, кинуті тобі», що двічі звучить в поетичній версії, в її музичному втіленні вимовляється лише один раз. Композитор залишає історію, розказану поетесою, незавершеною. Так, у вірші Л. Костенко лірична героїня, скоріш за все, більше ніколи не зустрінеться з тим, кого вона намагається забути. Кохання, що вже зникло з життя, залишило лише приємні, щасливі й сповнені жалю спогади. Роль, яку при цьому відведено інструментальній кульмінації, а слідом за нею – розгорнутій постлюдії, можна схарактеризувати як спробу дати можливість слухачу самому уявити подальший сценарій історії цього кохання.

Передостанній романс вокального циклу *«Я дуже тяжко Вами відболіла»* – це романс-прощання. У вірші перед слухачем постає цілісна історія кохання. В ній є початок, розвиток і завершення. Вона закодована у восьмирядковому віршованому тексті. Д. Клебанов декодував спресовану в

ньому художню інформацію, розгорнувши хронологію подій за допомогою засобів музичної драматургії, чим збагатив емоційний спектр поетичного твору.

З перших тактів фортепіанного вступу відчувається вся глибина страждання і душевний біль, які наповнюють героїню. Композитор у першому такті вводить «тріснуту» гармонію, вже на початку романсу передбачаючи болісні моменти поетичного сюжету. Дисонанс (витриманий бас на звуці «фа» і потім хорал, що заповнює його, зі зменшених септакордів із «щемливим» «фа діезом») стає своєрідною гармонічною та інтонаційною формулою, яка розкриває внутрішній контекст вірша Ліни Костенко.

Поступове *crescendo* у вступі підводить до перших слів вокальної партії. Притаманна їй експресивність та біль висловлювання підтверджують композиційну здогадку Д. Клебанова на початку романсу. Щойно вступає вокальна мелодія («фа»), композитор розділяє між собою два дисонантних пласти: партію фортепіано, де залишаються акорди-колони, засновані на тональностях *F-dur* і *fis-moll*, та вокальну партію, наповнену альтераціями, інтонаціями-стогонами. Виникають спогади героїні про те, як усе починалося: на словах «Любов підкралась тихо як Далила» в партії супроводу звучать мелодичні хвилі по звуках арпеджіо, що окутують, присипляють розум героїні («А розум спав, довірливий Самсон»).

Першу та другу строфи Д. Клебанов музично об'єднує, підкресливши нестримність спогадів, що нахлинули, та жагу заявити про прийняте рішення: «Тепер пора прощатися нам» (закличні інтонації у вокальній мелодії). Лірична героїня готова до розлуки. Фортепіанна партія досконало передає найменші зміни в настрої та емоційному стані жінки. Тому часта зміна динамічних нюансів, поява акцентів, пауз, поступові або хроматичні мотиви є тими засобами музичної виразності, що створюють відповідний емоційний колорит на цьому етапі розвитку сюжетної лінії.

Звертає на себе увагу виняткова вражальність фрази «І як ми будем, як тепер ми будем?!», що кардинально змінює загальний настрій романсу. Знову виникають «тріснуті» гармонії: на фоні фортепіанних акордів *fis-moll* у

вокальній партії з'являється звук «фа» як результат спадної інтонації-ридання. Настає «пробудження», про що свідчать акцентовані акорди і висхідні мелодичні лінії в басу.

Кульмінація, що складається з двох хвиль, об'єднує два останні рядки другої строфи і початок третьої строфи, яка вносить у поетичний сюжет новий ракурс: поетична розповідь про згасання почуттів перетворилася у світлий гімн любові. Кохання, хай навіть таке, що приносить біль – це все одно «казка днів», «світлий сон» у житті героїні, що сяє тихим сяйвом над її долею. Акорди-колони, дзвони, інтонації-стогони в партії фортепіано і у вокальній мелодії, – такі засоби виразності сконцентровані в епіцентрі-кульмінації та покликані розкрити всю глибину і багатогранність віршованого тексту. Наскрізним розвитком композитор підсилює внутрішнє напруження вірша, обрамляючи романс сценами сновидіння. Фінальна розгорнута фортепіанна післямова об'єднує в собі три наскрізних тематичних елементи: органний пункт в басу, дзвони (секстові ходи в середньому голосі) і тему блукань душі, яка також містить у собі елементи «дзвоновості» (верхні звуки у структурі фігурацій). Коло замикається не тільки сценами сновидіння, але і двома фінальними октавами, які повертають до вихідної точки, з якої починався романс (витриманий бас на звуці «фа»).

Останній романс вокального циклу *«Розкажу тобі думку таємну»*, написаний Д. Клебановим на лаконічний, філігранно скомпонований вірш, у композиторській інтерпретації сповнений хиткості, невловимості миті. Це – щирий монолог-одкровення ліричної героїні, яка ніби перегортає ще одну сторінку свого життя і бачить, що її душа зберегла серед буденності найвищі почуття. Тональність і настрої вірша визначаються спогадами про минуле кохання, народженням у свідомості героїні «думки таємної», дивного здогаду, що її обпікає.

Заявлений в першому такті фортепіанного вступу *d-moll* затьмарюється фігураціями шістнадцятими, в основі яких лежать іскристі мажорні септакорди. Така імпровізаційна манера викладу фортепіанної партії створює відчуття чогось невловного, таємного. Співучість вокальної партії, в основі мелодичного малюнку якої лежить секундова інтонація наприкінці фраз, змушує з великою

увагою вслухуватися в текст, чекаючи розкриття таємниці. Гармонії фортепіанного супроводу, постійно змінюючись, створюючи відчуття безперервного польоту, мов стрімкий потік, забирають страждання і біль у нескінченну далечінь.

Тема-рефрен «на сьогодні, на завтра, навік», що звучить у віршованому тексті дещо видозмінюючись, у композиторській інтерпретації Д. Клебанова перетворюється на момент усвідомлення всього, що сталося, на момент істини. Для партії голосу характерні рішучі інтонації. Внутрішній політ, рух, закладені в фортепіанній партії на початку романсу, раптово обриваються: виникає зупинка свідомості. Витримана октава в басу, дзвонові акорди та застиглий мажорний септакорд надають значущості, монументальності словесному тексту, перетворюючи тему-рефрен на ключову ідею вірша і всього вокального циклу: любов, навіть нерозділена, є єдиним началом, що збагачує душу та наповнює людське життя смыслом. Тому так впевнена лірична героїня, що вона та її коханий залишаться в серцях один одного «на сьогодні, на завтра, навік». Поза текстом залишилися драматичні перипетії любовної історії, причини розлуки та біль вистражданого. Попри те, що у творі звучить туга за втраченим коханням, мотиву безнадії у ньому немає. Увагу зосереджено на сильних емоціях та очищувальній енергії, що залишилась у серцях.

Другу строфу «І минатиме час», яка «проживається» вже в іншому, віддаленому часі, відрізняє спокій та філософські роздуми. Структура викладення фортепіанного супроводу змінюється: з'являються зменшені гармонії, в партії правої руки (на фоні витриманих акордів в басу) звучать неквапливі висхідні арпеджіо, які у кожному такті змінюють гармонічний колорит фактури. Вокальна мелодія переривчаста: можливі події майбутнього поступово виникають в уяві героїні, думка формується в процесі розгортання музичної драматургії, тому слова обриваються паузами та неповними тріолями. Тільки на словах теми-рефрену малюнок вокальної партії знову набуває впевненості та визначеності.

У третій строфі поетеса проникливо говорить про незбагненну таємницю любові, її «теорему», яку неможливо довести логікою аргументів, а можна

осягнути лише почуттями. Головне питання «А чому?» залишається без конкретної відповіді, тому для Д. Клебанова при передачі емоційної атмосфери цього етапу розвитку сюжету важливими засобами виразності стали «акварельні» (збільшені), розмиті гармонії акордів, контрапункт, поміщений в середній голос (зміщення життєвих акцентів і орієнтирів), блукаюча лінія баса. Вокальна лінія має дивний малюнок: в ній і розкладений збільшений тризвук та септакорд, тритони; мелодія знов переривається паузами, – всі ці композиторські прийоми покликані передати стан невпевненості, розгубленості жінки. Але повернення теми-рефрену стверджує основну думку вірша: всупереч всьому в серці збереглося почуття «І сьогодні, і завтра, й навік». У музичній інтерпретації вірша Д. Клебанов поглиблюється у внутрішній стан героїні. Поступове розчинення музичних пластів призводить до фортепіанної постлюдії, яка базується на «блукаючих» інтервалах нон в партії правої руки («тріснути» гармонії з попереднього романсу «Я дуже тяжко Вами відболіла») на фоні витриманого октавного баса, які дисонують по вертикалі і викладають нехитру мелодію у верхньому голосі. Атональність викладу музичного матеріалу інструментальної післямови передає трагічність моменту, спустошеність героїні, її «розбите» серце та душу, яка, втім, буде шукати сили жити далі.

Творчість Ліни Костенко є безкомпромісною і неповторною, в її поезії відчувається бунт проти стандартизації, спрощення, примітивізації людини; кожне слово-образ ніби випромінює поезію, кожне слово співвідноситься з іншими, його внутрішня форма полісемантична. Д. Клебанов, як сучасник поетеси та митець-«бунтівник», не міг залишатись осторонь від тем, які цікавили Л. Костенко, а саме від вічної теми, що надихала і продовжує надихати митців: стосунків між чоловіком та жінкою. Літературні принципи, поетичні прийоми, засоби, за допомогою яких поетеса розкриває глибинні пласти психології людських взаємин, виявилися близькими композитору.

Проведений аналіз вокального циклу Д. Клебана на вірші Ліни Костенко дозволяє зробити наступні висновки: наскрізні смислообрази, теми та інтонації, використані композитором в кожному романсі, надають словам поетичного

тексту нові смислові відтінки. Протягом циклу наскрізні смислообрази об'єднуються і поліфонізуються Д. Клебановим, отримуючи новий характер залежно від ситуації і жанрового трактування. Створення композитором наскрізних смислообразів, що переходять в перетвореному вигляді від п'єси до п'єси, сприяє об'єднанню романсів на вірші, створені у різні роки, у вокальний цикл. Пересемантизація наскрізних смислообразів у контексті вокального циклу дозволяє композитору повною мірою розкрити глибинний зміст віршів, втілюючи різні відтінки психологічного стану ліричної героїні на рівні засобів музичної виразності та драматургії.

### **Висновки до другого розділу.**

Розглянуті у цьому розділі вокальні цикли Д. Клебанова належать до різних періодів його творчості. Так, цикли на вірші Г. Гейне, І. Крилова та Т. Шевченка були написані у центральний період, а вокальні опуси за текстами О. Пушкіна та Л. Костенко – у пізній. Огляд творчості композитора дає можливість говорити про наскрізну роль у ній камерно-вокальної музики, оскільки Д. Клебанов приділяє їй увагу протягом всього життя – від перших спроб у професії до завершення шляху визнаним майстром. Утім, формування власної жанрової системи визначалося не лише індивідуальними інтересами та прагненнями Д. Клебанова, але й особливостями радянської суспільно-політичної атмосфери. Звставлення відомих фактів творчої біографії композитора та суспільних процесів, які суттєво впливали на мистецьке життя кінця 1940-х – 1950-х років, дозволяє говорити про те, що активне звернення автора до вокальної музики було обумовлене ідеологічно несприятливою ситуацією, нищівною критикою та репресивними заходами на адресу композиторів, які були засуджені Постановою ЦК ВКП(б) 1948 року та наступними за нею документами. Отже, для Д. Клебанова вокальні цикли стали не просто даниною традиції чи творчою лабораторією для експериментів, а способом залишитися у творчості без неприйнятних для нього компромісів із владою.

