УДК 78.071.1/.2(470) : 821.131.1–1

Лю Нин
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

Д. ШОСТАКОВИЧ. СЮИТА НА СТИХИ МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТТИ ДЛЯ БАСА И ФОРТЕПИАНО ОР. 145: СЕМАНТИЧЕСКИЙ КЛЮЧ К «ПОЛИФОНИИ СМЫСЛОВ»

Лю Нін. Д. Шостакович. Сюїта на поезію Мікеланджело для баса і фортепіано ор.145: семантичний ключ до поліфонії смислів. Статтю присвячено вивченню смислової полифонії знакового твору Шостаковича пізнього стилю. Для интерпретаційного аналізу обрано версію Дмитра Хворостовського (баритон) і Михайла Аркадьєва (фортепіано), яку автор вважає еталонною. Семантичний аналіз засвідчив наявність у «Сонетах» смислової поліфонії, що розкривають три комплекси: рефлексійний («фігури мовлення» автора), інструментальні мотиви смерті; елегійний. Останній в загально-медитативному стилю вирізняється як наскрізна лінія «олюдяного мелосу». Саме в такому ключі Хворостовський — як alter ego Шостаковича-Мікеланджело — вибудовує свою виконавську версію-сповідь, в якій медитативні сегменти поєднані на широкому диханні у розспів-роздум. М. Аркадьєва (фортепіано) характеризує темброва персоніфікація й симфонізація драматургічного розвитку, що свідчить про синергію звукочутливого поета й інтелектуального співбесідника.
Порівняльний аналіз ладо-гармонічного письма музичних сонетів Шостаковича і Бріттена («Сонети Мікеланджело») виявив певні співпадіння стилістичних прийомів. Однак про духовну спорідненість у прочитанні філософської поезії італійського гуманіста казати не слід. Філософська рефлексія Шостаковича не відповідна любовному еросу «Сонетів» Бріттена, стилізованому під бельканто, як духовне не може стати душевним, щоб не втратити небесну висоту.
Ключові слова: Шостакович, Бріттен, Хворостовський, авторська рефлексія, смислова поліфонія, мелодекламація, інструменталізм, смерть, безсмертя.

Лю Нин. Сюита на стихи Микеланджело Д. Шостаковича для баса и фортепіано ор. 145: семантический ключ к полифонии смыслов. Статья посвяще-

на изучению семантических комплексов знакового произведения Д. Шостаковича позднего стиля, вершины философской лирики. Для интерпретаторского анализа избрана версия Дмитрия Хворостовского (баритон) и Михаила Аркадьева (фортепиано), которую автор считает эталонной. Семантический анализ концепции сюиты Шостаковича выявил полифонию смыслов в «Сонетах»: рефлексивный комплекс («фигуры речи» автора); мотивы смерти — в сфере инструментализма; элегический. Сравнительный анализ ладо-гармонического письма в музыкальных сонетах Шостаковича и Бриттена («Семь сонетов Микеланджело») обнаружил творческие параллели и совпадения стилистических приемов.

Выявление жанрово-стилевых параллелей Шостаковича и Бриттена указывает на объективный ход в ладо-гармонической сфере общеевропейской традиции в камерно-вокальной музыке XX в. знакового произведения позднего стиля Шостаковича. Однако о духовном родстве в прочтении философской поэзии итальянского гуманиста говорить не приходится. Различия обусловлены причинами рефлексивного свойства. «Сонеты» написаны 27-летным Бриттеном в пору его путешествия в США, их концепция связана с молодостью, ожиданием открытий, а творение Шостаковича – на самом закате жизни. Зрелость души художника и тяжкий опыт идеологических запретов выковал язык иносказаний и криптограмм, «зашифрованных» в музыкально-поэтическом тексте. Открыть их для себя, не исказить, но умножить силу воздействия духовного послания Д. Шостаковича — актуальная задача интерпретаторов этой музыки в XXI веке.

Ключевые слова: Шостакович, Бриттен, Хворостовский, авторская рефлексия, смысловая полифония, мелодекламация, инструментализм, смерть, бессмертие.

Liu Nin. D. Shostakovich's Suite on verses by Michelangelo Buonarroti for bass and piano, Op. 145: a semantic key to the polyphony of conceptions. The aim. The article is meant to analyse the semantics of Shostakovich's landmark composition in terms of its performance. A performance version by Dmitri Hvorostovsky (baritone) and Mikhail Arkadiev (piano), which is considered by the composer to be etalon, serves as a material for the analysis. The essence of the "conceptual polyphony" of the author's conception in the suite is revealed by the interaction of the three-pitch and mode-harmonic complexes, namely reflexive ("figure of speech"), motives of death and elegiac. D. Hvorostovsky organises his version as a confession (alter-ego of Shostakovich-Michelangelo), inserting meditative utterances into the song chant with a wide breathing. The main load is carried not only by a word and vocal, but also by the sound image of

the piano. The instrument personifies a sound aura of the outer, unfamiliar to the poet world. M. Arkadiev creates a holistic sound image. The timbre personification and symphonization of the piano part characterize the piano player as a synergetic partner – a poet who thinks with sounds and is an intellectual interlocutor.

