

Бєлік-Золотарьова Н. Жанрові риси новели в часопросторі хорових сцен опери Г. Майбороди «Тарас Шевченко». Розглядаються питання жанрової специфіки та її відображення у хорових сценах опери в чотирьох новелах Г. Майбороди «Тарас Шевченко».

Ключові слова: жанр, новела, оперно-хорова драматургія, драматургічні функції хору.

Бєлик-Золотарева Н. Жанровые черты новеллы во времени-пространстве хоровых сцен оперы Г. Майбороды «Тарас Шевченко». Рассматриваются вопросы жанровой специфики и её отражения в хоровых сценах оперы в четырёх новеллах Г. Майбороды «Тарас Шевченко».

Ключевые слова: жанр, новелла, оперно-хоровая драматургия, драматургические функции хора.

Byelik-Zolotaryova N. Genre features of shot stories in time and space of the choral scenes of G. Maiboroda's opera «Taras Shevchenko». The article analyses the genre specificity questions and its reflection in choral scenes of G. Maiboroda's four short stories opera «Taras Shevchenko».

Key words: genre, short story, opera-choral dramaturgy, dramaturgical functions of the choir.

УДК 784.3 (477)

Ольга Григорьева

ЛОГИКА БАЛЛАДНОГО СМЫСЛО-, ФОРМО- И ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ

Д. КЛЕБАНОВА

«ШЕСТЬ БАЛЛАД НА СТИХИ А. ПУШКИНА»

(на примере баллады «Янко Марнавич»)

Актуальность темы исследования. Украинский композитор Дмитрий Львович Клебанов (1907–1987) пришёл в музыку в 20е гг. XX ст., обладая яркой одарённостью, художественной интуицией, неутомимой жаждой знаний. Глубинные связи с украинской народно-песенной культурой, во многом определившие особенности жанровой стилистики и музыкального языка сочинений композитора, место и значение его творчества, сочетались у Д. Л. Клебанова с широтой взглядов, жизненных и художественных интересов. На протя-

жении своего творческого пути композитор обращался к различным жанрам: оперы и симфонии, балета и инструментального концерта, камерного инструментального ансамбля, музыкальной комедии и песни. Яркая образность объединена в музыке Д. Л. Клебанова с ясностью высказывания, искренность и романтическая непосредственность чувства – со стройной логикой мысли.

Сочинение вокальных циклов привлекало композитора на всех этапах его творческой деятельности: *раннем*, охватывающем 1930-е – 40-е гг. – время создания первой из девяти симфоний – представляющим и первый из вокальных циклов – «Три английские баллады на стихи Р. Бернса» (1942). *Центральном* (1950-е – 60-е гг.), отмеченном поиском «новой психологической выразительности» [6, с. 16], приведшим к интенсивной работе в области камерно-вокальной музыки. За три года (1957–1959) Д. Клебановым было написано шесть вокальных циклов («Басни И. А. Крылова»; песни на стихи Т. Шевченко; вокальный цикл на стихи Е. Хулдена и др.). *Поздний* этап творчества (конец 60-х – 80-е гг.) максимально ярко раскрыл талант Клебанова симфониста (за этот период композитор написал пять симфоний), воплотившийся и в вокальном искусстве. К этому периоду относится написание вокального цикла «Песни западных славян» на стихи А. С. Пушкина (1968).

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, явленные в их развитии. Изучение наследия Д. Л. Клебанова – классика украинской национальной музыки, как его целостности, так и сквозных жанровых сфер представляет актуальную задачу современного отечественного музыковедения.

Целью настоящего исследования является изучение на материале вокального цикла «Шесть баллад на стихи А. Пушкина» (как характерного образца рассматриваемого жанра) специфики композиторской интерпретации поэтического первоисточника. **Объектом** исследования выступает камерно-вокальное творчество Д. Л. Клебанова, **предметом** – логика балладного смысло-, формо- и жанрообразования в вокальном цикле Д. Л. Клебанова «Шесть баллад

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

Жанровое определение, данное Д. Клебановым вокальному циклу, а именно «Шесть баллад на стихи А. Пушкина», имеет значительную внемusыкальную предысторию, во много отражающую историю создания литературного первоисточника.

