

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

Кафедра сольного співу

**ВОКАЛЬНА СЮІТА НА СЛОВА МІКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРОТТІ
Д. ШОСТАКОВИЧА: ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ВЕРСІЙ**

Магістерська робота

МОМОТА Михайла Володимировича

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, доцент

АЛЕКСАНДРОВА Оксана Олександрівна

.

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

підпис



ПІБ

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ У ВИКОНАВСЬКО-НАУКОВІЙ ПРАКТИЦІ СПІВАКА: ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДИ ВИВЧЕННЯ.....	7
1.1. Огляд камерно-вокального мистецтва в науково-дослідницьких працях...	7
1.2. Жанр сюїти в камерно-вокальній творчості Д. Шостаковича.....	11
Висновки до Розділу 1.....	15
РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНА СЮІТА НА СЛОВА МІКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРОТТІ Д. ШОСТАКОВИЧА ЯК ОБ’ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.....	17
2.1. Історія створення Вокальної сюїти на слова Мікеланджело Буонаротті Д. Шостаковича.....	17
2.2. Композиційно-драматургічні особливості Вокальної сюїти Д. Шостаковича.....	19
Висновки до Розділу 2.....	27
РОЗДІЛ 3. ПОРІВНЯЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ЗРАЗКОВИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ВЕРСІЙ ВОКАЛЬНОЇ СЮІТИ Д. ШОСТАКОВИЧА.....	30
3.1. Євген Нестеренко (запис 1976 рік): виконавська партитура першовиконання.....	30
3.2. Дмитро Хворостовський (концерт 2007 року): еталонна інтерпретація нової генерації співаків.....	35
Висновки до Розділу 3.....	39
ВИСНОВКИ.....	41
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	46

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Творчість Д. Д. Шостаковича хвилювала дослідників вже від початку його композиторської діяльності як зразок креативного відображення дійсності новими музично-семантичними засобами. Сучасний стан «шостаковичезнавства» містить різноманітні проблемні теми, що пов'язані як із постаттю композитора, так із його творіннями. Музикознавчі праці, що присвячені композиторській діяльності видатного митця ХХ ст., висвітлюють майже усі можливі аспекти теоретично-музичних, художньо-драматургічних, філософських, семантичних, та композиційних питань його життєтворчості. Однак, час плине, народжуються нові соціокультурні обставини, йде зміна генерацій виконавців-співаків, які вимагають певних наукових переоцінок та доповнень. Тому, перегляд сталих оцінок на камерно-вокальну музику пізнього Д. Шостаковича, що займає вагому частину творчого спадку композитора, складає актуальне завдання сучасних співаків-дослідників.

Для вокалістів – інтерпретаторів творів великого Майстра – особливий інтерес являють останні цикли його пізньої творчості, ознакою якої є філософська лірика. Сюїта на слова Мікеланджело Буонарроті, ор. 145 Д. Шостаковича стала для автора творчим заповітом – особистим прощанням (бо написана на Божій дорозі): після прем'єри у 1974 р. він більше не з'являвся на публіці.

До вивчення Сюїти зверталось чимало дослідників, у тому числі праці Ю. Бентя [4], Лю Ніна [36], автори зверталися до аналізу жанру та стилю, та композиційно-драматургічних особливостей Сюїти. В нашій роботі ми будемо також розглядати дані аспекти і доповнювати їх своїми поглядами, та основний акцент ми будемо робити на ще неосвітленому ракурсі шостаковичевської сюїти, а саме, виконавському аналізі і порівнянні інтерпретаційних версій композиції, адже такого роду дослідження твору митця є саме тією областю, яка на сьогоднішній день є новою у

музикознавчому житті і вимагає уважного дослідження. Сьогодні камерно-вокальне виконавство є затребуваним на просторі як великих так і малих сцен, до камерних творів звертаються і студенти і професійні співаки, тому освітлення даних питань є актуальною сферою в науковій літературі.

Об'єктом дослідження є камерно-вокальна творчість Д. Д. Шостаковича пізнього періоду творчості; **предмет** – Вокальна сюїта на слова Мікеланджело Буонаротті та її інтерпретація виконавцями різних поколінь – Є. Нестеренком та Д. Хворостовським.

Мета дослідження – на ґрунті порівняльного аналізу двох виконавських версій Є. Нестеренка та Д. Хворостовського виявити специфіку їх прочитання Вокальної сюїти Д. Шостаковича на слова Мікеланджело Буонаротті.

Завдання, що обумовлені поставленою метою, складають певний алгоритм її досягнення:

- узагальнити наукові джерела щодо історичного розвитку камерно-вокального жанру та, зокрема, вокальної сюїти;
- розглянути принципи тематичної організації і фактури та вплив симфонізму на жанрову природу вокального циклу Д. Д. Шостаковича;
- виконати порівняльний аналіз інтерпретації Є. Нестеренка та Д. Хворостовського крізь призму втілення авторського задуму.

Матеріалом дослідження слугує клавір Сюїти Шостаковича на слова Мікеланджело Буонаротті, ор. 145, 1975 р. та записи концертів із першовиконанням твору (Є. Нестеренко) та більш новітні співацькі версії (Д. Хворостовський).

Методи дослідження. Концепція магістерської роботи ґрунтується на єдності загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методів:

- *історико-типологічний* – дає розуміння духовної значущості твору для сьогодення через занурення у семіосферу композиторського тексту та його поетичної першооснови;

- *жанрово-стильовий* – виявляє типові ознаки сюїти у вокальній музиці;
- *структурно-функціональний* – розкриває ієрархію компонентів композиторського тексту (ритміка, мелодика, гармонія, фактура, темпоритм, інструментальний супровід);
- *порівняльно-інтерпретологічний* – допомагає усвідомити загальні закономірності інтерпретації вокальної Сюїти, виявити їх специфічні відмінності різних виконавських версій;
- *інтонаційний* – як невід’ємний елемент аналізу виконавської інтерпретації вокального твору;
- *системний* – забезпечує аналіз вокального твору. як художнього цілого.

Теоретичну базу складають дослідження, присвячені питанням:

- *життя та творчості Дмитра Шостаковича*: М. Бевз [2, 3], Ю. Бентя [4], Л. Данько [20], А Козак [30], Лю Нін [36], Сяошуан Ду [52], К. Пайк [62], Д. Фаннінг [63], Д. Коттлер [64];
- *історії виникнення та теорії жанру вокального циклу в музичному мистецтві*: А. Асатурян [1], Г. Ганзбург [8], І. Глаберман [9], Н. Говорухіна [11], О. Григор’єва [17], Ю. Радкевич [45], О Тарасова [53];
- *вокального виконавства та педагогіки*, зокрема, у камерно-вокальних жанрах (Б. Гнидь [10], Н. Гребенюк [14, 15], Л. Деркач [21], О. Єрошенко [24], Т. Мадішева [37];
- *теорії музичного жанру та стилю, музичної форми і фактури* Ю. Грібіненко [19], Г. Ігнатченко [27], І. Сухленко [48], С. Тишко [54], Л. Шаповалова [60], С. Шип [61];
- *проблемам музики ХХ століття*: О. Грицюк [18], В. Мужчиль [42], К. Руч’євська [47];
- *питанням взаємодії музики та слова*: Н. Говорухіна [11], Т. Мадішева [37], С. Ханаєва [56].

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в роботі вперше пропонується порівняльний аналіз виконавських версій (Є. Нестеренка та Д. Хворостовського) Вокальної сюїти на слова Мікеланджело Буонаротті Д. Д. Шостаковича.

Практичне значення отриманих результатів роботи полягає у можливості її застосування у подальшому вивченні камерно-вокального спадку Д. Д. Шостаковича. Положення і висновки роботи можуть бути враховані у програмах навчальних курсів «Музичної інтерпретації», «Аналізу музичних творів», «Історії та теорії вокального виконавства» для бакалаврів і магістрів музичних навчальних закладів України. Матеріали роботи можуть бути корисними і для виконавців, а також для навчальної практики з класу концертно-камерного співу у разі звернення до аналізованих творів Д. Д. Шостаковича.

Апробація. Результати дослідження у вигляді доповіді були оприлюднені на III Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі», тема доповіді «Вокальна сюїта на слова Мікеланджело Буонаротті Д. Шостаковича: порівняльна характеристика інтерпретаційних версій», м. Харків, 21-22 травня 2022 року.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох розділів та шести підрозділів, Висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 53 сторінки, з них основного тексту – 43 сторінки. Список використаних джерел включає – 71 позицію (8 сторінок).

РОЗДІЛ 1

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ У ВИКОНАВСЬКО-НАУКОВІЙ ПРАКТИЦІ СПІВАКА: ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДИ ВИВЧЕННЯ

1.1. Огляд камерно-вокального мистецтва в науково-дослідницьких працях.

