

## СКВОЗНЫЕ ТЕМЫ И ИНТОНАЦИИ КАК ЭЛЕМЕНТ ДРАМАТУРГИИ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ Д. Л. КЛЕБАНОВА НА СТИХИ ЛИНЫ КОСТЕНКО

УДК 78.071.1(477):784:82-1

**Григорьева О. Б. Сквозные темы и интонации как элемент драматургии в вокальном цикле Д. Л. Клебанова на стихи Лины Костенко.** Анализируются основные композиторские методы Д. Л. Клебанова в музыкальном воплощении слова. Рассматриваются структура и содержание вокального цикла Д. Л. Клебанова на стихи Лины Костенко. Устанавливаются черты единства и отличия смысло-, формо- и жанрообразования, присущие поэтическому первоисточнику и его композиторской интерпретации. Определяется роль сквозных поэтических и интонационных первообразов. Результаты исследования показывают: Д. Л. Клебанова привлекает творческая личность автора стихотворения, о чем возможно судить в связи с тем, что композитор при создании музыкальной интерпретации стихотворного первообраза целостно воссоздает черты творческого метода, художественного языка избранного поэта. Вместе с тем, в каждом вокальном цикле Д. Л. Клебанова обнаруживаются и своеобразные черты композиторской интерпретации, обусловленные, в том числе, реализацией художественной задачи воссоздания индивидуальной манеры поэта, на чей текст написан данный музыкальный опус.

**Ключевые слова:** романс, песня, вокальный цикл, сквозной смыслообраз.

**Григор'єва О. Б. Наскрізнні теми та інтонації як елемент драматургії в вокальному циклі Д. Л. Клебанова на вірші Ліни Костенко.** Аналізуються основні композиторські методи Д. Л. Клебанова у музичному втіленні слова. Розглядаються структура та зміст вокального циклу Д. Л. Клебанова на вірші Ліни Костенко. Встановлюються риси єдності та відмінностей змісто-, формо- та жанроутворення, притаманні поетичному першоджерелу та його композиторській інтерпретації. Визначається роль наскрізних поетичних та інтонаційних змістоутворень. Результати дослідження показують: Д. Л. Клебанова приваблює творча особистість автора вірша, про це можливо судити у зв'язку з тим, що композитор при створенні музичної інтерпретації віршотворного першообразу цілісно відтворює риси мистецького методу, художньої мови обраного поета. Разом із тим, у кожному вокальному циклі Д. Л. Клебанова виявляються і своєрідні риси композиторської інтерпретації, обумовлені, в тому числі, реалізацією художнього завдання відтворення індивідуальної манери поета, на чий текст написано даний музичний опус.

**Ключові слова:** романс, пісня, вокальний цикл, наскрізний змістовний образ.

**Grigorieva O. Cross-cutting themes and tones as a dramatic element in the vocal cycle of D. L. Klebanov on a poem of Lina Kostenko.**

**Task.** Study of heritage of D. L. Klebanov – the classical author of Ukrainian national music both of its integrity and pass-through genre spheres represents the actual task of up-to-date domestic music study.

**Objective.** Study of the specific composer interpretation of poetic original source on the example of the vocal cycle on poems by Lina Kostenko as a characteristic sample of considered genre.

**Object of study** – intimate and vocal works of D. L. Klebanov, the subject is the system of principles inherent to the composer's transformation of poems by Lina Kostenko to the song cycle.

**Methods.** Methodology of study is based on the methods generated in musicology related to analysis of the types of interaction between the words and the music as well as intonation and dramaturgical analysis of musical and verbal integrity.

D. L. Klebanov (1907–1987) throughout his creative career turned to various genres. Opera, ballet and symphony are reflected in the heritage of the composer. The composer paid considerable attention to song, vocal cycles and vocal miniature. Vivid imagery is combined in the music of D. Klebanov with the clarity of the musical language, sincerity and romantic immediacy of feeling – with slender logic thinking.

Genre of vocal cycle appears as a cross-through in the legacy of D. L. Klebanov. This means that individual style, creative composer's method, presented in their development, are clearly defined in it, as in other cross-through genres through creativity (symphony).