Как известно, пушкинский цикл «Песни западных славян» был создан поэтом на основе ряда литературно-поэтических прообразов, в числе которых – мистификация П. Мериме – создателя «странных песен» (по определению А. С. Пушкина) [1, с. 531], а также очерки А. Мицкевича. Среди официальных жанровых обозначений данных литературно-поэтических «opus'ов» указание баллады отсутствует. Лишь в письме к А. С. Пушкину П. Мериме называет изданные им песни «балладами», как и «поэмами» [1, с. 532]. Так авторское жанровое имя – песни, закрепленное в изданных циклах П. Мериме и А. С. Пушкина, дополняется такими жанровыми именами, оставшимися в комментариях, как баллада и поэма. Это означает возникновение жанрового синтеза, центральным элементом которого является жанровое имя – песни, взаимодействующее, однако с авторскими жанровыми именами второго плана – баллады и поэмы. Исходя из этого, возможна интерпретация песен как некоего *invention* – образца поэзии, удаленного от классических норм.

Баллады – тот жанровый прообраз к которому П. Мериме пришел в итоге собирания и перевода народных боснийских, иллирийских, морлакских песен.

Тот факт, что при написании вокального цикла на основе западно-славянских песен А. С. Пушкина (из шестнадцати «Песен западных славян» в вокальный цикл вошли шесть) Д. Л. Клебанов избрал то жанровое имя, что оставалось «в тени» жанрового подхода поэта, сам по себе свидетельствует о глубине интерпретационного подхода композитора, стремящегося передать сокрытую суть избранных им пушкинских поэтических образцов. Д. Клебанов следовал в своих жанровых определениях за П. Мериме, создавшим поэтическую первооснову цикла, в результате чего возникла музыкальная мисти-

фикация, predeterminedная французским писателем. Романтическое содержание, драматизм коллизий (острые ситуации, разительные контрасты, трагические развязки), лирическая насыщенность (субъективно-эмоциональная окраска событий, идущая от «рассказчика») и жанровая многоплановость (лирика, эпос, драма, фантастика, картинная изобразительность) – все эти черты баллады не могли не привлечь композитора.

Однако осуществленная композитором смена жанрового имени раскрывает не только глубинность открытой им сущности пушкинских «песен», но и предполагает неизбежное изменение в их трактовке.

Сравнительный анализ пушкинского и клебановского формо- и смыслообразования в балладе «Янко Марнавич» показал, что при сохранении поэтического текста в полном и неизменном виде, композитор сущностно видоизменяет его внутреннюю структуру. В целом, Д. Л. Клебанов тяготеет к укрупнению масштабов пушкинской ассиметричной строфической драматургии, представив в балладе три раздела, функции которых – пролог, действие (драма), эпилог. Вместе с тем, внутри данных разделов композитор подчас подвергает дроблению на смысловые этапы-периоды наиболее развернутые пушкинские строфы-блоки. Асимметричность объясняется стремлением поэта к тому, чтобы строфа соответствовала определенному этапу оформления событийной, сюжетной стороны баллады (строфа-этап). В этом видится проявление импровизационности балладного типа (по типу обычной речи). Видоизменяя продолжительность строф, исходя из собственного видения оформления событийного плана, Д. Клебанов сохраняет главный принцип – структурирование формы музыкальной баллады на основе:

- 1) логики соответствия: событие (этап сюжета) – строфа;
- 2) импровизационности как основы развертывания смысла и музыкальной формы.

Определению граней музыкальной формы служит смена темпов, означающая смену аффекта, кроме того композитор использует внутри музыкального текста двойную тактовую черту.

1-й раздел балладной формы, представленной композитором, определяется темповой ремаркой *Adagio* – начинается неспешное

повествование. Этот раздел охватывает три несимметричных пушкинских строфы.