Діяльність композиторів завжди була об'єктом дослідження музикознавців теоретиків та істориків, вони із захватом підходять до вивчення явищ музично-художніх здобутків, і як правило характеризують їх у стильовій та жанровій приналежності. В даній роботі ми звернемо увагу на працях, що розкривають природу стилів та жанрів камерно-вокальної музики. Вона вміщує в себе чималий ряд закономірностей стильового порядку.

Отже, почнемо із категорії «*стиль*», до вивчення якої належать праці А. Асатурян [1], І. Сухленко [48], С. Тишка, [54], та інші. Музикознавець Ю. Грібіненко [19] висвітлює питання присвячене явищу музичної полістилістики, яке стало притаманним для композиторів ХХ ст., де в рамках одного твору використовувалось поєднання декількох стилістичних вирішень.

Існують різні класифікації стилю у музиці, але основною ідеєю усіх авторів є головна теза Ж. Бюффона, яка вважається універсальною формулою: «Стиль – це людина» [6]. Наприклад, С. Тишко акцентує увагу саме на важливості засобів виразності та їх способів втілення в музичному матеріалі, підкреслюючи, що усі вони підпорядковуються певним обставинам.: «Стиль у музиці – це система стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях, (авторська індивідуальність, напрямок і школа, історична епоха, національна специфіка і т.п.), перехід їх смислових полів у конкретні системи музично-виразних засобів» [54, с. 23].

Музична наукова практика з питань стилістичних аспектів має в своєму арсеналі класифікаційний ряд, який складається із трьох рівнів: «<...> три

рівні стилю – високий; середній; та низький. І таким чином ми отримуємо наступні категорії стилю» [1, с. 5].

- національної школи;
- жанру;
- будь-яких видів музики (інструментальний, поліфонічний, мелодичний);
- стилю творців (композитора, виконавця, музикознавця);
- стиль одного, епохального твору.

До якої ж категорії відноситься камерно-вокальний стиль?

Виходячи із вище вказаної типології, камерно-вокальний стиль вбирає в себе характеристики, як інструментального стильового порядку, так і вокального. Генеза терміну «камерний» походить із Італії, що означає «салонний, кімнатний спів». Композитори часто організовували концерти у невеликих міських приміщеннях, або навіть у себе вдома. На таких вечорах звучали різні вокальні та інструментальні мініатюри.

В арсеналі камерно-вокальної музичної мови є безліч засобів виразності, вона має свою особливу техніку втілення композиційного задуму, направленість та змістовність, яка має свою атмосферу, що базується на слові. У вітчизняній музикознавчій діяльності існує чимало праць, які висвітлюють такий ракурс вокального мистецтва, як співвідношення слова та музики, ознайомитись із цими дослідженнями можна звернувшись до наступних авторів: Н. Говорухіної [11], Т. Мадішевої [37], Ю. Радкевич [45], Є. Руч'євської [47], С. Ханаєва [50], А. Хуторської [56] та інших. А. Асатурян в своїй роботі дала гарне визначення: «<...> камерно-вокальний стиль, поняття, яке в середині себе диференціюється на низку субпонять, що відносяться до різних жанрів музичної творчості за участі вокальних голосів і наявності словесного тексту» [1, с. 12]. Варто зазначити, що вокальні твори майже завжди взаємодіють із *словом*.

У просторі музикознавства існує вислів «слово деталізує, музика – узагальнює». Таким чином, стилістика вокального твору часто диктується вибором літературного, поетичного, або прозаїчного текстів. А музичний матеріал стає його провідником, або ж навпаки, підпорядковує під стиль епохи, композиторську індивідуальність, виконавське прочитання, тощо.

Наступна складова музичного твору, це його жанровий орієнтир. Усі музичні жанри європейської традиції склалися ще в період класицизму та романтизму (XVIII-XIX ст.). Нова епоха (XX-XXI ст.) привнесла революційні зміни, це поява поліжанрів, що дозволила збільшити композиційні можливості. В творах XX ст. все частіше почали з'являтися випадки жанрових «гібридів», композитори вільно поєднували минулий досвід із пошуками їх нового застосування. Часто, саме літературне джерело диктувало композиторам до якого жанру орієнтувати їх твір. До жанрів вокальної музики відносять: оперний, ораторіальний, оперетний, камерний, та пісенний. І кожен з цих видів ділиться на підвиди, таким чином збільшує можливості авторських знахідок. Особливо великий обсяг самостійних піджанрів властивий пісенному: академічні романси, побутові романси, масові, народні, та інші.

В даній роботі ми розглянемо детально жанр камерно-вокального мистецтва, який є значущим здобутком культури людства, його розвиток почався з народної пісенності, із оволодінням людства мовою. Кожна епоха майже в кожній країні, а особливо це стосується європейських країн (Італія, Німеччина, Франція) може пишатися великою кількістю вокального мистецтва, яке стало високопрофесійною галуззю композиторського ремесла. Слова до своїх композицій композитори частіше всього добирали із творів поетів сучасників. В епоху романтизму було популярним звертатися до ліричних віршів, композитори того часу в своїй музиці відтворювали загальний настрій поезії, акомпанемент за правило був багатим на звукозображальні елементи, наприклад, звуки природи – води, спів птах,

вітер, тощо. Якщо зіграти лише тільки один акомпанемент, без співу, то можна буде сприйняти його як інструментальну мініатюру, в таких композиціях, слово, лише як привід для жанрового орієнтиру, для створення програмних циклів, заради краси їх музики.

Поняття «вокальний цикл» в історії музикознавства висвітлено в працях: І. Глаубермана [9], Н. Говорухіної [12], О. Григор'єва [17], С. Клебанової [29], Ю. Радкевич [45], О. Тарасова [53], та інших. Науковці досліджували композиторську діяльність та їх жанрові уподобання на прикладі конкретних творів, що залежать у більшості випадків як і від їх особистих задумів (звернень до літературних, художніх творів які надихнули), так і від соціальних обставин (історичні, політичні, та культурні прецеденти). Багатство та розмаїття вокальних циклів дозволяє бути камерно-вокальному мистецтву постійним об'єктом в музикознавчих розвідках.

Варто сказати про вокальні цикли ХХ ст., де музика стала підтримкою слова, цьому спонукали різні події, а особливо події які почали зачіпати людські долі, коли на порозі процвітання людства прогресувала тиранія. Тоді проти світового знуцання над народами, творчі спілки (художники, поети, музиканти, скульптори) почали проголошувати у своїх творах думку народу. І музика до слів стала писатися заради підкреслення саме інформативності, за цим слідувало обкрадання музичної мови, на заміну гармонічної краси, виразності технічних забарвлень, звукозображальності, ми маємо твори де домінує вербальність. Почали виникати нові види співу, одним із головних здобутків ХХ ст., є створення в нововіденській школі А. Шенбергом мелодично зафіксованої декламації під супровід – Sprechstimme. А його додекафонна техніка композиції розширила грані інтонаційного вираження текстового змісту. Музика стала «справжньою» та без зайвого прикрашання.

До створення вокальних циклів композиторів спонукала ідея втілення «великого в малому», цикл вокальних мініатюр завжди несе в собі певну концепцію, спільний орієнтир усіх номерів, направлений на конкретну

тематику. Наприклад, як в циклі Р. Шумана «Любов та життя жінки», де втілена ціла історія, з усіма переживаннями, глибокий психологізм який зберігається із переходом з одного номеру циклу в інший, вокальний цикл, це такий твір, який апелює то твору великої форми, має наскрізний тип драматургічного розвитку. Щоб створити єдину концепцію твору, автори вдаються також до створення інтонаційних арок.

1.2. Жанр сюїти в камерно-вокальній творчості Д. Шостаковича.

Історія виникнення жанру сюїти завдячує появі нових видів танців у сер. XVI століття, а саме: *padovana* – танок, що вирізняється плавністю рухів, величністю та благородністю, у розмірі 2/4; та *gaillarde* – навпаки, швидкому танці із елементами стрибків на 3/4: «Ця пара створює ледве не першу ланку в історії сюїти» [50]. В сер. XVII ст. австрійський композитор І. Я. Фробергер завдяки своїм працям затвердив Класичний тип старовинної танцювальної сюїти, його досягнення зазначається у дотриманні чіткої формули побудови частин сюїти: (*allemanda – kuranta – sarabanda – giga*). На протязі двох століть (XVII-XVIII) – композитори робили вставки додаткового танку між III та IV частинами, до ряду обраних ними танців входили: (*menuet, gavotte, bourree, passe-pied, polonez*, та дублі).

