

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕМАТИЗМУ У ТВОРАХ
ДЛЯ СТРУННИХ ІНСТРУМЕНТІВ ДМИТРА КЛЕБАНОВА**

Магістерська робота
Долі Кирила Дмитровича
Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач
Рудь Поліна Валентинівна

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

Доля К.Д.

(Підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. РОЛЬ ФОЛЬКЛОРУ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	
1.1 Історіографія питання (Історичний дискурс).....	7
1.2 Види взаємодії фольклору та композиторської творчості в українській музиці XX ст.....	17
Висновки до Розділу 1	23
РОЗДІЛ 2. ВИКОРИСТАННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕМАТИЗМУ В ТВОРАХ ДЛЯ СТРУННИХ ЯК РИСА СТИЛЮ Д. КЛЕБАНОВА	
2.1 Характеристика творчості Дмитра Клебанова.....	25
2.2 Квартет №4: втілення української національної музичної символіки.....	32
2.3 Композиторська робота з фольклорним тематизмом у сюїтах № 1, 2 для струнного оркестру.....	36
2.4 Деякі аспекти виконавської інтерпретації Квартету №4	46
Висновки до Розділу 2	52
ВИСНОВКИ	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55

ВСТУП

Дмитро Львович Клебанов (1907-1987) є видатним українським композитором, одним з найвидатніших представників харківської композиторської школи, диригентом, педагогом; його життя та творчість були тісно пов'язані з Харковом. Присвятивши композиторському мистецтву майже все своє життя, Клебанов створив безліч різножанрових творів: опери, вокальні цикли, балети, симфонії, сюїти, концерти для скрипки, віолончелі, флейти, арфи, музику до кінофільмів та ін.

Композитор мав великий досвід ансамблевого виконавства, оскільки він навчався та працював в оркестрі як альтист. Це дозволило йому глибоко осягнути ансамблеве мистецтво, що суттєво вплинуло на його підхід до композиції, особливо у творах для струнних інструментів. Серед жанрового розмаїття творчості Дмитра Клебанова особливе місце посідають квартети та сюїти. Ці форми вирізняються своєю гнучкістю та свободою викладу, що надає композитору широкі можливості для самовираження. Зокрема, сюїта, побудована на принципі контрастування, дозволяє поєднувати різні мотиви й тематичні лінії, часто на основі народного мелосу. Подібний підхід характерний для українських композиторів. Починаючи з творчості Миколи Лисенка, зокрема з його «Української сюїти у формі старовинних танців», залучення фольклорного тематизму стає відмінною рисою української музики.

Актуальність дослідження зумовлена недостатньою вивченістю творчості Дмитра Клебанова, зокрема аспектів фольклорного тематизму в його камерно-інструментальних творах для струнних інструментів. Ця проблема є особливо значущою в умовах сучасності, коли творчість харківських композиторів недостатньо відома у порівнянні з більш популярними і дослідженими українськими композиторами. Вивчення та популяризація творів Д. Клебанова, багато з яких досі залишаються невиконаними та маловідомими, сприятиме розширенню виконавського репертуару та глибшому розумінню музичної спадщини Харкова.

Мета дослідження – визначити роль фольклорного тематизму в творах для струнних інструментів Дмитра Клебанова.

Поставлена мета зумовила наступні завдання:

- дослідити джерела з питань взаємодії фольклору та композиторської творчості в українській музиці;
- визначити характерні методи і прийоми композиторської роботи з фольклорним тематизмом;
- виявити процеси втілення фольклорних елементів у квартеті №4 та Сюїтах для струнних інструментів №1 і №2 Дмитра Клебанова;
- здійснити структурний, тематичний, жанрово-стильовий аналіз зазначених творів;
- розкрити специфіку виконавських аспектів у квартеті № 4.

Об'єкт дослідження – камерно-інструментальна творчість Дмитра Клебанова.

Предмет дослідження – фольклорний тематизм в квартеті № 4 і сюїтах як втілення національних музичних традицій у творчості Дмитра Клебанова.

Матеріал дослідження – партитури та аудіозаписи квартету № 4 та Сюїти №1, 2 для струнного оркестру Дмитра Клебанова.

Теоретична база. Дослідження спирається на фундаментальні розділи сучасної музичної науки, зокрема:

- *Життєтворчість композитора Д. Клебанова; харківська композиторська школа:* Драч І. [12], [13], Зінькевич О. [15], [16], Золотовицька І. [18], Очеретовська Н. [42], [43], Черкашина М. [53], Рощенко О. [44], Рощенко-Авер'янова О. [45];
- *Фольклор і композиторська творчість:* Гончаров А. [2], [3], Грица С. [6], [7], Дерев'янченко О. [9], Іванченко В. [20], Іваницький А. [22], Луканюк Б. [35], Ляшенко І. [36], Ніколаєва Л. [39], Чабаненко Н. [52], Шаповалова О. [52];

- *Теорія жанру і стилю в музиці*: Горюхіна Н. [4], [5], Козаренко О. [29], Іванова І., Мізітова А. [21], Москаленко В. [38], Носик Г. [38], Суворовська Г. [45], Шип С. [54];
- *Жанри інструментальної музики Д.Клебанова*: Безкоровайний О. [1], Калиниченко Я. [24], Коломоєць Д. [30], Краснопольська Т. [32], Савченко Г. [46], Фрумїна І. [50], Широкова В. [57];
- *Аспекти виконавства на струнних інструментах*: Купріяненко Е. [33], Кучеренко С. [34], Чернявський І. [54], Ядловська З. [59], Auer L. [60], Flesch C. [61], Norton M. [63], Pochon A. [64].

Методологія дослідження ґрунтується на взаємодії наступних наукових підходів:

- *історико-біографічному*, необхідному для розуміння історико-культурної ситуації др.пол.ХХ ст., коли відбувалось професійне становлення композитора;
- *компаративному*, що дозволить порівняти тематизм з фольклорною основою і власний авторський тематизм Д.Клебанова, і сформувані розуміння як композитор працює з фольклорним тематизмом у своїх камерно-інструментальних творах;
- *структурно-функціональний*, дозволяє заглибитися в розуміння структури твору та розвитку його тематичного матеріалу та художніх ідей, а також дає можливість чітко представити жанрові та стилістичні аспекти у формуванні загальної музичної концепції квартетів і сюїт Клебанова;
- *жанрово-стилістичному*, необхідному для виявлення жанрової специфіки творів та стилістичних рис, характерних у музиці ХХ ст.

Наукова новизна отриманих результатів магістерського дослідження полягає:

- у визначенні композиторських прийомів роботи із фольклорним тематизмом у творах для струнних інструментів Д. Л. Клебанова;
- у спробі визначення впливу фольклорних елементів на формування композиторського стилю Дмитра Клебанова.

Практичне значення отриманих результатів.

Матеріали магістерського дослідження можуть бути використані для вивчення в межах курсів з аналізу музичних творів, історії української музичної культури XX ст., камерно-інструментального виконавства, інтерпретації камерно-інструментальних творів.

Структура роботи. Магістерське дослідження складається зі Вступу, двох Розділів з внутрішнім розподілом на два підрозділи в першому і чотири в другому, Висновків, Списку використаних джерел. Загальна кількість сторінок – 60, з них основного тексту – 54.

РОЗДІЛ 1. РОЛЬ ФОЛЬКЛОРУ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

1.1 Історіографія питання

Дослідження взаємодії фольклорних традицій із композиторською творчістю в українській музиці має глибокі історичні корені та охоплює широкий спектр наукових праць. Народнопісенна традиція упродовж століть виступала невичерпним джерелом для композиторів та сприяла формуванню національних шкіл, виробленню стилістичних ознак та створенню самобутніх музичних мов. Особливо значущою ця проблема стала у XIX–XX століттях, коли ідеї національної ідентичності та культурного самоусвідомлення постали у тісному зв'язку з художніми пошуками композиторів.

Фольклор, як невід'ємна частина української культурної ідентичності, відігравав ключову роль у формуванні національної композиторської школи, зокрема в музиці для струнних інструментів. Українські народні мелодії, ритми, гармонії та виконавські традиції стали основою для творчості багатьох композиторів, які прагнули поєднати автентичні елементи з професійними музичними формами. Як зазначає В. Іванченко: «Починаючи з XVII століття, в мистецтві Європи відбувається процес становлення національних музичних культур. Одним з найважливіших чинників цього процесу було впровадження у професійну музику елементів музичного фольклору» [20, с. 81].

В XIX ст. відбувається поступове усвідомлення народнопісенної традиції як художньої основи національного стилю. На відміну від ранніх етапів, коли народні мелодії здебільшого слугували джерелом для простих побутових аранжувань чи написання популярних пісенно-романсових творів з середини та другої половини XIX століття в українській музичній творчості

розпочався процес інтеграції фольклорних інтонацій у великі академічні форми – симфонію, оперу, камерно-інструментальну музику.

Народні мелодії та інтонації завжди слугували натхненням для композиторів, адже вони є одним з перших підґрунть для слухового розвитку та збагачення людини. Тому ідея впровадження фольклорних елементів в класичні форми є цілком природньою. Однак, систематичне використання фольклорного матеріалу як основи для професійних, академічних творів почало з'являтися лише у XIX столітті. В цей час помітно посилюється інтерес до етнографічних досліджень, збирацької діяльності та перших публікацій народних пісень, які заклали фундамент для подальшої творчої роботи з фольклорним матеріалом.

Одним із перших значних явищ такого роду стала «Українська симфонія» чеського Ернеста Ванжури (1750–1802). Цей твір, написаний на основі автентичних народно-пісенних тем, репрезентує одну з ранніх спроб інтегрувати мелодику української пісні в контекст симфонічного жанру. Ернест Ванжура працював у середині XIX століття, він поєднав традиційну європейську форму з інтонаційним матеріалом українського фольклору, тим самим демонструючи перспективу становлення національної симфонічної музики. Його симфонія стала прикладом, що народний мелос не лише може бути використаний для створення простих обробок та побутового дозвілля, а й основою для складних композиційних побудов. Хоча творчість Ванжури залишилася відносно маловідомою, його «Руська (Українська) симфонія» має важливе значення як один із перших етапів національного симфонізму.

Продовження цих тенденцій відбулось у творчості Михайла Калачевського (1851–1910). Його симфонія «Українська» (1876) стала помітною подією у музичному житті тих часів. Калачевський інтегрував народні теми в класичну симфонічну форму, так само як і Ванжура, демонструючи, що український фольклор здатний органічно співіснувати з європейською музичною традицією. У цьому творі композитор не лише відтворив відомі теми народних пісень, а й задіяв їх у симфонічному

розвитку, що зближувало його до таких композиторів, як Дворжак, Сметана. Симфонія Калачевського заклала фундамент для подальшого розвитку українського симфонізму і стала вагомим кроком у становленні національної композиторської школи: «Принципи творчого використання музичного фольклору в українській симфонічній музиці вже напрацьовувалися композиторами XVII-XIX ст. (йдеться про чотири симфонії: “Українську” Ернста Ванжури кінця XVIII сторіччя, Симфонію соль-мінор першої чверті XIX сторіччя, яку свого часу приписували М. Овсянико-Кулиновському, “Українську” М. Калачевського (1876), Симфонію соль-мінор В. Сокольського (1892)» [20 с. 81-82].

Важливою складовою процесу національного самоусвідомлення було не лише творче, але й наукове осмислення фольклору. У цьому контексті особливої ваги набуває діяльність Філарета Колесси (1871–1947) – видатного етнографа, музикознавця і фольклориста. Колесса зробив вагомий внесок у збирання, систематизацію та аналітичне вивчення української народної музики. Його наукові праці, присвячені епічним пісням, думам, обрядовому та побутовому фольклору, заклали підґрунтя для подальших досліджень у галузі музичної етнографії. Колесса був одним із перших, хто застосував науково-структурний підхід до аналізу народних мелодій, вивчаючи їхню ладову організацію, ритміку та формотворчі принципи. Ця робота мала подвійне значення: по-перше, вона сприяла збереженню та науковій систематизації національної спадщини, а по-друге – створювала міцне підґрунтя для композиторів, які прагнули органічно інтегрувати фольклор у професійну творчість. Основні його праці: «Ритміка українських народних пісень», «Мелодії українських народних дум», «Університетські виклади про український фольклор і фольклористику»

В європейському контексті подібні процеси розгорталися паралельно, але в більш широкому масштабі та в різних художніх формах. Насамперед, у чеській музиці Бедржих Сметана та Антонін Дворжак використовували національний мелос для утвердження ідеї культурної самобутності чеського

народу. Як зазначено в роботі Мет'ю Шинського: «Чеський музичний націоналізм виник з романтичної епохи кінця 19 століття та був очолюваний Сметаною та Дворжаком. Ці композитори прагнули сформувати почуття гордості за свою батьківщину, використовуючи народну музику, тональний живопис та національні символи для створення музичного стилю, унікального для чеського народу» [65, с.23]. Сметана в циклі «Моя Батьківщина» застосовував ритмічні та інтонаційні формули народних танців, втілюючи дух національного епосу в симфонічному жанрі. Дворжак, у свою чергу, звертався не лише до чеського, але й до слов'янського та американського фольклору, що підтверджує універсальний характер народних інтонацій у процесі формування романтичної музики другої половини XIX століття. Угорський композитор Ференц Ліст також активно використовував фольклор, хоча його підхід часто межував між стилізацією та вільним запозиченням народних тем: його «Угорські рапсодії» створювали образ національного стилю, який у певній мірі романтизував і навіть ідеалізував народні джерела.