Цікаво простежити і тематику проаналізованих у Розділі 2 циклів. Так, цикли 1950-х років торкаються сатиричної («Басни І. А. Крылова»), гостро

викривальної тем (цикл на вірші Т. Шевченка) та теми саморефлексії, глибокого занурення у внутрішній світ людини (цикл на вірші Г. Гейне). Можна припустити, що такий вибір літературних першоджерел був не випадковим, враховуючи згадані вище життєві обставини композитора тих років. Пізні вокальні цикли є прикладами звернення до «класики літературної містифікації» (цикл на вірші О. Пушкіна) та сучасної української поезії Л. Костенко – тобто, тематично надзвичайно далекі один від одного.

Широкий діапазон літературних першоджерел вокальних циклів відбивається у музичній мові, яка вбирає риси і побутової музики, і народнопісенні елементи, і стилістику романтизму. Водночас вокальним циклом Д. Клебанова притаманна логіка симфонічного розгортання музичної драматургії. Вільне застосування різноманітних композиційних прийомів дозволяє автору зберегти емоційну глибину і природність музичного висловлювання. Серед засобів виразності Д. Клебанов особливо виділяв мелодику. Володіючи досконалим симфонічним і інструментальним мисленням, яке втілювалося і в симфонічних, і в музично-сценічних, і у вокальних творах, композитор засновує силу художнього узагальнення на енергетиці мелосу, надаючи великого значення напруженості, силі звучання, рухливості та співучості.

Періодизація творчості та аналіз вокальних циклів Д. Клебанова демонструють, що з роками композитор все більше тяжів до симфонізації, ускладнення музичної мови, хоча «рука симфоніста» проявила себе вже в ранньому періоді творчості, де помітні вільне володіння оркестровими і поліфонічними прийомами. Проте творчий метод Д. Клебанова у сфері камерно-вокального мистецтва зберігає властиву йому єдність навіть при значній еволюції, що зазнає його композиторський стиль. Рисами симфонізації у розглянутих циклах передусім виступають наскрізні музичні побудови та смислообрази («Басни І. А. Крылова», цикли на вірші О. Пушкіна та Л. Костенко), а також перетворення вокальних мініатюр на «сцени-монологи», як відбувається у циклі за текстами Г. Гейне.

Отже, жанр вокального циклу виступає одним із наскрізних у спадщині Д. Клебанова та таким, що став для нього зручним та досконалим способом втілення власних задумів. Різноманітні жанрово-стилістичні і композиційно-драматургічні моделі не лише співіснують у творчості композитора, але і взаємодіють, що призводить до взаємопроникнення пісні і симфонії. Тож цілком природно, що створення цілісної панорами творчості Д. Клебанова на сучасному етапі розвитку музикознавства потребує простеження рис його індивідуального стилю та визначення особливостей його творчого методу з урахуванням процесів, які відбувалися у жанровій сфері вокального циклу.



## ВИСНОВКИ

Ситуація у сучасній українській культурі, попри всі об'єктивні труднощі та виклики сьогодення, є дуже сприятливою для вільного та незаангажованого осмислення художніх здобутків недалекого минулого. Творчість харківського композитора Д. Клебанова припала на різні етапи панування радянської ідеології на території України, що відбилося на життєвому та творчому малюнку його долі. Наукова рефлексія над спадщиною композитора є важливим інструментом у доповненні музичної «картини світу» українських дослідників та музикантів-практиків, у розширенні меж сприйняття сучасної української музики – з її джерелами та шляхом еволюції.

Детальний аналіз п'яти вокальних циклів Д. Клебанова, здійснений у цьому дослідженні, дозволив подивитися на зазначену вище проблематику у контексті, з одного боку, історії розвитку жанру вокального циклу, а з іншого – творчого шляху та жанрових пріоритетів самого композитора.

Наукова література містить чимало спостережень щодо джерел формування вокального циклу. Коріння цього процесу сягає межі XVIII–XIX століть, а розквіт позначає романтичну епоху в мистецтві. В той самий час склався та затвердився інваріант жанру, сталість якого давала можливість відбуватися усім подальшим жанровим трансформаціям (від творів Г. Малера до композиторів XX століття).

Українська музика відкривалася до західноєвропейських музичних надбань поступово, вирішуючи одночасно багато непростих завдань. Професійне вивчення та осягнення власного фольклору, його можливостей та способів його залучення до композиторської творчості, становлення більш універсальної музичної мови, позбавленої яскравих національних знаків, освоєння жанрової системи з урахуванням особливостей власної культури та історико-культурного контексту – це лише деякі питання, які вирішував у

своїй творчості М. Лисенко. Він же став і автором першого українського вокального циклу у 90-х роках XIX століття. З цього моменту починається відлік історії жанру в українській музиці, який, важливо підкреслити, стрімко набирає обертів та вже у творчості Б. Лятошинського у 1920-х роках демонструє відповідність актуальному світовому рівню – за свободою у виборі виражальних засобів, деталізацією роботи з поетичним текстом, загальними стильовими орієнтирами.

1930–1940-ві роки як час посилення тиску радянської ідеології, а потім – час Другої світової війни наклали відбиток на всі сфери життя. Вокальний цикл продовжував розвиватися в умовах домінування патріотичної та соціалістичної тематики, періодично поступаючись місцем більш «демократичним» та ідеологічно показовим жанрам. Проте вже з 1950-х років починається більш активний та цілеспрямований інтерес композиторів до вокального циклу – і творчість Д. Клебанова є одним з яскравих прикладів цього процесу.

З огляду на необхідність структурувати вокальну творчість композитора у цьому жанрі, у дисертації було розроблено її періодизацію. Критеріями еволюції художнього мислення композитора стали: тривалість життя, хронологічні (наприклад, початок написання творів) ознаки життєтворчості, зміна жанрових зацікавлень. Ці критерії дозволили поділити творчу спадщину композитора на три періоди: ранній, центральний та пізній. Її дослідження виявило основні жанрові форми, до яких звертався митець протягом життя: симфонія, балет, інструментальний концерт, камерний інструментальний ансамбль, музична комедія, а також жанр вокального циклу, який проходить крізь всю творчу біографію митця.

Композитор працював над вокальними циклами протягом усіх етапів своєї творчої діяльності. Так, у ранній період, що охоплює 1930-ті – 1940-ві роки, були написані, серед іншого, Симфонія № 1 і перший вокальний цикл «Три англійські балади на вірші Р. Бернса» (1942). Центральний період (1950-ті – 1960-ті роки) був позначений плідною роботою

Д. Клебанова над вокальними циклами: за три роки (1957–1959) було написано шість вокальних циклів, серед яких – вокальний цикл на вірші Г. Гейне, «Басни І. А. Крылова», пісні на вірші Т. Шевченка, вокальний цикл на вірші Е. Хулдена та ін. Нарешті, у пізньому періоді (кінець 1960-х – 1980-ті роки) максимально яскраво проявився талант Клебанова-симфоніста, проте його творчого інтересу вистачило і на вокальні твори. У цей час він створив «Шість баллад на стихи А. Пушкина» (1968) і цикл на вірші Л. Костенко (1985–1986).

Здійснений у цьому дослідженні аналіз вокальних творів композитора підтверджує, що такий стабільний інтерес до роботи з поетичним словом та його «омузикаленням», безсумнівно, виходить з глибокої особистої зацікавленості, внутрішньої потреби автора. Проте важливо брати до уваги і контекст часу та зовнішні чинники, які вплинули на звернення Д. Клебанова до вокальних мініатюр попри яскраво виражене прагнення до створення масштабних симфонічних концепцій. Саме ідеологічно несприятлива атмосфера кінця 1940-х років підштовхнула композитора, як і багатьох його колег, до умовної «внутрішньої імміграції» у пісенно-романсову сферу задля збереження можливості творити без загрози для себе та неприємних компромісів з власним сумлінням.

На підставі аналізу драматургії вокальних циклів Д. Клебанова можна зробити висновок про композиторські принципи музичного втілення поетичного тексту. Так, Д. Клебанов тонко балансує на межі єдності та відмінності смисло-, формо- й жанроутворення, що притаманні поетичному першоджерелу та його композиторській інтерпретації. Аналіз взаємодії поетичного та музичного текстів у вокальних циклах Д. Клебанова демонструє, що процес музичного втілення поетичного тексту зумовлений глибоким проникненням композитора в сутність поетичного твору, який породив його музичне інтонування.

Створення композитором наскрізних тем і інтонацій, що переходять у перетвореному вигляді від п'єси до п'єси, сприяє об'єднанню романсів,

написаних на вірші у різні роки, у вищу художню цілісність. Пересемантизація наскрізних смислообразів у контексті вокального циклу дозволяє композитору повною мірою розкрити глибинний зміст віршів, втілюючи різні відтінки психологічного стану героїв на рівні засобів музичної виразності та драматургії.

Результати дослідження доводять, що Д. Клебанова, перш за все, приваблює творча особистість автора вірша, про що свідчить намагання композитора цілісно відтворити риси мистецького методу, художньої мови обраного поета при створенні музичної інтерпретації тексту. Разом із тим, у кожному вокальному циклі Д. Клебанова проявляються й самобутні параметри композиторської інтерпретації.

Так, наприклад, при роботі з байками І. Крилова композитор зберігає та підкреслює жанрові риси байки: сюжетну завершеність, алегоричне тлумачення, ілюстративність. Д. Клебанов уважно ставиться до вербального тексту, йде за ним у музичному рішенні творів. Проте композитор значно посилює комедійно-сатиричне начало, створюючи цикл «маленьких комедій», а дидактичну спрямованість та повчальність, навпаки, пом'якшує. Також Д. Клебанов створює наскрізні лейтобрази, що додають нових смислових аспектів. Створення композитором наскрізних смислообразів, що переходять у перетвореному вигляді від п'єси до п'єси, сприяє об'єднанню байок у цикл. Крім того, посиленню рис циклічності сприяють елементи симфонічного розвитку, які вводить до твору автор.

Зовсім іншим за образно-емоційним спрямуванням є цикл Д. Клебанова на вірші Т. Шевченка. Відсутність єдиного сюжету не заважає композитору створити систему внутрішніх зв'язків між вокальними номерами, що дозволяє говорити про їх циклічну єдність. Одним з головних драматургічних принципів у циклі є принцип зміни контрастних картин-настроїв зі спільним тематичним спектром, який можна позначити як викриття насильства над людиною. Водночас контраст номерів полягає не лише в емоційному забарвленні, але розповсюджується і на жанрову сферу.