В музичній енциклопедії дається наступне визначення терміну: «Сюїта (франц. *Suite*, букв. – ряд, послідовність) – одна з основних різновидів багаточастинних циклічних форм інструментальної музики». Вона має декілька частин, які є абсолютно самостійними, та контрастними, має спільний художній задум, що втілює в собі велику ідею в малому.

Як і будь який стиль та жанр (сюїта) із плином часу зазнавала змін, у кожному столітті відбувалися її варіації, змінювалися інтерпретації форми та будови. З'являлися не танцювальні частини, такі як різноманітні арії, увертюри, прелюдії, та інші. Італія, стала початком історії варіаційної сюїти. Значний вклад в розвиток сюїти зробив Й. Бах: «<...> завершується процес звільнення танцювальної п'єси від зв'язку з її побутовими першоджерелами»

[50]. В XIX ст. сюїта набуває програмності, це були цикли фортепіанних мініатюр композиторів романтиків. XX ст. – століття прогресивних музичних смаків, пошуку нових засобів композиційної мови, в якому були написані балетні сюїти, особливу увагу створенню таких творів приділяли радянські композитори: І. Стравинський – «Жар-птиця», «Петрушка»; С. Прокоф'єв – «Блазень», «Блудний син», «Ромео та Джульєтта». Також в даному ключі творили композитори французької шестірки, та творці нововіденської школи, де А. Шенберг застосував свою додекафонну техніку.

До жанру сюїти прийнято відносити і деякі вокальні цикли, вони також можуть бути побудовані у чітких рамках дотримання контрастних частин, тонального плану, співвідношенні розмірів, а інколи, композитори давали своїм вокальним циклам таку програмну назву як Вокальна сюїта, що частіше всього несла в собі лише програмне значення. В музиці XX ст., це є нормою, одним з таких композиторів був Д. Д. Шостакович, деякі з його вокальних циклів відносяться саме до жанру вокальної сюїти: «Шість віршів М. Цветаєвої», «Вокальна сюїта на вірші Мікеланджело Буонаротті». До жанру сюїти, композитор звертався на протязі усієї своєї творчої діяльності, але він мав особистий погляд стосовно даного жанру, що дозволяло виходити за рамки усіма прийнятого регламенту форми сюїти. Музикознавець Світлана Маслій пише в своїй праці: «Посилення ролі сюїтності призводить до трансформації циклічного обліку квартетів і симфоній». Д. Шостакович змінює темпові графіки симфоній, що в свою чергу наближуються до сюїтних, а саме: повільно-швидко-дуже повільно-дуже швидко. Особливий шестоковський прийом – це введення в сонатно-симфонічний цикл пассакалію – у ролі лірико-філософського центру твору. В циклі «Сім віршів О. Блока» (за С. Маслій) «<...> прийнято вважати медіатором, як по своїй жанровій природі (вокально-інструментальна сюїта), так і по образному строю:

- початковий бінарний («Пісня Офелії» и «Гамаюн птаха віща»), трагічний за характером, пов'язаний із ідеєю випробування (розтавання, голод, пожежа, смерть тощо);
- останні п'ять частин занурюють в ніч;
- подвійності фіналу («Музика») надає виникаючий еквівалентний образ віщої птахи як символу застереження» [51].

Сповідально-монологічний тип медитації народжує нову якість. В двох останніх сюїтах – «Шість віршів М. Цветаєвої» і «Сюїта для баса и фортепіано на слова Мікеланджело Буонаротті» – тут композитор втілює і міфічні і ритуальні праобрази, створює альянс трьох стихій: Життя – Смерть – Безсмертя. Сам Д. Д. Шостакович говорив, що в цьому творі відбувається вихід в стан гармонізації, який означає безсмертя мистецтва і самого творця, що живе «...тисячами душ...у серцях усіх люблячих».

Видатний творець своєї епохи Д. Д. Шостакович (1906-1975) характеризується, як композитор-симфоніст ХХ ст., та на протязі свого професійного шляху він також працював і в області вокальних жанрів, не оминув і камерні твори, які складають чи малий список, див. у виносці №1¹ :

Композитор доволі часто звертався саме до поезії, та інколи і використовував прозаїчні тексти, а деколи він навіть поєднував ці два види літературного лібрето: «...піснях капітана Лебядкіна», та у «Передмові до повного зібрання моїх творів і короткому роздумі з приводу цієї передмови», та ще в декількох композиціях. Детальний аналіз подібних поєднань

¹«Із єврейської народної поезії» ор. 79 (1948); 10 пісень Шута з музики до трагедії У. Шекспіра «Король Лір» (1941); 2 романси на вірші М. Ю. Лермонтова (1950); 3 романси на вірші Пушкіна ор. 46; 4 романси на вірші А. С. Пушкіна для баса та фортепіано (1936-37); 4 вірші капітана Лебядкіна (із роману В. М. Достоевського «Беси») для баса і фортепіано; 5 романсів на слова з журналу «Крокодил»; 5 романсів на вірші Є. Долматовського (1958); 6 романсів на слова японських поетів; 6 романсів на вірші британських поетів (1942); 6 романсів на вірші британських поетів (1943); 6 віршів М. І. Цветаєвої; 7 віршів О. Блока (1967); 8 англійських та американських пісень для баса і оркестру (1943); «Були поцілунки» на слова Є. Долматовського (1954); «Весна переможна» - 2 пісні до вистави на вірші М. Светлова (1946); «Весна, весна» (1967); «Клятва наркомуну» (1941); «Пісні Мефистофеля про блоху»; «Песня о Розіте» (1938); «Пісня про ліхтарик» (1942) та інші.

сміслових полів – поезія і проза у змістовному аспекті розглянула музикознавець Н. Б. Матвєєва.

Сюїтна творчість композитора частіше за все побудована на певних моделях, в основному, це образно-міфологічна конструкція, вокальний цикл «Із єврейської народної поезії» демонструє нам відношення та сприйняття образу світу Д. Шостаковичем. В цьому творі ми можемо побачити застосування композитором певних формул художньої свідомості продиктованих подіями 1948 року.

Завдяки своєму бажанню бути «голосом» та підтримкою для суспільства, Дмитро Дмитрович створював вокальні композиції в яких прагнув до художнього синтезу через діалогічну взаємодію із словом. Але вербальна складова – то не єдиний засіб вираження його ідейної думки, він також приділяв увагу і партії фортепіано, яка у своїй змістовності несли глибоко-філософські підтексти.

Пісенні твори Д. Шостаковича, це приклад особливого відношення до слова і в обрамленні музичних звуків «слово» набуває потрібної інтонації, усі засоби виразності (метрична пульсація, ритміка, агогіка) покликані здійснювати значний емоційний вплив на слухача, таким чином, партія фортепіанного супроводу стає смисловим доповненням текстового змісту.

Серед музикознавчих досліджень камерно-вокальних творів композитора зустрічаються статті: Т. В. Горбунова, Н. Б. Матвєївої, А. Крамера, В. Васіної-Гросман, С. Хєнтової, Є. Добрикїна, І. Брежнївої. Музикознавець Ду Сяошуан пише, що: «Показовою відмінною рисою камерно-вокальних опусів Д. Д. Шостаковича є їх циклічна, а у ряді випадків сюїтна композиція. Вона являє собою складну систему засновану на паритеті кількох різнофункціональних, різножанрових частин, спаяних єдністю музично-драматургічного задуму, що у свою чергу, визначає високий рівень її системної організації <...>» [52].

Значущим явищем для мистецької діяльності наступних поколінь прийнято вважати твори пізнього періоду творчості композитора, оскільки в останні роки життя його хвилювали вже не тільки питання буденної проблематики народу, він став занурюватись в смислову концепцію життєвого шляху, і музична мова стала для нього ще більш важливим способом самовираження, цьому свідчать написані ним циклічні композиції в період з 1960–1975 роки. В більшості з них в музичному вираженні присутні звукозображальні елементи, які своєю яскравістю наближуються до театрального дійства, це відображено в «Сатирах», де кожен номер за задумом автора має на своєму початку дублювання назви частини співаком.

Висновки до Розділу 1

В першому розділі ми дослідили проблематику питання стосовно жанрів вокальної музики, та розглянули основні методологічні праці присвячені вивченню камерно-вокального стилю та жанру. Науковці висвітлюють ряд понять, за якими стоїть процес створення вокального циклу, як особливого жанру музичної творчості, розглядають певні концепції та композиційні прийоми, які чітко характеризують даний вид твору. Поєднання вокальних мініатюр відбувається за спеціальним регламентом. Є суттєві відмінності вокальної збірки чи опусу, від вокального циклу, де другий представляє собою поєднання композитором однієї смислової ідеї (яка базується на: стилістиці, виборі поетичних рядків одного автора, наскрізному розвитку, тональній і фактурній організації, інтонаційними арками). З часом, вокальні цикли стали апелювати до вокально-інструментальної сюїти (внутрішня будова циклу, контрастні частини, масштабність фортепіанної партії).

