

3. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.01 / Ж. В. Дедусенко. — К., 2002. — 20 с.
4. Крайнев В. В. Монолог пианиста: Кого помню и люблю [Текст] / В. В. Крайнев ; послесл. Е. Баранкина. — М. : Музыка, 2011. — 192 с.
5. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] : учеб. пособ. для студ. вузов. — М. : Музыка, 1965. — 96 с.
6. Сатина С. Записки о Рахманинове [Текст] : [Воспоминания двоюродной сестры С. Рахманинова ; Ст. из «Нового журнала», Нью-Йорк, 1968, № 91] // Музыкальная академия. — 1993. — № 3. — С. 205–209.
7. Яковлев М. Владимир Крайнев [Текст] / М. Яковлев // Музыкальная жизнь. — 1980. — № 14. — С. 4.
8. Яблонская О. Маленькие руки. Тема с вариациями [Текст] / О. Яблонская. — М. : Музыка, 2011. — 68 с.
9. Pro Doto Mea [Текст] : Нариси. До 95-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського // Ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова та ін. — Харків : Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2007. — 336 с.

УДК 784.3:78.01

*Татьяна Киценко*

## **ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ГАРМОНИИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА «ЦВЕТА И НАСТРОЕНИЯ» В. С. ГУБАРЕНКО**

В. С. Губаренко является одним из наиболее ярких представителей музыкальной культуры Украины XX в. К рассмотрению его творческого наследия обращались такие исследователи, как И. Драч, Г. Полянская, О. Батовская, М. Загайкевич, Н. Некрасова. В их трудах на материале музыкально-театральных сочинений подробно раскрываются проблемы драматургии и жанрового поиска в творчестве В. С. Губаренко. Менее изученной страницей творческого наследия композитора остаются его камерно-вокальные произведения, что обусловливает *актуальность* их исследования. Совсем неизученной областью является гармонический язык произведений В. С. Губаренко,

отличающийся яркостью и новизной. *Цель* настоящей статьи состоит в раскрытии разнообразия гармонических приемов, подробном рассмотрении и систематизации различных аккордовых вертикалей и фактурно-гармонических средств, которые композитор избирает для передачи образного смысла стихов И. Драча, использованных в вокальном цикле «*Цвета и настроения*» – *объекте* нашего исследования. Принципы строения гармонической вертикали и их выразительная роль составляют его *предмет*.

Немало жизненных страниц связывают композитора с Харьковом и харьковской композиторской и музыковедческой школами. В. С. Губаренко родился и вырос в этом городе. В 1960 г. закончил Харьковскую консерваторию по классу композиции Д. Клебанова, где с 1961 по 1972 гг. и преподавал теорию музыки и композицию. Этот период был очень плодотворным для В. С. Губаренко. В годы работы в консерватории композитором были созданы оперы «Гибель эскадры» (1966), «Мамай» (1969), «Листи кохання» (1971)<sup>1</sup>, балет «Каменный властелин» (1968), Первая и Вторая симфонии (1961, 1965), симфоническая поэма «Памяти Т. Г. Шевченко» (1962), камерная симфония № 1 (1967), Концертино для струнного оркестра, Концерт-поэма для виолончели с оркестром (1963), флейтовый Концерт (1965).

В целом 60-е гг. в искусстве можно охарактеризовать как период особого подъёма. В живописи, поэзии, музыке появляются различные новые тенденции, веяния. Одной из них является особое внимание к цвету, колористике, игре света и тени. Интересуясь современными течениями в искусстве, В. С. Губаренко создаёт вокальный цикл на стихи Ивана Драча «Цвета и настроения», который является неким синтезом поэтической и музыкальной колористики. Год его создания – 1965 – для В. С. Губаренко был особенно продуктивным: именно тогда на свет появились такие известные опусы композитора, как Вторая симфония и флейтовый Концерт.

Премьера цикла состоялась в Харькове в 1967 г. в исполнении преподавателя консерватории А. А. Костюка. Жанр произведения И. С. Драч обозначила как «лирические этюды для баритона в сопровождении фортепиано» [3, с. 45]. Определение понятия «этюды»

---

<sup>1</sup> Сочинение принадлежит к жанру монооперы.

в разных видах искусства (живописи, литературе, музыке) имеет три основных значения: 1) техническое упражнение, лишенное особых художественных заданий [4, с. 582]; 2) подготовительная работа, зарисовка, заготовка; 3) опыт, приобретающий самостоятельную художественную ценность [8, с. 418].

Несомненно, В. Губаренко, давая жанровое определение своему сочинению, использовал понятие «этюда» в третьем из приведённых выше значений. Несмотря на то, что вокальный цикл «Цвета и настроения» относится к числу ранних произведений композитора, его стилистика близка к таковой в сочинениях зрелого периода творчества В. Губаренко.