Research methodology. Among a few scientific sources which analyse D. Shostakovich's Opus 145 (A. Kremer [2], A. Shelomentseva [6]), the author did not find a semantic analysis carried out in the light of the specifics of a vocal-instrumental performance. Along with the classic works by M. Aranovsky [1] and V. Medushevsky [3], the methodological basis of the study is the comparative and reflexive approaches [5].

Results. #1 "Truth" opens the storyline of the musical dramaturgy. "Morning" (#2) and "Love" (#3) depict the "life-death" dilemma in favour of light. The semantic signs which prevail are a psalmody and "motives of tears". Contrast spheres are set between reflexive images. #5"Anger" functions as a dramatic development (in the toccata stylistics). The musical theme structure of "Dante" (#6) is composed in the "hamlet" style: a meditation at the background of the "theme of glory" (trumpet fanfare in the triplet style).

#7 "To the Outlaw" is the author's monologue about his attitude to the matter of a political exile. The Hymn to Dante in Hvorostovsky's performance sounds as a symbol of immortality of a man's creativity, coinciding in a high level of the spiritual rise with the final of the cycle called "Immortality" (#11). This "reminiscence into future" can be heard not in every interpreter's performance, and represents a style feature of its melo-declamative style.

"Night" (#9) is a quiet climax in the nocturne stylistics as if it were an intermezzo before a tragic culmination "Death" (#10). The truth lies in the termination of the life path (the identity of the themes in "Truth" (#1) and "Death"). As if the author wanted to suggest a wrong answer: everyone is afraid of death ("there is no hope/ and the lies reign/ and the truth hides its eye"). But not the poet! Poetry of Michelangelo has a deeply Christ-centric conception; it requires not an admonition, but a moderate degree of both a quiet meditation and a deep contemplation of death as a transition into immortality. This is the very true credo of Shostakovich's music! With the theme of "the celestial bells" in the philosophical ode "Immortality" (#11), the composer sends a listener into another reality where death has already been overcome by love and a man's creative power (by analogy with "childhood = Paradise"). The ode is characterized with a plain simplicity and purity (crystal resonant timbre and a staccato stroke, along with a hymnal style in the vocal part and a rhythmic increase by means of the leit-intonation) and recreates grandeur of life as a path to immortality.

Novelty. The result of the analysis of Shostakovich's Sonnets Op. 145 performed

by D. Hvorostovsky and M. Arkadiev is an organic "entry" into the artistic world of the author's reflection. The comparative analysis of the mode-harmonic writing style in Shostakovich's musical sonnets and Britten's "Seven Sonnets of Michelangelo" revealed a correspondence in the stylistic techniques. However, it has nothing to do with a spiritual relationship. The differences are caused by the age-related reflection of the creative work. "Sonnets" were composed by a 27-year-old Britten during his travel to the USA; their concept is youth, anticipation of findings. Meanwhile, Shostakovich created the sonnets in his declining years. Maturity of the artist's soul and a difficult experience of ideological prohibitions moulded the cryptogram language encoded in the musical-poetic text. To decode this language and comprehend it, as well as to multiply the impact power of D. Shostakovich's spiritual message is an urgent task for the 21st-century interpreters of his music.

Practical significance. The comprehension of the role of Shostakovich's Opus 145 reveals the artistic potential of reflection in the vocal genre. The semantic analysis serves as a style-forming mechanism which helps to comprehend the author's reflection of the composer in the value system of the 20th-century performance art. Chinese singers use the experience of studying of "Sonnets" for creative projections onto composer's creativity in China, as well as for detecting reflexive influences in modern vocal art.

Keywords: Shostakovich, Britten, Hvorostovsky, author's reflection, conceptual polyphony, melo-declamation, instrumentalism, death, immortality.

Постановка проблемы. Вершиной философской лирики позднего творчества Шостаковича является Сюита на слова Микеланджело Буонаротти, ор. 145 (в дальнейшем сокращенно «Сонеты»).

Среди стилевых приоритетов китайских исполнителей камерного жанра вокальная музыка Дмитрия Дмитриевича Шостаковича занимает периферийное место. Её неактуальность в китайском вокальном исполнительстве можно объяснить не только слушательскими штампами или стилевыми симпатиями (к примеру, итальянского оперного наследия, или культом музыкального романтизма. Можно предположить, что причиной неисполнения вокальных опусов гениального композитора мировой музыкальной культуры XX в. заключается в различии ментальных оснований вокального искусства Китая и Европы. Точнее — в некоторой отчужденности певцов Востока от европейского искусства, которое связано не с психологией, эмоционально-душевной жизнь, а с трансцендентной реальностью — европейс-

кой философией, традицией самопознания и самосознания, то есть сферой духовной жизни. Типичный пример рефлексивной семантики — «Разговор Гамлета с совестью» из вокального цикла на стихи Марины Цветаевой. Таким образом, актуальность темы продиктована потребностью певцов камерного жанра в расширении жанрово-стилевых основ репертуара и уровня творческой зрелости (акме) интерпретаторов XXI в.