Address of D. Klebanov to the creativity of various poets is associated with the elaboration of a special approach to the musical incarnation of the Word. When creating a musical interpretation of the poetic archetype, the composer holistically recreates the features of the creative method, the artistic language of the favorite poet. This principle has been proved when writing the song cycle on poems by Lina Kostenko (1985–86) as well.

Lina Kostenko has come to the literature in the wake of "Khrushchev's thaw" with such poets – "sixties" as Ivan Drach, B. Oleynyk, V. Simonenko.

Main lyrical themes have been already defined in early poetry to which the poet remains true today: history, love, tradition, poetic word. Central to it is the emotional-semantic intonation and context in which this or that image is emerged.

To write a song cycle D. L. Klebanov has chosen poems written in different years (1957–1977) and included in several collections. All of them are examples of intimate poetry of Lina Kostenko.

The Composer was attracted by the atmosphere of poems created by the interpenetration of the waves of transparent tenderness and flaming thirst where happiness is bordered with grief and sadness sometimes is more desirable than short-term joy, where emotional lift is alternating with melancholic inhibition of consciousness.

The song cycle of D. L. Klebanov includes 9 poems.

Vocal cycle is opened by the song "The fate has played a low-down trick with us". It is a kind of introduction to the range of images and moods of the entire cycle. Intonation and sensemaking are laid down in the first issue (theme of flight of the soul; the theme of mental pain, organ point – theme of expectation); the next romances vocal cycle will be cross through, acquiring new content in the disclosure of artistic images.

The next song "So cold! Akaciya is flowering" is opened by piercing piano introduction introducing the atmosphere of hopelessness, expectations and humility at the same time. The same downward intonation, cadence crying and lamento is inalterably repeated emphasizing the tragic, mournful character of the romance. Later, it will be the refrain theme that returns the artist and the listener again and again to the original state.

The next song "Do not know if I see you again" is opened by the piano introduction, for which, unlike the first two songs, light feeling is typical (majeure harmony prevails).

The fourth song "Fill with your voice" is a kind of pinnacle of all vocal cycle. Here and apotheosis, unrestrained love and whirlwinds carry away a man gifted with this feeling of anxiety, fear and expectation ... Everything is intertwined in this poem and romance. The dominance of bell chords the piano part allows us to consider this song as a kind of hymn to love.

Romance "In evil and cold world" as well as "So cold! Akacia is flowering" is written in E minor. Once again, the composer refers to the organ point. Bent vocal melody is repleted with alternating ups and downs. Bell tower in the accompaniment is approving a bright start element of the musical drama.

In the sixth cycle of the vocal romance "The autumn day is started with birches", the minor harmonies are firmly state desperate, tragic mood. Cross-through intonations in the process of musical dramaturgy change their context.

Romance "How can I forget you?" is opened with a short choral performance. The Composer combined in the piano cross-through semantic images from previous romances: chords – theme of dreams, flight of the soul, groaning intonation (theme of dreams from the first romance) are intertwined as a whole. Frequent changes of major-minor also give flavor of fabulosity, other-worldliness, certain feeling of light and dark confrontation.

The penultimate romance of song cycle “I have stopped hurting about you” – romance-farewell, romance-forgiveness. From the first bars of piano introduction, we felt the depth of suffering and anguish filling the character. Cross-cutting themes continue cooperation and its development in the musical drama.

The final song of the vocal cycle “Let me tell you my secret thought” is full of fluctuation and elusive moments. Atonality of presentation of musical material is elected by the composer as a means of expression allowing to express the emptiness to the maximum extent, after experiencing tragedy of the heroine and, but still trying to find the strength to live and move on.

**Conclusion.** Creation of cross-cutting themes and intonations by the composer which are passed in the changed form from one play to another play contributes to the unification of songs written on poems of different years, to the song cycle. Semantization of through-type semantic forms in the context of the song cycle allows the composer to fully reveal the profound content of poems embodying different shades of the psychological state of the heroine at the level of the means of musical expression and drama.