Порівнюючи українські процеси з європейськими, можна помітити, що у другій половині XIX століття вони відбувалися синхронно з діяльністю чеських, угорських та російських композиторів. Наприклад, між творчістю Калачевського та Дворжака можна простежити певні паралелі, адже обидва композитори започаткували використання фольклору в симфонічній формі. Проте відмінність українського досвіду полягала у складнішому політичному контексті: національна ідентичність української музики потребувала постійного захисту й утвердження в умовах імперських обмежень. Якщо у Чехії чи Угорщині використання фольклору в музиці було символом національного відродження й культурної боротьби, то в Україні цей процес зіштовхувався з систематичним тиском з боку цензурних і політичних інституцій. Український контекст у цей час розвивався під впливом двох чинників: з одного боку, зростала етнографічна зацікавленість та національно-культурне піднесення, що стимулювало збір та публікацію

народних пісень; з іншого боку, політичні обставини у складі Російської імперії, а згодом у радянський період накладали певні обмеження на творче використання фольклору.

Порівняння українського та європейського досвіду засвідчує певні відмінності у трактуванні фольклору. Якщо в країнах Центральної та Східної Європи народна музика часто ставала символом національної боротьби та культурного самоствердження, то в умовах радянської України вона перетворювалася на інструмент ідеологічного контролю. Тим не менше, саме в таких умовах композитори шукали способи зберегти автентичність фольклору, використовуючи приховані символи, інтонаційні алюзії та складні стилістичні рішення. Саме так фольклорний тематизм набував подвійного значення: з одного боку, він був офіційно підтримуваним, з іншого – залишався сферою справжнього творчого пошуку та символічного утвердження національної ідентичності.

На початку XX століття розвиток української академічної музики відзначався поєднанням традицій фольклоризму XIX століття з новими стильовими течіями, що охоплювали європейський мистецький простір. Якщо діяльність Лисенка, Ванжури та Калачевського окреслила засадничі принципи інтеграції народної пісенності у професійну музику, то наступне покоління композиторів розширювало ці обрії, залучаючи модерністичні тенденції та елементи нової гармонії й оркестровки.

У творчості Лева Ревуцького (1889–1977), який став одним із провідних представників симфонічної школи фольклор не був декоративним елементом чи стилізацією, а виступав органічною частиною художнього мислення. Ревуцький вважав народну пісню своєрідним «інтонаційним кодом» української культури, що забезпечує зв'язок сучасної музики з її витоками. У його симфоніях та обробках народних пісень можна простежити глибоке відчуття мелодики й ладового колориту, яке поєднується з класичною формальною побудовою. Особливо яскраво це проявилось у

Другій симфонії (1927), де національний мелос увиразнюється через майстерне симфонічне розгортання.

Важливу роль у формуванні національного напрямку відіграла й діяльність Бориса Лятошинського (1895–1968). Його творчість окреслила новий етап у розвитку українського музичного модернізму. Лятошинський у своїх ранніх творах активно експериментував із гармонією, фактурою та драматургією, при цьому глибоко інтегруючи у власну музику інтонації українського фольклору. На відміну від Ревуцького, який здебільшого дотримувався класико-романтичної традиції, Лятошинський трактував народний матеріал у широкому символічному ключі, використовуючи його не лише як мелодичне джерело, а й як виразник національно-екзистенційних ідей. Саме цим пояснюється глибока драматичність його творів, у яких фольклорні інтонації часто набувають трагічного чи епічного звучання.

У європейському контексті цей період відповідає творчим пошукам Бели Бартока, Ігоря Стравінського, Клода Дебюссі, які по-різному, але системно зверталися до народної музики. Барток, зокрема, наголошував на необхідності максимальної автентичності при використанні фольклору, тоді як Стравінський розглядав народні інтонації як матеріал для ритмічних і гармонічних експериментів («Весна священна» стала показовим прикладом такого підходу). На цьому тлі українські композитори також прагнули уникати поверхової стилізації, шукаючи глибинні механізми поєднання народної та професійної музики.

Отже, початок ХХ століття позначився якісним зрушенням у трактуванні фольклору: від декоративних обробок та стилізацій композитори перейшли до розуміння народної музики як структурного елементу власного стилю. Твори Ревуцького та Лятошинського стали важливими віхами цього процесу, що підготували ґрунт для наступного, складного етапу – доби 1930–1950-х років, коли творче осмислення фольклору зіткнулося з політичними репресіями та ідеологічним тиском.

1930–1950-ті роки стали одним із найскладніших періодів для розвитку української музики. З одного боку, саме в цей час активно формувалася інституційна база радянського музичного життя: з'являлися нові творчі спілки, розширювалася мережа концертних установ, налагоджувалося видавництво музичної літератури. З іншого боку, ці процеси відбувалися під жорстким ідеологічним контролем, що визначав не лише тематичний, а й стилістичний напрямок музичної творчості. Одним із ключових принципів стало вимагання так званої «народності» музики, яка в офіційному трактуванні зводилася до простих і зрозумілих мелодій, гармонізованих у межах традиційної тональної системи.

Фольклор у цей час набув статусу обов'язкового елементу «соціалістичного реалізму». Якщо в європейській традиції використання народної музики означало пошук нових шляхів самовираження та джерело для авангардних експериментів (достатньо згадати Бартока чи Стравінського), то в радянських умовах він розглядався насамперед як засіб «наближення мистецтва до народу». Така установка призводила до формалізації фольклорного матеріалу, його спрощення та стандартизації. Народна мелодія часто подавалася у вигляді впізнаваної цитати чи нескладної гармонізації, що не завжди відповідало глибинній суті українського музичного фольклору.

Особливе місце у цьому контексті посідає творчість Бориса Лятошинського. Його спроби осмислити фольклор у модерністському ключі викликали гостру реакцію з боку офіційної критики. Звинувачення у «формалізмі» й «націоналістичних ухилах» супроводжували композитора протягом усього його життя. У його симфоніях та камерно-інструментальних творах фольклорні інтонації набували не прикрашальної, а символічної функції, відображаючи глибокі історичні й екзистенційні смисли. Саме ця багатозначність ставала неприйнятною для офіційної доктрини, яка вимагала однозначності та ідеологічної прозорості.

Подібний тиск відчули й інші митці. Лев Ревуцький, попри свій стриманий академізм, був змушений у багатьох творах дотримуватися «правильних» принципів використання фольклору, які полягали у створенні оптимістичних, зрозумілих образів. Важливо, що саме в цей період відбулася своєрідна «канонізація» народної музики, коли окремі жанри (зокрема, обрядові й побутові пісні) перетворювалися на офіційний символ «народної творчості».

На цьому тлі особливої уваги заслуговує покоління композиторів, що формувалося у 1930–1940-х роках, серед яких був і *Дмитро Клебанов* (1907–1987). Молоді митці вступали у професійне життя вже в умовах тотального ідеологічного контролю. Для них проблема використання фольклору була не лише художнім завданням, а й питанням професійного виживання. Вибір стилістики чи інтерпретація народних мотивів могли стати причиною критики, виключення з творчих спілок чи навіть репресій.

У другій половині ХХ століття в європейському музичному середовищі активізувалися процеси, що отримали назву неофольклоризму. Його представники (зокрема Барток, Кодай, а пізніше Лігеті, Лютославський) шукали нові засоби інтеграції автентичних інтонацій у модерністський контекст, трактуючи фольклор як джерело нових структурних та ритмічних можливостей. У країнах Радянського Союзу подібні пошуки проявилися пізніше й були позначені терміном «нова фольклорна хвиля», що розгорнулася у 1960–1970-х роках і пов'язувалася з творчістю українських, литовських, грузинських та інших композиторів, які прагнули подолати шаблонність соцреалізму через автентичні етнографічні матеріали. Проте у 1930–1950-х роках, коли діяли найжорсткіші цензурні обмеження, а відхилення від «офіційного стилю» могло призвести до репресій, українські митці перебували в іншій ситуації: їхня взаємодія з фольклором часто була вимушено прихованою або ж інтерпретованою у максимально «канонізований» формі. Саме в цих умовах формувався світогляд і творчі принципи Дмитра Клебанова, для якого звернення до народних джерел стало

не лише художнім прийомом, але й способом зберегти національну ідентичність та власну творчу незалежність.

Попри очевидну спорідненість із європейськими тенденціями ХХ століття, творчість Дмитра Клебанова не може бути безпосередньо віднесена ні до неофольклоризму, що став поширеним явищем у західноєвропейській музиці міжвоєнного та повоєнного часу, ні до так званої «нової фольклорної хвилі», характерної для композиторів країн колишнього Радянського Союзу у 1960–1970-х роках. Неофольклоризм передбачав модерністське переосмислення традиції з акцентом на індивідуальне експериментування, тоді як «нова фольклорна хвиля» в радянському мистецтві була пов'язана з цілеспрямованим пошуком нових способів художньої інтерпретації народної музики, часто з опорою на етнографічні записи.

Клебанов творив у більш складних і суперечливих умовах. На нього істотно вплинули культурна політика 1930–1950-х років, цензурні заборони та трагедії воєнного часу, що не дозволяли прямо реалізовувати модерністські експерименти. Його звернення до народного тематизму мало радше органічний, ніж програмно-стилістичний характер. Він розвивав власний підхід, у якому фольклорні інтонації ставали носієм емоційної виразності та національної ідентичності, не вписуючись у чіткі рамки жодного з визначених напрямів.

Більш того, низка його ідей та прийомів випереджала ті тенденції, що пізніше набули поширення в українській та європейській музиці другої половини ХХ століття. Таким чином, Дмитра Клебанова можна розглядати як митця, який працював на межі різних культурних парадигм, створюючи власний варіант діалогу з фольклором. Це робить його постать особливо значущою у контексті історіографії питання: він є одночасно продуктом радянської доби та оригінальним композитором, що передбачив нові напрями у ставленні до народної традиції.

У роки Другої світової війни інтерес до фольклору в радянській музиці набув нової актуальності: народні мелодії трактувалися як символ стійкості,

патріотизму та зв'язку поколінь. У цей час з'являється багато обробок народних пісень, хорів, кантат на народні теми, які мали мобілізуючий характер. Водночас війна актуалізувала й трагічний вимір народної пісні, який у творчості Лятошинського чи молодого Клебанова набував особливої виразності.

Після війни ідеологічний тиск ще більше посилювався. 1948 року відбулися сумнозвісні постанови ЦК ВКП(б) щодо «музичного фронту», які фактично проголосили боротьбу з «формалізмом» і поставили під суворий контроль творчість провідних радянських композиторів. В Україні це відчули Лятошинський, його учні, та інші яскраві митці, серед яких був і Клебанов. Від композиторів вимагалось прямолінійне й оптимістичне трактування фольклору, уникання будь-яких модерністичних засобів. Народний тематизм у цей час був зведений до стандартного інтонаційного набору, що стримувало індивідуальний розвиток національної школи. «В українській музиці, як і в інших видах мистецтва, ідеологічна спрямованість змушувала відстоювати необхідність традиційності в мистецтві, створювались умови неможливості спілкування насамперед з здобутками в галузі художньої творчості інших країн, і навпаки: для митців, чиє мистецтво співпадало з ідеологічною спрямованістю, були створені найкращі умови для творчості. Все, що виникало “нове”, кваліфікувалось як “формалізм”, “націоналізм”, “натуралізм”, потім “космополітизм” та “авангардизм”» [3, с. 109].

Разом із тим, навіть у таких умовах українські митці знаходили можливості для творчих пошуків. Часто фольклорні інтонації набували подвійного значення: на поверхні вони відповідали вимогам «народності», а в глибинному змісті зберігали символічні коди української культури. Для Клебанова та його сучасників це означало складний баланс між вимогами офіційної естетики та потребою художньої самореалізації. Саме в цій напрузі формується специфічне трактування фольклору, яке згодом стане важливим для розуміння його творчості у жанрі камерно-інструментальної музики.

Таким чином, у 1930–1950-х роках фольклор у радянській Україні перетворився на подвійний феномен. З одного боку, він був ідеологічно санкціонованим та офіційно підтримуваним елементом музичної мови. З іншого – залишався сферою глибинного національного смислу, що його композитори намагалися зберегти й передати попри репресивні обставини. Ця подвійність зумовила складний характер подальшого розвитку української музики другої половини XX століття та окреслила рамки, в яких формувалася творчість Дмитра Клебанова.

1.2 Взаємодія фольклору та композиторської творчості в українській музиці XX ст.