Щодо музичної форми, то найчастіше Д. Клебанов звертається до куплетної, куплетно-варіаційної або наскрізної (коли він свідомо порушує структурну логіку вірша) форм. Тенденції музичного втілення віршованого твору, спрямовані на глибоке розкриття психологічного змісту, ведуть до розширення простої куплетної форми. Принципи вокалізації поетичного тексту орієнтовані на прагнення максимально глибоко проникнути до емоційного наповнення тексту.

Цей же підхід – максимально точне донесення смислу слова у вокальній інтонації – характеризує цикл Д. Клебанова на вірші Г. Гейне. Концентрованість музичного висловлювання, яку надихають багатовимірні з художньої точки зору тексти Г. Гейне, провокує Ю. Малишева називати твори циклу не романсами, а «своєрідними вокально-психологічними мініатюрами, лаконічну форму яких композитор прагне наповнити великим і глибоким змістом» [165, с. 89]. В інтерпретації Д. Клебанова вірші Г. Гейне стали «сценами-монологами», що відображають етапи життєвої драми ліричного героя. Особливого значення у циклі набуває партія фортепіано. Виразні «підспівування» між строфами-куплетами і філософські післямови в кінці мініатюри містяться в кожній пісні циклу.

У вокальному циклі на вірші О. Пушкіна Д. Клебанов цікаво працює з жанрами – літературного першоджерела, де домінує пісенно-оповідна «народна» манера, та власних музичних текстів, де яскраво проступають риси балади. У циклі Д. Клебанова переважають мовні інтонації, вільна метрика, нерегулярне фразування. Можна припустити, що жанрову своєрідність циклу точніше відображають терміни, прийняті у фольклористиці: баладна пісня, пісня-балада. Композитор приділяє велику увагу єдності частин циклу, часто – завдяки інтонаційній роботі. Наприклад, він створює наскрізні та локальні інтонаційно-тематичні комплекси, деякі з яких навіть набувають значення лейтмотивів. «Народний» колорит Д. Клебанов відтворює за допомогою гуцульського ладу, натурального мінору, звучання, подібного до цимбал, стрічкового багатоголосся.

Останній з проаналізованих циклів – цикл на вірші Л. Костенко – репрезентує пізній етап творчості композитора, що проявляється у зрілих, виважених художніх рішеннях. Майстерність Д. Клебанова у роботі з психологічними аспектами поетичних текстів надзвичайно повно проявилася у цьому циклі, основним тематичним та емоційним вектором якого є глибинні пласти психології людських взаємин, стосунків між чоловіком та жінкою.

У кожному романсі циклу композитор, як і у більш ранніх циклах, звертається до наскрізних смислообрізів, тем-рефренів, інтонацій. Це надає словам поетичного тексту нових смислових відтінків. Крім того, у різних номерах циклу ці елементи музичного тексту можуть змінюватися, набуваючи нового характеру залежно від ситуації і жанрового трактування. Пересемантизація наскрізних смислообразів у контексті вокального циклу дозволяє композитору повною мірою розкрити глибинний зміст віршів, втілюючи різні відтінки психологічного стану ліричної героїні на рівні засобів музичної виразності та драматургії.

Більшість вокальних циклів Д. Клебанова не має єдиної сюжетної основи – кожного разу першим фактором єдності виступає творчість того чи іншого поета. Проте спільна ідея, що лежить в основі циклу, допомагає об'єднувати номери у єдине ціле: через принцип образного та жанрового контрасту, наскрізні образи та теми, їхні зміни та переінтонування і т.д. Звертаючись до кращих зразків світової та української поезії, Д. Клебанов продовжив розвиток українського вокального циклу, спираючись на здобутки попередників та власні художні знахідки.

Отже, еволюція вокальної творчості Д. Клебанова охоплює весь його творчий шлях. Складне переплетіння зовнішніх та внутрішніх мотивів звернення композитора до камерно-вокальної музики не завадило йому створити зразки вокальних циклів, що демонструють високий художній рівень та є актуальними і для сучасної України. Проте навколо творчої спадщини одного з фундаторів харківської композиторської школи склалася парадоксальна ситуація, коли у концертній практиці сьогодення, до проявів

якої можна віднести і записи на різноманітних інтернет-ресурсах, представлена лише незначна частка його творів. Така доля спіткала не лише вокальну музику, а й більш масштабні твори інших жанрів. Тож подальше вивчення творчого доробку Д. Клебанова та, особливо, введення його творів до концертного життя й навчального процесу у музичних освітніх закладах України є важливим напрямком роботи теоретиків та практиків музичного мистецтва, оскільки кожен твір композитора заслуговує на визнання широкого загалу слухачьких кіл та музичної еліти.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Камерная музыка // Адорно Т. Избранное : Социология музыки. Москва ; Санкт-Петербург, 1999. С. 79–94.
2. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 300 с.
3. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 49. Харків, 2018. С. 4–18.
4. Алексеев Л. Об оценке песенной мелодики // Критика и музыкознание : сб. ст. / сост. О. П. Коловский. Москва, 1980. С. 65–77.
5. Алексеев М. П. Народные баллады Англии и Шотландии // История английской литературы. Т. 1. Вып. I. Москва ; Ленинград, 1943. С. 218–233.
6. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен : Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1966. 630 с.
7. Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. Москва : Гос. музык. изд-во, 1963. 176 с.
8. Анализ вокальных произведений : учеб. пособ. / отв. ред. О. И. Коловский. Ленинград : Музыка, 1988. 351 с.
9. Андрос Н. Музична інтерпретація поезії Шевченка. Київ : Музична Україна, 1985. 72 с.
10. Аникин В. П. Балладные песни // Русское устное народное творчество. Москва, 2001. С. 510–525.
11. Антонюк В. Вокальна лірика Віктора Косенка та формування української школи камерного співу. Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 115. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 146–162.  
URL: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9NhtyJrNOsMJ:www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE\\_FILE\\_DOW](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9NhtyJrNOsMJ:www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE_FILE_DOW)



NLOAD%3D1%26Image\_file\_name%3DPDF/Nvnmau\_2016\_115\_13.pdf+&cd=3&hl=ru&ct=clnk&gl=ua&lr=lang\_ru%7Clang\_uk (дата звернення: 10.01.2021).

12. Арановский М. Заметки о творчестве. О типе творчества // Советская музыка. 1981. № 9. С. 16–22.
13. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник : сб. ст. Вып. 6. Москва : Советский композитор, 1987. С. 5–44.
14. Арановский М. Г. Музыкальный текст (структура и свойства). Москва : Композитор, 1999, 343 с.
15. Архімович Л., Каришева Т. та ін. Нариси з історії української музики : в 2 ч. Ч. 2. Київ, 1964. 309 с.
16. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
17. Асафьев Б. В. Речевая интонация / под ред. Е. М. Орловой. Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. 136 с.
18. Асафьев Б. В. Русский романс. Москва ; Ленинград : АCADEMIA, 1930. 320 с.
19. Астрова Л. И. Вокальная речь как искусство слова и музыки // Слово и музыка : материалы науч. конф. памяти А. В. Михайлова. Вып. 2. Москва, 2008. С. 109–129.
20. Баланко О. Сучасна українська камерно-вокальна музика як виконавський феномен : навч. посіб. Житомир, 2018. 277 с.
21. Балашов Д. М. Русская народная баллада // Народные баллады / под общ. ред. А. М. Астаховой. Москва ; Ленинград : Советский писатель, 1963. С. 5–41.
22. Батычко Г. И. Проблема жанрового определения в современной вокально-хоровой музыке // Вопросы музыкального искусства : сб.ст. Вып. 1. Донецк, 1996. С. 39–43.

23. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Худож. лит., 1990. 543 с.
24. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва : Музыка, 1978. 320 с.
25. Белинский В. Г. Библиографические и журнальные известия // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 7. Москва, 1954. С. 36.
26. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 8. Статьи и рецензии 1843–1845. Москва : АН СССР, 1955. 723 с.
27. Белинский В. Г. Стихотворения Александра Пушкина // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 2. Москва, 1953. С. 82–84.
28. Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма : в 2 т. Т. 1. Москва : Искусство, 1994. С. 54–143.
29. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 204 с.
30. Березовчук Л. Н. О типологии межкультурных взаимодействий в музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов : сб. науч. тр. / отв. ред. и сост. А. Н. Крюков. Москва, 1979. С. 164–181.
31. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Ленинград : Музыка, 1985. 238 с.
32. Бершадская Т. Функция мелодических связей в современной музыке // Критика и музыкознание : сб. ст. / сост. О. П. Коловский. Москва, 1980. С. 16–23.
33. Бикулова И. Вокальные циклы А. Рубинштейна как компонент основного направления русского романса // Культура и цивилизация. Вып. 2А. 2019. С. 187–193. URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2019-2/23-bikulova.pdf> (дата обращения: 15.01.2021).
34. Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт. Москва, 1971. С. 26–64.

35. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 189 с.
36. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления : Очерки : в 2-х вып. Вып. 1. Москва : Музыка, 1989. 268 с.
37. Бодар С. В. Інтерпретація як реконструкція смислового змісту тексту (філософсько-естетичний аналіз) : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2003. 15 с.
38. Божко Л. Солоспіви Миколи Лисенка: деякі виконавські аспекти // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі : зб. ст. Вип. 27. Львів : ТеРус, 2013. URL: <https://naukovizbirkylnma.files.wordpress.com/2017/01/2013-27-kamerno-vokalna-tvorchist-v-istorychnij-retrospektyvi-14.pdf> (дата звернення: 12.01.2021).
39. Бонфельд М. О специфике воплощения конкретного в содержании музыки // Критика и музыкознание : сб. ст. / сот. В. С. Фомин. Москва, 1973. С. 93–105.
40. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений : Структуры тональной музыки : учеб. пособ. : в 2 ч. Ч. 1. Москва : ВЛАДОС, 2003. 256 с.
41. Борисенко М. Человек и его время: Нинель Либероль – музыковед и писательница-мемуарист. URL: <https://repo.num.kharkiv.ua/bitstream/123456789/437/1/%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf> (дата звернення: 20.01.2021).
42. Боровик М. Музыкальные формы и жанры. Київ : Вид-во АН УРСР, 1962. 61 с.
43. Булат Т. Эволюция украинского романса и проблема личностного начала в современном камерно-вокальном творчестве // Музыкальное искусство и формирование нового человека : сб. ст.. Киев, 1982. С. 105–117.
44. Булат Т. П. Український романс. Київ : Наук. думка, 1979. 319 с.

45. Ван Цзо. Композиторско-исполнительская семантика украинского солоспива в свете жанровой теории интерпретологии // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 42. Харків, 2015. С. 267–278.
46. Варавкина-Тарасова Н. П. Духовное содержание музыкального произведения : монография. Харьков : ХНУИ имени И. П. Котляревского, 2013. 200 с.
47. Васина-Гроссман В. Вокальные миниатюры Антона Веберна (к изучению вокальных стилей XX века) // Музыкальный современник : сб. ст. / сост. С. С. Зив. Вып. 5. Москва, 1984. С. 273–287.
48. Васина-Гроссман В. Пушкин и русская музыка : вступит. статья // Пушкин в музыке : справочник / сост. Н. Г. Винокур и Р. А. Каган. Москва : Совет. композитор, 1974. С. 8–12.
49. Васина-Гроссман В. А. Вокальные формы. Изд. 2. Москва : Гос. музык. изд-во, 1963. 37 с.
50. Васина-Гроссман В. А. Мастера советского романса. Москва : Музыка, 1980. 317 с.
51. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. Москва : Музыка, 1972. 148 с.
52. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. Москва : Музыка, 1978. 368 с.
53. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века. Москва : Музыка, 1966. 405 с.
54. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. Москва : АН СССР, 1956. 350 с.
55. Винокур Н. Г. Пушкин в музыке : справочник. Москва : Совет. композитор, 1974. 376 с.
56. Владимирова А. Французская поэзия в вокальном творчестве Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века : сб. ст. Ленинград : Музыка, 1983. С. 173–193.