**Keywords:** romance, song, vocal cycle, through-type sense image.

**Постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными или практическими задачами.** Д. Л. Клебанов (1907–1987) на протяжении своего творческого пути обращался к различным жанрам. Опера и симфония, балет и инструментальный концерт, камерный инструментальный ансамбль, музыкальная комедия нашли свое отражение в наследии композитора. Создание вокальных циклов осуществлялось на протяжении всех трех этапов творческой деятельности композитора: раннего, охватывающего 1930–1940-е гг. (в это время были написаны, в т. ч., первая из девяти симфоний и первый вокальный цикл «Три английские баллады на стихи Р. Бернса», 1942); центрального (1950–1960-е гг.), отмеченного плодотворной работой Д. Клебанова над вокальными циклами: за три года (1957–1959) было написано шесть вокальных циклов, среди которых: «Басни И. А. Крылова», песни на стихи Т. Шевченко, вокальный цикл на стихи Е. Хулдена и др.; позднего (конец 1960-х — 1980-е гг.), на протяжении которого максимально ярко проявился талант Клебанова-симфониста, воплотившись и в вокальном искусстве. К этому периоду относится написание вокального цикла на стихи Лины Костенко (1985–1986). Следовательно, жанр вокального цикла предстает в качестве сквозного в наследии Д. Л. Клебанова. Это означает, что в нем, как и в других сквозных жанрах творчества (симфония), ярко представлены индивидуальный стиль, творческий метод композитора в процессе их развития. Эволюция композиторского мышления Д. Клебанова, присущих ему способов музыкального воплощения слова представляет интерес для современного музыковедения, затрагивая и исполнительский аспект. Особое значение вышеизложенное приобретает в контексте отечественного вокально-исполнительского искусства, где вокальное творчество Д. Клебанова остается в тени на сегодняшний день.

**Актуальность темы исследования.** Обращение Д. Клебанова к творчеству различных поэтов сопряжено с выработкой особого подхода к музыкальному воплощению слова. Выбор

литературно-поэтического первоисточника не ограничивается в творчестве композитора лишь собственно художественным текстом. Д. Клебанова привлекает и творческая личность автора стихотворения, о чем возможно судить, в частности, в связи с тем, что композитор при создании музыкальной интерпретации стихотворного первообраза целостно воссоздает черты творческого метода, художественного языка избранного поэта. Эти особенности работы над художественным словом проявляются во всех сочиненных Д. Клебановым камерно-вокальных циклах, становясь свидетельством единства художественных принципов и общности методов композиторской работы в процессе музыкального претворения поэтических текстов. Вместе с тем, в каждом вокальном цикле Д. Клебанова обнаруживаются и своеобразные черты композиторской интерпретации, обусловленные, в том числе, реализацией художественной задачи воссоздания индивидуальной манеры поэта, на чей текст написан данный музыкальныйopus.

**Анализ последних исследований и публикаций.** В современной научной литературе камерно-вокальное наследие Д. Л. Клебанова рассматривается, как правило, в контексте общей панорамы творческого наследия композитора. К творчеству выдающегося харьковского композитора обращались М. Черкашина, И. Золотовицкая, Н. Очеретовская, П. Калашник, И. Драч и другие, но камерно-вокальные сочинения не становились предметом специального исследования.

**Цель статьи.** Изучение специфики композиторской интерпретации поэтического первоисточника на материале вокального цикла на стихи Лины Костенко как характерного образца рассматриваемого жанра. Объектом исследования выступает камерно-вокальное творчество Д. Л. Клебанова, предметом — система принципов, свойственных композиторскому претворению стихотворений Лины Костенко в вокальный цикл. (*Огромная благодарность Светлане Владимировне Клебановой за предоставленный нотный материал из личного архива. — О. Г.*)

**Методология** исследования базируется на сформированных в музыковедении способах изучения типов взаимодействия слова и музыки, а также интонационно-драматургическом анализе музыкально-словесной целостности.

**Изложение основного материала исследования.** В литературу Лина Костенко вошла на волне «хрущевской оттепели» вместе с такими поэтами-шестидесятниками как И. Драч, Б. Олейник, В. Симоненко.