Стихи Микеланджело написаны им в почтенном возрасте, словно ответ на поиск истины человеческого бытия не только в камне и красках, но и в «летучем» печатном слове. Ментально художественное сознание итальянского гения эпохи Возрождения принадлежит христианской культуре. Появление «Сонетов» Дмитрия Шостаковича — факт автобиографии. Смертельно больной композитор имеет мужество размышлять о главной тайне жизни в христианском ключе, наравне с великим Данте (героем сонетов №№ 6 и 7). После премьеры сочинения в Москве 1974 г. он больше не появится на публике.

Общий стиль музыкальных сонетов Шостаковича был воспринят с большим подъёмом и пониманием его духовной силы и красоты. В вокальном жанре тяготение к авторской рефлексии проявилась позже, чем в симфоническом (Пятая) и инструментальном жанрах (Первый скрипичный концерт). После Четырнадцатой симфонии (1974) авторская рефлексия утвердилась как новый тип музыкальной семантики. Композитор подключил слово к методу симфонического обобщения в качестве объективного комментатора для того, чтобы символика поэтического миросозерцания помогла звукообразному мирочувствованию. Слово Микеланджело становится ключом к пониманию образа Автора и духовного содержания его музыкальных сонетов. Надо отдать должное художественному чутью гениального композитора, который зашифровал духовное послание не только для слушателей современной ему советской эпохи, но и музыкантов-исполнителей Будущего времени: «я оставляю сердце вам в залог»; «моя душа твоей душе близка»; «я жив в тебе / в друге друг отображен»!

Цель статьи — выявить семантические «скрепы» музыкальной драматургии «Сонетов» Д. Шостаковича для постижения духовного завещания гениального композитора и адекватного воссоздания смысловой полифонии авторской концепции.

Объектом исследования является камерно-вокальное искусство XX в., предметом — сюита Д. Шостаковича на стихи Микеланджело ор.145 для баса и фортепиано как отражение рефлексивного стиля мировидения. Материалом интерпретационного анализа служит исполнительская версия Дмитрия Хворостовского (баритон) и Михаила Аркадьева (фортепиано), которую автор считает эталонной среди других.

Анализ последних публикаций. Среди немногочисленных научных источников, посвященных избранному опусу Д. Шостаковича (М.Арановский [1], А. Кремер [2], А.Шеломенцева [6]), нам не удалось его обнаружить семантический анализ сквозь призму специфики вокально-инструментального исполнительства. Методологической основой такого анализа, помимо классических работ по музыкальной семиотике М. Арановского [1] и В. Медушевского [3], послужат также сравнительный, историко-типологический и рефлексивный подходы.

Изложение основного материала. Среди предварительных задач, необходимых для раскрытия цели исследования — вопрос о влияниях британского композитора Б. Бриттена, с которым композитор несколько раз встречался в официальной и дружеской обстановке В частности, композитор высказывал мысль о творческом родстве и уважении к произведениям творца «Военного реквиема» (см. об этом: 4). Б. Бриттен часто выступал в качестве блестящего пианиста-интерпретатора чужих и собственных сочинений: он был в числе первых исполнителей Виолончельной сонаты Д. Шостаковича (в содружестве с В. Ростроповичем). Шостакович был очевидцем блестящих премьер сочинений Б. Бриттен в Москве (1966): в частности, «Семи сонетов Микеланджело» в исполнении прекрасного певца-шубертианца Питера Пирса (тенор). Очевидно, что современным исследователям следует учесть это при анализе вокального прочтения поэзии Микеланджело, чтобы самому обнаружить явные (или сокрытые) знаки присутствия содружества двух гениев, принадлежавших одной эпохе, хотя и слишком разным национально-культурным контекстам.

После одного из посещений СССР, вдохновившись картиной Рембрандта в Эрмитаже (Санк-Петербург), Бриттен напишет церковную притчу «Блудный сын» (1968), и посвятит это сочинение Дмитрию

Дмитриевичу в знак глубокого почитания. В свою очередь Шостакович позже посвятит Бриттену Четырнадцатую симфонию (1974), в которой, как известно, впервые изложена его философия «жизни и смерти».