Виходячи з історичних відомостей про виникнення сюїтного жанру в музичній культурі, ми можемо говорити про наступні основні її етапи які найяскравіше відобразилися в мистецькому житті. Якщо говорити про виникнення основних принципів будови сюїти, то усі будуть говорити про

Й. Баха, де сюїта представляється твором в якому частини мають танцювальний характер, і контрастують між собою. В наступних століттях сюїта доповнювалася рядом танків, вставними номерами (увертюра, прелюдія, арія), композитори «гralися» із тональностями, темпами, тощо. І тільки в часи романтизму і з настанням ХХ ст., сюїта значно еволюціонує, композитори поступово залишають танцювальні частини, сюїта доповнюється музичними номерами, які сприймаються жанрово-побутовими знаками культури.

Композитори зверталися до створення вокальних циклів, переслідуючи одну ціль, це створення твору, в якому слухач буде звертати увагу на зміст тексту, не відволікаючись на сценічне дійство. Тут важлива саме «гра» слова, яка висувається авторами на перший план. Д. Шостакович любив працювати із «словом», і неодноразово звертався до написання вокальних мініатюр. Майже кожен цикл композитора, це приклад його симфонічного мислення, де масштабність музичного матеріалу представляється широким полотном. До вибору текстів Д. Шостакович відносився дуже уважно, він був шанувальником літератури, багато читав, і завжди звертав на зміст, який би був актуальним із сьогоденням, або із його внутрішніми переживаннями. В його доробку ми знайдемо вокальні цикли, які в своїй будові схожі із формою сюїти, які демонструють новий тип форми сюїти, а саме сповідально-монологічний. Композитор збагачує звукову палітру специфічними гармоніями, в які заключає символістичну характеристику. Говорячи про зміст його вокальних циклів, зауважимо, що це твори із глибинною філософською думкою, яка перемежовується із ліричними образами, що наповненні медитативною атмосферою і зображують певні психологічні настрої.

РОЗДІЛ 2

ВОКАЛЬНА СЮІТА НА СЛОВА МІКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРОТТІ Д. ШОСТАКОВИЧА ЯК ОБ'ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

2.1. Історія створення Вокальної сюїти на слова Мікеланджело Буонаротті Д. Шостаковича.

Сюїта на слова Мікеланджело Буонаротті ор. 145 Д. Шостаковича 1974 р. для баса і фортепіано складається з 11 номерів та присвячена його дружині, Ірині Шостакович. Назви номерів належать самому композиторові, а переклад оригінального тексту – А. Ефроса. І. Шостакович згадувала, як в ювілей М. Буонаротті її чоловік здивувався, що митець був і автором віршів, композитор взяв книгу і відмітив тексти, які його найбільше вразили. За короткий час Д. Шостакович склав цикл пісень на вірші італійського генія. Композитор використав 8 сонетів та три вірші автора, обрані ним рядки зачіпають різні етапи людського життя, від щастя кохання до її втрати, від Святості до політичної несправедливості, творчості і буденного, тут є і памфлети в честь Данте. І. Глікман писав: «Мудрість, Любов, Творчість, Смерть, Безсмертя як п'ятичленна формула, що звучить як кредо, і як заповіт Шостаковича» [52]. Таким чином, в музичному світі ходить думка, що Сюїта задумувалася композитором як автобіографічний твір, який став останніми (словами) Д. Шостаковича. В драматургії циклу ми помічаємо чіткий поділ, формулу, що має п'ять розділів. Масштабність сюїти дозволяє їй внутрішній поділ на мікро-цикли:

- I. Пролог (вступ) – «Істина»;
- II. Етапи земних почуттів, кохання – «Ранок», «Любов», «Розлука»;
- III. Повість про творця – «Гнів», «Данте», «Вигнанцю»;
- IV. Пошук вищого задуму творінь, їх смислу – «Творчість», «Ніч»;
- V. Епілог – «Смерть» та «Безсмертя».

Ю. Серов пише: «Пройшовши усе що призначалося, коло життя замкнулося, що підтверджує і наявність єдиного музичного тематизму, який міцно поєднує сюїту у симфонічну за масштабом фреску». Музикознавець Л. Акопяна знайшов зв'язок Сюїти із двома творами композитора: «Із Чотирнадцятою симфонією її споріднює наявність тематичної арки між першою та десятою частинами, а із єврейським циклом – групування частин, згідно змісту їх словесних текстів, за принципом 8+3 <...>» [22]. Із «Леді Макбет», сюїту поєднує використаний композитором в обох творах мотиву «недосяжного прагнення». В романсі «Місто спить», так само як і в 10 частині композиції є відсилка до жанру сарабанди, (символічного знаку статуї). В заключній частині Одинадцятого струнного квартету *f-moll* є споріднені інтонації, та драматична напруженість, яка перегукується із останнім номером Сюїти.

Особливості музичної мови композитора в Вокальній Сюїті ор. №145 ми можемо зустріти у багатьох доробках музикознавців: Л. Акопяна, М. Арановського, В. Холопової, А. Шеломенцевої та інших. В їх працях ми помітили певну схожість у поглядах стосовно формоутворення, вони звертають увагу на її квадратну структуру, також було відмічено, що композитор часто використовував засоби музичної виразності, що апелюють до жанру пассакалії (в кульмінаційних розділах форми), ототожнення певних гармоній із релігійними мотивами: (образ Христа, звернення до інтерваліки *dies irae*), числовими закономірностями, і в свою чергу, усі це апелює до символічного мислення Д. Д. Шостаковича.

Глибокий аналіз смислового «поля» в музиці Сюїти зробила професор Олена Борисівна Вітель. На нашу думку, такий аспект розгляду шостаковичезнавчого вокального мистецтва потребує своєї присутності і в даному дослідженні. Музична культура ХХ ст. потерпіла певну інверсію смислів, і на думку В. Бичкова це призвело до «художньо-позахудожньої культури-анти-культури» [34]. Автор має на увазі, що у рамках сучасного

мистецтва ХХ ст., творці зосереджують свою увагу: «<...> на створенні не відображення у своїх творах реальної дійсності що їх оточує, а навпаки створюють іншу дійсність, суто “художню”» [34]. Такий підхід композиції дозволяє надавати задумам творців присутності загадкового елементу, який покликаний розвивати у людей мислення, цікавити їх розум, розширювати пізнання. Музикознавиця Є. Вітель пише: «Сенс твору мистецтва виводиться автором із зовнішньої (предметної) форми і стає потайним» [28]. Тобто, у людини виникає потреба в її пошуку, пошуку істини твору.

Композиційна мова партії фортепіано також наповнена монодичними висловлюваннями, ми бачимо в ній і монофактурність, і часті повтори октавних унісонів, які представлені то поодинокі, то навпаки у бурі пасажів, які нестримно розливаються під пальцями піаніста. Класичний принцип письма демонструє нам вертикальна побудова фортепіанної партії, які в деяких елементах нагадують супровід в стилі ренесансу.

2.2. Композиційно-драматургічні особливості Вокальної сюїти Д. Шостаковича

(І) № 1 «Істина» – (тональність – хроматична, *Adagio*, 2/2) – відіграє роль прологу. Структура вірша поділена двома куплетами по два чотирирядкові, і два трирядкові. Будова номеру – *a-b-c-a1*.

Починається шеститактовим вступом на *ff*, партія фортепіано в лівій руці наче пісня без слів, за рахунок ритмічних прийомів мелодії написана в характері виклику або ж наступу, рухи рівних четвертних чергуються із синкопами, які побудовані на нестійких інтонаціях малих секунд та тритонів. З тт. 1 по 28 виклад музичного матеріалу – діалогічний, відбувається протиставлення голосу та інструмента, акомпанемент має різноманітну ритміку, і підкреслено великою відстанню мелодії лівої руки від басової партії, яка демонструє собою *catabasis* (занурення у світ мертвих), важкі басові кроки написані то поступовими низхідними напівтоновими, то цілотноновими інтервалами октав. Звідси виникає певна статичність і

перенавантаження мелодії, яка періодично рухається вперед завдяки пунктирному ритму.

З тт. 28-37 (b) композитор акцентує увагу на секундових інтонаціях, які чергуються в обох партіях. Їх можна сприйняти як тему сумніву, імітація коливань звукової хвилі дзвону створює атмосферу душевних переживань, та непостійності. До третьої частини (c) передує чотиритактовий вступ в тихій динаміці, після якого настає кульмінація усього номеру, де заявлені істинні думки і сподівання в нюансі динамічного підйому на *ff*, агресивний характер виконання терцієвих інтервалів контрастно змінюється на тихий та поступовий рух мелодії в партії фортепіано – це свого роду зв'язка із останнім вокальним епізодом (тт. 50-55).