Обращаясь к творчеству Лины Костенко, Д. Л. Клебанов вновь избирает образцы высокой поэзии. Творчество поэтессы, современницы композитора, поразило его своей задушевностью, теплотой и удивительной искренностью, которая раскрывает человеческую душу без надрыва и мелочного цинизма.

Уже в ранней поэзии обозначились основные лирические мотивы, которым поэтесса остается верной и сегодня: история, любовь, традиция, поэтическое слово.

Для написания вокального цикла Д. Л. Клебанов избрал стихотворения, написанные в разные годы (1957–1977) и вошедшие в несколько сборников. Все они относятся к образцам интимной лирики Лины Костенко.

Композитора привлекла сама атмосфера стихотворений, создаваемая взаимопроникновением волн прозрачной нежности и пылающей жажды, где счастье граничит с горем, а грусть иногда желаннее кратковременной радости, где эмоциональный подъем чередуется с меланхолическим торможением сознания.

В вокальный цикл Д. Л. Клебанова вошли девять стихотворений.

Открывается вокальный цикл романсом «Недобрий жарт зіграла з нами доля». Это своего рода введение в круг образов и настроений всего цикла. С первых тактов фортепианного вступления воссоздается атмосфера душевного страдания и оцепенения одновременно. Параллельные «стонущие», «рыдающие» на нюансе «f» во второй и первой октавах терции к вступлению солистки перемещаются в малую октаву и приобретают иное значение: на «р» возникает тема колыбельной, оцепенение героини переходит в сновидение-воспоминание. Лаконизм изложения поэтического текста (практически без эмоций), смирение с судьбой и обреченность, заложенные в первых двух строках стихотворения, Д. Л. Клебанов не опровергает — напротив, усиливает ограниченным диапазоном мелодической линии в вокальной строчке и «застывшими» аккордами в фортепианной партии. Но далее атмосфера кардинально меняется, в 9-м такте появляется тема полета души (октавные ходы — как протест против обреченности, неизбежности и символ освобождения), которая определяет все дальнейшее развитие музыкального материала, предвосхищая замысел Лины Костенко, которая только в последней строке стихотворения вводит образ души. Это своего рода декларация ключевой идеи песни, что позволяет говорить об использовании метода интонационно-драматургического и семантического опережающего отражения (относительно словесной драматургии). Тема полета души словно разрывает оковы аккордов, которые снова и снова возникают в партии фортепиано. Вокальная партия также приобретает героические интонации «освобождения». Но ни в поэтическом, ни в музыкальном тексте нет жизнеутверждения. Начало второй строфы стихотворения, сопряженное с композиторской кульминацией романа «Ця непритомність розуму і серця...», предвосхищает двухтактный отыгрыш, основанный на теме полета души. В результате чего кульминация звучит как вскрик вырвавшегося отчаяния. Музыкальную вертикаль

композитор наполняет восходящими звуками, ми-бемоль минорного арпеджио, словно шагами блуждающей, страдающей души. Постепенно все затихает... Тема полета души в фортепианной партии появляется лишь короткими репликами. Впервые тема полета души появляется в вокальной партии на последней строке стихотворения как символ освобождения от земных страданий. Фортепианная постлюдия основана на словно «растворяющейся», улетающей в мир иной теме души и завершается мажорным аккордом (си бемоль мажор). В драматургии, раскрывающей внутреннее содержание, образ стихотворения, важны музыкальные приемы, используемые композитором. Органный пункт в басу, появляющийся с первых тактов, передающий состояние оцепенения и скованности в начале, в дальнейшем трансформируется в мощные аккорды-колонны (подобно аккордам из «Богатырских ворот» М. Мусоргского), переливающиеся красками гармоний (Д. Клебанов смело сопоставляет различные гармонии), создающих иной контекст — освобождения и полета души. Тритоновые интонации в вокальной партии (страдания, душевная боль) диссонируют с темой души, изложенной предельно простой формулой — октавные ходы, а также с темой блуждающей души. Эти интонации, смыслообразы в дальнейшем, в следующих романах вокального цикла станут сквозными, приобретая новое содержание в процессе раскрытия художественных образов.