1-й раздел имеет функцию зачина, пролога, где происходит вертикальное объединение повествования (вокал – *ad libitum*), одной из примет которого является свобода изложения, и действия – фортепианная партия (реальное состояние героя, физическое и духовное). Объединяя по вертикали эпос и драму, композитор раскрывает балладную природу жанра. В прологе формируется сущность всей драмы, включающей развязку в области музыкальной, интонационной формы. Логика построения 1-го раздела как на уровне поэтическом, так и на музыкальном выражена в предвидении развязки. И то, что причина событий раскрывается в конце 1-го раздела, и то, что пролог содержит и предысторию, и интонационные предзнаменования развязки, и черты всего будущего эпического действия, – вся совокупность данных черт является свидетельством балладной формы.

1-я строфа – содержит в себе многочисленные вопросы, главная суть которых «Что произошло с Янко Марнавичем, чего ему дома не сидится?». 2-я строфа – ответы на вопросы о произошедшем. Первые две строфы отображают нынешнее состояние героя, его скитания – физические и духовные. Возникающий здесь сквозной музыкальный смылообраз «хождений» обусловлен поэтической семьей – блужданиями грешника. Тема блужданий изначально формируется в поэтическом тексте, имея множество словесных воплощений, конкретизирующих ее содержание («в разъездах», «дома не сидится»). Однако Д. Л. Клебанов использует иной художественный метод – метод монотематизма, художественного обобщения, который, тем не менее, исходит из пушкинского, где мотив «хождений» в итоге приводит героя к спасению. Вместе метод конкретики и обобщения образуют смысловую вертикаль по типу дополнения по отношению друг к другу. Высшая степень художественного обобщения у Д. Л. Клебанова сопряжена с соотношением с одной интонацией-семьей обоих ключевых смылообразов баллады (тема «хождений» и тема приближающейся церкви Святого Спаса).

Пушкинский лаконизм изложения (без подробностей и эмоций), для которого характерны строгость и объективность, констатация

факта Д. Л. Клебанов возводит в еще большую степень, об этом свидетельствует концентрация поэтического смыслообраза в смысловом диапазоне одной интонационной идеи. Раскрытие семантической системы значений, функций лейтмотива «хождений», трансформирующегося в колокольность, которая в свою очередь порождает еще одно значение – пророческое предзнаменование грядущего искупления, связанного с образом приближения церкви Святого Спаса, свидетельствует о присущих балладе жанровых чертах поэмы, поскольку метод монотематизма, пронизывающий музыкальную драматургию баллады, находит свои истоки в жанре литературной поэмы.

3-я пушкинская заключительная фаза балладного пролога – завязка действия, описание прошлого Янко, обусловившее его беспокойство и страдания. Здесь описана предыстория, свершившаяся до начала балладного повествования. Подобная перестановка причинно-следственных связей (в начале – следствие, позже – причина) имеет балладное происхождение и характерна для эпической формы. Кроме того, балладной логикой обусловлено оформление музыкального материала: лейтмотив «хождений», синтезирующий не только физический образ перемещений героя, но и его психологическое состояние – «хождение по мукам» – введен композитором, исходя из структуры поэтического текста, где нынешнее состояние героя предопределено причиной данной позднее.

Д. Л. Клебанов укрупняет структурные масштабы пушкинских строф, объединяя их в следственно-причинное единство: раздел формы у композитора охватывает следствие и его причину. Поэтапное углубление во все более удаленную во времени событийность раскрывает корневую причину-источник произошедшего, изложенную в 2-х заключительных строках 3-й пушкинской строфы. Подобная логика оформления поэтического текста находит своеобразное отражение в конструкции музыкальной формы, что выражается в крещендировании центральной музыкальной идеи. Данный процесс наблюдается в связи с постепенной переменой функции в партии фортепиано: из фона лейтмотив «хождений» в момент обнаружения исходной первопричины становится рельефом, многократно усиленным аккордовым изложением. В итоге в процессе драматургического развития coda 1-го раздела становится кульминацией идеи «хождений»

на данном этапе – (тема неприкаянности героя, превратившегося в грешника подобно одному из новозаветных грешников Агасферу – Вечный Жид).