Наступні частини представлені в Сюїті тематичними блоками. Перший з них присвячений темі кохання, ліричні номери демонструють нам земні утіхи, буденність, яка в деякій мірі позбавляє людину від преклоніння до святості. В назвах композицій зашифровані етапи кохання: перше знайомство – кульмінація почуттів – розтавання. Але музика має інший вектор розвитку, і стає іншою стороною текстового змісту, наче композитор протиставляє слово музиці, де текст є лише констатацією, а мелодичний матеріал – відображує недовомленість.

(II) № 2 «Ранок» (*Des-dur, Allegretto, 3/2,*) – це тричастинний номер, по відношенню до першого, характер музики піднесений, і світлий. Вокальна лінія нагадує мелодичний речитатив моцартівського прикладу: «<...> інтонаційні стереотипи речитативної мелодики відчуються тільки як прообрази, і ми знайдемо тут немало характерних “шостаковичевських” звернень <...> послідовність тризвуків із секундовим або терційним співвідношенням: *Des-Es-D-E-F-Es-D*» [62]. Оригінальна назва сонету – «Немає радощів»: «<...> побудований за принципом *crescendo* до фіналу, коли образ, що малює художник стає реальнішим, наче проступає на полотні, музичний же зміст навпаки, стриманий.

Аби вкласти вірно слова, композитор звертається до частоті зміни розміру (3/2-4/4-3/4-5/4). В акомпанементі ми спостерігаємо псалмодійний виклад музичного матеріалу, який чергується інтервалами терції та квінти на фоні жвавих рухів в вокальній партії восьмих тривалостей.

В першому епізоді (а) фігурує динаміка *pp*, та варто звернути увагу на незручну теситуру для баса, яка може спровокувати на більше форсування голосом ніж того вимагав композитор, скоріше за все, даний нюанс стосується характеру виконання, його слід трактувати з точки зору м'якої та світлої подачі голосу.

До частини (b) підводить маленький вступ (тт. 17-19) – мелодія якого перенесена у другу октаву, він заграє новими барвами по відношенню як до №2 так і до №1, так як такий хід вирішення композиції звучить вперше, то він має мати свою окрему історію. На слух мелодія, яка заточена в ці три такти сприймається як імітація на романтизм, це не дивно, адже в поетичному тексті ми стикаємося із рядками любовної лірики, таким чином композитор і вирішує підкреслити спільний настрій композиції. Якщо ми звернемося до назви «Ранок» – то також зможемо віднайти в музиці до неї відсилки, програмність, яка відтворена за рахунок прозорої фактури в партії фортепіано, спокійність ранкового пробудження, спів птахів (тт. 17-19), схід сонця (тт. 15-17).

В завершені частини відбувається ритмічне розширення на фоні широкої мелодії вокальної партії, при цьому за помітками композитора повинні зберігатися нюанси *pianissimo* – *piano*, загальна фактура залишається прозорою, без перевантажень. Головний мотив фортепіанної партії витриманий рівними чвертями, які мають в своїй основі інтонації малих секунд, під однією лігою по дві ноти: (наче нагадує про приреченість істинного кохання на землі: “Любов обіцяє закоханим смерть у цьому світі”).

№3 «Любов» (*D-dur, Allegretto 4/4*). Динамічний 6-ти тактовий вступ у нюансі *p*, з переборами шістнадцятих у високій теситурі, блискучі

хроматичні пасажі будуються на оспівуванні ч4 та ч5, які дають атмосферу відчуженості, але тієї яка адресується не почуттям а навколишньому світу, почуття ж, навпаки підкреслюються атмосферою інтимного звучання, у 4 т. неочікувано нас зустрічає каданс у вигляді *apperdgiatto*, після якого знов продовжуються переливи шістнадцятих.

Перед вступом голосу у 5 т. в партії фортепіано змінюється скрипковий ключ на басовий, така різка зміна теситурного розташування знову розділила дві партії, і вокальна лінія залишається майже а *cappella*, її підтримують витримані басові октавні інтервали у контр-октаві інструменту.

Атмосфера інтимного звучання зумовлена тихими динамічними вказівками, порушується лише один раз, коли композитор виписує форте на два такти на словах «...ось чому твій погляд заворожений». В завершені повторюється вступна частина, але з невеликим розширенням, як символ того, що потаємний світ кохання героїв, який здавався їм недоторканим і окремим від світу стає тендітним і вразливим під тиском правил буденності життя.

Існує й інша версія трактовки частини, стосовно якої її концепція побудована у вигляді звернення, яке адресується Любові (у тексті слово любов виписане з великої літери), ми можемо припустити, що автори (поет/перекладач/композитор) – втілюють у цьому слові велич почуття, яке може бути не тільки абстрактом, а й матерією або, як стверджують музикознавці (Лю Нін, М. Арановський) – це є образ Сина Господа. В тексті постійно виникають питання адресовані «Любові», але відповіді подані на них даються самому собі, якщо притримуватися думки науковців, можна висунути теорію, що даний номер не тільки є монологом-зверненням, а й молитвою. У музиці божественність зображується акордами у високому регістрі, вони мають вигляд акордових стовпів «<...> наче колонади Небесного храму» Лю Нін [36, с. 267].

Якщо звернути увагу на форму композиції №3, то одразу помічається певна рондальність, де кожного разу перед вступом вокальної партії звучить фортепіанне соло, у вигляді етюдної вправи, мотиви якої нагадують останні такти «Пісні дівчини» №10 з вокального циклу «Із єврейської народної поезії» де фортепіано імітує гру дудки.

Четверта частина Сюїти – «Розлука» – лаконічний номер, майже безмовний фортепіанний супровід, увага зосереджена на текстовій складовій, зміст вірша на відміну від попередніх не несе в собі вищого – Божественного «ідолу», тут звернення адресоване саме образу жінки (мадонні). Назва програмує до трагічної сюжетної лінії, перед героями стоїть важке випробування, прощання із коханням. А. Крамер відмітив, що: «Поетичному текстові властивий відтінок театральності, що виявляється у відкритому жесті, гіперболізації інтонацій, певній “вичурності”» [7]. Партія фортепіано в основному побудована на залігованих акордах, які звучать на протязі майже усієї частини, мелодія вокалу виписана постійними повторами одних і тих самих нот, довгі тривалості, надають ефекту медитативності та молитвенності.

В середині сюїти відбуваються нівелювання між духовністю, творчістю та людськими, мирськими роздумами. Композиція номеру не має розміру, звідси виникає відчуття свободи, так, наче цей монолог відбувається не на сцені, наче це не частина чогось великого, а простий потік думок у звичній, буденній обстановці. Д. Д. Шостакович, мабуть саме так вбачає земні переживання, вони позбавленні «високого», звідси і простота викладу музичного матеріалу.

(III) № 5 «Гнів» (*Allegro non troppo*, четвертна – 160, 4/4) – характер музики відповідає назві, різкий, швидкий вступ із двох тактів в якому йдуть повтори однієї ноти (по чотири на кожен сильну долю). У порівнянні із попередніми частинами, тут відбувається фактурна насиченість. Це середина сюїти і вона виконує функцію драматичної розробки. Сонет присвячено

Божественному образу, в музичній мові прослуховуються інтонації Христа, як у фортепіанному вступі так і в вокальній партії. В інструментальному супроводі домінують токатність та маршовість, партія голосу починається з нюансу *diminuendo* і рухається до *piano*, в характері псалмодії і символізує людське примирення на словах «Так буде воля Твоя». Номер наближений до оперної арії, в характері як супроводу так і вокальної партії є спільні риси із арією Мефістофеля. Прослуховуються інтонації теми прелюдії b-moll з I тому ДТК Й. Баха.

Стрімке «агресивне» слово (склад на кожну ноту), гучна динаміка, швидкий темп занурюють в атмосферу страху, яка присутня у № 6 «Данте» де є алюзія на бетховенський стук долі, який зустрічається упродовж усієї частини, то в мінорній то мажорній окрасі. Вокальна партія наближується до розпіву на кшталт пісне-співу церковного Богослужіння. В тексті прославляється Данте і його внесок та значущість його творчого спадку для людства, що покликане на направлення і усвідомлення того, що усі вчинки несуть за собою наслідки. В музичному матеріалі вокальної партії часто зустрічаються зменшені кварта, в той час коли в партії фортепіано композитор імітує фанфари міді, в яких також прослуховується тема долі.