XX століття стало періодом особливої інтенсивності у взаємодії фольклору та професійної музики в Україні, позначеним не лише суспільно-політичними трансформаціями, а й потребою збереження національної культурної ідентичності. Народна музика починає виконувати роль не лише джерела тематичного матеріалу, а й інтонаційного й ритмічного підґрунтя, водночас стаючи предметом експериментів та переосмислення в контексті новітніх художніх течій. Саме у цей період фольклор розглядається як активний засіб формування нових композиційних стратегій, що зближує українську музику з європейськими тенденціями.

Як зазначає А. І. Іваницький, термін «фольклор» у сучасній музикознавчій літературі має таке значення «Фольклор - це традиційна і сучасна творчість усної традиції... В перекладі з англійської мови він означає: "народна мудрість, народне значення» [22, с.5].

В композиторській практиці існують різні способи роботи з фольклорним матеріалом серед яких *цитування* (наспіву, мотиву пісні, танцю), *обробка* для різних виконавських складів, *стилізація* та тематичні трансформації.

Цитата як композиторський прийом відомий з музичної історії ХІХ ст., він вказує на вшанування композиторів-попередників та підкреслює їхній внесок у музичну культуру; цитата може означати і вплив певних стилів чи іншої композиторської творчості на власну творчість. Крім того, цитування нерідко використовується як засіб діалогу між епохами. Композитори ХХ століття зверталися до творів бароко чи класицизму, щоб підкреслити контраст або знайти нові інтерпретації старих ідей. Цитування, пов'язане з фольклором та національними мотивами, підкреслює національну ідентичність, вказує на самобутність культурної спадщини країни чи народу, виступає засобом збереження народної традиції.

Цитата має символічний ефект, слугує переосмисленням класичних або фольклорних джерел. Так, у балеті «Пульчінелла» Ігор Стравінський (1919) звертається до тем Джованні Баттісти Перголезі, проте трансформує їх через призму сучасної гармонії, фактури та ритміки, створюючи не пряме наслідування, а новий художній образ. Подібне використання цитати як символу зустрічається у творі «Метаморфози» Ріхарда Штрауса (1945): у фіналі композитор дослівно наводить тему траурного маршу з Третьої симфонії Людвіга ван Бетховена («Героїчної»), надаючи їй нового емоційного змісту — як символу скорботи за зруйнованою Європою. Як пише Кеннет Вудс: «На останній сторінці партитури Штраус цитує вступ “Похоронного маршу” Бетховена з шокуючим ефектом, під яким підписані слова «IN MEMORIAM!». У ретроспективі видно, що майже весь матеріал усього твору так чи інакше походить із цієї цитати» [67].

Разом із цим, традиція цитування народних мелодій має глибше коріння і сягає доби романтизму, коли звернення до фольклору стало одним із головних засобів національної ідентифікації в музиці.

Подібним яскравим прикладом є скрипковий твір «Циганські наспіви» (Zigeunerweisen, Op. 20, 1878) Пабло де Сарасате, у якому композитор використовує відому угорську мелодію «Csak egy kislány van a világon» (авторства Elemér Szentirmai, 1873). Ця тема, популяризована в ромських

ансамблях, використана композитором практично без змін мелодичного контуру, лише збагачена віртуозною скрипковою фактурою та ромськими орнаментами в повільній частині (Moderato).

Ще один приклад знаходимо у музиці Фредеріка Шопена, зокрема в Мазурці op. 7 № 1 (1830–1832), де головна тема є прямою цитатою польської народної пісні «Kujawiak z Łęczycy» (зі збірки Оскара Кольберга «Pieśni ludu polskiego»). Шопен не змінює самої мелодії, але оточує її гармонічними відтінками, що надають народній темі індивідуального, поетичного звучання.

Інший приклад — Норвезький танець op. 35 № 2 (1869) Едварда Гріга, де композитор цитує мелодію № 127 зі збірки Людвіга Матіаса Ліндемана *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier* (1853–1863). Гріг вказав у рукописі посилання «Efter L. M. Lindeman», що підтверджує достовірність цитати. Мелодія передається без змін, лише в оригінальній фортепіанній фактурі.

Також показовим є приклад Йоганнеса Брамса — Угорський танець № 6 (1869, для фортепіано в чотири руки), у якому використано автентичну мелодію «Bártfai emlék», записану Брамсом від циганського скрипаля Йозефа Радваня. Композитор зберіг первісну мелодію без змін, лише гармонізував і оркестрував її, надаючи нового колориту.

В українській музиці є багато прикладів цитування фольклорних тем. Так, в «Українській симфонії» Михайла Калачевського, симфонії №2 Левка Ревуцького, увертюрі на чотири українські народні теми Бориса Лятошинського народні мелодії інтегровані в симфонічну структуру без втрати автентичності. У творах Анатолія Кос-Анатольського та Андрія Штогаренка цитати народних пісень служать символом культурної самобутності.

Однак, одним з найбільш поширених способів роботи з фольклором є *стилізація*, вона передбачає творче наслідування характерних інтонаційних, ладових і ритмічних особливостей народної музики без буквального відтворення мелодії. Наприклад, у «Веснянках» М.Вериківського стилізовані теми, мотиви створюють яскравий національний колорит, водночас

залишаючи простір для авторської індивідуальності. Серед зарубіжних композиторів подібні тенденції також набули значної популярності. Ян Сібеліус у своїх симфонічних і оркестрових творах (зокрема у «Фінляндії» та «Карелії») створював стилізації на основі фінського епосу «Калевала», досягаючи відчуття національного звучання без прямого цитування

Обробка народних мелодій передбачає їхнє переосмислення гармонічно, фактурно або оркестрово, зберігаючи інтонаційне ядро, як це демонструють твори Миколи Леонтовича («Щедрик», «Дударик») та хорові композиції Кирила Стеценка, Якова Степового, Григорія Верьовки. Аранжування, на відміну від інших форм роботи з фольклором, зосереджується на створенні нової інструментальної фактури, тембрового балансу та гармонічного супроводу, що дозволяє адаптувати народну мелодію до іншого виконавського складу або жанрового контексту.

Існує також така форма роботи з фольклорним матеріалом, як тематичні або авторські трансформації, що передбачають глибоке художнє переосмислення народної теми в межах академічних жанрових структур, коли композитор не просто цитує народну тему, а розвиває її за законами великих академічних форм — сонати, фуґи, симфонії. У таких випадках фольклор виступає не джерелом етнографічного колориту, а інтонаційним зерном, з якого виростає оригінальний музичний образ. Такий метод дозволяє поєднати народне мислення з високими формами європейської композиційної техніки.

Фольклор відіграв набагато вагомішу роль у формуванні української музики, ніж європейської, оскільки він виступає своєрідним ядром у формуванні української національної культурної ідентичності. Саме тому для української композиторської школи характерним є постійне звернення до народнопісенної інтонаційності, ладовості та ритміки, які стають основою для формування індивідуальних стилів композиторів різних поколінь. «Звертаючись до фольклору, композитори показують через нього те, що існує

з давніх давен, має свою велику історію, є сталим і визначним, все те, в чому вони бачать свою країну, свій народ» [20, с.81].

У комплексі ці прийоми роботи з фольклором демонструють багатогранність взаємодії народної та професійної музики в Україні ХХ століття. Вони забезпечували не лише збереження національної інтонаційної основи, а й розширювали композиційні можливості, дозволяючи інтегрувати фольклор у новітні академічні форми, наближати українську музику до світових тенденцій і водночас сприяти формуванню її самобутньої музичної ідентичності.

У європейській практиці ХХ століття робота з фольклором також демонструвала неабияке різноманіття прийомів і авторських підходів. До прикладу, Бела Барток не лише збирає угорські народні пісні, а й застосовує їх у різноманітних формах: прямі цитати можна зустріти у його ранніх фортепіанних циклах, тоді як у «Мікрокосмосі» або у деяких струнних квартетах народні інтонації перетворюються на стилізовані та варіаційні конструкції. Наведемо цитату угорської дослідниці Луїзи Тарі про записану Белою Бартоком фольклорну музику: «В усно переданій музиці різних народів Барток вже познайомився з ритмічною свободою і, описуючи багату та багатогранну скарбницю народної музики, писав про неї в 1931 році так: “І вона поєднується з максимально вільним ритмом: не банальні повторення одного й того ж метра, а декламація рубато з найдивнішими колоратурами; іноді чотири чи п’ять змін темпу в короткій мелодії”» [66, с.151].

Ференц Ліст в «Угорських рапсодіях» поєднує цитати і парафрази, створюючи високовіртуозні фортепіанні твори, де народна мелодія стає відправною точкою для авторського розвитку. Антонін Дворжак у своїх «Слов’янських танцях» використовує прямі цитати, але водночас часто модифікує ритмічні та гармонічні структури, пристосовуючи мотиви у симфонічному звучанні. Клод Дебюссі й Моріс Равель часом використовували елементи народних мелодій як алюзії, інтегруючи їх у

модерністські гармонічні структури, що підкреслювало атмосферу твору, не перетворюючи мелодію на прямий цитатний матеріал.

Натомість, найбільш унікальним і водночас показовим прикладом використання фольклору в українській музиці є Квартет № 4 Дмитра Клебанова, де автор на початку твору, у I ч. подає аранжування всієї хорової обробки народної пісні «Щедрик» Миколи Леонтовича, а далі продовжує квартет вже зі стилізованим варіантом тієї ж мелодії. Такий прийом поєднує два рівні сприйняття: спочатку слухач знайомиться з автентичним матеріалом у його академічно обробленій формі, а далі спостерігає, як мотив трансформується у авторську, індивідуалізовану композиційну тканину. Це рішення Клебанова можна пояснити прагненням одночасно зафіксувати культурну пам'ять, забезпечити логічну композиційну еволюцію теми та продемонструвати можливості авторської стилізації на тлі автентичного матеріалу.

У європейській практиці подібні прийоми зустрічаються рідше, оскільки зазвичай композитори обирають або цитату, або стилізацію як самостійний прийом. Винятком можна вважати деякі пізні квартети Бели Бартока, де в одному і тому ж творі автор використовує спочатку майже автентичний народний мотив у вигляді цитати, а далі розвиває його у варіаційно-стилізованому поліфонічному контексті. Проте у випадку Клебанова цей прийом набуває особливої значущості саме завдяки поєднанню українського народного матеріалу з академічно сформованою камерною формою, що робить його унікальним явищем у вітчизняній композиторській традиції XX століття.

Д.Клебанов відіграв значну роль у професійному становленні наступних поколінь харківських композиторів і виступив одним із ключових наставників у формуванні їхньої композиторської мови; відповідно і традиції перетворення фольклорного тематизму як важливого чинника формування індивідуального стилю знаходять відображення у творчості інших представників харківської композиторської школи. Винятковим учнем

Клебанова був Валентин Бібік, який також звертався до фольклорного тематизму, що неодноразово відзначають дослідники його творчості. Тематичний матеріал в його творах вирізняється простотою висотної та ритмічної структури. Розвиток твору розгортається з кількох лаконічних мотивів, які стають основою тривалого й складного композиційного процесу. Ці мотиви мають виразне фольклорне походження, проте завдяки глибокій ритмічній трансформації та контекстуальному переосмисленню втрачають пряму впізнаваність народного джерела, набуваючи нового художнього змісту в рамках авторського стилю.

Висновки до Розділу 1

Процес взаємодії фольклорних тенденцій і композиторської творчості в українській академічній музиці пройшов декілька етапів: від систематизації народних мелодій у XIX столітті до їхньої трансформації в професійній музиці XX століття. Дослідження Лисенка, Колесси, Квітки, С.Грици та інших заклали підґрунтя для розуміння унікальності українського фольклору, тоді як композитори XX століття, такі як Леонтович, Лятошинський, Клебанов, Скорик розвинули ці ідеї в своїх творах.

Використання народного мелосу має глибоке історичне коріння, яке сягає кінця XVIII – XIX століття; подальший синтез фольклору і авторської творчості у XX ст. набув вираження у неофольклоризмі; у радянський період його розвиток відбувався в складних соціокультурних умовах, зокрема під тиском політики тоталітаризму. Водночас фольклор залишався одним із найважливіших маркерів національної музичної ідентичності, визначаючи художній самобутній характер української композиторської школи.

У XX столітті фольклор стає не лише матеріалом для цитування чи обробки, а й основою для складніших авторських трансформацій. Українські композитори дедалі ширше застосовують стилізацію, алюзію, традиційні і сучасні прийоми тематичного розвитку, поєднуючи із техніками європейського модернізму. У цьому контексті особливо виразним постає

стиль Дмитра Клебанова — митця, який, незважаючи на ідеологічні обмеження епохи, сформував власну концепцію роботи з фольклором. Його підхід не вписується повністю ні в модель європейського неофольклоризму, ні в рамки радянської « нової фольклорної хвилі », а демонструє незалежний шлях художнього мислення, у якому народний матеріал отримує новий смисловий вимір.

Фольклор у музичній культурі України ХХ століття не лише забезпечив тяглість національної традиції, а й став дієвим інструментом стилістичного оновлення, художньої самоідентифікації та індивідуального викладу, що яскраво проявляється у творчості Дмитра Клебанова.