Второй раздел в интерпретации Д. Л. Клебанова имеет сквозную форму, охватывая балладное действие вплоть до его окончания. При этом композитор выделяет внутренние фазы драматургического развития (таковы три этапа приближения церкви святого Спаса, основанные на колокольности – лейттеме церкви Святого Спаса), подчеркнутые, прежде всего, сменами темпа, динамики, изменениями фортепианной фактуры. В фортепианном вступлении ко второму разделу (*Roso più mosso*) – интерлюдии, смена темпа является не радикальной, сохраняется зона *Adagio*. С *tempo I* начинается фаза завязки – сцена буйного пира, за которым следует опьянение, «потеря разума», приведшая к убийству названного брата Кириллы и, наконец, скитания Янко в поиске прощения. Этой фазе присущи несвойственные балладной форме лаконизм и насыщенность действия.

Каждый этап действия содержит метаморфозы: веселье превращается в безумие; безумие – в ссору; ссора приводит к трагической ошибке – убийству; герой превращается в грешника, теряя человеческий облик (в тексте поэтическом и музыкальном это находит свое подтверждение – «словно вол, ужаленный змиею»). Этому разделу присущи жанровые черты рассказа (конфликтность, скоротечность событий), подобно тому, как Р. Вагнер (рассказ Лозэнрина, «Лозэнгрин»), позднее Дж. Верди (рассказ Азучены, «Трубадур») превратили рассказ из эпического литературного жанра в жанр оперный, создав оперную сцену, для которой характерны масштабность, монументальность происходящего, так и Д. Л. Клебанов, помещая рассказ внутри балладной формы, синтезирует жанры, имеющие и поэтическую, и музыкальную природу в рамках одного номера. Так, исходя из вышесказанного, следует вывод, что в жанровой системе первой баллады композитором представлены как номинированные жанры (песня и баллада), извлекающиеся из поэтического контекста, из поэтического и музыкального предисловий, так и неноминированные (поэма, рассказ).

Темповые зоны *Sostenuto* и *Largo* входят в зону рассказа в качестве этапов драмы искупления. Между моментом прегрешения и возвращения Янко Д. Л. Клебанов ликвидировал пушкинский разрыв, на-

шедший свое воплощение в строфической форме, подчеркивая тем самым роль сквозного развития в музыкальной форме.

Возвращение Янко на родину сопряжено с надеждой на обретение идеального, происходит под «знаком» спасительной роли церкви Святого Спаса. Этапы драмы возвращения, искупления у Д. Л. Клебанова представлены более поступенно, подробно, чем у А. С. Пушкина. С целью усиления напряженности ожидания героя Д. Л. Клебанов разделяет паузами (у А. С. Пушкина их нет) этапы молитвы Янко, его вопросы к жене (их три) о приближении церкви Святого Спаса как знака искупления. В тот момент, когда А. С. Пушкин делает цезуру перед первым признаком грядущего искупления, отделяя молитву от новой фазы видения церкви, Д. Л. Клебанов ее преодолевает: в его концепции видение церкви началось ранее, при чтении молитвы (в партии фортепиано наступает глубинный контраст: приглушенная динамика, фактура «туманов»). Так происходит переосмысление композитором пушкинской структуры и содержания баллады.

Следующий подраздел *Largo* – ответ жены Янко «Вижу на реке сиянье...», в интерпретации Д. Л. Клебанова предстает как своеобразный триумф. Композитор заключительную строфу воспроизводит поэтапно, демонстрируя фазы восхождения к триумфу, к спасению. Заключительную строфу, для которой характерна некоторая ускоренность развертывания сюжета (А. С. Пушкин скорее констатирует происходящее, чем раскрывает душевное состояние героев), Д. Л. Клебанов трактует, напротив, замедляя, расширяя ее введением в фортепианную партию картин видения церкви Святого Спаса. Балладная событийность в своем развитии описывает полный круг: в церкви все началось (осуществилось братование) и шествием Храма, его видением, основанном на лейтмотиве спасения, обретенного через искупление, все завершилось). Далее – эпилог *Grave*, который отсутствует у А. С. Пушкина, где смерть предстает как искупление.