Второй романс вокального цикла «Як холодно! Акація цвіте» открывается пронзительным фортепианным вступлением, вводящим в атмосферу безысходности, ожидания и смиренности одновременно. Восемь тактов неизменно повторяется одна и та же начинающаяся с трели нисходящая интонация, интонация плача, lamento, подчеркивающая трагический, скорбный характер романа. Она в дальнейшем станет темой-рефреном, возвращающей снова и снова исполнителя и слушателя к первоначальному состоянию. В этом романсе композитор также использует органический пункт в басу, объединяя таким образом верхний голос аккомпанемента и вокальную линию. Обрамление романа — вступление и Coda — выдержаны в ми миноре. Здесь также композитор использует метод интонационно-драматургического и семантического опережающего отражения.

Следующий романс «Не знаю, чи побачу вас, чи ні» открывается фортепианным вступлением, для которого, в отличие от двух первых романсов, характерно светлое чувство (преобладают мажорные гармонии, характерны простейшие ладовые соотношения). Тематический материал вступления основан на трех элементах, которые уже встречались в предыдущих двух романах. Это стонущая интонация в первых трех тактах и появление в четвертом темы парящей души, а

также аккорды-колонны, каждый раз по-новому окрашивающие партию правой руки. Д. Клебанов использует прием эхо: вначале только в фортепианной партии, а потом фортепиано уже вторит голосу и, в результате, монолог героини, заложенный в стихотворении, превращается в диалог с воображаемым собеседником. Композитор несколько меняет, расширяет структуру стихотворения, дважды повторяя последнюю строку «Моя душа від цього вже світає», обогатив повтор вводом четырехтактного фортепианного соло на мелодии строки «Я думаю про вас...» с восходящей линией баса, символизирующей рассвет. При повторном проведении диапазон фортепианной партии композитор расширяет до четырех октав, вновь используя органнй пункт на фоне восходящих аккордов, что еще больше придает ощущение монументальности, колокольности звучанию. Чередование минорно-мажорных гармоний приводит к завершающему романсу, наполненному светлой грустью ми минору.

Четвертый романс «Напитись голосу твого» — своеобразная вершина всего вокального цикла. Здесь и апофеоз, безудержность любви, и вихри, уносящие человека, одаренного этим чувством, тревоги, страх, ожидание... Преобладание в фортепианной партии колокольных аккордов позволяет рассматривать этот романс как своеобразный гимн любви. Фортепианное вступление в соль мажоре звучит как благовест. Жизнеутверждающее начало романса обусловлено чередованием колокольности, «взлетающих» вихрей пассажей в партии правой руки (взволнованность, восторг души, трансформированные из темы блужданий) и восходящих мелодических линий в левой. Певучая мелодия вокальной партии, вплетаясь в фортепианную фактуру, создает вертикаль музыкальных пластов, устремляющихся в процессе развития музыкальной драматургии вперед и ввысь. Но внезапно это движение меняет свою направленность, все обрывается. Психологическое состояние кардинальным образом изменяется: «завмерти», «слухати», «не дихать». В вокальной партии появляется речитатив сессо на одном звуке, с паузами-придыханиями. Одновременно и в фортепианной партии совершенно меняется стиль изложения: параллельные октавы, «ползущие» половинными длительностями на фоне органного пункта, заставляют время остановиться. Следующие за этим хлесткие аккорды *energico* доминантовой гармонии предваряют скерцозный раздел романса. Характерным является чередование выдержанных аккордов-колонн и октавных ходов в партии фортепиано, контрастирующих между собой. Темпоритм аккордов на «f», вносящий ощущение безысходности, приговора, перебивается скерцозными октавными скачками (основанными на теме души, но здесь приобретающими иное смысловое значение) как попытка не поддаться силе судьбы и «красивым жартом» спастись. Вся неустойчивость, неста-

бильность внутреннего состояния переданы композитором посредством уменьшенных септаккордов в партии сопровождения, вокальная мелодия пронизана «движущимися по кругу» интонациями, словно в поисках выхода из этой бесконечной муки. Две заключительные строки стихотворения служат и приговором, и одновременно вносят смысл в дальнейшее бесконечное ожидание. Д. Клебанов переплетает все предыдущие интонации, смыслообразы в единое целое. *Coda tempo mosso* наполнена протяжной бесконечной мелодией на фоне мажорных гармоний. И лишь «хождения» в басу напоминают о боли и муке, которая прерывает голос паузами беззвучного плача. Завершается романс мажорным звучанием (си мажор), на фоне которого тема души всплывает ввысь.