Среди исследовательских задач – вопрос о праве автора музыки на выбор жанрового имени — «сюита» вместо «вокальный цикл» [в обновление жанрового фонда камерно-вокальной лирики «Семь стихотворений А. Блока» (1967), написанного для Г. Вишневской (где вместо песни или романса — стихотворение)]. В воспоминаниях Шендеровича содержится признание Д. Шостаковича, что композитор не любил определения «вокальный цикл» [2, с. 501]. Интересно, что это сказано после создания Четырнадцатой симфонии, в которой принцип вокальной циклизации действует как механизм обновления жанра симфонии и симфонизма — ведущего творческого метода Д. Шостаковича. В «Сонетах» ощутимо обратное влияние: в вокально-инструментальной сюите из 11 частей действуют принципы монотематизма и разработочности. Смысловая кульминация приходится на финал, который задуман автором как ответ на философскую дилему «жизнь или смерть?». Отсюда общая драматургия цикла имеет характер сквозного развертывания одной идеи — Истины — к концу произведения, а ее утверждение создает особый «профиль» исполнительской репрезентации — путь духовного восхождения (термин Л. Шаповаловой [6]).

Концептуально «Сонеты» представляют собой размышление великого художника о духовном пути поэта. Шостакович даёт отдельным сонетам ёмкие поэтические названия: подобно философским максимам, они объединяют 11 частей в единую слитно-циклическую форму (в отличие от Бриттена, который лишь указывает номера первоисточника. Поэтому сочинение английского композитора можно исполнить по принципу вокальной миниатюры, как отдельное сочинение, в то время как «Сонеты» Шостаковича должны исполняться непременно одним циклом, как симфония).

Основная загрузка при раскрытии художественной концепции произведения ложится не только на слово поэта и вокал, но и на звуковой образ фортепиано как равноправного участника философского диалога. Инструмент трактован в новой стилистической манере, но по-

прежнему олицетворяет тембральное богатство как символическую ауру внешнего мира, чужого к внутреннему миру поэта. (Позже композитор сделает оркестровку «Сонетов», благодаря которой семантика интонируемого слова разъясняется с помощью тембров симфонического оркестра. Певец должен изучить партитуру, даже если планирует концертное выступление с фортепиано).

Перейдем к аналитической оценке семантических комплексов сочинения, сложных (для тех, кто незнаком с музыкальным языком позднего Шостаковича) и одновременно очевидных, лежащих на поверхности для чуткого певческого слуха. Под образно-семантическими «скрепами» будем понимать звуко-идеи —главные концепты поэтического текста, воплощенные в системе ладо-гармонического письма композитора.

№1 «Истина» открывает сюжет, подобно интродукции к музыкальной драме, в которой заключен тайный смысл драмы жизненной. Что означало слово «истина» во времена Микеланджело? Единственно возможный ответ — имя Бога, данное и в переводе А.Эфроса («Ты внял, Господь», «…я ж Твой слуга»). Тема солиста предваряется инструментальной символикой (сияние божественного «трубного гласа»), ярко отличной по композиторскому письму от вокальной партии (canto). Если звучание фортепиано под пальцами М. Аркадьева пронзает слух сверхдинамикой *ff*, скупой графичностью фактурного рисунка, диссонансов в узком амбитусе, то изумительно теплый, благородный тембр Д. Хворостовского – словно голос Поэта, умудренного жизненными невзгодами, страдающего от неблагодарной толпы, чуждой правде искусства. Мелос отличается выразительной декламационной пластикой (широкие скачки и плавное противодвижение, заполняющее «пустоты» ладовыми сдвигами и ясными кадансами).

Основными «фигурами речи» (автора = поэта-философа) являются:

- «голос истины» на нисходящей чистой квинте (ч.5): «Есть истины» и «Ты внял, Господь»);
- ламентозо (звенья нисходящих секунд в объеме уменьшенной кварты от VI-й низкой к III-й ступени (т. 9);
- мотив «утверждения» на восходящей кварте: словно «ответ» человека на Божий глас — ч.4. (обращение чистой квинты).

Все последующее — вариантное развертывание из моноисточника, с фактурно-ритмическими превращениями и звуковысотными «подвижками» в пределах хроматической тональности. Если помнить, что экспозиция вокальной партии постоянно перемежается инструментальным голосом, то следует признать, что автор музыки опирается на законы диалогического общения: опора на повторное строение тематизма ($a+a^1$), кратковременные «сдвиги» в тональные сферы es-moll, e-moll c-moll в зоне развития (motus), приводящего к драматической кульминации в высокой тесситуре (т. 43-49), в которой гневные терцовые возгласы сменяются мелодическим уходом (по нисходящей уменьшенной кварте) к нижнему устою. Формула «возгласа» на восходящую малую терцию (вместо благородной нисходящей ч.5) станет знаком авторской рефлексии в последующих разделах цикла (см., например, кульминацию «Данте» на словах «О Данте, Данте»).