57. Владимирский Г. Д. Пушкин-переводчик // Пушкин : Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1939. Вып. 4/5. С. 300–330. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v39/v39-300-.htm> (дата обращения: 16.09.2020).
58. Вокальный цикл // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ. и доп. Л. О. Акопяна. Москва, 2001. С. 203.
59. Воловик Л. Экскурс в историю. Послесловие к исполнению 13 симфонии Д. Шостаковича в Харькове // Дайджест · Е («Дайджест еврейский»). 2004. Январь, № 1 (54). URL: <http://holocaustmuseum.kharkov.ua/didgest-e/didgest-2004/1-2004/inhistory.htm> (дата обращения: 17.11.2020).
60. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века : от авангарда к постмодерну. Москва : МГК, 2011. 440 с.
61. Гаспаров М. Л. Басни Эзопа. Москва : Наука, 1968. 319 с.
62. Герасименко Л. Три поколения музыки за два часа, Или существуют ли «местные» композиторские школы? Харьковские Известия. 2017. 18 окт. URL: <http://izvestia.kharkov.ua/on-line/18/1252694.html> (дата обращения: 20.01.2021).
63. Глауберман И. Л. Вокальные циклы // Глауберман И. Л. Основы изучения музыкальных прижвдений : монография. Харьков, 2009. С. 93–98.
64. Говорухина Н. Взаимодействие музыки и слова как основы формообразования в камерно-вокальном жанре // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 20. Харків, 2007. С. 56–67.
65. Говорухина Н. О. Эволюция вокального цикла и закономерности циклообразования (на примере произведений Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2009. 239 с.
66. Гольдберг Л. А. Принципы строения вокальных циклов : учеб. пособ. Ленинград, 1972. 17 с.
67. Гордійчук М. Музыка і час. Розвідки і статті. Київ : Муз. Україна, 1984. 324 с.

68. Гордійчук М. Шевченко і російська музика // Гордійчук М. На музичних дорогах : статті і рецензії. Київ, 1973. С. 102–111.
69. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Муз. Україна, 1985. 112 с.
70. Григорьева А. Камерная вокальная музыка: поиски и обретения // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 43–55.
71. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века : учеб. пособ. Москва : Владос, 2004. 175 с.
72. Григорьева О. Интонационно-тематические комплексы в музыкальной драматургии вокального цикла Д. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. Пушкина» (на примере баллады «Гайдук Хризич») // European Journal of Arts. 2020. № 3. С. 52–55.
73. Григорьева О. Логика балладного смысло-, формо- и жанрообразования в вокальном цикле Д. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. Пушкина» (на примере баллады «Янко Марнавич») // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 36. Харків, 2012. С. 308–317.
74. Григорьева О. Неоромантичні тенденції у творчості Д. Клебанова (на прикладі вокального циклу на вірші Г. Гейне) // Вісник ХДАДМ, 2019. Вип. 3. С. 43–49.
75. Григорьева О. О принципах циклообразования в камерно-вокальном творчестве Д. Л. Клебанова (на примере цикла «Басни И. А. Крылова») // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 33. Харків, 2011. С. 81–90.
76. Григорьева О. Сквозные темы и интонации как элемент драматургии в вокальном цикле Д. Л. Клебанова на стихи Лины Костенко // Вісник ХДАДМ – Традиції і новації, 2017. Вип. 1. С. 24–29.
77. Григорьева О. Специфика композиторской трактовки жанра баллады в вокальном цикле Д. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. Пушкина» //

- Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харків. нац. акад. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 46. Харків, 2017. С. 144–159.
78. Грицюк О. Жанровий синтез в камерно-вокальній музиці першої третини ХХ століття (на прикладі творів М. Равеля, П. Гіндеміта, С. Прокоф'єва, Ф. Пуленка) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. 22 с.
79. Грицюк О. Жанровые эксперименты в камерно-вокальной музыке первой трети ХХ века // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 53. Київ, 2016. С. 90–98.
80. Грицюк О. Я. Жанровий синтез в музичному мистецтві ХХ ст.: теоретичний аспект // Культурологія. Філологія. Музикознавство : міжнар. вісн. Вип. 2. Київ, 2016. С. 178–184.
81. Грінченко М. О. Український романс // Грінченко М. О. Вибране. Київ, 1959. С. 177–303.
82. Грінченко М. О. Шевченко і музика // Грінченко М. О. Вибране. Київ, 1959. С. 304–380.
83. Гуляницкая Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). Москва : Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
84. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки ХХ века. Москва : Языки славянской культуры, 2002. 430 с.
85. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации. Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.
86. Дейч А. Поэтический мир Генриха Гейне. Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1963. 446 с.
87. Денисов А. Музыкальный язык: структура и функции. Санкт-Петербург, 2003. 181 с.

88. Дмитриева А. В. Оркестровка Дмитрия Клебанова: теория и практика : магист. работа / науч. рук. Козак А. И. Харьков, 2016. 62 с.
89. Дмитро Львович Клебанов / авт.-уклад. Н. Л. Очеретовська ; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Ліхтар, 2007. 28 с. (Біографія та бібліографія видатних музикантів).
90. Достоевский Ф. М. Дневник писателя: сентябрь-октябрь 1877 года // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 26. Ленинград : Наука, 1984. С. 391–392.
91. Драч И. Новое прочтение Шевченко // Музыкальная академия. 1998. № 1. С. 33–39.
92. Драч І. Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі // Зеленая лампа : учеб. культурологический журн. URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/charc.htm> (дата звернення: 20.10.2020).
93. Драч І. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву : навч. посіб. Харків : Тимченко, 2010. 106 с.
94. Дурандина Е. Камерно-вокальные жанры в русской музыке XIX–XX вв.: историко-стилевые аспекты : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2002. 381 с.
95. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1964. 880 с.
96. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2003. 191 с.
97. Загородній Т. Вокальні цикли українських композиторів 1960–70-х років у наукових працях музикознавців: спроба аналізу // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. 2015. Вип. 35. С. 186–195. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma\\_2015\\_35\\_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2015_35_18) (дата звернення: 25.11.2020).
98. Загородній Т. Вокальні цикли Ю. Мейтуса на слова українських поетів у світлі стилевих особливостей творчості та виконання // Наукові збірки



- Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вип. 40 : Музикознавчий універсум. Львів, 2017. С. 147–157.
99. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. Москва : Музыка, 1995. 544 с.
100. Запевалова Л. Открытая форма в композиторском творчестве второй половины XX века: стилевой аспект : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 2010. 27 с.
101. Зинькевич Е. Опальная симфония [Первая симфония Дм. Клебанова] // Зинькевич Е. Память об исчезнувшем времени. Страницы музыкальной летописи : сборник. Киев, 2005. С. 69–76.
102. Зинькевич Е. С. Киевские годы в судьбе Л. Я. Хинчин // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 2 (15). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kiievskie-gody-v-sudbe-l-ya-hinchin> (дата обращения: 26.02.2021).
103. Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств : ст. и материалы. Ленинград, 1978. С. 5–20.
104. Золотовицкая (Фрумина) И. Л. Заметки о мастерстве (Шестой квартет Д. Л. Клебанова) // Вопросы искусствоведения: (науч. и метод. работы) / Харьк. ин-т искусств. Харьков, 1969. Вып. 1. С. 204–207.
105. Золотовицька І. Дмитро Клебанов. Київ : Муз. Україна, 1980. 44 с.
106. Історія української музики : у 6 т. / АН УРСР. Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр ім. М. Т. Рильського. Т. 3 : Кінець XIX – початок XX ст. / С. Й. Грица, М. П. Загайкевич, А. П. Калениченко та ін.; Редкол. тому: М. П. Загайкевич (вип. ред.) та ін. Київ : Наукова думка, 1990. 424 с.
107. Історія української музики : у 6 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 2 : XIX ст. / Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, С. Й. Грица, М. П. Загайкевич та ін.; Редкол. тому: В. В. Кузик (відп. ред.) та ін. Київ, 2009. 800 с.
108. Історія української музики : у 6 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5 : 1941–1958. / М. В. Беляєва, Т. П. Булат,

- М. М. Гордійчук, М. П. Загайкевич та ін.; Редкол. тому: А. І. Муха (відп. ред.) та ін. Київ, 2004. 504 с.
109. Казанцева Л. Музыкальный жанр и его содержание // Южно-Российский музыкальный альманах. 2007. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-zhanr-i-ego-soderzhanie> (дата обращения: 16.12.2020).
110. Калинина А. Своеобразие воплощения переведенных стихов Г. Гейне в вокальном цикле Д. Клебанова // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 13. Харків, 2018. С. 74–86.
111. Каменева А. С. Музыкально-поэтические символы в хоровом творчестве М. Шука // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 47. Харків, 2017. С. 82–92.
112. Кауфман Л. С. Клебанов Дмитрий Львович // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1974. Стб. 829.
113. Кац Б. «Стань музыкою, слово!» : Критические этюды. Из опыта претворения поэтической лирики в камерно-вокальных циклах советских композиторов. Ленинград : Совет. композитор, 1983. 150 с.
114. Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии : исслед. очерки и комментарии. Санкт-Петербург, 1997. 270 с.
115. Кияновська Л. Українська музична культура. Вид. 2-ге, перероб. і доп. Тернопіль : Астон, 2000. 183 с.
116. Клебанов Дмитро Львович // Митці України : енцикл. довідник / за ред. А. В. Кудрицького. Київ : Укр. енцикл., 1992. С. 298.
117. Клебанов Д. Вокальний цикл для баса і фортепіано / сл. Г. Гейне. Київ : Мистецтво, 1965. 56 с.
118. Клебанов Д. Песни на стихи Т. Шевченко : для голоса с фп. Москва : Совет. композитор, 1959. 40 с.