Романс «У світі злому і холодному» так же, как и «Як холодно! Акація цвіте», написан в ми миноре. Вновь композитор обращается к органному пункту. Как удары сердца, следует череда повторяющихся в басу октав на фоне застывшей квинты в партии правой руки, создавая ощущение зыбкости, одиночества и отстраненности от окружающего мира. Ломаная вокальная мелодия изобилует чередованием подъемов и спадов. Лишь с третьей строки первой строфы фортепианная партия «оживает», в правой руке возникают вторящие голосу интонации, сопереживающие и поддерживающие вокальную мелодию. Сопоставление при этом мажора и минора сообщает всей фактуре наряду с красочностью звучания и некоторую неуловимость, зыбкость состояния сомнения. Между второй и третьей строфами композитор вводит небольшую (восемь тактов) интерлюдия, основанную на интонациях полета души в партии левой руки и впервые встречаемых в восходящих пассажах в правой. Все это звучит на фоне выдержанных аккордов в басу. Для третьей строфы характерно изменение общего настроения, преобладание мажорных красок. Колокольность в аккомпанементе служит еще одним утверждающим светлое начало элементом музыкальной драматургии.

Шестой романс вокального цикла «Осінній день березами почавсь» Д. Клебанов открывает колокольным набатом. Сменяющие друг друга неизменный мощный аккорд на «f» в партии правой руки и октавы в левой контрастны по отношению к настроению и гармоническому наполнению постлюдии предыдущего романса. Вновь оживает бемольная сфера, минорные гармонии прочно утверждают отчаянное, трагическое настроение. Но вот появляется голос... Фортепианное сопровождение мгновенно переходит в нюанс «p», и на его фоне звучит лиричная, полная тихой грусти мелодия. Колокольность присутствует в аккомпанементе, но контекст меняется. Череда септаккордов через октаву в самом начале стихотворения проецирует появление темы души (верхний голос аккордов), постепенно

приводя к мажорным гармониям. Начиная с третьей строфы («Я думаю про тебе весь мій час»), в музыке композитор прочно утверждает мажор. Перед последней строкой «Але про це не треба говорити» внезапно появляются арфообразные фигурации в партии правой руки, словно попытка мечущейся души вырваться из оков аккордов. Д. Клебанов усиливает прием апофатии в стихотворении, повторяя дважды последнюю строку, меняя структуру стихотворения и тем самым акцентируя внимание на содержании своеобразного рефрена, который Л. Костенко использует в конце каждой строфы. На фоне неподвижных аккордов слова звучат как приговор. Появление с началом второй строфы нюанса «f» в партии фортепианного сопровождения, также «f» и тесситурного подъема вокальной партии, преобладание колокольности в фортепианной партии, появление стонущих интонаций, интонаций, блуждающих «по кругу», — все эти средства музыкальной выразительности призваны в полной мере отразить психологический накал и отчаянное состояние героини. Вновь дважды звучит рефрен-приговор на фоне застывших аккордов. Третья строфа стихотворения в композиторской интерпретации превращается в кульминационную вершину, в свою очередь состоящую из двух волн. Первая — «Хай буде так!» — своеобразное *Credo*, выкристаллизованное в процессе драматургического развития предыдущего материала (не только этого романа, но и предыдущих). Вторая — «Я Вас люблю» — признание, которое более невозможно сдержать, как некую стихию. Фортепиано до последнего слова сопровождает вокальную партию, оставаясь на залигованном аккорде в партии правой руки, наполняемом минорными фигурациями, как прощальный взгляд в прошлое. И вновь появляется приговор-рефрен, в последнем проведении изложенный на одном звуке и разделенный паузами (невозможность далее говорить) на отдельные слова.