Неточная реприза («но есть к земным заслугам безразличье на небесах») строится в противодвижении (в сравнении с кульминацией среднего раздела): тема солиста от нижнего тона des в тихой динамике впечатляет восхождением (на интонациях ум.4, ч.4) к заключительной кульминации: «что ожидать плодов сухого древа»! Заметим, что и в дальнейшем композитор заключительные музыкальные строки сонета будет выделять укрупнением длительностей для подчеркивания смысловой значимости.

Уменьшенная кварта в интонационной системе стиля Д. Шостаковича — узнаваемое «родимое пятно», излюбленный интервал, характеризующий сферу тягостных душевных переживаний, знак обезличения человека, сомнения и духовной пустоты. В партии фортепиано в коде «Истины» он усилен другим семантическим «двойником» смерти — тритоном (ум. 5). В сочетании с ламентозными ходами в басу в укрупненном ритме тритоновые мотивы фортепианного заключения «Истины» предвещают трагический конец истории человеческой жизни. Так в звукообразе «Истины» в «свернутом виде» хранится информация о глубинных символах вербального и интонационно-жанрового ряда ор.145. Рефлексию подчеркивают монологичность и исповедальность тона авторского высказывания. Забегая вперед, укажем, что повторение фортепианной темы «Истина» в №10

«Смерть» под иным семантическим знаком целиком закономерно, ибо такова семантика смерти в сочинениях Шостаковича предыдущего периода творчества (симфония №14, квартеты № 13, 15). Закономерным представляется и обилие автоцитат в дальнейшем тематическом развитии, что указывает на метод авторской рефлексии.

«Утро» — побочная партия в сонетном сюжете — в тональности Des-dur обрисовывает дилему «жизнь и смерти» в пользу света и добра. Трехчастная миниатюра повествует о нежных ланитах и красивых нарядах любимого существа, в иносказательной манере нежных смысловых «полутонов» избегая психологических излишеств. Из семантических знаков преобладают: псалмодия (на тонической квинте или терции); «мотивы слез» (нисходящие секунды и терции); иногда квартовый возглас нарушает мерное движение восьмых в сложной переменности метрической сетки (3/2 – 4/4 – 3/4 – 5/4), что придает умиротворенному образу «Утра» стилистику мелодекламации при общем характере любовной игры-признания.

«Любовь» (№3, Allegretto, D-dur) — двойник «Утра», женская оппозиция «Ночи» (№9). Быстрые этюдные разбеги (в кларнетовой тембрике) в высокой тесситуре с неожиданным кадансом-арпеджиато «рисуют» разговор с Любовью (вокальная партия) в солнечном интерьере (имя Любовь принадлежит христианскому Богу-Сыну). Как, впрочем, и второй раздел A^1 (тт.27-39), где аккорды в высоком регистре — словно колоннады Небесного храма, чего нельзя сказать о заключительном разделе A^4 сложной двухчастной формы (с 48 т.). В нем движение солнечных людей угасает в более низких регистрах: сначала первой-второй октавах (переход к третьему разделу *B*, а позже в постлюдии (тт. 74-80) — в низком регистре большой октавы с квинтовым ходом каденции баса (оминоренный d-moll) в контроктаве.

Развивающий раздел *B* (H-dur) тематически трансформирован: перед его появлением у фортепиано звучит «мотив сомнения» (две квинты вниз — чистая и уменьшенная) — «эхо» темы Истины. Тема canto с ласковой нисходящей терцией мажорного лада поднимается к гармонической VI ступени для ламентации и уходит на миксолидийскую VII-ую ступень, с которой начинается «фигура восхождения» в объёме уменьшенной октавы. Этот интервал как устойчивый

образ-интонация имеет статус поздне-стилевой эмблемы музыкального языка Шостаковича.

Звуковой образ фортепиано создает разительный контраст вокальной мелодии речитативного склада: красота пластики голоса в огранке пассакальи (крупными длительностями в низком регистре). Её поступь создаёт гулкую пустоту, разительный контраст страданий человека и неумолимой смерти (аналогия с темой чаконы из Largo трио «Памяти Соллертинского»).

Драматические темы № 4 «Разлука» (где содержится символическое признание «Я оставляю серце Вам в залог») и №7 «Изгнаннику» (Данте). Оба решены в стилистике жанра монолога. Здесь роль фортепиано сведена к минимуму, скупой поддержке вокальной партии для тонального «настроя», чтобы певец был подготовлен к сложным «поворотам» ладогармонического развития. Аккорды-педали создают сонорность письма, нетипичную для предыдущих опусов Шостаковича.

Между рефлексивными образами помещены контрастные им сферы чужого внешнего мира. Так, №5 «Гнев» выполняет функцию драматической разработки: основной образ (в стилистике токкаты) напоминает по настроению библейскую сцену изгнания торговцев из храма («и кровь Христову продают на вес»). В поэтическом тексте отметим тему смирения «уста Христовы терпеливо немы».