119. Клебанов Д. Шість баллад на стихи А. Пушкина : для голоса в сопровождении фп. Киев : Муз. Україна, 1977. 56 с.
120. Клебанов Д. Л. Выразительная інструментовка : науч. работа. Харьков, 1979. 172 л. Рукопись.
121. Клебанов Д. Л. Лекції з інструментування : навч. посіб. Харків : Естет-Принт, 2019. 80 с.
122. Кокорева Л. Константное в синтезе музыки и слова // Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Вып. 5 : Из прошлого и настоящего отечественной музыкальной культуры. Сб. 2. Москва, 1993. С. 235–251.
123. Комаровська О. А. Духовна сфера митця в контексті художньої обдарованості // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 14, ч. 1. Київ, 2013. С. 6–10.
124. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность : исследование. 2-е изд. Saarbrücken (Germany) : Palmarium Academic Publishing, 2012. 160 с.
125. Королюк Н. Полум'яне слово. Шевченкіана в музиці. Хорова творчість українських композиторів. Київ : Вид-во Олени Теліги, 1995. 198 с.
126. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства. Ленинград : Музыка, 1979. 197 с.
127. Котелевець А. Ліричний вокальний цикл в камерній музиці України // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 11. Харків, 2003. С. 166–170.
128. Коханик И. Современная украинская музыка на перекрестке эпох и стилей // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 33 : Музыка у просторі культури. Київ, 2004. С. 238–248.
129. Кочнев Ю. Л. Музыкальное произведение и интерпретация // Совет. музыка. 1969. № 12. С. 56–60.
130. Кравцов Н. И. Славянский фольклор : учеб. пособие. Москва : Изд-во Московского университета, 1976. 264 с.

131. Краснопольська Т. Третя симфонія Д. Клебанова. Київ : Мистецтво, 1964. 18 с.
132. Кремер А. Г. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2003. 223 с.
133. Кремер А. Г. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2003. 24 с.
134. Кремлев Ю. А. Интонация в музыке // Кремлев Ю. А. Интонация и музыкальный образ : статьи и исслед. Москва, 1976. С. 58–70.
135. Кремлёв Ю. А. Клод Дебюсси. Москва : Музыка, 1965. 792 с.
136. Крылова А. Камерно-вокальный цикл (вопросы театрализации и симфонизации) // Советская музыка: проблемы симфонизма и музыкального театра. Москва, 1988. С. 67–83. (Труды ГМПИ им. Гнесиных ; вып. 96).
137. Крылова А. В. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». Москва : ГМПИ, 1988. 48 с.
138. Крылова А. В. Советский камерно-вокальный цикл периода 70-х – начала 80-х годов (к проблеме эволюции жанра) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Вильнюс, 1983. 24 с.
139. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания : учеб. пособ. Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар, 2006. 412 с.
140. Кудряшов Ю. Влияние Дебюсси на тембровое мышление XX века // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. / сост. В. И. Зак, Е. И. Чигарева. Вып. 6. Москва, 1985. С. 244–282.
141. Кузьменкова Е. В. «Конь» – «балладная песня» в цикле «Песен западных славян» А. С. Пушкина // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. URL: [http://www.ruthenia.ru/folklore/ls04\\_kuzmenkova1.htm](http://www.ruthenia.ru/folklore/ls04_kuzmenkova1.htm) (дата обращения: 16.09.2020).

142. Куницкая Р. Французские композиторы XX века : Очерки. Москва : Совет. композитор, 1990. 208 с.
143. Купец Л. Камерно-вокальное творчество К. Дебюсси в контексте французской художественной культуры конца XIX – начала XX века: опыт историко-культурной интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 1995. 18 с.
144. Курьшева Т. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке // Вопросы музыкальной формы : сб. ст. / под ред. В. Протопопова. Вып. 1. Москва : Музыка, 1996. С. 33–71.
145. Курьшева Т. Театральность и музыка. Москва : Совет композитор, 1984. 201 с.
146. Курьшева Т. А. О роли музыки в синтезе искусств // Совет. музыка. 1980. № 8. С. 47–51.
147. Кюи Ц. Русский романс: очерк его развития. Санкт-Петербург : Издание М. Ф. Финдейзена, 1896. 211 с. (оцифр. Гарвард. ун-та, 2012.)
148. Кюрегян Т. С. Глава IX. Музыкальная форма // Теория современной композиции / ред.-сост. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2005. С. 266–312.
149. Лаврентьева И. Взаимодействие двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке // Вопросы музыкальной формы : сб. ст. / ред.-сост. В. Протопопов. Вып. 3. Москва, 1977. С. 254–267.
150. Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1978. 80 с.
151. Лазутина Т. В. Символичность музыкального жанра // Вестн. Том. гос. ун-та. 2009. № 324. URL: <http://journals.tsu.ru/uploads/import/837/files/324-123.pdf> (дата обращения: 20.01.2021).
152. Ластовецька Л. Специфіка втілення поетичного тексту у вокальних творах Миколи Лисенка // Молодь і ринок. № 9 (80). 2011. С. 87–91.
153. Левандо М. Об остинантности в музыке XX века // Анализ, Концепции. Критика : статьи молодых музыковедов / отв. ред. Л. Г. Данько. Москва, 1977. С. 55–66.

154. Ливанова Т. Теория музыкальных стилей // С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. Москва, 1979. С. 296–308.
155. Липецька М. Л. Особливості інтерпретації німецької поезії в українській вокальній музиці : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська держ. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 223 с.
156. Литвинова О. Камерно-вокальный цикл в творчестве украинских советских композиторов 60–70-х годов (к вопросу драматургии жанра) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Киев, 1982. 26 с.
157. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Совет. композитор, 1990. 264 с.
158. Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. Москва : Мысль, 1995. 944 с.
159. Ляшенко І. Українська радянська музика в системі соціалістичної культури. Київ : Муз. Україна, 1984. 206 с.
160. Мазель Л. А. О мелодии. Москва : Гос. музык. изд-во, 1952. 300 с.
161. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
162. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва : Музыка, 1967. 749 с.
163. Майчик Н. Камерно-вокальна творчість львівських композиторів другої половини ХХ ст.: генезис тенденції розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2012, 16 с.
164. Малишев Ю. Вокальний цикл «Кобзареві» Ю. Мейтуса // Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Юлій Сергійович Мейтус. Сторінки життя і творчості. Вип. 34. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 71–78.
165. Малишев Ю. Солоспіви. Нариси та нотатки про українську вокальну лірику. Київ : Муз. Україна, 1968. 219 с.
166. Малышев Ю. Клебанов Д. Третья симфония // Советская симфония за 50 лет : сб. ст. / отв. ред. Г. Г. Тигранов. Ленинград, 1967 С. 154–156.

167. Малышев Ю. В. Вокальные жанры как объект системного анализа // Музыкальный современник : сб. ст. / ред. В. В. Задерацкий ; сост. С. С. Зив. Вып. 6. Москва, 1987. С. 265.
168. Малышев Ю. В. Принципы образного синтеза музыки и поэзии в современном романсе : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Киев, 1977. 26 с.
169. Малышев Ю. Л. Синтез музыки и поэзии (некоторые проблемы изучения вокальной музыки) // Музыкальный современник. 1987. Вып. 6. С. 265–281.
170. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование. Москва : Композитор, 1993. 320 с.
171. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилів // Музыкальный современник : сб. ст. / сост. С. С. Зив. Вып. 5. Москва, 1984. С. 5–17.
172. Медушевский В. Музыкальный жанр как семиотический объект // Советская музыка, 1979. № 3. С. 12–17.
173. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
174. Медушевский В. О художественной ценности мелодического начала в современной музыке // Критика и музыкознание. Вып. 2. Ленинград, 1980. С. 5–16.
175. Мельничук О. Музична інтерпретація поезії Т. Шевченка у творчості композиторів ХІХ – початку ХХ століття // Вісн. Львів. нац. ун-тету ім. Івана Франка. Серія мистецтвознавство. Вып. 15. Львів, 2014. С. 81–88.
176. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
177. Москаленко В. Аура слова в музичній інтонації // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вып. 28. Київ, 2003. С. 3–14.
178. Москаленко В. Про розуміння музичного твору // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вып. 20. Київ, 2002. С. 3–13.
179. Москаленко В. Г. Інтерпретація формули художнього цілого // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2011. № 2 (11). С. 11–16.

180. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособ. Киев : Клякса, 2012. 272 с.
181. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 7 : Текст музичного твору. Київ, 2001. С. 3–10.
182. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. Проблеми музичної інтерпретації // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 2. Київ, 1999. С. 4–14.
183. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование. Киев : Муз. Україна, 1994. 157 с.
184. Москаленко В. Г. Теоретичні та методичні аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1994. 25 с.
185. Мужчиль В. Модификация параметров звукообразования в музыке XX ст. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 34. Харків, 2012. С. 202–211.
186. Музыкальная культура Украинской ССР : сб. ст. / сост. Е. Алексеенко, И. Ляшенко. Москва : Музыка, 1979. 462 с.
187. Муравьева О. С. Из наблюдений над «Песнями западных славян» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ние, 1983. Т. 11. С. 149–163. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/isb/isb-149-.htm> (дата обращения: 13.11.2020).
188. Мурзина Е. Шевченковские циклы Клебанова и Шамо // Украинское музыковедение. Киев, 1966. С. 70–80.
189. Муха А. Клебанов Дмитро Львович // Українська музична енциклопедія / Ін-т мист-ва, фольк. та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. С. 425–426.
190. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
191. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры // Назайкинский Е. В. История в музыке : избр. исслед. Москва, 2009. С. 371–391.



192. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. Москва : Владос, 2003. 248 с.
193. Овчиннікова А. П. Музика слова як засіб художньої виразності // Музичне мистецтво і культура. Наук. вісн. ОДМА імені А. В. Нежданової : зб. наук. пр. Вип.4. Кн. 1. Одеса, 2003. С. 40–47.
194. Оголевец А. С. Слово и музыка в музыкально-драматических жанрах. Москва : Музык гос. изд-во, 1960. 521 с.
195. Ольховский А. Творчество советских композиторов Украины // Музыкальная академия. № 7. 1940 (80) URL: <https://mus.academy/storage/magazine/articles/pdfs/compressed/0SHuzKQznd24Pipk749Fy0kapF7oDBtqSOV1YnK3.pdf> (дата обращения: 20.01.2021).
196. Орлов Г. А. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. Москва, 1972. С. 365–380.
197. Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке. Ленинград : Музыка, 1985. 112 с.
198. Очеретовська Н. Харківські композитори... // Музика. 1980. № 3. С. 1–20.
199. Павлишин С. Музыка двадцатого століття : навч. посіб. Львів : БаК, 2005. 232 с.
200. Петрушанская Р. И. Музыка и поэзия. Москва : Знание, 1984. 55 с.
201. Підгорецька І. Образи Т. Г. Шевченка в творчості харківських композиторів // Шевченко і музика : зб. ст. / упоряд.-ред. Л. Архімович та ін. Київ, 1966. С. 86–106.
202. Попов Ю. Жизнь, наполненная музыкой // Слобода. 1997. 25 июля. К 90-летию со дня рождения композитора Д. Л. Клебанова (1907–1987).
203. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. Москва ; Ленинград : Гос. музык. изд-во, 1951. 299 с.
204. Прохоренко-Деньгуб Я. Традиційність і новаторство в творчості Юлія Мейтуса крізь призму застосування українських фольклорних джерел // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного

- університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. 2017. № 1 (Вип. 36). С. 146–152.
205. Пушкин А. С. Песни западных славян // Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 2. Москва, 1959. С. 389–425.
206. Раабен Л. Н. О новом музыкальном мышлении XX века // Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века : сб. ст. / сост. и науч. ред. Е. Г. Шевляков. Ростов на Дону, 1994. С. 8–20.
207. Равикович Л. Л. Цикл А. Гречанинова «Две басни И. Крылова для смешанного квартета *a cappella*» (к вопросу: слово и музыка) // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2015. Т. 13. С. 176–180. URL: <http://e-koncept.ru/2015/85036.htm> (дата обращения: 08.11.2020).
208. Радкевич Ю. Вокальный цикл и его истоки в творчестве Л. ван Бетховена // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 45. Харків, 2015. С. 196–208.
209. Радкевич Ю. Цикл вокальных миниатюр как синтез лирической поэзии и музыки: теоретические аспекты изучения жанра // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 43. Харків, 2015. С. 249–259.
210. Рощенко О. Українська симфонія пам'яті мучеників Бабиного яру: доля автора та його твору // Культура України, 2017. Вип. 56. С. 215–224.
211. Рощенко-Аверьянова Е. Г. История Харьковской композиторской школы в аспекте типологии творческих индивидуальностей // С. Рахманінов: на зламі століть : зб. матеріалів міжнар. симпоз. «С. Рахманінов: на зламі століть». Вип. 4. Харків, 2007. С. 55–65.
212. Ручьевская Е. Мелодия сквозь призму жанра // Критика и музыкознание : сб. ст. / сост. О. П. Коловский. Москва, 1980. С. 35–53.
213. Ручьевская Е. А. Слово и музыка. Москва : Гос. музык. изд-во, 1960. 60 с.
214. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 160 с.

215. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. Москва ; Ленинград, 1966. С. 65–110.
216. Ручьевская Е., Кузьмина Н. Цикл как жанр и форма // Форма и стиль : сб. науч. тр. / отв. ред. Е. А. Ручьевская. Ч. 2. Ленинград, 1990. С. 129–174.
217. Рябова А. В. Камерно-вокальная музыка в контексте эстетико-стилевых исканий Серебряного века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саранск, 2005. 16 с.
218. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія / Львів. нац. муз. акад. імені М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. 320 с.
219. Савченко Г. С. Риси оркестрового стилю Д. Л. Клебанова // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 12. Харків, 2018. С. 90–100.
220. Савчук І. Б. Від автора-упорядника : вст. стаття // Лятошинський Б. Романси 1920-х. / авт.-упоряд. І. Б. Савчук ; Інст. проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ ; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. 292 с.
221. Сбітнєва Л. М. Особливості розвитку української музичної культури у другій половині XX століття // Духовність особистості: методологія, теорія і практика. 2017. Вип. 4. С. 258–264. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/domtp\\_2017\\_4\\_28](http://nbuv.gov.ua/UJRN/domtp_2017_4_28) (дата звернення: 24.11.2020).
222. Свенцицкая Э. «Песни западных славян» Пушкина как художественное единство // Вопросы литературы. 2001. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2001/1/sven.html> (дата звернення: 16.09.2020).
223. Селицкий А. Я., Демина И. К. Вокальный цикл // Селицкий А. Я. Основы музыкальной драматургии. Ростов-на-Дону, 2008. С. 52–59.
224. Семенихина Л. В. Вокальный цикл «Басни Крылова» А. Г. Рубинштейна // Аспекты профессионального музыкального образования в фортепианном классе : сборник работ по материалам I Всероссийской педагогической научно-практической конференции (г. Губкин, 9 ноября 2016 г.). Белгород : ИПК БГИИК, 2016. С. 125–126.

225. Сердюк О. В., Уманець О. В., Слюсаренко Т. О. Українська музична культура: від джерел до сьогодні : навч. монографія. Харків : Основа, 2002. 400 с.
226. Серов Ю. Э. Басни И. А. Крылова в интерпретации Дмитрия Шостаковича: начало большого пути // *Philharmonica. International Music Journal*. 2020. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/basni-i-a-krylova-v-interpretatsii-dmitriya-shostakovicha-nachalo-bolshogo-puti> (дата обращения: 24.11.2020).
227. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
228. Скребкова-Филатова М. С. Некоторые проблемы жанрового анализа в музыке // Проблемы музыкального жанра : сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 54. Москва, 1981. С. 38–53.
229. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции. Москва : Музыка, 1985. 285 с.
230. Смирнова Т. М. Проблема теории музыкального жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1988. 20 с.
231. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва : ВЛАДОС, 2004. 238 с.
232. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества : исследование. Москва : Музыка, 1992. 230 с.
233. Соколов А. Музыкальная форма XX века. Диалектика творчества : исследование. Москва : Композитор, 2007. 272 с.
234. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века : сб. ст. / гл. ред. В. М. Цендровский и др. Горький, 1977. С. 12–57.
235. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. 214 с.
236. Соловьева (Кирикова) Е. Е. Слово и музыка: параллели пересечения // Слово и музыка : материалы науч. конф. памяти А. В. Михайлова. Вип. 2. Москва, 2008. С. 29–48.

237. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт. Москва, 1971. С. 310–348.
238. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1967. 104 с.
239. Сохор А. Лирика Пушкина в творчестве советских композиторов // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), Ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ние, 1967. Т. 5. Пушкин и русская культура. С. 234–254. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is5/is5-234-.htm?cmd=p> (дата обращения: 20.01.2021).
240. Сумарокова В. Авторские посвящения в смысловом поле музыкального произведения // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 28. Київ, 2003. С. 66–74.
241. Сюта Б. О. Текстові взаємодії: один з основних засобів організації музичної цілісності // Сюта Б. О. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Київ, 2004. С. 67–79.
242. Тараканов М. Е. Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы) // Проблемы традиции и новаторств современной музыке : сб. ст. / сост. А. М. Гольцман. Москва, 1982. С. 30–51.
243. Тараканова Е. М. Картина мира в музыке ХХ века (историко-теоретическая преамбула). Москва : Гос. музык. изд-во, 2010. 182 с.
244. Тарасова О. А. Вокальный цикл как развернутая синтетическая форма (к проблеме художественного мира) : дипл. работа / науч. рук. Г. Б. Полтавцева. Харьков, 1990.
245. Тень Й. Роль мелоса в украинской камерно-вокальной лирике ХХ столетия : магист. работа / науч. рук. И. А. Романюк. Харьков, 2015. 56 с.
246. Тиц М. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. Київ : Муз. Україна, 1972. 285 с.

247. Томків О. О. Композиторська інтерпретація літературного жанру байки в камерно-вокальній музиці : магіст. робота / наук. кер. І. В. Цурканенко. Харків, 2013. 66 с.
248. Тукова И. О понятии жанровый стиль // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 38. Київ, 2008. С. 27–33.
249. Тукова И. Роль жанра в музыкальном произведении как целостности // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 48. Київ, 2005. С. 50–57.
250. Тукова И. Теория жанра и музыкальная практика XX – начала XXI столетий // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 81. Київ, 2009. С. 20–26.
251. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. Москва : Совет. композитор, 1975. 463 с.
252. Уманець О. В. Музична культура України другої половини XX століття : навч. посіб. Харків : Регіон-інформ, 2003, 192 с.
253. Успенский Б. Поэтика композиции. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 348 с.
254. Филатова О. Семантические основы камерного вокального цикла в творчестве современных украинских композиторов // Теоретичні питання культури, освіти та виховання. Вип. 25. Київ, 2003. С. 41–45.
255. Филенко Г. Вокальная лирика Клода Дебюсси в свете развития жанра // Дебюсси и музыка XX века : сб. ст. Ленинград, 1983. С. 193–247.
256. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. Ленинград : Музыка, 1983. 237 с.
257. Фільц Б. Особливості розкриття поезії Тараса Шевченка у творчості українських композиторів // Студії мистецтвознавчі. 2014. Число 3. С. 20–30. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM\\_2014\\_3\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2014_3_4) (дата звернення: 05.10.2020).
258. Фільц Б. М. Вокальні цикли // Фільц Б.М. Український радянський романс. Київ, 1970. С. 98–123.
259. Фільц Б. М. Гармонія солоспіву. Київ : Наук. думка, 1979. 192 с.

260. Фільц Б. М. Вокальна музика. // Українська музична енциклопедія (УМЕ) / Ін-т мист-ва, фолькл. та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2006. С. 401–404.
261. Фролов С. Контекстные взаимодействия русской литературы и музыки // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве : сб. ст. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2009. С. 11–21.
262. Фрумина И. Зрелость таланта [«Песни западных славян» Д. Клебанова] // Совет. музыка. 1975. № 8. С. 11–14.
263. Фруміна І. Про тематизм Третьої симфонії Д. Клебанова // Українське музикознавство. Вип. 5. Київ, 1969. С. 67–80.
264. Хананаев С. В. О сопряжении литературного и композиторского универсализма в лирическом высказывании // Проблемы сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. пр. / Луганськ. держ. ін-т культури і мистецтв. Вип. 14, ч. 1. Луганськ, 2010. С. 276–285.
265. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке : сб. ст. / сост. А. М. Гольцман. Москва, 1982. С. 52–104.
266. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Онлайн-библиотека Ю. Н. Холопова. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 10.10.2020).
267. Холопова В. О линейно-мелодическом мышлении композиторов XX века // Критика и музыковедение : сб. ст. / сост. О. П. Коловский. Москва, 1980. С. 23–35.
268. Холопова В. Н. Вокальные формы // Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. Санкт-Петербург, 2001. С. 9–45.
269. Хуторская А. Судьба одного стихотворения («Не пой красавица при мне» А. С. Пушкина в музыкальных интерпретациях) // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 19. Харків, 2007. С. 305–315.

270. Хуторская А. И. Композиторская интерпретация поэтического текста как художественный перевод (на примере камерно-вокальной музыки) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2009. 243 с.
271. Хуторська Г. Камерно-вокальна музика як художній переклад (до питання композиторської інтерпретації) // Наук. асамблеї : матеріали магістр. читань, 19–21 квіт. 2006 р. / Харків. держ. ун-т мистецтв. Харків, 2006. С. 79–88.
272. Царева В. М. Жанр музыкальный // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. Москва, 1974. Стб. 383–388.
273. Царева В. М. Стил ь музыкальный // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. Москва, 1981. Стб. 281–289.
274. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 160 с.
275. Цытович В. Размышления о роли мелодии в современной музыке // Критика и музыкознание : сб. ст. / сост. О. П. Коловский. Москва, 1980. С. 54–61.
276. Цявловская Т. Г. А. С. Пушкин. Песни западных славян : коммент. // Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 10 т. Москва, 1959. Т. 2. С. 739–741.
277. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. / сост. М. А. Смирнов. Вып. 1. Москва, 1988. С. 43–68.
278. Черкашина М. Дмитро Клебанов // Українське музикознавство. Вип. 3. Київ, 1968. С. 126–131.
279. Черкашина М. Майстерність і натхнення [о муз. циклах Д. Клебанова] // Музика. 1975. № 1. С. 10.
280. Шаповалова Л. Смысл как категория ценностной семантики музыки // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 60. Київ, 2006. С. 17–25.
281. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.