РОЗДІЛ 2. ВИКОРИСТАННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕМАТИЗМУ В ТВОРАХ ДЛЯ СТРУННИХ ЯК РИСА СТИЛЮ Д. КЛЕБАНОВА

2.1 Характеристика творчості Дмитра Клебанова

Дмитро Львович Клебанов (1907-1987) — український композитор, диригент і музичний педагог. Його творчість охоплює різноманітні музичні жанри: оперу, балет, симфонію, інструментальні концерти (для скрипки, віолончелі, фортепіано), камерно-інструментальні ансамблі (струнні квартети, тріо), вокальні цикли, кантати та ораторії, сюїти для струнного оркестру, музику для театральних вистав, музику до кінофільмів.

Майбутній композитор народився 25 липня 1907 року в Харкові. Родинне середовище, у якому зростав майбутній композитор, відзначалося особливою прихильністю до музики. У домі часто лунали камерні ансамблі та домашні концерти, які організовували родичі. Саме ці ранні враження від живого музикування сформували у майбутнього митця інтерес до музики

Спершу Клебанов почав навчання гри на скрипці, однак справжню творчу зацікавленість у нього викликало фортепіано. Його приваблювала можливість самостійно відтворювати гармонічні сполучення, експериментувати зі звуком і передавати власні емоційні враження через імпровізацію. Саме ці заняття заклали основи його майбутнього композиторського мислення, орієнтованого на інтонаційне відчуття та гармонійне мислення. Попри його тяжіння до гри на фортепіано. Клебанов успішно опанував скрипку, та в шестирічному віці мав взяти участь в концерті відомого скрипаля-віртуоза Коре, який однак не відбувся через початок Першої світової війни. Цей епізод може свідчити про раннє визнання здібностей Дмитра Клебанова навіть серед професійних музикантів.

У 1914 р. Клебанов вступив до музичного училища при Харківському відділенні Російського музичного товариства, де навчався в класі відомого педагога Іллі Слатіна. Уже в дитячому віці він опинився в середовищі обдарованих однолітків, серед яких були майбутні відомі діячі української

музики — О. Рябов, автор оперети «Весілля в Малинівці», та А. Свирський, альтист квартету імені Вільома. Навчання в такому колі сприяло формуванню у юного музиканта високих професійних орієнтирів і загостреного почуття ансамблевого мислення, що в подальшому проявилось у його камерно-інструментальній творчості.

Попри складні обставини післявоєнного періоду, Дмитро Клебанов не полишав занять і наполегливо працював над удосконаленням своїх музичних навичок. Переломним моментом у його творчому становленні стала випадкова, але доленосна зустріч із видатним педагогом і композитором Семеном Семеновичем Богатирьовим, який на той час очолював клас композиції та теорії музики Харківського музично-драматичного інституту.

Це знайомство відбулося в домі колишньої оперної співачки Катерини Вронської-Кожевникової, у квартирі якої часто збиралися музиканти, студенти та викладачі для спільного прослуховування нових творів і творчих обговорень. Саме під час одного з таких вечорів молодий Клебанов мав змогу продемонструвати власні композиції. Його роботи привернули увагу Богатирьова глибиною музичного мислення й відчуттям форми, нехарактерними для такого юного автора.

Вражений природним обдаруванням Дмитра, Богатирьов запропонував йому навчатися у своєму класі, одразу прийнявши його не на перший, а на другий курс інституту. Так у 1923 році розпочався новий етап у житті Клебанова — період професійного становлення під керівництвом одного з провідних представників української композиторської школи. Саме вплив Богатирьова став визначальним у формуванні його художнього світогляду, музичної культури та глибокого розуміння закономірностей композиції

Заняття в класі Семена Богатирьова вирізнялися глибиною та живим творчим підходом. Педагог не обмежувався академічними вимогами, а прагнув розвивати у студентів художній смак і самостійність мислення. Його уроки гармонії, контрапункту та інструментовки поєднувалися з широким естетичним вихованням і заохоченням до пошуку власного стилю. Попри

зовнішню стриманість, Богатирьов створював теплу атмосферу довіри та взаємоповаги. Він відкривав студентам світ як класичної, так і сучасної музики — від Баха й Бетховена до Равеля, Дебюссі, Хіндемита та Скрябіна. З ініціативи його учнів регулярно проводилися концерти нової музики, що сприяло глибшому засвоєнню професійних знань і формуванню активного композиторського мислення. Як зазначає І. Золотовицька, Клебанов із вдячністю згадував роки навчання у Богатирьова. У своїх спогадах він писав: «Величезний інтерес становили заняття Семена Семеновича з теоретичних предметів. Говорячи про прийоми інструментовки, поліфонії чи про особливості музичної форми, він завжди підкріплював теоретичні положення прикладами з музичної літератури, пов'язуючи їх з певною епохою, національною школою, індивідуальним стилем композитора. В уявленні Семена Семеновича теорія та практика були невіддільними» [18, с. 8].

На момент завершення навчання в Харківському музично-драматичному інституті Дмитро Клебанов уже сформувався як композитор із чітко окресленими творчими орієнтирами. У студентські роки він створив низку камерно-інструментальних творів, серед яких — два струнні квартети, фортепіанне тріо та кілька мініатюр і вокальних композицій. Попри успішні перші кроки у сфері композиції, молодий музикант відчував потребу у безпосередньому контакті з виконавською практикою, прагнучи розширити власний професійний досвід.

Саме це прагнення спонукало його тимчасово залишити Харків і спробувати свої сили в одному з провідних музичних колективів Радянського Союзу — оркестрі Ленінградського театру опери та балету імені С. Кірова. Робота в цьому театрі виявилася надзвичайно цінним етапом у становленні Клебанова. Він мав нагоду познайомитися з найновішими досягненнями європейської музики, зокрема взяти участь у постановках таких знакових творів, як «Пульчі�елла» та «Байка» Ігоря Стравинського, а також опери Альбана Берга «Воцтек» (13 червня 1927 р.), прем'єру якої відвідав сам композитор. Безпосереднє спілкування з видатними диригентами — Отто

Клемперером, Бруно Вальтером, Еріхом Клейбером, Альбертом Коутсом — справило на молодого музиканта глибоке враження й суттєво вплинуло на формування його художнього світогляду.

Дебютом Дмитра Клебанова як визнаного майстра стала постановка його балету «Лелеченя» в 1937 році — ця подія стала помітним явищем у культурному житті країни й закріпила за композитором репутацію новатора у сфері дитячого балету. «Лелеченя» був першим радянським балетом, спеціально створеним для дитячої аудиторії як за змістом, так і за засобами художньої виразності. Іншими яскравими прикладами його ранньої композиторської творчості були також: «Українське концертіно», струнний квартет №3. За словами Золотовицької в цих творах виявляються такі важливі риси Клебанова-художника, як допитливість думки, постійне прагнення вторгтися в незвідане.

Повернувшись до Харкова, Клебанов активно долучається до театрального та концертного життя міста. Він працював диригентом у музично-драматичних колективах, серед яких театр «Веселий пролетар», театр музичної комедії та симфонічний оркестр радіо. Цей період став важливим у становленні його як музиканта-практика, здатного поєднувати композиційну творчість із виконавським і диригентським досвідом.

Вагому роль у професійному розвитку Клебанова відіграло спілкування з відомим диригентом Германом Адлером, який організував у Харкові школу майстерності для молодих музикантів, подібну до європейських Meisterschule. До участі в якості диригентів-практикантів, поряд із Клебановим, увійшли майбутні відомі диригенти Натан Рахлін та Василь Тольба. Заняття під керівництвом Адлера стали справжньою школою професіоналізму, адже педагог наголошував на точності читання партитур, вмінні мислити оркестрово й розуміти драматургію музичного процесу. Для Клебанова цей досвід став надзвичайно цінним, адже сприяв поглибленню його знань в оркестровці та формуванню аналітичного підходу до музичної тканини.

У 1934 році Дмитро Львович розпочав педагогічну діяльність у Харківському музично-драматичному інституті, де він викладав курс читання партитур і поступово утвердився як один із провідних педагогів, поєднуючи викладацьку роботу з композиторською та диригентською практикою.

Дмитро Клебанов був не лише композитором та диригентом, а й педагогом, який виховав чимало учнів, серед яких були: Володимир Птушкін, Віталій Губаренко, Володимир Золотухін, Борис Буєвський, Ілля Польський, Нінель Юхновська, Валентин Бібик, Борис Яровинський, Михайло Імханицький. Педагогічна діяльність Клебанова була невід'ємною частиною його творчого шляху. Протягом багатьох років він працював у Харківському інституті мистецтв, виховавши цілу плеяду композиторів та музикантів, які згодом розвивали українську академічну музику другої половини XX століття. Учні відзначали його вимогливість до форми, точність у роботі з музичним матеріалом та постійне прагнення до пошуку індивідуального звучання.

Дмитро Клебанов також мав значний досвід як виконавець. Він працював альтистом в оперному театрі, а згодом — диригентом. Пізніше перейшов до викладацької діяльності й обіймав посаду професора Харківської консерваторії. Цей виконавський досвід безперечно вплинув на його композиторську творчість, сприяючи глибшому, більш інтимному ставленню до симфонічної та, зокрема, струнної музики. Композиторська діяльність Клебанова вирізняється надзвичайною жанровою різноманітністю: від камерних мініатюр до опер, симфоній і балетів. Серед різноманітних жанрів його творчості знайшлося місце й для кіномузики, зокрема, партитура до документального фільму О. Довженка «Битва за нашу Радянську Україну», написана в співавторстві з А. Я. Штогаренком.

Особливості жанрової стилістики та музичної мови творчості Клебанова формувалися у тісному зв'язку з українською народнопісенною культурою, що значною мірою визначило його місце і роль у становленні та розвитку української музики того часу. Дмитро Клебанов часто звертався до

народнопісенного матеріалу різних етнічних традицій, переосмислюючи його в контексті власної композиторської мови. Зокрема в своїй Першій симфонії «Бабин Яр» (1945) Дмитро Клебанов використовує єврейський і український фольклорний тематизм.

За оцінкою харківського композитора Олександра Щетинського¹, твір Клебанова – «Шедевр. Причому шедевр недооцінений, можливо, і самим автором. Ця симфонія — унікальний твір для нашої музики за кількома ознаками. Перша — це поєднання фольклорних джерел єврейської та української музики. Не знаю іншого музичного твору, де так міцно перепліталися б єврейські й українські мелодії. Йдеться про цитування справжніх народних пісень і танців або їхню стилізацію. При цьому автор не спрощує своєї музичної мови: стилістично симфонія належить до поміркованого модернізму середини ХХ сторіччя» [8].

Ця симфонія стала першим у світовій музичній історії симфонічним меморіалом, присвяченим трагедії масових розстрілів у Бабиному Яру під час Другої світової війни. Незважаючи на надзвичайну художню силу та гуманістичне спрямування твору, доля цієї симфонії склалася трагічно. Вже 1946 року, одразу після генеральної репетиції, її було заборонено. Причина — інтонаційна мова симфонії, що спиралася на єврейський мелос і прямо вказувала на національність жертв, чим суперечила офіційній радянській риториці, яка приховувала етнічний характер злочину. За словами Щетинського «Автору закидали “формалізм у музиці” — це типове звинувачення 1948 року, а наступного, 1949 року, в симфонії знайшли ще й “буржуазний націоналізм” і “космополітизм”, і нікого не бентежило те, що націоналізм і космополітизм — це протилежні речі» [8]. Публічне виконання було зірване, а на Першому всесоюзному з’їзді композиторів 1948 року твір зазнав нищівної критики. Його авторів закидали викривлення історичної правди та надмірну трагічність, а сам Клебанов був усунений з посади голови Харківського відділення Спілки композиторів України. Проте композитор не

¹ який зробив у 2024 р. редакцію Першої симфонії Д.Клебанова

зрікся ані симфонії, ані її присвяти. На титульному аркуші автографа зберігся напис: «Пам'яті мучеників Бабиного Яру присвячую», який Клебанов не видалив навіть у часи гонінь. Це був акт внутрішньої стійкості, завдяки якому композитор «розділив мученицьку долю» разом зі своїм твором. Симфонія понад сорок років перебувала під забороною, її не згадували в офіційних документах, а в радянських джерелах її існування замовчували.

Лише у 1990 році, після смерті композитора, прозвучала її перша прем'єра — симфонічний оркестр Національної філармонії України під керівництвом Ігоря Блажкова виконав цей твір. Проте виконання було недосконалим, оскільки, як зазначив Щетинський «...музиканти вимушено користувалися не авторським оригіналом партитури, а копією, навіть копією з копії, зробленої невідомим переписувачем з численними помилками...»[8] Повноцінне відродження відбулося у 2024 році спільними зусиллями Національного історико-меморіального заповідника «Бабин Яр» разом з Харківським національним університетом мистецтв.

Симфонія «Пам'яті мучеників Бабиного Яру» — це не просто траурна музика, а масштабне філософське осмислення трагедії. Клебанов не побоявся використати поєднання українського та єврейського фольклору і як стилізацію, і як окреме цитування справжніх народних пісень і танців. Це безпосередньо сформувало особливості його композиторського стилю та вплинуло на характер подальших творів. За словами О. Г. Рощенко «Поєднавши традиції героїко-трагічного й лірико-епічного типів симфонізму, композитор підніс Симфонію пам'яті мучеників Бабиного Яру до рівня загальнолюдського — шекспірівського — осмислення» [44, с.218].