«Данте» (№ 6) — разговор с великим поэтом, воспетым Микеланджело, выход из трагического надлома и напряжения душевных сил героя. Музыкальный тематизм выдержан в типичном для Шостаковича «гамлетовском» духе (речевые обороты, обилие уменьшенных кварт — знака сомнения) на фоне инструментальной «темы славы» (медь фанфар в триольном ритме). Мистический образ поэта, спустившегося в ад (чтобы живым предстать «*для Божья лицезренья / и нам поведать все, чем умудрён*»), для показа советскому слушателю — смелый шаг со стороны автора музыки! Данная тема характеризует его отнюдь не слабую осведомленность о христианской этике.

«Изгнаннику» — авторский монолог о жизненных ценностях в завуалированной форме повествует об отношении автора музыки к теме политического изгнания. Устами Микеланджело идет раздумье о

величии личности и таланта Данте для будущих поколений: «*Как будто чтим, а все же честь мала…/ когда пуста и наша похвала. / Но дверь, что даже небо не закрыло пред Данте /отчизна злобно заперта*». Весь тематический комплекс относится к образу Поэта, от лица которого размышляет музыкальный двойник. Именно так воспринимается исполнение Д. Хворостовского. Он словно переключается на личность Данте и одновременно образ автора (композитора), она интересна ему показом страдающего от приближающейся смерти, но мужественного смотрящего ей в обличье человека.

Вокальная тема широкого диапазона звучит без сопровождения: от нижней к верхней тонике cis^2, захватывая в своём восхождении ламентозные и квартовые мотивы, поднимается по звукам минорного квартсекстаккорда. И закономерный спуск через две нисходящие кварты к кадансу тональности g-moll (d–g). Неустойчивость половинного каданса — тритон от основной ладотональности — мелодически охватывает диатонику и напряженно растет по трем звеньям секвенции по восходящим квартам (ч. 4). Фортепиано в унисонном движении глубоких басов подхватывает тематические элементы: три восходящих ч. 4 с верхним опеванием-«стоном» в последнем звене, затем квинту, звучащую тоже как стон. В целом стиль мелоса в партии солиста приближается к декламации, напоминая стилистику темы «Истины».

В кульминации развивающего раздела (вариант темы от тона *с*) у фортепиано возвращаются токкатные формулы «Гнева» (на слова «*так совершенству низость мстит от века*») — разработочный приём, связанный с монотематизмом. Динамическая реприза трансформирована тематически и тонально. Здесь вокал и инструментальная партия впервые синтезированы: в подтексте многие слушатели на премьере сочинения 30 июля 1974 года услышали намёк на современников — музыкантов-изгнанников («*один пример из тех, которых море!*») — к примеру, гениального виолончелиста Мстислава Ростроповича и его жены, выдающейся певицы Галины Вишневской, которые популяризировали творчество Шостаковича на Западе.

Вокальная кульминация строится на квартовой интонации в динамике ff и высокой тесситуре (des^2– as) в различных метро-ритмических и фактурно-регистровых вариантах. Тема на дважды повто-

ренном тезисе «*Так мир не знал выше человека*» мелодически рельефно завершает рассказ гения о духовной силе гения: звучание отдельных тонов в ритмическом увеличении, словно удары резца по камню. Фортепианные аккорды и линии вторят певцу в полном согласии, оставляя после себя дух величия.

В исполнении Д. Хворостовского гимн Данте (прошло 700 лет со дня его смерти) звучит как символ бессмертия человеческого творчества, перекликаясь по высоте духовного подъёма с финалом цикла «Бессмертие» (№11). Эта смысловая арка (реминисценция в будущее) прослушивается не у каждого интерпретатора, являясь стилевым качеством его мело-декламационного стиля. (В отличие, например, от плакатной речитативности исполнительского стиля Евгения Нестеренко, первого исполнителя «Сонетов», с его нарочитым пафосом нравоученья, где общий ход нарративен, а в финале назидателен в идеологическом тоне. Между тем, глубоко христоцентристская концепция мироздания у Микеланджело требует не менторства и крика, а мудрой меры тихого созерцания и глубины всматривания в смерть и бессмертие. Это и есть истинное кредо музыки Шостаковича!).

«Творчество» (№8) — инструментальный образ процесса творения насыщен звукоизобразительной символикой. О звукоподражании в партии фортепиано ударам молотка, силой которых славилась рука великого скульптора, говорил сам Шостакович [4, с.501].

Вокальная тема узнается не только по лейт-интонациям (мотив «искупления», восходящая кварта — дух жизни, или ответ на призыв Творца), но насыщена и новыми стилистическими знаками (триольным ритмом, гипофригийским тетрахордом и уменьшенной октавой) для внешнего олицетворения деятельности художника как служения. Очень важны такие приметы фортепианной темы «Творчества», как «рванный» темпоритм с обилием пауз, переменность метра (4/4 и 3/2), резкие акценты и диссонантные аккорды, чередующиеся с арпеджированными форшлагами (словно искры, высеченные из каменной глыбы!). Опорные тональные центры «сцеплены» по принципу большетерцовых кругов: b-moll – D-dur – Fis- dur), что вызывает прямые параллели с музыкальной стилистикой Бриттена («Семь сонетов Микеланджело»).