Рассмотрим *логику построения* цикла. В его центре – «Ночной» и «Лебединый» этюды, написанные в простой трёхчастной репризной форме. Они обрамляются «Фиалковым» и «Солнечным» этюдами, имеющими куплетно-вариационную форму. «Фиалковый» этюд играет в цикле роль вступления, а «Солнечный» – его логического завершения.

Помимо одинаковой формы в первом и последнем этюдах, автор использует тональные арки, которые создают целостность цикла. Заметна тенденция к постепенному усложнению тонально-гармонического языка на протяжении цикла. В «Фиалковом» этюде чётко прослеживается преобладание одной основной тональности – G-dur, хотя во вторых разделах куплета её оттеняют a-moll – тональность первой степени родства и g-moll – одноименная. «Ночной» этюд сразу заявляет о себе тритоновым соотношением своей основной тональности с таковой в первом этюде: G-dur – Des-dur. Средний же раздел трёхчастной формы отмечен тональной неустойчивостью, тотальным использованием эмансипированных аккордовых созвучий различной структуры и ладового наклонения. «Лебединый» этюд интересен своей ладовой переменностью. Если в первой и третьей частях использован параллельно-переменный лад (f-moll – As-dur), то в середине композитор сопоставляет тональности секундого соотношения (Ges-dur – a-moll). Последний, «Солнечный», этюд представляет собой новый виток спирали в тонально-гармоническом развитии цикла. С одной стороны, автор возвращается к тональности G-dur, но, с другой стороны, он использует её для создания политональности.

Вторые разделы куплетов отмечены широким применением аккордов нетерцового строения (квинтаккордов, квартаккордов, кластеров).

*Гармоническая ткань* цикла, так же как и его форма, имеет ряд индивидуальных особенностей. Одной из них является широкое использование усложнённых аккордовых структур.

Аккорды с добавленными тонами преобладают в «Фиалковом» этюде. К ним относятся аккорды тонической и доминантовой групп с секстой (Т и D трезвучия, доминантовый квинтсектаккорд), тонической и медиантовой групп с квартой (септаккорды I и III ступеней).

Альтерированные аккорды также широко представлены в первом этюде. Это те же септаккорды тонической и медиантовой групп с пониженной или расщепленной квинтой.

Многочисленные тонико-медиантовые обороты подчеркивают неопределённость «синих сумерек».

Широко использован в музыкальном языке цикла фактурно-гармонический комплекс, образуемый параллельно движущимися септаккордами. Например, второй раздел первого куплета в «Фиалковом» этюде полностью построен на сопоставлении тонического септаккорда и септаккорда VI ступени. Тот же гармонический комплекс представлен и во втором разделе второго куплета, однако композитор меняет тип фактуры, разбивая каждый септаккорд на две отдельные терции, таким способом создавая больше динамики и подводя к основной кульминации первого этюда. В обоих разделах речь идет о фиалках, следовательно, аккордовый комплекс  $VI_7 - T_7$  можно считать лейтгармонией первого этюда.

Ещё один пример такого фактурно-гармонического комплекса можно найти во втором этюде. По мнению И. Драч, «“Ночной” этюд – это бурная, страстная, огненная середина цикла. Представляет собой два образных начала: действенное и созерцательное. Одно отражается в бурной фигурации сопровождения, другое – проявляется в среднем разделе и длится до кульминации. Реприза оставляет неразрешенным заявленный вначале конфликт двух контрастных образных начал» [3, с. 46]. В этом этюде композитор воссоздаёт романтический облик «возлюбленной поэта», присутствующий в стихотворении И. Драча, её противоречивый характер, грани которого соответствуют **контрастным образным началам**. Действенный образ проявляется

в первой части и репризе. Основу фактуры составляют два пласта. Нижний пласт – волевой кварто-квинтовый ход к трезвучию III мажорной ступени. Верхний пласт – гармоническое остинато, изложенное в виде бурного нисходящего движения по звукам септаккордов секундового соотношения ( $\mathbf{m}_{\text{мин.7}} - \mathbf{B}_{\text{маж.7}}$ ). *Созерцательный образ* воплощён в музыке с помощью совмещения разных аккордовых структур в одном вертикальном срезе, где нижний пласт представлен мажорными трезвучиями малосекундового соотношения, а верхний – противоположно движущимися трёхзвучными квартаккордами.