№ 7 «Вигнанцю» – продовжує думку попередньої частини, знову фігурує образ Данте який порівнюється із Христом. В партії голосу помітно збільшується діапазон (*cis*-малої – e^1), з перших нот композитор виписав характер виконання (*maestoso*). Партія голосу – майже без супроводу. Починається сьома частина із октавного унісону в фортепіано на ноті *cis*, яка є символом судного дня, далі цей символ буде відображений вже в партії голосу тт. 31-32, на *f*, на слові «похвала», нота повинна прозвучати гірко та напружено, аби передати приреченість. На заміну символу зла, композитор приносить «світло», тт. 42-43, на звуці *b*, які присвячені пожертві Данте «... він заради нас зійшов в оселю зла». Свою монограму композитор вніс в тт. 73-74, після якої партія фортепіано виписана в жанровій стилістиці

монументального хоралу, і починається із октавних повторів *cis, b* – символ апокаліпсису. В поетичних рядках йшлося про те що Данте був зачинений для світу своєю ж державою. Ми знаємо що Д. Шостакович відчував на собі політичний тиск, заточення, яке обмежувало його пориви творити. Тож в цьому фрагменті ми чуємо болючі серцю згадки пережитого самим композитором.

(IV) № 8 «Творчість» (*Moderato, 4/4, опорні тональності – b-D-Fis*) – в цьому номері домінує атмосфера творчого процесу, перед композитором стояла задача втілити в музиці удари молотка самого Мікеланджело, в процесі творіння скульптури. В партії фортепіано звучать дисонансні акорди, що чергуються із висхідними арпеджованими фіоритурами, які імітують стуки молоту та його іскристість. Номер багатий на звукозображальні елементи – тридольний та синкопний ритм, часта зміна метру 4/4, 3/2, різкі прийоми акцентування акордів та рваної ритміки в партії інструменту, якщо виокремити голос із номеру, то музику акомпанементу можна б було назвати виразною картиною, яка апелює до інструментальної театральності. Вокальній партії доручені – тріольні групування, інтерваліка локрийського ладу, зменшені октавні ходи. На фоні бойовитого супроводу, мелодія голосу також стає наче засобом праці, звукові інтонації мають чіткі, геометричні грані, і сильні обертонові хвилі, що нагадують робочий інструмент митця, який відбиває глиби каміння. Після таких різких, агресивних інтонацій настає контрастна по відношенню до неї частина «Ніч». В якій йде мова про скульптуру, цікаве вирішення динамічної гри між цими частинами покликане показати слухачам болісність процесу творіння, результат якого за проханням митця не повинен викликати зайвого галосу, адже скульптурі довелося пережити болючу трансформацію, силу ударів, і тепер їй солодко спиться у спокої.

№ 9 «Ніч» (*Andante, 4/4*) – це кульмінація Сюїти, позначена автором під назвою «Діалог». В основі частини лежать рядки поету Строцці та

Мікеланджело, представлені у формі діалогу двох митців. Музика занурює слухача в атмосферу спокою, тиха динаміка, спокійні, лагідні інтонації, що викладені в мелодії фортепіано у вигляді коливань восьми тривалостями під єдиною лігою, щось схоже на ритміку колискової. Присутність хорального характеру побудована на вертикальних гармоніях, партія фортепіано та голосу зливаються у єдиний звуковий потік. Тема цієї частини побудована на автоцитаті Д. Шостаковича, він повністю переніс мотиви останньої частини (тт. 30-38) Чотирнадцятої симфонії («Смерть поета»), і тему фіналу із тріо для кларнету Г. Уствольської.

Тут композитор звертається до прийому розпівів деяких слів, партія роялю має кантиленні фрагменти. М. Арановський пише: «Подібно тому як в обряді відспівування спів хору чергується із речитаціями священика, хорал у сюїті тричі прошарює спів соліста, створюючи образ вічного спокою» [с. 257].

(V) № 10 «Смерть» – починається 9-ти тактовим вступом теми першої частини Сюїти. Головна партія в тт. 20-23, поступово перевтілюється в траурний марш. Композитор поєднує першу та 10 частину однією звуковою лінією, і дає нам зрозуміти що життєве коло дійшло свого кінця. Д. Шостакович приходить до висновку, що сенс, тобто істина життя це шлях до – смерті. Та це всього лише стосується фізичного існування, а от витвори мистецтва навпаки є тим абсолютom людського існування, їх безсмертям. Щоб створити атмосферу смерті, композитор наповнює музичний матеріал доволі холодними гармоніями, акорди яких наче застигають. Жанровою основою частини стала пасакалія, яка покликана виступити проти зла.

№ 11 «Безсмертя» – це епілог сюїти, що створює перехід в інший вимір. «<...> простір вічності, що асоціюється у Шостаковича із безхитрісним дитячим мотивом» [28]. В цій частині автор вставляє автоцитату – тема «небесних дзвоників», яка ілюструється за рахунок переборів високих нот на стакато. З тт. 1 по 18 ми чуємо добродушно дитячу

мелодію, яка схожа на іграшкову шарманку, монотонні повтори відіграють роль драматургічного напруження. На її фоні партія голосу звучить відчужено та велично.

Отже, 11 частин сюїти побудовані таким чином, що всередині себе мають мікро-цикли. Складна композиційна структура твору стала в подальшому музичному житті популярним видом циклічності, адже: «Зв'язок частин сюїти не обмежується її внутрішнім сюжетом. Вони здійснюються на музичному рівні, завдяки чому в сюїті виникають різноманітні переклички і відповідності тематичного матеріалу».

Висновки до Розділу 2

Вокальна Сюїта була написана в 1974 р., композитор присвятив її своїй дружині, яка надихнула його на створення цього твору. Д. Шостакович звернув свою увагу на деякі сонети, памфлети та вірші митця. Сюїта складається із 11 номерів та 5 розділів, є групування в мікро-цикли. Написана вона для баса, і в музичному матеріалі фортепіанної партії, також перевага відається низькому регістру. В деяких частинах Сюїти, є відсилки на попередні твори композитора (14 та 15 симфонія, романс «Місто спить», гармонії з опери «Леді Макбет»).

Перша частина – це свого роду пролог. Вокальна партія «Істини» має риси медитативного висловлювання, яке чергується із емоційними сплесками. Зверхні інтонації наче повчають слухача, вже з першого номеру ми відчуваємо філософський настрій. Хроматичні інтонації створюють нестабільну атмосферу, де постійно нависає невирішене питання. Музика стає характеристикою символів, переважна кількість мотивів побудована на ламентозних інтонаціях, та стверджувальних акордових стовпах, повторях одних і тих самих нот. Символи істинності, святості та безгрішності зображені у звуках (*a, e, g, b*), а зла, судного дня, смерті (*c, f, h, cis*). Номер 2, 3 і 4 – частини, які демонструють ліричну сторону Сюїти. Наскрізний розвиток між цими номерами продиктований композитором у вигляді *attaca*.

М'які лінії вокальної партії підтримуються романтичними інтонаціями мелодичного матеріалу акомпанементу. «Ранок», мініатюра із прозорою фактурою, позбавлена драматизму, і має медитативне висловлювання. Тут присутні звукозображальні елементи, наприклад в партії фортепіано виписані трелі, які нагадують спів птахів. № 3 «Любов», починається бурхливим вступом, ми опиняємося в епіцентрі яскравого почуття героя. Композитор зображує інтимність цього номеру за рахунок тихої динаміки на фоні збудженого слова. Завершується цей мікро-цикл «Розлукою», це невеликий номер трагічної змістовності, але музика демонструє смиренність. В спокійній ритміці акомпанементу, вокальна партія звучить як молитовне сповідання в простоті композиційної мови.

Наступний сегмент Сюїти також організований трьома номерами, № 5, 6, 7 – ці частини поєднані художньою лінією, що проголошує єдність між художником та владою, генієм та людством. Вони контрастують до трьох попередніх номерів. Тут фактура стає щільнішою, зростає драматичність, теситура вокальної партії доходить до крайніх меж. Використання зменшених та збільшених інтервалів, окличних інтонацій (ч4, ч5) проголошують думку композитора стосовно його особистої творчої трагедії. Несправедливого відношення з боку влади, та важкі суспільні події, які постійно мучили його душу. Багата палітра звукозображальних елементів використовується у 8 номері «Творчість», де Д. Д. Шостакович втілює в ритміці та різких акцентах звуки процесу обробки кам'яного матеріалу. Кульмінаційна вершина втілена в 9 номері «Ніч», вона демонструє риси театральності, де у вигляді діалогу співак має втілити два образи. Останні два номери «Смерть» та «Безсмертя», епілог Сюїти. Автор проголошує свою вічність, яка продовжена в його творіннях.