«Ночь» (№9) — «тихая» кульминация, в стилистике ноктюрна. Согласно поэтическому тексту, ваятель ведет разговор со своей ожившей скульптурой (в усыпальнице Медичи в Риме). Музыкальная семантика соответствует картине благоухания роскошной южной природы, покачиванию волн или дуновения воздушных потоков. Тем контрастнее звучит ответ статуи: «*Зачем мне просыпаться*?». Ведь кругом царит беззаконие и смерть! И вновь аллегория вызывает параллели к рельности, в которой жил автор анализируемой музыки!

«Смерть» (№10) открывается автоцитатой — инструментальным вступлением из № 1 «Истина». Словно автор хочет внушить слушателю неправильный ответ: истина заключена в конечности земного пути. Каждый боится смерти («*надежды нет /и ложь царит/ и правда прячет око*»). Но не поэт, который вопрошает: «*Когда ж, Господь, наступит то, чего ждут верные тебе*?». Композитор готовит слушателя к правильный ответу — в философской оде «Бессмертие» (№11). Тема «небесных колокольчиков» эпилога строится на автоцитате, заимствованной из юношеского портфеля композитора (отсюда условная аналогия «детство — Рай»). Её незатейливость и чистота вызывает улыбку, а хрустально-звонкий тембр и стаккатный штрих (словно снежинки в высоком небе) отсылают в иную реальность, где смерть уже не властна: она преодолена любовью, творческой силой веры человека. Звучание этой темы в репризе вызывает ассоциацию с музыкой Г. В. Свиридова («Снег идет» из «Маленькой кантаты» на стихи Б. Пастернака: сопоставление тоники и нижней медианты, оркестровка). Гимничность в партии вокала воссоздает ясность и величие жизни как дороги в бессмертие (ритмическое увеличение лейт-интонаций).

Выводы. 1) Результатом изучения Сонетов ор. 145 Шостаковича в исполнительской версии Д. Хворостовского — М. Аркальева является органичное «вхождение» в художественный мир авторской рефлексии. Изучение вокального стиля позднего Шостаковича помогает иноязычным певцам почувствовать духовный «нерв» Сонетов как реалию современной культуры. Следует привлечь музыкальную красоту этого сочинения в качестве действенного средства единения людей в духовном пространстве Микеланджело и Шостаковича — гениальных мыслителей, творящих в сердцах людей дух сво-

боды и радости под знаком «Истины — Любви — Творчества»!

2) Драматургические «скрепы» раскрываются благодаря лейтмотивной системе, истоком которой служит тематизм «Истины». В целом концептосфера (главные образные идеи) включается в себя три «семантических комплекса». Наиболее богат представлен рефлексивный комплекс как образ автора (мыслителя и музыканта). Среди семантических фигур речи автора:

- нисходящая чистая квинта — в благородно «виолончельном» тембре Д. Хворостовского эта интонема звучит мягко, но достойно, как голос Бога-Истины; на этот интервал приходятся другие знаки-эквиваленты Добра, Любви в драматургии цикла (например: чистая октава вверх);
- псалмодирование (распевание одного тона в мономерной ритмике) в жанре монолога («Утро», «Любовь», «Разлука», «Изгнаннику»), диалога («Ночь»);
- уменьшенная кварта (скачком или заполненная поступенным движением — мотив «сомнения», «нечистой совести» в противовес чистой кварты — семантика ответ человека на призыв Бога).

Наконец, к рефлексивной семантике относятся повсеместно встречающийся мотив слез (нисходящая секвенция из сцепленных малых секунд в объёме уменьшенной кварты) и риторическая фигура climax (восхождение из фригийских и гипофригийских попевок в объеме уменьшенной октавы), который по тексту связан с мотивом «духовного противления злу».

Второй семантический комплекс — это «фигуры смерти» (исключительно из инструментальной сферы) и её интервально-тембровая эмблематика: тритон (уменьшенная квинта) — вместо Божественной Личности — «личина пустоты», маска дьявола; пассакалья октавные ходы в низких тембрах контрабасов и тромбонов); похоронный марш и хорал; квартовые цепочки в зоне каданса, разрушающие диатонику и уводящие в напряженно-диссонансные звуковысоты.

Третий семантический комплекс менее оригинален, но зато узнаваем в качестве знаков элегического словаря жанра: малотерцовые интонемы (мольба) и их обращение — малые сексты (м. 6), большетерцовые ходы и их обращение (б. 6); ходы по звукам минорного квартсектаккорда (м. 6/4), мажорного секстаккорда (б. 6).