Роки після створення Першої симфонії позначилися досягненням Клебановим повної творчої зрілості. У цей період він ще глибше звернувся до української тематики, створивши низку творів, що відображають національний колорит і фольклорні джерела: струнний квартет №4 «Пам'яті Леонтовича», «Українську сюїту», Другий концерт для скрипки з оркестром,

Поєму для віолончелі з оркестром на тему української народної пісні «Ой закувала та сива зозуля» та інші.

Поряд із симфонічними полотнами значне місце у творчості Дмитра Клебанова посідає камерно-інструментальна музика, зокрема твори для струнних інструментів. Його струнні квартети, тріо та сюїти для струнного оркестру демонструють особливу увагу до тембрових і фактурних можливостей ансамблю, поєднуючи академічну строгість форми з глибокою емоційною виразністю. У цих творах простежується органічне засвоєння фольклорних інтонацій, які Клебанов ніколи не цитував буквально, а переосмислював, вплітаючи їх у власну композиторську мову. Це дозволяло йому створювати музику, що зберігала національну основу, залишаючись водночас сучасною і новаторською за змістом та засобами виразності.

Варто також зазначити, що Дмитро Клебанов активно працював у сфері концертного жанру, створюючи твори для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром. У цих композиціях відчутна його увага до виразності солюючого інструмента, який часто веде «співучу» лінію, близьку до народного вокального інтонування. Подібні риси надають його концертам особливого ліризму, наближаючи їх до камерно-вокальних жанрів, але зберігаючи масштаб симфонічного мислення.

2.2 Квартет №4: втілення української національної музичної символіки

Струнний квартет як жанр сформувався у XVIII столітті завдяки Йозефу Гайдну. Віденський класик розвинув цей жанр, спираючись на популярні у той час камерні жанри, зокрема дивертисмент, касацію та серенаду. На основі цих форм Гайдн вибудував нову структуру камерного ансамблю, яка стала основою для подальшого розвитку жанру квартета у творчості Вольфганга Амадея Моцарта, Людвіга ван Бетховена, Франца Шуберта, Роберта Шумана, Йоганнеса Брамса та Фелікса Мендельсона. Класичний квартет складається з чотирьох частин: першої у сонатній формі,

другої – повільної, третьої – менуету або скерцо, четвертої – фіналу у формі рондо або рондо-сонати. Класичний склад струнного квартету включає дві скрипки, альт і віолончель. Така комбінація інструментів відтворює чітку гармонійну структуру, аналогічну класичній хоровій вертикалі, де скрипки виконують функцію сопрано і тенора, альт - альт, віолончель - басу.

Історія струнного квартету в Україні розпочинається з ХХ століття. Показово, що значний внесок у розвиток цього жанру був зроблений композиторами-симфоністами, до яких відноситься і Д.Клебанов. Він написав 6 струнних квартетів.

Квартет №4 Дмитра Клебанова є одним з найбільш показових прикладів поєднання українського фольклору з академічними композиторськими техніками у жанрі струнного квартету². Він був створений у 1946 році та присвячений видатному українському композитору Миколі Леонтовичу. Цей твір став вираженням націоналістичних переконань Клебанова, а також відображенням його осмислення подій української історії останніх тридцяти років. Винятковість струнного квартету №4 полягає в тому, що Клебанов не лише віддає шану Леонтовичу, а й використовує його хорові обробки у цілісному вигляді, без змін, перекладаючи їх для струнного квартету – це вкрай рідкісний прийом у композиторській практиці.

Прийом цитування, однак, не є рідкісним явищем, він особливо часто використовується в музиці 20 століття. Дмитро Клебанов в своєму струнному квартеті №4 цитує найбільш відомі хорові обробки Леонтовича, такі як: «Щедрик», «Козака несуть», «Дударик». Кожна з трьох частин починається з аранжування-перекладення для струнного квартету хорової обробки Леонтовича, але четверта частина є повністю авторською, зі стилізованим фольклорним тематизмом. При цьому частини відрізняються обсягом використаного матеріалу та ступенем наближеності до першоджерела.

² Дерев'янченко О. у статті «"П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми Михайла Вериківського": принципи опрацювання фольклору». зауважує, що саме цей цикл «започаткував фольклорну лінію у розвитку квартетних жанрів в українській камерно-ансамблевій музиці» [с.5], куди віднесено і квартет Д.Клебанова. (Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2022. Вип. 134. С.69-84).

Можна припустити, що Дмитро Клебанов цим хоче показати поступовий перехід від традиційної епохи, класичної гармонії та прийомів, до сучасної епохи та сучасного бачення музики. Саме української музики, оскільки цьому сприяв історичний контекст в якому жив Клебанов, що також впливало на композиторський стиль композитора, який вбирає в собі дуже багато українських фольклорних мотивів.

Перша частина Квартету №4 написана в сонатній формі з прологом у вигляді цитати, що представляє обробку «Щедрика» Миколи Леонтовича в аранжуванні для струнного квартету. В цьому аранжуванні Дмитро Клебанов залишає незмінним текст автора, лише змінює оригінальну тональність соль мінор на ре мінор. Тематичний матеріал I частини природньо витікає з цитованого твору, і побудований як ритмічно змінена тема «Щедрика», а саме набуває тридольної метричності та скерцозного характеру, тональність не змінюється. Побічна тема звучить в тональності домінанти, а саме в Ля мажорі, повторюється лише один раз.

У розробці тема звучить в тональності фа мінор, продовжує свій розвиток, а саме в 9 цифрі 7-8 та 9-10 такти, композитор вплітає підголоски аналогічні підголоскам «Щедрика». В I частині велику роль відіграє симфонізація; та межа між розробкою та репризою розмивається (це можна побачити в 11 цифрі, де мотиви головної теми звучать на домінантовій гармонії як предикт до репризи, але між ними немає цезури).

Реприза починається з кульмінації ГП на фортіссімо. До основної теми додається мотив «Щедрика» у ритмічному збільшенні. Вона звучить у партії скрипок протягом 6 тактів, а з третього такту ц.12 відбувається контрапунктична перестановка: тема тепер звучить у партії альтів та віолончелі. Побічна партія в репризі не з'являється, кода побудована на основному мотиві «Щедрика» у ритмічному збільшенні на фоні акордів: $T-IV_7^{\#3}-VII_2^4$. Цей мотив трансформується у творі велику кількість разів. Головними відмінними рисами, які залишаються в кожній трансформації – репетитивність коротких мотивів та пульсаційність.

Тема головної партії звучить в скерцозному характері, що досягається струнно-смічковим штрихом спікато та рухливим темпом. В розробці тема звучить в більш ліричному, скорботному характері, штрих змінюється зі спікато на легато, окрім першої акцентованої ноти в мотиві, яка звучить на деташе. Тональний план: d-moll – A-dur / C-dur – f-moll – d-moll

Використання Клебановим оригінального тексту хорової обробки Миколи Леонтовича можливо розглядати з різних боків. Наприклад, трактувати це як окрему велику частину або розділ, за яким слідує другий, але вже авторський розділ, стислий та лаконічний, побудований в класичній сонатній формі. Або можливо трактувати «Щедрик» як вступ до основного матеріалу частини, проте таке бачення певною мірою зменшує важливість цитати, що порушує саму логіку присвяти композитору Миколі Леонтовичу.

Друга частина квартету також починається з оригінальної обробки Леонтовича української народної пісні «Козака несуть». Ця частина написана у формі подвійних варіацій та має наступну структуру:

A	B	A ₁	B ₁	A ₃ + Coda
«Козака несуть»	Веснянка (стилізація)	Варіаційний розвиток ліричність	Веснянка Фактурний і динамічний розвиток Кульмінація	Тема «Козака несуть» у новому варіанті + ритмічному збільшенні
g-moll	Es-dur	g-moll	C-dur	g-moll

Після цитування твір продовжується каденцією першої скрипки, яка звучить у вигляді імпровізації на тему «Козака несуть», з характерним для народної музики бурдоном, де виконавець грає по двох струнах, одна з яких звучить є бурдоном, на іншій звучить мелодія. Друга тема B подвійних варіацій утворює яскравий контраст в порівнянні з першою темою – «Козака несуть». Якщо перша тема A сповнена драматизму, то друга звучить у мажорному ладі та нагадує українську веснянку своїм світлим, і водночас танцювальним

характером. Теми поперемінно звучать або в унісон, або виконують функцію контрапункту та гармонічного заповнення. Наступна варіація A_1 звучить в соль мінорі, зберігаючи подібну до попередньої фактуру, проте набуваючи більш ліричного, заглибленого характеру. Перехід до наступного розділу здійснюється через сольну міні-каденцію віолончелі, яка виступає своєрідним драматургічним містком і готує появу кульмінаційної варіації. Подальша варіація B_1 стає найбільш яскравою та динамічною у всьому циклі. Вона відзначається рухливим характером, насиченою фактурою з акордовими вертикалями та віртуозними швидкими пасажами, які створюють ефект емоційного піднесення та енергетичного напруження. Та завершуються частина варіацією теми «Козака несуть» в тональності соль мінор, що звучить у ритмічному збільшенні, у важкому, повільному темпі з позначенням *Allargando*, що надає їй важкого, урочистого характеру.

В третій частині, тема «Дударика» є основною темою. І хоча матеріал звучить наближено до оригінальної обробки Леонтовича, Дмитро Клебанов адаптував її як частину матеріалу свого квартету. Ця частина має відповідну структуру:

I		II						III
A		B		B_1		C		A_1
«Дударик» <i>pizz.</i> <i>Скерцозніс ть</i> <i>G-dur</i>	ч.5	Тема «Дударика» у ритм.збільш. <i>arco</i> + ак-т <i>pizz.</i> Перша строфа <i>Ліричність</i> <i>G+A-Fis-Es</i>	ч.5	Тема «Дударика» у ритм.збільш. <i>arco</i> + ак-т <i>pizz.</i> Друга строфа <i>G+F(домінан та, Es-D, G</i>	ч.5	Мотивна робота, контрастна поліфонія; наскрізніст ь <i>H-dur/h- moll, e-moll</i>	ч.5	Тема «Дударика» <i>arco</i> + <i>pizz.</i> <i>Ff</i> <i>G-dur</i>

Тематичний матеріал першого розділу ґрунтується на основній темі «Дударика» та її підголосках. Особливістю викладу є виконання всієї першої частини прийомом *pizzicato*, що надає музиці жвавого, пружного характеру. Перша частина проходить повністю на піццикато, має досить жвавий

характер навідміну від хорової обробки Леонтовича. Наступна частина звучить контрастно, вона лірична за характером, але потім переривається енергійним епізодом, що приходить нової теми, яка має статичний характер, але при цьому з ліричним відтінком. Важливу драматургічну роль відіграє звучання чистої квінти, яка з'являється після кожного епізоду. Цей інтервал функціонує як стримуючий, зупиняючий елемент, що намагається приборкати грайливу, веселу тему. Водночас квінта привносить сумний, ліричний відтінок, створюючи атмосферу світлої меланхолії та задумливості. Завершується частина на темі «Дударика» на піщикато.

Тема **четвертої частини** не є взятою з хорових обробок Леонтовича. Однак, це частина, в якій Клебанов використовує багато власних тем, натхнених українськими мелодизмами. Відкриває частину вступна тема, яка має святковий та урочистий характер. Вона створює відчуття піднесеності й слугує своєрідним прологом до подальшого розвитку. Після вступу звучить головна тема, яка відзначається виразним танцювальним настроєм. Вона повторюється двічі: вперше у своїй початковій формі, вдруге – ритмічно варійована та скорочена. Контраст до неї створює побічна тема, позначена *tranquillo*, що має мелодійну, співучу фактуру та м'який, спокійний характер. Наступний розділ повертається до матеріалу вступної теми. Далі знову з'являється головна тема, повторюючись спершу в оригінальному вигляді, потім із варіюванням. Контрастна побічна тема знову повертається, а завершення частини поєднує фрагменти різних тем, формуючи яскравий, урочистий фінал.

2.3 Композиторська робота з фольклорним тематизмом у сюїтах

№ 1, № 2 для струнного оркестру

Жанр сюїти бере свій початок ще в епоху Ренесансу, коли зароджується традиція поєднання контрастних за характером і темпом танців у послідовність, призначену для інструментального виконання. Як

зазначається у музикознавчих джерелах, «жанр інструментальної старовинної сюїти від свого початку був щільно пов'язаний з танцем. Старовинні сюїти відомі світу ще з XV століття, тоді сюїти писалися для лютні. Сюїта видозмінювалася, набувала нових рис і розвитку, до XVII століття остаточно була сформована як жанр, що представляв собою цикл із декількох рівних між собою частин» [40, с.8].

Термін «сюїта» (з фр. *suite* — «ряд», «послідовність», «чергування») був уведений французькими композиторами у другій половині XVII століття. Він позначав ряд відносно самостійних інструментальних п'єс, що як цілісний твір виконувалися одна за одною. Поява сюїти була тісно пов'язана з практикою танцювальної музики, яка поступово трансформувалася з прикладного акомпанементу до самостійної художньої форми.