Особенностью цикла является остинатность, которая также предстаёт как его формообразующий фактор. Этот выразительный приём подчеркивает фактурно-гармоническое единство цикла, находя отражение во всех четырёх этюдах и способствуя, тем самым, целостности произведения. В «Фиалковом» этюде остинатный комплекс представлен мерной пульсацией тонического трезвучия с секстой, а в кульминации, на словах «Стих мой новую славит жизнь» – триолями повторяющихся больших мажорных септаккордов ( $\mathbf{B}_{\text{маж.7}}$ ), а затем трёхзвучных квартаккордов. Начало и реприза «Ночного» этюда также построены на гармоническом остинато. Наиболее ярко остинатность представлена в третьем, «Лебедином», этюде. Как отмечает И. Драч, «композитор избирает жанровую модель колыбельной» [3, с. 46], вследствие чего фактурно-гармонический комплекс этюда складывается из двух контрастных пластов. Нижний пласт – выдержанное остинато двух квинт в малосекундовом соотношении. Верхний – простой двухголосный контрапункт. Интересна ладовая окраска каждого пласта: нижний имеет ярко выраженную фригийскую основу, верхний – элементы дважды гармонического лада. Таким образом, в третьем этюде присутствует полиладовость<sup>2</sup>. В «Солнечном» же остинатность представлена не просто квинтами, а пятизвучными квинтаккордами, создающими красочные пространственные эффекты.

Широкое применение в двух первых этюдах цикла получает такой гармонический приём, как вертикализация звукоряда. «Аккорд как ре-

---

<sup>2</sup> От греческого «многочисленный» и «лад» – смешение различных ладов при единой тонике, многообразии типов ладотональности и разного рода хроматических ладов [4, с. 26–27].

зультат вертикализации того или иного звукоряда, созвучие как воспроизведение отношений линейного ряда тонов в отношениях вертикального ряда тонов. Таков путь происхождения, деривации аккордов из звукоряда, серии звуков, лежащих в основе ладотональной, высотной системы. Взаимодействие тонов, переключение из горизонтальной в вертикальную координату, – характерный стилистический принцип, применяемый в начале века Скрябиным. Знаменитый “Прометеев аккорд” является примером аккорда-лада, аккорда – звуковысотной модели, гармонии, несущей уникальную семантическую, сонористическую и конструктивную нагрузку» [2, с. 28]. «Таким образом, структура аккорда оказывается непосредственно соотнесенной со структурой звукоряда, и тоны, несомненно, дают о себе знать в большей или меньшей степени – как первичные элементы аккорда, определяющие “сетку” отношений в нем. При классификации аккордов, однако, этот уровень отношений обычно не учитывается, и в качестве существенного дифференцирующего признака фигурируют интервалы» [2, с. 29].

В первом этюде – «Фиалковом» – велика роль такого рода усложнённых гармонических структур. В начале первого куплета тоническая функция представлена тоническим трезвучием с секстой, а во втором она усложняется до звучащей в одновременности мажорной пентатоники. Таким образом, фактура второго куплета представляет собой квинтовый выдержанный бас и равномерную пульсацию дискретного ангемитонного кластера. Такое гармоническое решение в целом даёт просветлённое звучание. Завершается этюд также вертикализированным пентатонным звукорядом мажорного наклона. Однако в этот раз пентатоника представлена в виде пятизвучного квинтаккорда (g-d-a-e-h). Следовательно, несмотря на общую ладовую принадлежность, при классификации эти аккорды необходимо отнести к разным группам.

Гармоническая ткань второго этюда – «Ночного» – также содержит аккорды-лады, представляющие собой мажорную пентатонику, взятую от разных звуков. Однако, в отличие от предыдущего этюда, в «Ночном» налицо полипластовость фактуры: нижний пласт – мажорное трезвучие (e-gis-h), верхний – трёхзвучный квартаккорд (cis-fis-h), которые в совместном звучании представляют вертикализацию мажорной пентатоники (e-fis-gis-h-cis).

Отдельного внимания заслуживает последний, «Солнечный» этюд, который играет роль финала в цикле. Подобно первому этюду, «Солнечный» написан в куплетно-вариационной форме. Как и в «Ночном», в нём ярко очерчены грани двух образных планов: действенного и созерцательного. Этюд открывается бурным встречным движением шестнадцатыми. Такое широкое по диапазону непрерывное фактурное движение точно характеризует поэтический текст: «В безбрежных тех просторах голубых». Начало представляет действенный образ и создаёт некую реминисценцию «Ночного» этюда, однако выдержанная квинта в басу отсылает нас и к «Лебединому». Говоря о гармоническом наполнении этюда, необходимо отметить его яркую политональную основу. Верхний слой фактуры представляет собой нисхождение по звукам тонического трезвучия G-dur, завершающееся акцентированным движением по звукам трехзвучного квартаккорда. Нижний слой принадлежит тональности Es-dur и представлен остинатным чередованием тоники и септаккорда II ступени с пониженной квинтой. Таким образом, эту гармоническую систему в целом можно определить как гармоническую битональность с равновесием субтональностей. Второй раздел второго куплета репрезентирует созерцательное образное начало, но, если в «Ночном» этюде оно воплощалось с помощью вертикализованного пентатонного звукоряда, то в «Солнечном» его сменяют широкие пятизвучные квинтаккорды с удвоениями. В фактурном плане это остинатный квинтаккордовый комплекс с секундовым сдвигом в середине раздела и возвратом на исходную высоту в конце. Связка между разделами куплета построена исключительно на нетерцовых структурах (дискретных кластерах, трёхзвучных квартаккордах), которые придают ей тревожный, неопределённый характер.