2) Выполненный семантический анализ выявил присутствие и действие в «Сонетах» метода авторской рефлексии (= голосу поэта). Неслучайными выглядят в этом контексте стилевые параллели, во-первых, со стилистикой Мусоргского, автора «Бориса Годунова» и «Песен и плясок смерти», оркестрованных Шостаковичем накануне работы над Четырнадцатой симфонией. Во-вторых, в ладогармонической технике отмечено сходство с интонационным языком Б. Бриттена.

3) Выявление жанрово-стилевых параллелей в камерно-вокальной музыке XX в. укажет исполнителям на общие законы ладо-гармонического письма, объективный ход общеевропейской традиции. Времена написания церковной притчи «Блудный сын» Б. Бриттена, посвященной Шостаковичу (1968) и «Сонетов» Д. Шостаковича (1971) были ещё свободны от воздействия надвигающейся внеличностной поэтики постмодерна, напротив, отмечены «движением» к европейскому гуманизму. Однако о духовных параллелях в прочтении поэтического наследия итальянского гуманиста двумя большими музыкантами своего времени говорить не приходится.

Философская рефлексия Шостаковича не соответствует любовному эросу Сонетов Бриттена, стилизованных под бельканто, как духовное не может по своей небесной высоте быть уподоблено душевности психического мира. Различия обусловлены причинами опять-таки рефлексивного свойства. «Сонеты» написаны 27-летным Бриттеном в пору его путешествия в США: их концепция связана с молодостью, ожиданием открытий, в то время как творение Шостаковича — на закате жизни. Зрелость души и тяжкий опыт запретов свободы выковал язык иносказаний и символических криптограмм, которые «зашифрованы» в музыкально-поэтическом тексте. Открыть их для себя, при этом не исказить, но умножить силу воздействия духовного послания Шостаковича («*я оставляю сердце вам в залог*»; «моя душа твоей душе близка») — актуальная задача интерпретаторов этой музыки сегодня.

Перспектива дальнейшего развития темы. Осмысление роли опуса 145 в творческом методе Д. Шостаковича открывает возможности рефлексии в вокальном жанре. Авторская рефлексия служит стилеобразующим механизмом — ключом к духовному самопознанию, как в композиторском творчестве эпохи нарождающегося по-

стмодернизма (70-е годы прошлого века), так и в системе ценностей исполнительского искусства XXI в., озабоченного поисками духовных приоритетов. Китайские певцы используют опыт изучения «Сонетов» для творческих проекций на композиторское творчества в Китае, установления рефлексивных влияний в современном вокальном искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Века связующая нить (о сюите для баса и фортепиано «Сонеты Микеланджело» Д. Шостаковича) / М. Арановский // Новая жизнь традиции в советской музыке. – М., 1989. – С. 207-273.
2. Кремер А. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов: автореф. … канд.. лисс. – М., 2003. – 24 с.
3. Медушевский В. Духовный анализ музыки. – М. : Композитор, 2014. – 567 с.
4. Уилсон Элизабет. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками [пер. с англ. О. Манулкиной; ред. А. Митрофанова]. – СПб. : Композитор, 2006. – 536 с.
5. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. – Харьков : Скорпион, 2007. – 272 с.
6. Шеломенцева А.В. Сюита Д.Д.Шостаковича на стихи Микеланджело и русская философская мысль XX века // Проблемы музыкальной науки. – Уфа : УГИИ, 2014. – Вып. 1 (14). – С. 80-84.

REFERENCES

1. Aranovskiy M. Veka svyazuyushchaya nit' (o syuite dlya basa i fortepiano «Sonety Mikelandzhelo» D. Shostakovicha) / M. Aranovskiy // Novaya zhizn' traditsii v sovetskoy muzyke. – M., 1989. – S. 207-273.
2. Kremer A. Vokal'nyye tsikly D. Shostakovicha kak semiosfera poeticheskogo i muzykal'nogo tekstov: avtoref. … kand.. liss. – M., 2003. – 24 s.
3. Medushevskiy V. Dukhovnyy analiz muzyki. – M. : Kompozitor, 2014. – 567 s.
4. Uilson Elizabet. Zhizn' Shostakovicha, rasskazannaya sovremennikami [per. s angl. O. Manulkinoy; red. A. Mitrofanova]. – SPb. : Kompozitor, 2006. – 536 s.
5. Shapovalova L. Refleksivnyy khudozhnik. Problemy refleksii v muzykal'nom tvorchestve. – Khar'kov : Skorpion, 2007. – 272 s.
6. Shelomentseva A.V. Syuita D.D.Shostakovicha na stikhi Mikelandzhelo i russkaya filosofskaya mysl' KHKH veka // Problemy muzykal'noy nauki. – Ufa : UGII, 2014. – Vyp. 1 (14). – S. 80-84.