Класичний тип барокової сюїти сформувався у XVII–XVIII століттях і зазвичай включав чотири основні танці: алеманду, куранту, сарабанду та жигу. «Стійкою загальновідомою формулою сюїти є зіставлення повільної та швидкої моторики руху, а також чергування сольних та колективних танців. Першою у сюїтному циклі зазвичай була алеманда — це німецький танець чотиридольного розміру, що характеризувався величавою, неспішною ходою. В протиставленні алеманді другою виступала французька куранта — достатньо жвавий танець тридольного розміру» [40, с.13]. З часом структура сюїти розширювалася: до традиційних частин додавалися менуети, гавоти, буре, пасп'є та інші танці.

Видатними представниками епохи бароко, які розвинули жанр сюїти до високого рівня майстерності, були Йоганн Якоб Фробергер, Йоганн Себастьян Бах та Георг Фрідріх Гендель. Зокрема, у творчості Баха сюїта стала не лише танцювальним циклом, а й складним поліфонічним твором, що поєднував у собі глибину змісту та витонченість форми.

У подальшій історії жанр зазнавав еволюції відповідно до естетичних запитів епохи. Як зазначає М. Ілечко, «жанр сюїти з моменту появи на горизонті музичної культури завжди залишався в полі композиторської

уваги. Рідкісні періоди розквіту цього жанру змінювались новими витками в еволюції. Це підтверджує, наприклад, народження “нової сюїти” у творчості композиторів-романтиків після витіснення самої сюїти в другій половині XVIII століття симфонією та інструментальним концертом» [23, с.513].

У XIX–XX століттях спостерігалось відродження інтересу до сюїтної форми, зокрема у зв’язку з розвитком програмної музики. «Сформувавшись в сюїтах Ф. Якименка, В. Барвінського, М. Нижанківського, М. Колесси, тенденція діалогу “бароко – XX століття” призводить до процесу формування нового вигляду інструментальної сюїти в області програмних циклів» [23, с.515]. Така трансформація зумовила переосмислення барокових принципів у новому музичному контексті, де циклічність і контраст частин використовувалися не лише для танцювальної організації, а й для створення образно-тематичних сюжетів.

У радянський період сюїта набула особливої популярності як зручна й гнучка форма для втілення програмно-національних ідей. Циклічна структура жанру дозволяла композиторам комбінувати народні теми, танцювальні елементи та програмні епізоди в одному творі, роблячи його доступним для концертного виконання, радіоефіру та навчальної практики. Композитори радянської доби активно використовували жанр сюїти як засіб утвердження «народності» мистецтва й водночас як форму, що надавала більшу творчу свободу, порівняно із симфонією. Інструментальні сюїти для фортепіано, струнних ансамблів, оркестрів стали важливою частиною творчої спадщини українських композиторів міжвоєнного та повоєнного періодів XX ст.

Не виключенням є творчість Дмитра Клебанова. Композитор-симфоніст досить активно звертався до жанру сюїти не лише як до багаточастинного твору – традиційного оркестрового варіанту балету, або музики з кінофільму, але й до сюїти як самостійного жанру, аналогічного програмній симфонії тільки у менших масштабах.

Зауважимо, що композитор починає звертатись до цього жанру після написання опальної I-ї симфонії (1945 р.). У 1949 р. він створює «Українську сюїту» для симфонічного оркестру, а у 1971 і 1975 роках з'являються перша і друга сюїти для струнного оркестру. Яку роль відіграла сюїта у радянський період? Порівняно із симфонією, до якої висувались серйозні вимоги з ідеологічного боку, сюїта була достатньо нейтральним жанром, і для композиторів-симфоністів часто слугувала виходом у непростих мистецьких умовах. Її програмність (загальна, або в середині циклу) давала певний простір для втілення різноманітної тематики: від романтичних мотивів до народно-пісенної чи танцювальної жанровості.

У Клебанова сюїта з нейтрального твору перетворюється на повноцінний симфонічний цикл, лише камерний. Сюїти різних років демонструють еволюцію композиторського стилю: від раннього періоду, позначеного безпосереднім зверненням до фольклорних інтонацій, до більш пізніх робіт, де народні елементи переосмислюються крізь призму сучасної гармонічної мови та поліфонічної техніки. Наприклад, сюїта №2 Д. Клебанова для струнного оркестру, демонструє глибоке розуміння композитором барокових принципів циклічності; але водночас сюїти пронизані сучасними для XX століття гармоніями та оркестровими прийомами. У цих творах Клебанов використовує традиційний принцип контрасту на різних рівнях: образності, характеру, фактури, тематизму; але при цьому вибудовує драматургію цілого подібно до симфонії. Окрім того, сюїта давала простір для експериментів із програмністю, що було особливо актуальним у контексті розвитку української музики XX століття, коли композитори прагнули відобразити національну ідентичність у нових формах.

Як відомо, Дмитро Клебанов мав особливе ставлення до струнних інструментів, а саме до їх тембральних та технічних можливостей. Впродовж свого творчого життя композитор не раз звертався до написання музики для

струнних інструментів, як солюючих з оркестром (2 концерти для скрипки, концерт для віолончелі з оркестром), так і для камерного оркестру.

Як відомо, струнний оркестр ще з часів доби бароко є повноцінним і самодостатнім складом, у виконанні якого можуть звучати різножанрові твори. Харківський композитор мав особливу прихильність до цього складу. Можна навіть припустити думку, що в творах для камерного оркестру Клебанов відпрацьовував структурні, тематичні та технічні прийоми, які в подальшому були застосовані у його великих творах (симфоніях, концертах). Таким прикладом може слугувати композиційна структура концерту для віолончелі з оркестром, що був написаний після першої сюїти на початку 70-х років.

Структура тричастинного віолончельного концерту аналогічна до будови Сюїти №1.

Концерт: I ч. вступ Andante і Allegro; II ч. Intermezzo; III ч. Scherzo March.

Сюїта №1: I ч. вст. Sostenuto і Moderato; II ч., Intermezzo; III ч. скерцозний фінал.

Збігаються не тільки композиційні, але й темпові співвідношення частин.

Другий приклад – це паралель між Сюїтою №2, де Клебанов застосовує поліфонічні жанри прелюдію та фугу (I ч. прелюдія, III і V – фуги), та Чотирма прелюдіями і фугами для симфонічного оркестру. Обидва твори були написані в 1975 р. Такий підхід Дмитра Клебанова до роботи з камерними творами свідчить про важливість жанру сюїти, які можна назвати його «творчою лабораторією» (аналогічно ролі фортепіанних сонат у творчості Л.Бетховена).

Сюїта №1 і Сюїта №2 для струнного оркестру були написані у 70-ті роки – зрілий період творчості Дмитра Клебанова. В цей час композитор звертається до різноманітних жанрів, але перевагу віддає великим формам. Дослідниця творчості Клебанова І. Золотовицька відзначає, що «при всій складності й багатоплановості ідейно-образного змісту, ці твори зберігають

такі притаманні музиці Клебанова риси, як емоційна наповненість, ясність і доступність мови» [18, с. 35].

Обидві сюїти можна представити як єдиний макроцикл. На думку Золотовицької: «Їх стилістична спільність – у чіткій національній визначеності» [18, с. 37]. Не маючи загальних назв, обидві сюїти програмні, в кожній з них частини мають назви. Крім «національної визначеності» в сюїтах, на наш погляд, є елементи і нео-стилів: необароко, неоромантизму, що виявляється як у назвах частин («Прелюдія», «Фуга», «Мелодія», «Ноктюрн»), так і в характері тематизму та прийомах розвитку (поліфонічного; хвилеподібного розгортання).

Сюїта №1 («Мелодія»-«Інтермецо»-«Фінал»)

Іч. **Мелодія** відкривається вступом (15т.) із темою-мелодією – розспівною, кантиленною. Структура першої частини відображає хвилеподібність розгортання мелодичної лінії з неповторністю і оновленням (А-в-С).

Вступ	А	в	С
	а а ¹ а ² 10т. 16 т. 12 т.	7т	с с ¹ 8 т. 14 т.
Des-b	c-moll	C-dur – D →	F-dur

Перший розділ представляє собою три речення – три динамічні хвилі з насиченим наскрізним фактурно-тематичним розвитком. Перша хвиля – це проведення теми у перших скрипок в прозорій фактурі, друга хвиля – діалог перших скрипок і віолончелей на фоні фігурацій вісімками. Третя хвиля кульмінаційна, на *ff* з акцентним підкреслюванням кожного звуку темі тріольного ритму. Другий розділ різко контрастний і тонально, і динамічно, і фактурно. Він починається в До-фрігійському на фоні ритмічної фігурації терціями До мажору. Тема проводиться в трьох октавах у віолончелей та перших скрипок. Сім тактів розспівної мелодії змінюються на більш жваву з легкими пасажами шістнадцятими та трелями перших скрипок. У

віолончелей проходить кантиленна тема, що створює контрастне двоголосся з пасажимами скрипок.

У другому розділі (с¹) повертається ліричний характер «Мелодії». Звертають увагу терцієві сполучення F-dur, As-dur та F-dur, Des-dur. Закінчення частини звучить в До мажорі, що є одним з улюблених прийомів Клебанова.

Між частинами сюїти застосований прийом attacca, що слугує об'єднанню сюїтного циклу.

Друга частина **Intermezzo** – лаконічна, яскрава, – є підготовкою до чіткого бадьорого фіналу. Темі Intermezzo будуються на коротких поспівках, подібних до колядок, жартівливих і танцювальних пісень з моторним типом мелодики. Діапазон цих тем в межах ч.5. Діатонічність теми перших скрипок відтіняється хроматичними триолями у інших струнних. Форма Intermezzo проста тричастинна з кодою. Крайні розділи з опорою на g-moll, середина в однойменному G-dur. Чотиритактова Coda також звучить в G-dur – D до C-dur. Різні прийоми звуковидобування на струнних: це pizz, arco, con sord. посилюють контраст між скерцозністю та кантиленою I ч..

III ч. **Фінал.**

Хоча третя частина сюїти не має програмної назви, але характер музики, інтонаційна будова тематизму свідчать про стилізацію в дусі колядок, або рухливих веснянок. Звертає увагу поспівочна будова тем. Форма фіналу концентрична, але з наскрізним невинним рухом до останнього пасажу.

III ч. відкривається вичурним, майже гротескним акомпанементом, на тлі якого звучить чітка ритмічно бадьора тема. Скрипки виконують її sul G, використовуючи нижні струни для надання мелодії вагомості та важкого, дещо грубуватого тембрового забарвлення. Поступово фактура урізноманітнюється хвилеподібними пасажами на détaché з подвоєним штрихом, що спершу з'являються у перших і других скрипок та альтів, а згодом переходять і до віолончелі.

Робота Клебанова з тематизмом свідчить про високу майстерність, яка полягає у роботі композитора з різними стилістичними моделями, де рівноцінною складовою виступають фольклоризовані тематичні утворення. Якщо в першій частині в основу тематизму покладені романтичні інтонації, то в другій і третій – це стилізація мелодики і ритму українського фольклору в умовах фактурних, ладотональних перетворень.

Сюїта №2 написана в 1975 році – період розквіту композиторської творчості. На думку Д. Коломоєць ця сюїта – «маленький шедевр української музики ХХ століття» [30]. Вона теж не має загальної назви, але всі п'ять її частин програмні.

Символічно, що поруч із Прелюдією і двома Фугами стоять Ноктюрн і «Метелиця». На перший погляд це жанри з різних історичних епох, і поруч з ними – український народний танок. Таке поєднання є дещо парадоксальним, бо наше сприйняття фольклору в умовах академічної музики базується на дискретності, відділеності фольклору як самодостатньої замкненої системи. Натомість Клебанов надає тематичним фольклорним утворенням рівноцінного академічного значення. Подібну тенденцію можна зустріти ще в його симфонії №1, де органічно поєдналися інтонації українського, єврейського фольклору.

Композиція сюїти №2 не звична як для програмного оркестрового твору. Прелюдія і Фуга №1, Фуга №2 переміжаються Ноктюрном і «Метелицею». Створюються ніби два плани: перший пов'язаний із строгими формами, другий – традиційна програмна картинність: поетика Ноктюрну і запальний народний танок. Також тут можна побачити різні прояви і рівні циклічності. Один з них – це основа, контур Сюїти – барочний цикл Прелюдія та Фуга. В сюїті це перша п'єса і п'ята, вони обидві у Фа мажорі: Прелюдія у Фа мажорі з елементами лідійського ладу, у Фузі 2 в Фа мажорі з елементами міксолідійського ладу. І в Прелюдії, і в заключній Фузі 2 однаковий розмір – 3/2.