Д. Шостакович обрав строгу (класичну) манеру викладу музичного матеріалу, яка на перший погляд є непомітною. Це прочитується у вокальній партії, що написана в стилі строгої монологічності, зміст Сюїти

розкривається слухачам поступово, то в речитативних то ламентозних фрагментах, в помірних темпах та стриманій, і частіше за все делікатній динаміці, яка надає творові атмосферу повісткування. Тим не менш, цикл має і внутрішні контрасти, які доручаються обом партіям і голосу і фортепіано. Ми помітили що композитор виділив їх раптовими сплесками *f-ff*, та поступовими нагнітаннями динаміки, в вокальній партії трапляються фрагменти *acappella* в говірковій манері, або ж навпаки є частини в яких співакові потрібно наповнювати звук як силою так і тембральними барвами та напруженістю. Взагалі гра голосом в інтерпретації циклу грає важливу роль, музика має безліч різноманітних відтінків. Особлива роль драматургії Сюїти доручена партії фортепіано. Вступні такти в першій частині – це головна тема твору, яка упродовж усієї композиції набуває метаморфоз.

РОЗДІЛ 3

ПОРІВНЯЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ЗРАЗКОВИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ВЕРСІЙ ВОКАЛЬНОЇ СЮЇТИ Д. ШОСТАКОВИЧА

3.1 Євген Нестеренко (запис 1976 р.): виконавська партитура першовиконання.

У сольному вокальному виконавстві (оперному, концертно-камерному) представлені дві сторони, які визначаються як «персональна» (голос співака з його неповторними тембровими відтінками) та «об'єктивована» (голос як результат його шліфування в умовах певної вокальної школи та методики). Говорячи про це, підкреслює аспект сценічного перевтілення співака, який найбільш чітко виявляється в опері, але є присутнім і у концертно-камерному виконавстві.

Євген Нестеренко (1938-2021) – оперний співак (бас). Співак світової величини, виняткової краси голосу, та бездоганної техніки, мав яскравий творчий шлях, виступав на сценах різних країн, займав призові місця на конкурсах. Він навчався у класі В. Луканіна, більшість сучасників розповсюджують думку, що саме завдяки школі його викладача. Є. Нестеренко оволодів унікальними навичками вокальної майстерності, що як пише «<...> Нестеренку не тільки використовувати природну схильність та впевнено брати соковиті соль та фа великої октави, та ще й вільно почувати себе у верхньому регістрі. Це дає йому можливість виконувати великий по діапазону репертуар <...>» [67].

Репертуарний список співака налічує приблизно 20 оперних партій, та значущий список камерно-вокальних композицій Д. Шостаковича: 10 пісень Шута із музики до трагедії У. Шекспіра «Король Лір» (1941), ор. 58а; 4 вірші капітана Лебядкіна (із роману Ф. М. Достоевського «Біси») ор. 146; 5 романсів на слова із журналу «Крокодил» ор. 121; Пісня Мефистофеля про блоху, ор. 75 №3; «Передмова до повного зібрання моїх композицій та стислі

роздуми з приводу цих роздумів» (1966), ор. 123; Симфонія №14 для сопрано, баса і малого струнного оркестру з ударними (1969); ор. 135; Сюїта на вірші Мікеланджело Буонаротті (1974), ор. 145.

Про останній твір Д. Шостаковича співак згадує наступне «<...> працюючи над сюїтою на слова Мікеланджело композитор був не зовсім задоволений літературною якістю перекладів А. М. Ефроса, і попросив поета А. Вознесенського трішки відредагувати <...> натомість він переписав увесь текст <...> Д. Шостакович все ж залишив переклад А. Ефроса, прокоментувавши: “До цих перекладів треба писати нову музику”» [67].

Д. Шостакович про Є. Нестеренка: «Цей артист вирізняється серед своїх колег не тільки яскравістю та своєрідним талантом, але й інтенсивними творчими пошуками, постійною увагою до нової радянської музики. Нестеренко в усіх відносинах є гідним продовжувачем новаторських традицій російської вокальної школи».

Якось Є. Нестеренко побачив у Флоренції та Римі творіння Мікеланджело, і співак стверджував що: «<...> особливо розписи Сікстинської капели допомагають мені при виконанні мікеланджелевської сюїти» [67]. Творча співпраця цих двох митців дозволила Є. Нестеренку виконати твір таким чином, як того жадав композитор. Співаком були дотримані усі вказівки, та важливіше за все він зміг передати філософський дух твору.

Щоб проаналізувати виконання Є. Нестеренка, ми звернулися до запису 1976 року, співак виконував твір під супровід піаніста Є. Шендеровича, чия гра також варта уваги. Євгеній Михайлович (1918-1999) – видатний музикант свого часу, він брав активну участь в науково-дослідницькій роботі, активно поширював свою думку в наукових публікаціях, був музичним критиком та знавцем музичного мистецтва. Знайомство цих величних постатей відбулося у 1975 році, коли Є. Шендеровичу випала нагода виступити на конкурсі із твором

композитора. Д. Шостакович писав: «Є. М. Шендеровичу властиве глибоке проникнення в задум композитора, бездоганний смак, тонке відчуття стилю, твору що він виконує. <...> ретельна, філігранна відточеність деталей, яка поєднується з розумінням спільної ідейно-художньої концепції твору» [52].

№1 «Істина». Вже з першої ноти ми відчуваємо усю важливість вербальних рядків, спів дуже глибокий та змістовний, Є. Нестеренко наче забиває голосом кожний склад, збагачуючи звуки барвистістю обертонів. Виникає відчуття певної відтяжки, хоча у нотах відсутні знаки *tenuto*, можливо це через достатньо великий голос співака, який він не зважаючи на стилістику, яка потребує камерності, не стримує, а навпаки наповнює. В висхідних інтервалах Є. Нестеренко дозволяє собі такі елементи співу як під'їзд знизу до ноти *c1* октави (12 т. на словах «Хто може...»), така тенденція спостерігається майже постійно. Це заважає кантиленному співу, хоча кантиленність була задумана композитором, співак же навпаки таким чином вирішив оживити звучання, щоб інтонації звучали не інструментально, а з емоційною напругою. У Євгена Нестеренка інколи зникають приголосні звуки в кінці слів, він закруглює кінцівки фраз, що свідчить про майстерність саме оперного співака, тоді коли камерно-вокальний твір ХХ ст., повинен зберігати ясність виконаного слова. Хочеться відмітити високу технічність філірування голосу. Артист виконує усі динамічні вказівки, звідси і виникає художня агогіка.

№2 «Ранок». Голос Є. Нестеренка, в цій частині можна порівняти із яскравим дзвоном, він дуже емоційно почав першу фразу, в характері закоханого юнака, ажіотажна захопленість одразу занурює слухача в атмосферу радощів першого почуття. З кожною новою фразою можна помітити емоційну еволюцію. Уже наступна фраза тт. 20-26 прозвучала дуже зворушливо та інтимно, на словах «іще ніжніше стрічки <...> навколо персій молодих» голос забарвився ніжними та потайними інтонаціями. Еротичний настрій даного номеру вийшов у артиста дуже правдоподібно, в цьому йому

допомогла гучність голосу та гра динамічних відтінків. Виконання можна вважати художнім взірцем для майбутніх поколінь. В останній фразі співак дозволив собі помітне розширення фрази, на фоні незрівнянного піанісимо (з технічної точки зору, відбувається сильний тиск на діафрагму, і чутно як співак користується прийомом співу в «себе», наче «п'є ноти»). Таким чином слова «о скільки справи тут для рук моїх...» зазвучала звабно та солодко.

№3 «Любов». Контрастний перехід відбувся від звучання голосу в № 2 і в №3. Тут характер виконання мелодичного матеріалу у співака інтерпретується в стилістиці співу паламаря. Величний голос звучить наче із храму. І в самому тембрі можна відчутти биття дзвонів. Це пояснюється чутливістю співака до обертонів роялю, він наче переймає його манеру. Тут стає помітний дуєт двох партій, вони зливаються воедино, відчують кожен звукову хвилю один одного. З 27 т. стоїть позначка *espr.* на *p.*, яка була проігнорована співаком, експресивного характеру він додав в останній фразі частині.

№ 4 «Розлука». М'яка подача звуку реалізовується у співака за рахунок обережної промови приголосних, він чітко виконує усі вказівки композитора. Починає на *p.* і тримає нюанс стільки скільки того бажав автор. У його виконанні ця частина звучить більше в манері художньої розмови, завдяки вірно підібраним інтонаціям прослуховується кожний пунктуаційний знак.

№ 5 «Гнів». Активна та чітка вимова слова, розгніваний настрій, хвилювання та зловіщість, добре проілюстрована в інтонаціях голосу співака. В т. 13 на *bl* стоїть *dim.*, але через швидкий темп воно стає непомітним. На слові «удел» в тт. 47-50 написана максимально висока нота для голосу «бас» – *fl*, яка повинна триматися упродовж двох повних тактів на *fff*, і зважаючи на те що, в цій частині дуже швидкий темп, при якому важко слідкувати за опорою дихання, і в співака не має можливості зробити повний вдих, якого потребує гарне озвучування даної ноти, йому все одно вдалося прозвучати в

цей момент вільно, хоча і відчувалась легка напруженість в області гортані, та цей маленький недолік навпаки надав моменту надривного стану героя.