282. Шартон А. Дебюсси. Творческие поиски и душевные потрясения. 1904–1908. Москва : Молодая гвардия. 2016. 235 с. (Жизнь замечательных людей).
283. Шевченко Л. Ліризм української ментальної установки та її музичне виявлення // Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. № 3. Київ : Міленіум, 2018. С. 376–381.
284. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
285. Широкова В. Доминантні черти квартетного стилю Дмитрія Клебанова // Київське музикознавство : зб. наук. ст. Вип. 43. Київ, 2012. С. 54–62.
286. Шнеерсон Г. Французська музика ХХ століття. Москва : Музика, 1964. 404 с.
287. Щербакова Н. Принципи композиційної цілостності в вокальному творчестві Ю. Іщенко: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 197 с.
288. Эолова арфа. Антологія баллади. Москва : Вища школа, 1989. 670 с.
289. Юрков Д. І. Жанр баллади в літературі і художественне новаторство Жуковського-балладника. Москва : МГПУ, 2005. 42 с.
290. Яковлев В. Пушкін і музика // Совет. музика. 1937. № 2. С. 9–33.
291. Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионізм, символізм. Москва : Прогрес, 1978. 232 с.
292. Faure M., Vivès V. Histoire et poétique de la mélodie française. Paris : CNRS Editions, 2000. 396 p.
293. Grout D. J., Lisca C. V. A History of Western music. 6 Ed. New-York ; London : W. W. Norton Company, 2001, 878 p.
294. Gruber G. Das Zitat als historisches und semantisches Problem // Musicologica Auriaca. 1977. № 1. S. 121–135.
295. Weissmann. A, Boroman M. The Problems of Modern Music. London : J. M. Dent Sons, 1925. 286 p.

## ДОДАТКИ

### Додаток А

До підрозділу 2.5.

УКРАЇНСЬКЕ ВІДДІЛЕННЯ  
Музичної Форми СРСР  
ХАРКІВСЬКЕ  
ОБЛАСНЕ ВІДДІЛЕННЯ  
м. Харків, вулиця Телешова, 110  
74 01, Телефон 2-18-02 1986

Д. КЛЕБАНОВ

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ

для високого мецо-сопрано или сопрано

и фортепиано

СТИХИ  
ЛІНИ Косиенко

# НЕ ДОБРИЙ ШАРТ ЗІГРАЛА З НАМИ ДОЛЯ "

Andante

Handwritten musical score for the piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music begins with a whole rest in the right hand, followed by a series of chords and single notes in both hands, creating a somber and reflective mood.

Handwritten musical score for the first vocal line. It features a vocal staff with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Не доб-рий шарт зг-ра-ла зна-ми до-ля. сто-". The piano part includes dynamic markings such as *f* and *dim.* (diminuendo). The music is in 4/4 time and continues the somber mood established in the introduction.

Handwritten musical score for the second vocal line. It features a vocal staff with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "я ли дні у кер-зі не за-чим". The piano part continues with chords and single notes, maintaining the somber atmosphere. The key signature and time signature remain consistent with the previous sections.

Handwritten musical score for the third vocal line. It features a vocal staff with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "А це прий-шло як сла-пах, як сба". The piano part continues with chords and single notes, maintaining the somber atmosphere. The key signature and time signature remain consistent with the previous sections.

- Во - ля без доз - во - лу, без

пра - ва, без при - чин! Т. полета души.

ця не - при - том - ність ро - зу - му і

сер - ця, ти - е - і каз - ки не схо-

ди - май піс і не при - чин, не  
 кі

прос - віт-ку не сек - су не -

тять ду - ша над прів - во - ю

Нав - скіж

Handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system has three staves (treble, middle, and bass clefs). The second system has two staves (treble and bass clefs). The music features chords and melodic lines with various dynamics and articulations.

„ЯК ХОЛОДНО! АКАЦІЯ ЦВІТЕ“

Moderato  $\text{♩} = 88$

Handwritten musical score for piano with vocal line. It consists of two systems of staves. The first system has three staves (treble, middle, and bass clefs) with lyrics "Як хо-лодно! А-ка-ці-я цві-". The second system has two staves (treble and bass clefs) with lyrics "те сто-їть як люс-тра, над си-рим ас-фаль-том". The music includes trills and various dynamics.

Сум-но-ї зір-ку

tr. tr. *sf* *p*

о-ко зо-но-те се-лек-три-ка скрип-чу-ла контр

tr. tr. *sf* *p*

анб-то

tr. tr. *sf* *p*

я ти-хо

tr. tr. *sf* *p*

ІДУ ТАК ХО-ДЯТЬ СКИ ПА-ЛІ, НЕ СКО-ЛНХ-

НУБ-ШИ МУ-ЗИ-КУ СЛО-ВА-МИ

Є-ДИ-НА-МНТЬ ПІД НЕ-БОМ НА-ЗЕМ

-ні О-ТАК ПО-



- БУ - ТИ НА О - ДНН - ЦІ ЗВА - МИ

The first system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line has a dynamic marking of *pp*. The lyrics are "- БУ - ТИ НА О - ДНН - ЦІ ЗВА - МИ".

The second system shows the piano accompaniment for the second measure. It includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The lyrics from the previous system are still present in the vocal staff above.

ВИ ТЕМ МА - БУТЬ ДЕСЬ

The third system features a vocal line in treble clef and piano accompaniment in grand staff. The vocal line has a dynamic marking of *pp*. The lyrics are "ВИ ТЕМ МА - БУТЬ ДЕСЬ".

ТИ - ХО І - ДЕ - ТЕ СТРАЖ - ДАНН - НЯ

The fourth system features a vocal line in treble clef and piano accompaniment in grand staff. The vocal line has a dynamic marking of *pp*. The lyrics are "ТИ - ХО І - ДЕ - ТЕ СТРАЖ - ДАНН - НЯ".

НА-ШЕ ЧИСТЕ І ТЕРП-ЛЯ-ЧЕ ЯК

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "НА-ШЕ ЧИСТЕ І ТЕРП-ЛЯ-ЧЕ ЯК". The piano accompaniment starts with a bass clef and features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand.

ХО ПОД-НО!.. А - КИ - ЦІ - Я ЦВІ

The second system continues the musical piece. The vocal line has the lyrics "ХО ПОД-НО!.. А - КИ - ЦІ - Я ЦВІ". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *sf* and *ff*, and features a complex rhythmic pattern in the right hand.

-ТЕ ЯК ХО - ПОД-НО! СУ -

The third system of music has the lyrics "-ТЕ ЯК ХО - ПОД-НО! СУ -". The piano accompaniment includes a *rit.* (ritardando) marking and features a melodic line in the right hand that moves across the system.

ША ЗА ВА - МИ ПЛА - ЧЕ

The fourth system concludes the page with the lyrics "ША ЗА ВА - МИ ПЛА - ЧЕ". The piano accompaniment includes a *sfz* (sforzando) marking and features a melodic line in the right hand that ends with a fermata.

Handwritten musical score for piano, first system. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) with rests and a piano accompaniment (grand staff) with eighth and quarter notes. The second system continues the piano accompaniment with a crescendo hairpin and a fermata over the final chord.

„Не знаю, чи побачу Вас, чи ні.“

Handwritten musical score for piano, second system. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) with rests and a piano accompaniment (grand staff) in 4/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the piano accompaniment with a fermata over the final chord.

*p*

Не зна-ю, чи по-ба-чу вас, чи

ні а мо-же влас-но

*f*

і не вто-му спра-ва а го-лов-

-не що там впа-ле-ти - ні

Е ХТОСЬ ТА-КНИ́ НК НР ВТО-ЛЕН-НА

спра-га.

*sf* *acceler.* *sf-p*

*a tempo*

Я НЕ ПО-КЛИ-ЧУ ШАС-ТЯ НЕ МО-

*sf-p*

ЛУ-НА ЛУ-НИ ТУ-

*sf-p*

ди не до-лі-та-є я ду-ма-ю про

The first system of music features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line begins with a quarter note 'ди', followed by a half note 'не', and then a quarter note 'до-лі-та-є'. There is a bar line, followed by a quarter note 'я', a half note 'ду-ма-ю', and a quarter note 'про'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

вас я зна-ю що ви є мо-

The second system continues the vocal line with a quarter note 'вас', a half note 'я', and a quarter note 'зна-ю'. This is followed by a quarter note 'що', a half note 'ви', and a quarter note 'є'. The system ends with a quarter note 'мо-'. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

-я ду-ша від-цого вже сві-

The third system starts with a quarter note '-я', a half note 'ду-ша', and a quarter note 'від-цого'. This is followed by a quarter note 'вже' and a quarter note 'сві-'. The piano accompaniment includes a piano (*p*) dynamic marking and continues with chords and a bass line.

та-є

The fourth system begins with a quarter note 'та-є' followed by a bar line. The piano accompaniment features a forte (*f*) dynamic marking and includes a bass line with fingerings '1 4' and '1 3' indicated below the notes.

МО - я ду - ша в'д

цво - го вже сви - та - е.

## Напитись голосу твого

На - пи - тись го - ло - су тво - го

- го то - го за ко - ха - но - го

4 5 3 2 1 3

СТРУ - МУ Ти - е - њ РА - ДОС - ТИ

СУ - МУ ЗАК - ЛУЧЕ - ТВА

АНБ - НО - ГО ТО - ГО

ЗАВ - МЕР - ТИ,



СЛУ-ХА-ТИ, НЕ ДЫ-ХАТЬ,  
 ЗНЕ-НАЦЬ-КА ДУМ-КУ НЕ-РЕР **В**ДАТЬ ТІ-Е-Ї

*Energico*

ПА-У-ЗИ БЕЗ-ВИ-ХІДЬ КРА-СИ-ВИМ

ЖАР-ТОМ РЯ-ТУ-ВАТЬ СЛО-ВА НА ТЯ-ГУ-ВАТЬ, НЮ

ЛУ-КИ, ЩОБ ВІСНО ЗВІ-ТИ НА ЛЬО-ТУ

не роз-шир-ро-ва-но-ї му-ки

не від-во-рот-ну ні-мо-ту

три-ма-тись віль-но і не-за-леж-но

де-ре-мь-ча-ти: хто ко-го. ТАК БЕЗ

*f. meno mosso*  
*p.*  
*meno mosso*

за-хис-но і без-меж-но зе-

КА - ТИ ГО - ЛО - СУ ТВО - ГО!

„У СВІТІ ЗЛОМУ І ХОЛОДНОМУ“

Allegretto  $\text{♩} = 108$

У СВИ - ТІ ЗЛО - МУ І ХО -

ЛОД - НО - МУ, ДЕ ЩАС - ТЯ ЗІТ - КА - НЕ ЗПРО - ЩАНЬ, ЧИ МИ ПРО -

- БА - ЧИМ ОД - НЕ ОД - НО - МУ ЦИ НЕ - СПО -

ДІ - ВА - НУ ПЕ - ЧАЛЬ? ЧИ БУ - ДЕМ

Вік се-бе кар-та-ти а-ле за ві-що, бо - же

мій! за те, що сер-це ка-па-

-та ти по-смі-ло виж-нос-ті ні

мій

ЗА ТІ НА -

- РА - ДА - НІ ПРИ - ВІ - ТИ? ЗА ТИ - ХНІ  
не - га - хі

ПОГ - ЛАД, ЩО ПІЯ - ННТЬ НЕ -

ХАЙ ЦЕ СО - НЕЧ - КО ПО - СВІ - ТИТЬ

НЕ - ХАЙ ЦЯ ТУ - ГА ПРО - ДЗВЕ -

- НІТЬ.