Інший цикл, середній, Ноктюрн (II ч.) – Фуга 1 (III ч.) – Метелиця (IV ч.). Тональне співвідношення C-dur – G-dur – E-dur. При цьому кожна п'єса відіграє роль, подібну до частин симфонії. Тобто сюїта сприймається як камерна симфонія з наскрізним розвитком; симфонізація виступає на перший план, не зважаючи на програмність окремих частин-п'єс. За висловом І. Золотовицької: «Яскравість і глибина вираження при логічно розмірній ясності та лаконічності форми, емоційна безпосередність та місткість думки — усе це приваблює в музиці Другої сюїти» [18, с. 37].

Об'єднуючими факторами в цій Сюїті є фольклорний тематизм у різних проявах (в ладовій організації, інтонаційній будові мелодичних фраз, метроритмі, тембрі, фактурі). Другий об'єднучий фактор – це застосування універсальних поліфонічних прийомів навіть не в поліфонічних частинах — у II ч. Ноктюрн і в IV ч. «Метелиці» (імітації, точні та ритмічні, інверсія, обернення, ритмічне збільшення, підголоскова поліфонія). Ще одним об'єднуючим фактором є квінтові ходи в темі кожної частини, що також свідчить про народну основу цих мотивів.

I ч. Прелюдія побудована на коломийковій темі в лідійському ладу, з характерним зворотнім пунктиром. Тризвукова основа двох мотивів теми в подальшому проведенні зазнає інтервальних змін, залишаючи лише коломийковий ритм. Композиція прелюдії двочастинна з кодою. Чітке унісонне проведення основного мотиву звучить наприкінці Прелюдії, що може бути трактоване як коротка реприза. Якщо в першому розділі a–8 b–4 a1–4 b1–8 a2–4. Другий розділ розрізняється наскрізним розвитком, основний мотив піддається розробці, її інтерваліка змінюється, зникає обернений пунктир. У підході до кульмінації (4т. до ц.7) застосовується імітація теми у перших і других скрипок, у протирусі до інших струнних

V ч., чотириголосна Фуга 2 завершує на відстані перший драматургічний рівень сюїтного циклу «прелюдія-фуга». Тема Фуги 2 представляє обернення теми Прелюдії (I ч.). Вона синтетична, складається з трьох елементів. 1-й – це нисхідні мажорні тризвуки від до і сі-бемоля; 2-й –

два висхідні септимові ходи поспіль; 3-й – діатонічний пентахорд від першого до п'ятого ступеня F-dur. Будова фуга класична: з традиційною експозицією і тональними T-D співвідношеннями, вільним розділом і репризою. Разом з тим, композитор застосовує прийоми симфонізації: насиченість тонального плану з елементами політональності, активну тематичну роботу, що виявляється у перетвореннях теми, виокремленнях елементів теми (напр., стретти на 3-му елементі теми), активні стретти як спосіб «стискання» і драматизації, наскрізний розвиток.

Всі названі прийоми зустрічаємо у III ч. Фузі 1. При менших масштабах звертає увагу кількість стрет, проведення теми у фактурному насиченні (наприклад, ц.8, стретне проведення теми у низьких струнних, альтів+II скрипок, I +II скрипок).

II ч. Ноктюрн – лірична п'єса, але не романтична, а в народному дусі, зважаючи на інтонаційну будову основної теми. Форма II ч. є класичною тричастинною. Емоційна напруга та розвиток теми досягаються через застосування поліфонічних прийомів (інверсії теми), використання секундових дисонансів.

IV ч. «Метелиця»³ – яскрава стилізація українського народного танцю. Це віртуозна п'єса, з беззупинним рухом, зміною контрастних мотивів, загальною стихією танцювальності. Д.Клебанов застосовує як темброву імітацію звучання народного ансамблю, так і сміливі гармонічні фарби, кластери.

2.4 Деякі аспекти виконавської інтерпретації

Квартету №4 Дмитра Клебанова

Квартет як камерний ансамбль є найголовнішою формою музикування на струнних інструментах. Гра у квартеті дозволяє опанувати всі технічні, виконавські нюанси, що зустрічаються в оркестровій, сольній, ансамблевій

³ У нотному виданні Сюїти ця частина називається Скерцо, в рукописі Д.Клебанова – «Метелиця».

грі. Квартет є універсальною ансамблевою моделлю, де «всі четверо рівною мірою беруть участь в інтерпретації задуму композитора» [34, с.63]. На думку С.Кучеренка, для квартетного виконавства важливо «досконале знання композиції твору (зокрема, й в партитурі), узгодження власної індивідуальної манери гри з виконавськими рисами своїх колег, велика чутливість, ясність намірів, постійний контроль звучання ансамблю» [34, с.63].

Струнний квартет №4 Дмитра Клебанова посідає унікальне місце не лише у творчості композитора, а й у всій українській камерній літературі. Його винятковість зумовлена кількома факторами. Передусім твір є присвятою Миколі Леонтовичу не лише формально — через назву чи авторську присвяту, — а й змістово, оскільки практично весь тематичний матеріал походить із хорових обробок Леонтовича або стилістично наслідує їх. Особливо показовим є початок першої частини, де Клебанов не просто цитує фольклорну мелодію, а вводить у партитуру повний текст знаменитої хорової обробки «Щедрика», зберігаючи структуру чотириголосного хору і створюючи паралель між будовою класичного хорового чотириголосся та класичного інструментального струнного квартету.

Перенесення хорового чотириголосся у фактуру струнного квартету має органічний характер: сопранову партію бере на себе перша скрипка, тенорову — друга скрипка, альтову — альт, а басову — віолончель. Така відповідність дозволяє зберегти фактурну прозорість і внутрішню логіку голосоведення Леонтовича. У результаті перші такти квартету звучать як темброво інший, але структурно автентичний варіант хорового першоджерела.

Ймовірно, Клебанов прагнув досягти подвійного ефекту — з одного боку, підкреслити нерозривність між вокальною та інструментальною українською традиціями, а з іншого, — показати різницю між ними, виявити нові можливості звучання знайомого тематизму. Струнні інструменти, за своєю пластичністю, діапазоном тембрових відтінків і здатністю до «співучої» манери гри є найближчими до людського голосу. Саме тому

введення хорового матеріалу у струнно-інструментальний контекст не руйнує первісної інтонаційної природи «Щедрика», але відкриває новий вимір його сприйняття — камерно-інструментальний, темброво насичений, рельєфніший у деталях.

З виконавської точки зору це накладає особливі вимоги до ансамблю. Початковий розділ квартету передбачає збереження хорової прозорості фактури: рівності динамічного звучання всіх голосів, виразної дикції інтонації, зваженого використання вібрато та чіткої координації ритмічного остинато. Інструменталісти мають прагнути до максимального наближення до вокальної кантилени, що забезпечує спадкоємність між обробкою Леонтовича та її інструментальним втіленням у Клебанова. Такий підхід є передумовою для подальшого розвитку драматургії твору, у якій пряме цитування перетворюється на стилізацію та авторську інтонаційну трансформацію.

Перша частина квартету вирізняється поєднанням літургійно-хорового характеру цитованого матеріалу Леонтовича та живого, скерцозного руху власної теми Клебанова. Такий контраст формує специфічні виконавські завдання для ансамблю.

На початку важливо досягти відчуття рівноваги між стабільністю опорних голосів і прозорістю верхніх ліній. Партії альт та віолончелі виконують переважно остинатно-підтримувальну функцію: вони зберігають сталість метроритму й гармонічний фундамент, на якому вибудовується подальший розвиток. Басова лінія віолончелі відіграє ключову роль у формуванні драматургічного руху — саме вона задає хвилеподібний розвиток напруги, який поступово веде ансамбль до кульмінації.

У динамічніших епізодах повертається скерцозна тема, де домінує легкий, рухливий характер. Основним штрихом першої частини є *спікато*, що потребує чіткої артикуляції, рівномірності та точності у всіх групах. Виконавцям слід уважно відтворювати всі позначені композитором акценти, сфорцандо й різновиди коротких штрихів, водночас уникаючи механічності:

спікато має звучати енергійно, але не сухо. За висловом І.Чернявського: «Аналогічно до мовної інтонації, яка формує семантичний рівень мовлення у скрипковій музиці штрих є носієм не лише технічного, а й змістового навантаження. Таким чином, штрихи у скрипковій грі постають не як другорядна технічна категорія, а як елемент художнього мислення» [54, с. 248].

Живість фразування, мікродинаміка та контрастність інтонаційних жестів допомагають зберігати музичний рух і виразність. Кульмінаційні епізоди пов'язані зі збільшеною щільністю фактури, зокрема через октавні подвоєння у партіях скрипок. У таких місцях особливу увагу слід приділяти інтонаційній чистоті: квінти, кварта та октави є найбільш чутливими інтервалами для ансамблевого строю. Виконавцям необхідно координувати висоту звуку, силу та швидкість вібрато, реагувати на інтонацію партнера, щоб уникнути розмитості звучання.

Розподіл функцій інструментів у частині загалом чітко окреслений: перша скрипка веде мелодичну лінію, друга скрипка й альт — виконують гармонічно-поліфонічне заповнення й підголоски, а віолончель формує опору — гармонічну, структурну та метроритмічну. Вона ж контролює стабільність темпу, що є важливим, адже у кульмінації виконавці часто несвідомо застосовують агогічні відхилення (сповільнення або прискорення). Узгодженість ритму та дихання фраз допомагають уникнути небажаних деформацій і зберегти ансамблеву цілісність.

У повільному епізоді виконавці мають приділити особливу увагу рівномірності легатного штриху, який має формувати цілісні, протяжні фрази без помітних змін смичку. Виконавцям слід уникати зайвого тиску смичка, зберігаючи рівномірність звуку та його наповненість. Контраст до цього створюють енергійні пасажі з подвійним штрихом, які виконуються жваво, з чіткою координацією рухів правої та лівої руки. Важливо, щоб ці фрагменти звучали не агресивно, а як динамічний імпульс, що підкреслює драматургію епізоду.

Кода частини, позначена три форте, потребує особливої зібраності ансамблю. Незважаючи на максимальний динамічний рівень, звучання має залишатися контрольованим і не переходити у форсоване. Усі інструменти повинні зберігати чіткість атаки та вертикальної узгодженості, оскільки надмірна експресія може призвести до втрати строю та прозорості фактури. Віолончель у цьому фрагменті виконує роль опори — її стабільний, насичений звук допомагає утримати темпову й гармонічну основу, тоді як скрипки та альт мають спрямувати звучання до енергійного, але зібраного завершення.

Друга частина квартету відкривається темою «Козака несуть», що є інструментальним перекладенням однойменної хорової обробки Миколи Леонтовича. Для виконавців важливо максимально зберегти її автентичний характер, орієнтуючись на інтонаційні та дихальні моделі народного вокалу. Кантіленність фразування, м'які початки звуку та легка хвилеподібність інтонації формують основу виразності цієї теми. Особливої уваги потребує сольний епізод скрипки, де мелодія подається на струні *ре* з бурдоном на струні *соль* — прийом, характерний для традиційної інструментальної практики, що імітує звучання народної скрипки та підкреслює фольклорне походження матеріалу.

У швидкому епізоді головним виконавським завданням стає забезпечення пружної, чітко артикульованої атаки. Акценти, позначені композитором майже на кожній ноті, вимагають активного, швидкого смичка та точного ритмічного контролю. Тут також з'являються трелі — характерний елемент народного інструментального виконавства, які мають звучати легко, яскраво та з природним імпульсом. Танцювальний характер цього розділу підтримується частими змінами розміру та ритмічними зсувами, що висуває вимогу до виконавців швидко реагувати на метричні перебудови та зберігати стабільність ансамблевої координації.

Три та чотиризвучні акорди в цій частині мають «ламатися» швидко та повинні сприйматися як єдиний акорд. У коді частини звучання стає більш

важким, що зображується у вигляді більш притертого, щільного смичка. Це надає фінальному фрагменту необхідної енергії та драматичної завершеності.

Третя частина квартету, побудована на темі «Дударик», вирізняється переважним використанням штриху піцикато. Основним виконавським завданням тут є досягнення максимальної ансамблевої злагодженості, оскільки піцикато потребує синхронних рухів правої руки та точного узгодження артикуляційних акцентів між усіма учасниками квартету. Особливої уваги вимагають численні акценти та динамічні нюанси, які формують пульсаційну структуру частини та створюють її характерну «стрункість». Важливим композиційно-драматургічним елементом є своєрідні зв'язки між епізодами, що подаються у вигляді чистих квінт. Виконавцям слід інтонувати ці інтервали яскраво і виразно, адже вони функціонують як ефект несподіваного втручання — своєрідний «музичний сигнал», який перериває попередній розвиток і спрямовує слухача до нового тематичного розділу. Такі квінти мають звучати не лише чисто інтонаційно, але й з певною експресивною різкістю, що підкреслює їхню формоутворюючу роль.