Итак, «Солнечный» этюд является полноценным финалом цикла, вобравшим в себя и его основные образные начала, и все фактурные и гармонические способы их воплощения.

В книге И. Драч «Композитор В. Губаренко: формула индивидуальности» прослеживается мысль о том, что, «отдавая дань обязательному в искусстве советской эпохи оптимизму выводов, Губаренко воспользовался в финальной части цикла эффектным “Солнечным” этюдом. Но “солнечная” часть цикла оказалась совсем чужой» [3, с. 45].

В подтверждение этой мысли приводится письмо музыковеда В. Тимофеева, который отмечает, что «Солнечный» этюд показался ему менее удачным: «Звучить він якось приглушено у барвах, навіть важкувато» [3, с. 45]. Возможно, с точки зрения тематизма и фактурно-гармонического материала он и не является ярко индивидуальным, но, с точки зрения целостности цикла, он становится вершиной его концепции, его смысловой и музыкальной кульминацией. Во второй редакции цикла, где оставлен лишь «сумеречный» триптих, цикл приобретает черты сюитности, лишаясь множества формообразующих моментов.

**Выводы.** Все четыре этюда создают неповторимые «цвета и настроения», воплощению которых способствует, прежде всего, гармония. А именно, огромное разнообразие фактурно-гармонических приемов:

- различное усложнение аккордовых структур (аккорды с добавленными, заменными, побочными тонами, альтерированные аккорды);
- широкое использование параллельно движущихся септаккордов терцового (медиантового) соотношения;
- гармоническая остинатность как особенность и формообразующий фактор цикла;
- вертикализация ангемитонного звукоряда (создание с помощью одного звукоряда различных в интервальном отношении аккордовых структур);
- яркие тональные сопоставления, переменного-параллельная ладо-тональность, политональность, полиладовость;
- использование аккордов нетерцовой структуры (квартаккордов, квинтаккордов, кластеров).

Подобное многообразие фактурно-гармонических приёмов способствует точной передаче образного строя каждого этюда и смены настроений внутри них. Композитором широко применяются самые разнообразные виды вертикальных структур: кластеры, аккорды терцового строения, квартаккорды, квинтаккорды, аккорды, образованные путем вертикализации звукоряда. Вокальный цикл В. С. Губаренко «Цвета и настроения» являет множество примеров органичного сочетания терцовых и нетерцовых принципов организации аккордовой



вертикали, что лишний раз свидетельствует о мастерстве композитора и прогрессивности его взглядов и творческих устремлений.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Гуляницкая Н. С. *Современная гармония [Текст] : Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов / Н. С. Гуляницкая. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1977. — Лекция I : Аккордовый материал. — 55 с.*
2. Драч І. С. *Композитор В. Губаренко: формула індивідуальності [Текст] / І. С. Драч. — Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. — 228 с.*
3. Овсянникова Т. Ю. *Этюд [Текст] / Т. Ю. Овсянникова // Музыкальная энциклопедия / ред. кол. : Ю. В. Келдыш (гл. ред.) [и др.]. — М. : Советская энциклопедия, 1982. — Т. 6. — С. 581–582.*
4. Паисов Ю. *Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века [Текст] / Ю. Паисов. — М. : Музыка, 1977. — 391 с.*
5. Скорик М. М. *Структура і виражальна природа акордики в музиці XX століття [Текст] / М. М. Скорик. — К. : Музична Україна. — 1983. — 160 с.*
6. Холопов Ю. Н. *Функциональный метод анализа современной гармонии [Текст] / Ю. Н. Холопов // Теоретические проблемы музыки XX века. — М. : Музыка, 1978. — Вып. 2. — С. 169–199.*
7. *Этюд [Текст] // Популярная художественная энциклопедия / ред. кол. : В. М. Полевой (гл. ред.) [и др.]. — М. : Советская энциклопедия, 1986. — С. 418.*

УДК [784.3 : 781.68] : 78.071.1(477.54)

*Лариса Деркач*

### **ВОПЛОЩЕНИЕ ПОЭЗИИ ЛЮБВИ В ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ В. ЗОЛОТУХИНА**

Так случилось, что сборник сочинений в жанре камерно-вокальной лирики оказался последним изданием, опубликованным при жизни композитора, которому он лично придавал большое значение. В этой последней вокальной тетради (2008) собрано лучшее, что представляет камерно-вокальное творчество **Владимира Максими-**