Роман «І як тепер тебе забути?» открывается коротким хоральным вступлением, возвращающим тональность d-moll. «Блуждающий» верхний голос партии фортепиано и мелодический рисунок вокальной партии, неизменно возвращающийся к звуку «ля», вводят в состояние торможения, забывтья. Первая строка «І як тепер тебе забути?» — единственный вопрос в стихотворении, который объясняет все дальнейшее драматургическое развитие и определяет внутреннее состояние героини. Композитор объединил в партии фортепиано сквозные смыслообразы их предыдущих романсов: переплетены в едином целом аккорды-колонны, тема полета души, стонущие интонации (тема сновидений из первого романа). Частые смены мажоро-минора также воссоздают колорит сказочности, потусторонности, некоего ощущения противостояния светлого и темного начал. Тем не менее перед кульминацией утверждаются мажорные гармонии.

Инструментальную кульминацию Д. Клебанов выносит за пределы стихотворного текста, тем самым подчеркивая всю недосказанность и значимость сказанного. Восходящая волна, в которой снова объединены сквозные темы, приводит к настойчивым терцовым интонациям в партии правой руки, переходящим в певучую, убаюкивающую мелодию. Постепенно все рассеивается, остается лишь тема улетающей души.

Предпоследний романс вокального цикла «Я дуже тяжко Вами відболіла» — это романс-прощание, романс-прощение. С первых тактов фортепианного вступления ощущается вся глубина страдания и душевной боли, наполняющей героиню. Диссонанс, возникающий в первом же такте (выдержанный бас на звуке «фа» и потом заполняющий его хорал из уменьшенных септаккордов с «щемящим» «фа диэзом»), становится своеобразной гармонической и интонационной формулой, раскрывающей внутренний контекст стихотворения Лины Костенко. Как только вступает голос, композитор разделяет два диссонирующих пласта: в партии фортепиано остаются аккорды-колонны, основанные на однотерцовых чередующихся тональностях фа мажор и фа-диэз минор, вокальная же партия наполнена альтерациями, «стонущими» интонациями. С началом второй строфы общее настроение кардинально меняется, наступает «пробуждение», появление акцентированных аккордов и восходящие мелодические линии в басу свидетельствуют об отчаянной попытке сохранить былое. Кульминация, состоящая из двух волн, затрагивает две последние строки второй строфы и начало третьей строфы. Аккорды-колонны, колокольность, «стонущие» интонации в партии фортепиано и в вокальной мелодии — таковы средства музыкальной драматургии, сконцентрированные в эпицентре-кульминации и призванные раскрыть всю глубину и многогранность стихотворного содержания. Сквозным развитием композитор усиливает внутренний накал стихотворения, обрамляя романс сценами сновидения. Завершает романс развернутое фортепианное послесловие, объединяющее в себе три сквозных тематических элемента: органнй пункт в басу, колокольность (секстовые ходы в среднем голосе) и тема блуждающей души, которая также включает в себя элементы колокольности (верхние звуки в структуре фигураций). Круг замыкается не только сценами сновидения, но и двумя финальными октавами, возвращающими к исходной точке, с которой начинался романс (выдержанный бас на звуке «фа»).

Заключительный романс вокального цикла «Розкажу тобі думку таємну» полон зыбкости, неуловимости мгновенья. Ре минор, заявленный в первом такте фортепианного вступления, затмевается каждый раз фигурациями шестнадцатых, в основе которых лежат мажорные септаккорды. Певучесть, импровизационная манера изложения