## „Осінній день березами почавсь“

О-СІН-НІЙ

день бе-ре-за-ми по-ча-всь      різь бить ле-чаль сво-ї де-ре-во-

ри-ти    я    ду-ма-на    про те-бе весь мій

час А-ле про-це не тре-ба го-во-

ри-ти а- ле про-це не тре-ба го-во-ри-ти

ти при-де-ш знов ми бу де-мо-на "ви" жи-ве-пов-

-тор- не мож-на пов-то-ри-ти в мо-їх о-

чаш свиі сум пе-ре-пли-ви, а-

не про-це не тре-ба го-во-ри-ти, а-ле про-це не

Handwritten musical notation for the first system. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "не про-це не тре-ба го-во-ри-ти, а-ле про-це не". The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of one sharp. The first measure contains a whole note chord, and the second measure contains a half note chord. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

тре-ба го-во-ри-ти хан бу-де

Handwritten musical notation for the second system. The vocal line continues with the lyrics "тре-ба го-во-ри-ти хан бу-де". The piano accompaniment continues with a similar melodic and harmonic structure. The key signature remains one sharp.

так як я со-бі ве-лю сви

Handwritten musical notation for the third system. The vocal line has the lyrics "так як я со-бі ве-лю сви". The piano accompaniment continues. The key signature changes to one flat (Bb) in the second measure of this system.

бу-дець сер-ця бу-де-мо тво-ри-ти

Handwritten musical notation for the fourth system. The vocal line has the lyrics "бу-дець сер-ця бу-де-мо тво-ри-ти". The piano accompaniment continues. The key signature remains one flat.

вас люб-ли о-чи ж

Handwritten musical notation for the fifth system. The vocal line has the lyrics "вас люб-ли о-чи ж". The piano accompaniment continues. The key signature remains one flat.



Вас АНУБ- АНО!

*dim. poco a poco*

А-ле про це не

тре-ба го-во-ри-ти, А-

-не про-це не тре-ба го-во-

-ри-ти.

ЯК ТЕПЕР ТЕБЕ ЗАБУТИ?

Andante

ЯК ТЕ-ПЕР ТЕ-БЕ ЗА-  
БУ-ТИ? ДУ-ША ДО КРА-Ю ДО-БРЕ-ЛА ТА-КО-Ї  
ДИВ-НО-Ї ОТ-РУ-ТИ Я ЩЕ ІНІ КО-ЛИ  
НЕ ПИ-ЛА. ТА-КО - Ї ЧИСТ-О - Ї НЕ-

- за - ні ТА - КО - І

СПРАГ-НО-Ї ЖЕА-ГИ ТА - КО - ГО

ЗОЇ - КУ У МОВ - ЧАН - НІ ТА - КО - ГО СЯН - ВА НАВ - КРУ

ГИ: ТА - КО - І ЗО - РЯ - ДО -

ТИ - ШИ, ТА - КО - ГО БЕЗ - НИ -

ру в до - бі... Це мо - же

на - вить і не Вір - ші, а кві - ти

ки - ну - ті то - бі.

ALL: poco a poco cresc.

„Я ДУШЕ ТЯЖКО ВАМИ ВІДБОЛІЛА

Maestoso  $\text{♩} = 84$

- пі - на *p* Це все бу - но, як

ма-рек-ня як сон лю-бов під-

кра - лась ти-со як да-ли - ла

А ро-зум слаВ, до-вір-ли-вий сам-

сон. *te-пер по-ра про-*  
*be f f*

ЩА-ТИ-СЯ НАМ. Бу - день.

НА БІ-ЛИХ ВІК - НАХ ЗМЕРЗ-ЛИ МІ-РА - ЖІ

ЯК МИ БУ - ДЕМ ЯК ТЕ-ПЕР МИ

БУ - ДЕМ ТА - КІ ВЖЕ РІД - КІ

ТА - кі ці -

жі

Ця КАЗ - НА днів, - во - НА - ВУ - ЛА не

дов - го - го цей світ - ЛНИ сон, - пі -

шов без во - рот - тя. Це ти - ха.



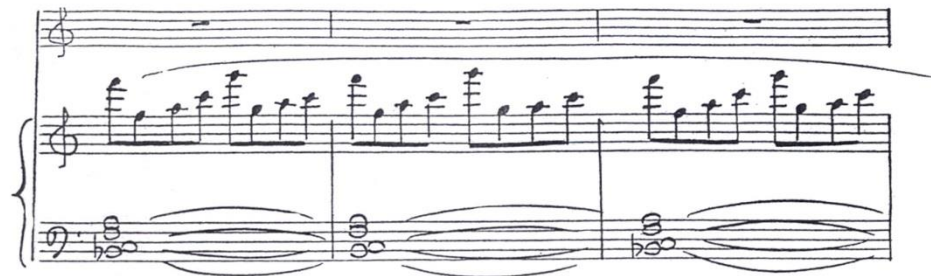
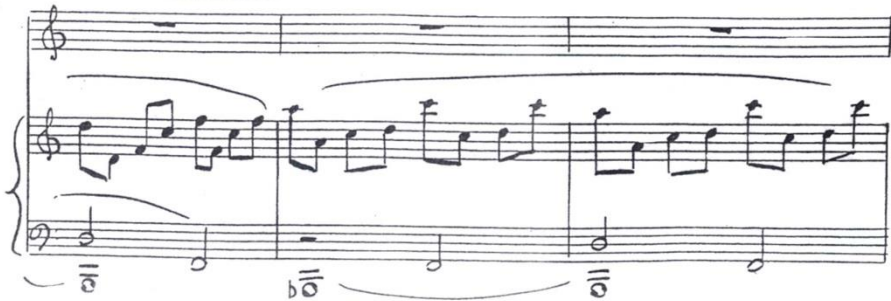
сЯЙ - во НАД мо - е - ю до - ле - ю!



во - но ли - ши - лось НА у -



се ЖИТ - ТЯ



Piano introduction for the first system, featuring a treble and bass clef with a piano dynamic marking.

„Розкажи тобі думку таємну“

*Allegretto* - 108

Piano accompaniment for the first system, showing intricate fingerings and articulation.

Piano accompaniment for the second system, continuing the complex texture.

Vocal line and piano accompaniment for the third system, with lyrics "роз-ка-жу то-бі".

ДУМ - КУ ТА - ЕМ - НУ, ДИВ - НИЙ

The first system of music features a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The lyrics are "ДУМ - КУ ТА - ЕМ - НУ, ДИВ - НИЙ". The piano accompaniment is in grand staff, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support.

СПО ГАД МЕ - НЕ ОБ - ТІК:

The second system continues the vocal line with the lyrics "СПО ГАД МЕ - НЕ ОБ - ТІК:". The piano accompaniment includes triplets in the right hand.

Я ЗА - ПИ - ШУ - СЯ В СЕР - ЦІ ТВО -

The third system features the vocal line with the lyrics "Я ЗА - ПИ - ШУ - СЯ В СЕР - ЦІ ТВО -". The piano accompaniment continues with triplets.

Є - МУ НА СЬО - ГАД - НІ НА

The fourth system shows the vocal line with the lyrics "Є - МУ НА СЬО - ГАД - НІ НА". The piano accompaniment features a triplet in the right hand.

ЗАВ - ТРА НА ВІК С МИ -

The fifth system concludes the vocal line with the lyrics "ЗАВ - ТРА НА ВІК С МИ -". The piano accompaniment features a triplet in the right hand.

НА-ТЕ-МЄ САС, НА-НИ-ЗАВ-ШИ

СОТ-НІ ВРА-ЖЕНЬ І-МЕН І КРА

-ІК, НА СВО-ГОД-НІ, НА

ЗАВ-ТРА, НА ЗАВЖ-ДИ! - ТИ ЗА

ЛИ-ШИТ-СЯ ВОЕР-ЦІ МО-ІМ А ЧО-

*mf*

Му? То чуд-на те-о-ре-ма на-я-

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a half note (D5), and a quarter note (E5). The piano accompaniment is in bass clef, starting with a half note (C3), a quarter note (F#3), and a half note (B2). The dynamic marking *mf* is present at the beginning of both staves.

ку ти ме-не при-рік то все

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a quarter note (F#4), a quarter note (G4), a quarter note (A4), a quarter note (B4), a quarter note (C5), a quarter note (D5), and a quarter note (E5). The piano accompaniment continues with a half note (C3), a quarter note (F#3), and a half note (B2). The dynamic marking *mf* is present at the beginning of the piano staff.

ра-зом, а ти ок-ре-мо і сво-

The third system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a quarter note (F#4), a quarter note (G4), a quarter note (A4), a quarter note (B4), a quarter note (C5), a quarter note (D5), and a quarter note (E5). The piano accompaniment continues with a half note (C3), a quarter note (F#3), and a half note (B2). The dynamic marking *mf* is present at the beginning of the piano staff.

год-ні, і завт-ра й на-

The fourth system concludes the vocal and piano parts. The vocal line has a quarter note (F#4), a quarter note (G4), a quarter note (A4), a quarter note (B4), a quarter note (C5), a quarter note (D5), and a quarter note (E5). The piano accompaniment continues with a half note (C3), a quarter note (F#3), and a half note (B2). The dynamic marking *mf* is present at the beginning of the piano staff.

Вик.

poco a poco morendo.

pp

На этом кончается вокальный цикл. Дальше  
написан отдельный романс.

## Додаток Б

### Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Григорьева О. О принципах циклообразования в камерно-вокальном творчестве Д. Л. Клебанова (на примере цикла «Басни И. А. Крылова») // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. Вип. 33. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2011. С. 81–90.
2. Григорьева О. Логика балладного смысло-, формо- и жанрообразования в вокальном цикле Д. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. Пушкина» (на примере баллады «Янко Марнавич») // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. Вип. 36. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2012. С. 308–317.
3. Григорьева О. Специфика композиторской трактовки жанра баллады в вокальном цикле Д. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. Пушкина» // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. Вип. 46. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. С. 144–159.
4. Григорьева О. Сквозные темы и интонации как элемент драматургии в вокальном цикле Д. Л. Клебанова на стихи Лины Костенко // Вісник ХДАДМ – Традиції і новації. 2017. Вип. 1. С. 24–29.
5. Григор'єва О. Неоромантичні тенденції у творчості Д. Клебанова (на прикладі вокального циклу на вірші Г. Гейне) // Вісник ХДАДМ – Традиції і новації. 2019. Вип. 3. С. 43–49.
6. Григорьева О. Интонационно-тематические комплексы в музыкальной драматургии вокального цикла Д. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. Пушкина» (на примере баллады «Гайдук Хризич») // European Journal of Arts. 2020. № 3. С. 52–55.

## **Основні положення дослідження у формі усної доповіді**

### **викладено на таких конференціях:**

1. Відкрита звітна науково-методична конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 09.02.2011).

2. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 01.02.2012).

3. Науково-практична конференція «Актуальне інтонування як виконавська проблема» в рамках науково-мистецького проекту «Практична музикологія» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 09.01.2015).

4. XVI Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 20–21.03.2016).