Выводы. Осуществленное Д. Л. Клебановым переосмысление структуры поэтического первоисточника обусловлено реализацией творческой задачи сообщения музыкальной концепции иных смысловых акцентов, развития в качестве сквозных тех смыслообразов, что в пушкинском тексте либо только намечены, либо вовсе отсутствуют (смыслообраз «хождений», колокольность). Кроме того,

балладная логика в цикле Д. Л. Клебанова основана на пересемантизации сквозных интонаций-символов («хождение» – колокольность – тема церкви Святого Спаса). Таким образом, композиторская интерпретация поэтического первоисточника направлена на создание оригинального художественного содержания, истоки которого коренятся в глубинах пушкинского текста, хотя и не являются непосредственно словесно изложенными поэтом. В результате поэтический первоисточник и его композиторская интерпретация представляют не только и не столько духовное единство, сколько во многом различные как структурно, так и смыслово художественные феномены.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Пушкин А. С. Сочинения в трех томах [Текст] / А. С. Пушкин. — М. : Художественная литература, 1985. — Т. 1. — 718 с.
2. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура [Текст] / Б. Н. Путилов. — СПб., Наука, 1954. — 239 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1972. — Ч. 1. — 148 с.
4. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1978. — Ч. 2 и 3. — 365 с.
5. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. — М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1956. — 350 с.
6. Золотовицкая И. Л. Дмитрий Клебанов [Текст] / И. Л. Золотовицкая. — К. : Музична Україна, 1980. — 44 с.
7. Платек Я. Непобедимые ритмы [Текст] / Я. Платек // Верьте музыке. — М. : Советский композитор, 1989. — 340 с.

Григорьева О. Логика балладного смысло-, формо- и жанрообразования в вокальном цикле Д. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. Пушкина» (на примере баллады «Янко Марнович»). Рассматриваются структура и содержание вокального цикла Д. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. Пушкина». Устанавливаются черты единства и отличия балладного смысло-, формо- и жанрообразования, присущие поэтическому первоисточнику и его композиторской интерпретации. Определяется роль сквозных поэтических и интонационных смыслообразов.

Ключевые слова: баллада, песня, вокальный цикл, сквозной смыслообраз.

Григор'єва О. Логіка баладного змісто-, формо- та жанроутворення у вокальному циклі Д. Клебанова «Шість балад на вірші О. Пушкіна» (на прикладі балади «Янко Марнавич»). Розглядаються структура та зміст вокального циклу Д. Клебанова «Шість балад на вірші О. Пушкіна». Встановлюються риси єдності та відмінностей баладного змісто-, формо- та жанроутворення, притаманні поетичному періоджерелу та його композиторській інтерпретації. Визначається роль наскрізних поетичних та інтонаційних змістоутворень.

Ключові слова: балада, пісня, вокальний цикл, наскрізний змістовний образ.

Grygoryeva O. The logic of formation of sense, the form and ballad genre in Klebanov's vocal cycle «Six ballads on A. Pushkin's verses» (for example a ballad «Yanko Marnavich»). In this article the structure and the maintenance of a vocal cycle of D. Klebanov «Six ballads on A. Pushkin's verses». Lines of unity and difference of formation of a genre the ballads belonging to the poetic text and interpretation of the composer are established. The role of the poetic and intonational semantic formations is defined.

Key words: ballad, song, the vocal cycle, semantic formations are defined.

УДК 78.071.1 : 788.5.082.4 (477)

Татьяна Киценко

ОСОБЕННОСТИ ГАРМОНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА И ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ВО ФЛЕЙТОВОМ КОНЦЕРТЕ В. С. ГУБАРЕНКО.

В. С. Губаренко является одним из наиболее ярких представителей современной музыкальной культуры Украины.

Немало жизненных страниц связывает композитора с Харьковом и Харьковской композиторской и музыковедческой школой. Родился В. С. Губаренко 13 июня 1934 года в Харькове. В 1960 году закончил консерваторию по классу композиции Д. Клебанова. С 1961 по 1972 преподавал в консерватории теорию музыки и композицию. Это был очень плодотворный период в творчестве композитора. В годы работы в консерватории были созданы: оперы «Гибель эскадры» (1966), «Мамаи» (1969), балет «Каменный властелин» (1968), моноопера «Листи кохання» (1971), первая и вторая симфонии (1961, 1965),