вокальной партии, гармонии фортепианного сопровождения, сменяя друг друга, создавая ощущение непрерывного полета, как река, уносят все страдания и боль в бесконечную даль. Тема-рефрен, звучащая в стихотворении Лины Костенко, «на сьогодні, на завтра, навек», несколько видоизменяясь в стихотворном тексте, в композиторской интерпретации Д. Клебанова превращается в момент осознания всего произошедшего, в момент истины. Внутренний полет, движение, заложенные в фортепианной партии, внезапно обрываются. Возникает остановка сознания. Выдержанная октава в басу и колокольные аккорды придают значительность, монументальность словесному тексту, превращая тему-рефрен в ключевую идею стихотворения и всего вокального цикла — любовь, даже неразделенная, есть единственное начало, наполняющее человеческую жизнь смыслом и одновременно дающее силы преодолеть неразделенность любви. Вторую строфу, которая «проживается» уже в другом, отдаленном времени, отличает менее интенсивное движение в фортепианной партии, появление уменьшенных гармоний и прерывистая, обрываемая паузами вокальная линия. Для третьей строфы, в которой главный вопрос «А чому?» остается без ответа, характерны «акварельные» (увеличенные), размытые гармонии аккордов, контрапункт, помещенный композитором в средний голос (смещение жизненных акцентов и ориентиров), и блуждающая линия баса. Постепенное растворение музыкальных пластов приводит к появлению в фортепианном послесловии «надтреснутых» интервалов нон в партии правой руки, на фоне выдержанного октавного баса, диссонирующих по вертикали и излагающих незамысловатую мелодию в верхнем голосе. Атональность изложения музыкального материала призвана максимально передать опустошенность героини после всего пережитого, трагедийность, но тем не менее попытку найти силы жить и идти дальше.

**Выводы из данного исследования.** Создание композитором сквозных тем и интонаций, переходящих в преображенном виде от пьесы к пьесе, способствует объединению романсов, написанных на стихотворения разных лет, в вокальный цикл. Пересемантизация сквозных смыслообразов в контексте вокального цикла позволяет композитору в полной мере раскрыть глубинное содержание стихотворений, воплощая

различные оттенки психологического состояния героини на уровне средств музыкальной выразительности и драматургии.

**Перспективы исследования данной темы.** Изучение творческого наследия Д. Л. Клебанова — классика украинской национальной музыки — как его целостности, так и сквозных жанровых сфер, представляет перспективную и актуальную задачу современного отечественного музыковедения. Раскрытие особенностей взаимодействия художественного слова с музыкой в композиторской интерпретации Д. Л. Клебанова позволяет обновить и обогатить исполнительский подход к наследию выдающегося украинского композитора.

#### Литература:

1. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1972. — Ч. 1. — 148 с.
2. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1978. — Ч. 2-3. — 365 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. — М. : Изд-во Академии наук СССР, 1956. — 350 с.
4. Золотовицкая И. Л. Дмитрий Клебанов [Текст] / И. Л. Золотовицкая. — К. : Музична Україна, 1980. — 44 с.
5. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
6. Платек Я. Непобедимые ритмы [Текст] / Я. Платек // Верьте музыке. — М. : Советский композитор, 1989. — С. 131–189.

#### References:

1. Vasina-Grossman, V. (1972). *Muzyka i poeticheskie slovo [The Music and Poetic Word]*, (part 1). Moscow : Muzyka. [In Russian].
2. Vasina-Grossman, V. (1978). *Muzyka i poeticheskie slovo [The Music and Poetic Word]*, (parts 2–3). Moscow : Muzyka. [In Russian].
3. Vasina-Grossman, V. (1956). *Russkiy klassicheskiy romans XIX veka [The Russian Classical Romance 19th Century]*. Moscow : Izdatelstvo Akademiy nauk USSR. [In Russian].
4. Zolotovitskaya, I. (1980). *Dmitriy Klebanov [Dmitriy Klebanov]*. Kiev : Muzychna Ukrayina. [In Russian].
5. Nazaykinskiy, E. (2003). *Stil i zhanr v muzyke [Style and Genre of Music]*. Moscow : VLADOS. [In Russian].
6. Platek, Y. (1989). *Nepobedimye ritmy [Invincible Rhythms]*. *Verte muzyke — Believe the Music*, (pp. 131–189). Moscow : Sovetskiy kompozitor. [In Russian].

Рецензент статті: Підпорінова К. В.,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського

Стаття надійшла до редакції 27.03.2017