У цій частині з'являється також епізод *arco*, який створює атмосферу стриманої загадковості. Провідна роль у формуванні цього настрою належить віолончелі, що виконує хвилеподібні арпеджіо, надаючи фактурі м'якої плинності. Партії другої скрипки та альти підтримують цей характер рівномірними, репетитивними восьмими нотами, які повинні звучати максимально нейтрально, без виразних емоційних акцентів. Фінальна частина квартету покликана сформувати атмосферу свята та духовного піднесення. Її характер значною мірою визначається штриховою мінливістю: поруч зі швидкими, енергійними спікато з'являються епізоди *non legato*, які надають фразам ширшого мелодичного дихання. Фактура цієї частини є найбільш ущільненою й динамічно наповненою, адже Клебанов інтегрує тут типові елементи з усіх попередніх частин — від ритмічної активності першої до співучості другої й репетитивної пульсації третьої. Такий синтез формує

відчуття кульмінаційної узагальненості, але водночас фінал зберігає легкість і життєрадісність, що додає твору оптимістичного завершення.

Висновки до Розділу 2

Д.Л.Клебанов – харківський композитор-симфоніст, у творчості якого втілились не тільки сучасна культурно-мистецька проблематика радянського періоду, але і звернення до українського фольклору.

Як довів аналіз творів для струнних інструментів, Клебанов працює з фольклором, застосовуючи його в різних варіантах (стилізація, аранжування, цитування). Але крім традиційних прийомів роботи із фольклорним матеріалом можна побачити його власний композиторський підхід, що дає змогу говорити про новий ступінь відношення до фольклорних елементів. Тематизм, побудований на народно-пісенному матеріалі українські композитори застосовували, починаючи ще з XIX століття, але у Дмитра Клебанова відбувається більш тонкий механізм збагачення тематизму фольклорними елементами, з більшим ступенем їх «присвоєння», знайомі пісенні мотиви переживають нову інтонаційну трансформацію. Це, у свою чергу, вимагає від виконавців високої культури артикуляції і володіння штриховою палітрою (як, наприклад, у Квартеті №4 пам'яті М.Леонтовича).

Саме взаємодія авторських мовних елементів із фольклорними стає характерною стильовою ознакою творчості Д.Клебанова. За висловом Н.Чабаненко «Неповторний авторський стиль цих композиторів, що сформувався під глибоким впливом українського національного мелосу, базується на гармонійному поєднанні загальної народної інтонаційності та власної високохудожньої мови» [52, с. 140].

ВИСНОВКИ

Дмитро Клебанов, хоча й був одним із провідних українських композиторів ХХ століття, але його творчість залишається менш вивченою порівняно з такими постатями, як Б. Лятошинський чи М. Скорик, і, на наш погляд недооціненою, особливо з точки зору ролі фольклору в його симфонічній, камерно-інструментальній і фортепіанній музиці. Недостатня увага до творчості Клебанова в контексті фольклорного тематизму зумовлена кількома факторами: обмеженим доступом до його партитур, браком перекладів його біографії та творів на іноземні мови, а також загальним фокусом дослідників на більш відомих композиторів, або іншій музикознавчій проблематиці.

У даному магістерському дослідженні була зроблена спроба проаналізувати один з найважливіших аспектів творчості Дмитра Клебанова, пов'язаний із впливом фольклору та його взаємодією із авторськими тематичними елементами, і тим самим розширити уявлення про стиль харківського композитора.

В результаті розвідок Квартету №4, Сюїт №1 і №2 для струнних інструментів можна зробити висновок про новий, унікальний для свого часу композиторський підхід до використання фольклорних елементів. Робота з ними представляє всі відомі засоби: цитування, стилізацію, аранжування; але у той же час, у Клебанова, композитора-симфоніста, народно-пісенні елементи і їх складові (мелодичні, ритмічні, ладові) переживають трансформацію в процесі розвитку. На рівні тематизму відбувається синтез фольклорних і авторських інтонацій, при чому, цитований матеріал піддається більшій розробці, а стилізація вписується у широкий тонально-гармонічний контекст. Оригінальний приклад аранжування поданий у Квартеті №4, де хорові обробки Леонтовича («Щедрик» і «Козака несуть») на початку частин перекладені для квартету струнних інструментів.

Творчість Дмитра Клебанова формувалася у 1930–1950-х роках — у час найжорсткіших ідеологічних обмежень, коли будь-яке відхилення від канонів соцреалізму могло призвести до репресій. У цій ситуації звернення Клебанова до фольклору було радше органічним і внутрішньо необхідним, ніж стилістично-програмним. Він не належить ані до європейського неофольклоризму, ані до радянської « нової фольклорної хвилі », проте в його музиці закладено інтонаційні й драматургічні принципи, які значною мірою передбачили ті пошуки, що пізніше здійснювалися його наступниками. У цьому полягає особлива історіографічна значущість постаті Клебанова: працюючи в умовах цензури та утисків, він виробив власний, самостійний шлях роботи з фольклорним тематизмом, що засвідчив тяглість української музичної традиції й водночас відкрив перспективи для її подальшого розвитку.

- [illegible]

[0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](#)

12. Драч І. Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі // Зелена лампа : навч. культурологічний журн. – 1999. – С. 61–63.
13. Драч І. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву : навч. посіб. Харків : Тимченко, 2010. 106 с.
14. Забута Б. І. Музичний фольклор у сучасній композиторській практиці // Простір і час сучасної науки : матер. сьомої міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф. URL : <http://intkonf.org/zasluzheniy-pratsivnik-kulturi-ukrayini-zabutabi-muzichniy-folklor-u-suchasniy-kompozitorskiy-praktitsi/>
15. Зинькевич Е. Память об исчезнувшем времени. Страницы музыкальной летописи : сборник. Киев, 2005. С. 69–76.
16. Зинькевич Е. С. Опальная симфония. Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи. Киев : Нора-принт, 2005. С. 73–76.
17. Золотовицкая (Фрумина) И. Л. Заметки о мастерстве (Шестой квартет Д. Л. Клебанова) // Вопросы искусствознания: (науч. и метод. работы) / Харьк. ин-т искусств. Харьков, 1969. Вып. 1. С. 204–207.
18. Золотовицька І. Дмитро Клебанов. Київ : Муз. Україна, 1980. 44 с.
19. Золочевський В. Ладно-гармонічні основи української радянської музики (деякі питання народності). Київ: Наук. думка, 1964. 163 с.
20. Іванченко В. Фольклор в українській симфонії 50–80-х років ХХ століття // Мистецтвознавство України. – Київ, 2006. – С. 81–83.
21. Іванова І., Мізітова А. Інструментальний концерт 80-х років: деякі тенденції розвитку жанр. Музична Харківщина. Харків, 1992. С. 50-60
22. Іваницький А. Український музичний фольклор : підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
23. Ілечко М. П. Тенденції розвитку сюїти в творчості українських композиторів: діалог "бароко – ХХ століття" // Молодий вчений. 2018. № 2(2). С. 513-516.

24. Калиниченко Я. О. Жанри скрипкової музики у творчості харківських композиторів 1920–1930-х років. 2024 стаття
25. Катрич О. Музичне виконавство як інспіруючий чинник «інтонаційної атмосфери музичного твору» // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Вип. 35. С. 6-12.
26. Клебанов Д. Л. Выразительная інструментовка : науч. работа. Харьков, 1979. 172 л. Рукопись
27. Клебанов Дмитро Львович // Митці України : енцикл. довідник / за ред. А. В. Кудрицького. Київ : Укр. енцикл., 1992. С. 298.
28. Козлов М. Етнографічно-фольклористична діяльність Філарета Колесси: дореволюційна історіографія // Етнічна історія народів Європи. - 2010. - Вип. 32. - С. 43–48.
29. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 284 с.
30. Коломоець Д. Сюїта №2 для струнних Дмитра Клебанова. URL: <https://ukrainianlive.org/klebanov-suite-2>
31. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Музична Україна, 2014. 589 с.
32. Краснопольська Т. Третя симфонія Д. Клебанова. Київ : Мистецтво, 1964. 19 с.
33. Купріяненко Е. Історичні аспекти та інтерпретаційні особливості українського струнного квартету періоду першої половини ХХ століття. Х., 2024. 95 с.
34. Кучеренко С. Синтетична природа професіоналізму виконавця-скрипаля (на матеріалі «Скрипкової школи» Л. Шпора) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2023, вип. 68. С. 54-71.
35. Луканюк Б. Активне фольклорне середовище як фактор композиторського стилю (на прикладі творчості Д.Леонтовича) // Укр.музикознавство. К., Музична Україна, 1987. Вип.22. С. 38-48.

36. Ляшенко І. Взаємодія фольклорних і професійних традицій у процесі становлення національного стилю української музики. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ: Музична Україна. С.143-170.
37. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.Котляревського. Харків, 2018. 218 с.
38. Москаленко В.Г. Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство. К.,1998. Вип. 1. С. 87-93.
39. Ніколаєва Л. Про два види фольклорно-композиторських зв'язків у радянській музиці (на прикладі фортепіанної творчості Б. Лятошинського) // Українське музикознавство. Вип. 18. Київ, 1983. С. 18–29.
40. Носик Г. Барокова танцювальна сюїта: етапи становлення та жанрові особливості : магістер. роб. / Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, Навч.-наук. ін-т культури і мистецтв, каф. хореографії та музично-інструментального виконавства. – Суми, 2020.
41. Ольховський А. В. Нарис історії української музики / під ред. Ігоря Глебова [Б. В. Асаф'єва]. Київ : Мистецтво, 1941. 354 с.
42. Очеретовська Н. Бетховенські традиції в творчості композиторів Харкова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2015. Вип. 45. С. 23-34.
43. Очеретовська Н.Л. Дмитро Львович Клебанов (до 100-річчя від дня народження) : Харківський держ.ун-т мистецтв імені І.П.Котл., 2007. 28 с.
44. Рощенко О. Г. Українська симфонія пам'яті мучеників Бабиного Яру: доля автора та його твору // Культура України. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук.пр. Харків, 2017. Вип. 56. С. 215–224.
45. Рощенко-Авер'янова О. Харківська композиторська школа на межі тисячоліть. Теоретичні питання культури, освіти та виховання : збірник наукових праць. Київ : Вид центр КНЛУ, 2007. Вип. 32. С. 85–92.

46. Савченко, Г. С. Риси оркестрового стилю Д. Л. Клебанова // Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. пр. Харків, 2018. Вип. XXIII. С. 90–100.
47. Суворовська Г. Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці. Українське музикознавство. Київ, 1991. Вип.26. С. 146-155.
48. Тіц М.Д. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів: навч. посіб. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, Київ, 1962. 261 с.
49. Українська музична енциклопедія / Національна Академія Наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського; Редкол.: Г. Скрипник (голова) та ін.
50. Фруміна І. Про тематизм Третьої симфонії Д. Клебанова. Українське музикознавство. Київ : : наук.-методичний міжвідомчий щорічник : Муз. Україна, 1969. Вип. 5. С. 67–80
51. Фольклорні джерела оновлення творчості українських композиторів (1970-1980-ті роки) // Народна творчість та етнографія. 1991. №1. С.34-40.
52. Чабаненко Н. А. Неофольклоризм як стильовий напрям в композиторській творчості XX століття // Культура і сучасність. К., 2019. №2. С.137-142.
53. Черкашина М. Дмитро Клебанов. Українське музикознавство. Київ : Муз. Україна, 1968. Вип. 3. С. 126–131.
54. Чернявський І. Каприси для скрипки соло Ж.-Ф. Мазаса: антологія віртуозності. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, ХДУМ ім.І.П.Котляревського, 2025. Вип. 75. С. 241-266.
55. Шаповалова О. В. Специфіка фольклоризації інструментальної музики композиторами Донеччини // Культура народів Причорномор'я. 2011. № 10. С. 128–131.

56. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М.Скорика. Українське музикознавство. Київ: Музична Україна, 1979. Вип 2. С. 93-102.
57. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
58. Широкова В. Доминантні черти квартетного стилю Дмитрія Клебанова // Київське музикознавство : зб.статей. Київ, 2012. Вип 43. С.54-62.
59. Ядловська З. Г. Українське скрипкове мистецтво 60–80-х рр. ХХ ст.:тенденції розвитку: автореф. дис. На здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2008. 19 с.
60. Auer, L. Violin Playing As I Teach It. Boston : Frederick A. Stokes Company, 1921. 222 p.
61. Flesch, C. The Art of Violin Playing: in 2 vols. Vol. 1, Technique in general, applied technique, and artistic interpretation. London : Peters, 2000. 192 p.
62. Horvath J. Reduced to Anonymity: Ukrainian Composer Dmitri Klebanov. URL: <https://interlude.hk/reduced-to-anonymity-ukrainian-composer-dmitri-klebanov/>
63. Norton, M. D. H. The Art of String Quartet Playing: Practice, Technique, and Interpretation [Мистецтво гри на струнному квартеті: практика, техніка та інтерпретація]. New York : W.W. Norton & Company, 1925. 165 p.
64. Pochon, A. A Progressive Method of String Quartet Playing. New York : G. Schirmer, 1924. 104 p.
65. Shinsky M. American Nationalist Music: Dvořák's Influence : Master's thesis / Liberty University, School of Music. – Lynchburg, VA, 2023. – October.
66. Tari L. Bartók's Collection of Hungarian Instrumental Folk Music and Its System // Studia Musicologica. 2006. P. 141–166.
67. Woods K. Metamorphosing Beethoven. URL: <https://kennethwoods.net/blog1/2010/09/22/metamorphosing-beethoven/>