№6 «Данте». Є. Нестеренко в цій частині максимально округлив звучання голосу, з перших нот, його темна густота голосу злилась воєдино із низькою партією рояля, виникає атмосфера занурення у потойбічний світ. Похмуро і зловіще він інтерпретує усі болючі моменти тексту панегірика. Окраса голосу змінюється разом із гармоніями та змістом тексту в тт. 19-27 – округлий звук стає відкритим, відчувається що він скористався прийомом внутрішньої посмішки, і трішки оголив звук.

Неймовірно гарно, в оперній стилістиці прозвучала кульмінація номеру тт. 29-31. Голос розливався рівними обертонами, насиченим диханням та життям. Що передало увесь захват композитора творіннями Данте та його постаті. Одразу розумієш, що в інтерпретації співака велику роль відіграла присутність Д. Шостаковича, який старався максимально точно передати свій настрій як в нотному матеріалі, так і в бесідах та листах із артистом. В завершенні тт. 43-44 звучить нота *h* малої октави на *p*, але співак навпаки насичує її тембрально і тримає в нюансі *mf*. Завдяки цьому в наступній частині №7 «Вигнанцю», яка продовжує тематику попереднього номеру, слухачі не відчули смислової зупинки, артист продовжує свою розповідь, у спокійній, рівній манері, вокальна партія тут постійно звучить без підтримки роялю і спів Є. Нестеренко стає вагомим та величнішим, його можна порівняти із звуком туби, яка заповнює собою весь простір. В тт. 65-75 – йде нагнітання сюжету, і в цей момент змінюється настрій, в голосі з'являється сильна напруга, а в тт. 95-96 він театралізує звук, змінює академічну манеру на відкриту, народну, чим демонструє презирство, яке прописане у тексті. Ще ми почули прийом тремтіння голосом в тт. 122-123, і делікатний фальцет у тт. 144-145 коли він заспівав висхідну октаву на до дієз першої октави і уся фраза до кінця частини була виконана ним на міцно витримане диханням *p*, у виразній декламаційній манері.

№8 «Творчість». На цей раз, за рахунок необережних, майже викликаних звукових хвиль Є. Нестеренко демонструє голосом разом із партією фортепіано удари молотку. Так кварта звучать у співака не просто гарно проінтонуваними, а в стилістиці биття, різко та відірвано, наче він підбиває голосом каміння.

№9 «Ніч». М'який, глибокий та делікатний звук співака підтримує загальну атмосферу зачарованості першого куплету (8-30 тт.) – таким чином образ Строці змальований артистом натурою романтичною, а спів на піанісімо зворушливо огортає мрійливістю недосяжності бажаного. Другий куплет – тт. 22-54 трактується в інакшій тембровій наповненості. Голос набуває стверджувального забарвлення, сильний та мужній образ самого Мікеланджело виростає перед слухачами як кам'яна, холодна глиба.

№10 «Смерть» та №11 «Безсмертя». Євген Нестеренко – володар справжнього басу, його тембр як найкраще розкривається саме на низьких нотах, які в даній композиції, разом із партією фортепіано наближують слухачів до світу мертвих. Сам співак проспівує нижні ноти, наче забиває цвяхи, дуже атмосферна декламаційність, що нагадала нам принцип *catabasis*. А з т. 35, тембр забарвлюється світлим звуком, артист полегшує подачу голосу, оголяє його, наближує до фальцету, так він демонструє божественну присутність, щось на зразок янгольського співу. В 50 виконавець перебільшує вимову слова «срамоте» подвоївши літеру «р». Чим підкреслив презирливий настрій усієї фрази. №11 «Безсмертя» – весела дитяча мелодія відійшла на другий план в момент вступу партії голосу, артист бере всю увагу на себе, інколи навіть перекриває її (35-38тт.). В манері співу є схожа інтонація із співом богослужника.

3.2 Дмитро Хворостовський (концерт 2007 року): еталонна інтерпретація нової генерації співаків.

Дмитро Олександрович Хворостовський (1962-2017) – один із самих відомих співаків сучасності, драматичний баритон, володар феноменального

вокального дихання, виконавець складних оперних партій, володар премії Opera News Award, став взірцем для більшості молодих співаків. Його школа співу наближується до ідеальної звукової манери, а художня виразність на сьогоднішній день залишається неперевершеною та незрівнянною.

Д. Хворостовський мав активну концертну діяльність, окрім оперних партій він залюбки виконував і камерно-вокальні твори, від класичних взірців (Ф. Шуберт, П. Чайковський, С. Рахманінов,) до музики XX століття. (Г. Свірідов, Д. Шостаковича, А. Бабаджаняна), також він не залишався осторонь від творів своїх сучасників, і тісно співпрацював із І. Крутим. Виконання Вокальної Сюїти відбулося в 2012 році, партію фортепіано виконував Іварі Ілля.

№1. «Истина». Співак помітно прискорює приголосні звуки, він їх тримає «на зубах», і інколи виштовхує. Таким чином зберігається кантиленна виразність. Рівність звуковедіння також завдячує гарному диханню Д. Хворостовсько. Моменти вдиху ледь помітні, він завчасно готується до нової фрази, і проспівує перші ноти фраз на затриманому диханні, завдяки чому нота наповнено та вагомо озвучує. В 12 такті на ноті до 1 октави спостерігається «роздування» голосної «О». Динаміка виконання не перевищує *mf*, хоча авторська рекомендація – *f*, артист трактує гучну динаміку як художній засіб виразності, і в момент кульмінації, він збільшує не силу голосу, а вимову слова за рахунок обертонів на витриманих нотах, і в т. 38 на *es1* тембр співака густо розливається, що гармонічно поєднується із інструментальним супроводом, в якому звучать секундові інтонації у викладі восьмими тривалостями. В останніх тактах 62-65 у композитора виписана градація гучності від *cresc.* – *f* – *mf* – *dim* – *p*, яку співак майже не виконує, і залишається в динаміці *mf*.

№2 «Ранок». Інтимна лірика, в нюансі *pp*, прозвучала у співака в грайливому настрої. Вже зі вступу перших нот відчувається підйом настрою, швидке виконання фрази восьмими тривалостями він трішечки сповільнює,

робить відтяжку в момент низхідного руху мелодії. Нажаль виконання рівного ритмічного малюнку співакові не вдалося, через різні розмірів складу які припадають на кожну восьму тривалість, відбувається ритмічна неточність, таким чином виникають синкопні малюнки, яких не повинно бути. З тт. 14-17 в музичному полотні звучить мажорна інтонація, співак ігнорує її, і продовжує співати темним звуком, коли так хочеться єднання із прозорістю фортепіанної фактури, що в свою чергу оправдати наступне інструментальне соло романтичного характеру. Захопленості в голосі та величного звучання не відбулося і в останній фразі, де автор рекомендує виконати її в характері *maestoso*. У Д. Д. Хворостовського друга частина прозвучала в дусі філософської лірики, задумливо, дещо стримано, тоді коли музикознавцями було відмічено, що даний номер ілюструє нам еротичну лірику, при чому не молодого, а зрілого чоловіка. І на нашу думку тут необхідна емоційна наповненість голосом а не декламаційна вишуканість яку демонструє Д. Хворостовський.

№3 «Любов». Прекрасний кантиленний спів відчувається з перших нот тт. 7, в моменти зміни регістру співак зберігає рівність звучання тт. 9-10 і продовжує виконання однаковою тембральною окрасою, це свідчить про професійну майстерність артиста, усі важкі місця (високі ноти, великі інтервальні стрибки, довгі фрази та витримані ноти) не помітні у співака, уся частина прозвучала рівно і вишукано, із претензією на «шкільне» виконання, яке в певній мірі позбавляє композицію живої емоційності. Інколи Д. Хворостовський так захоплюється кантиленним співом, що втрачає зв'язок із смисловими комами у тексті, від чого втрачається суть фрази. В т. 39 він дозволив собі зробити помітне низхідне глісандування, яке відсутнє в нотному тексті. А в тт. 72-73 ним проігнорована динамічна вказівка, співак продовжив тримати ноту в *mf*, тоді коли необхідно було зробити філірування на *pp*.

№4 «Розлука». Ця частина задумана композитором, як вільна від строгих рамок, в ній відсутній розмір, тактові риси. І уся відповідальність донесення сонету лягає на виконавця. У виконанні Д. Хворостовського помітно відчувається вільність думки, тут співак розкриває свій емоційний потенціал, додає ламентозних інтонацій, деколи користується придиховою атакою звуку, надривною на високих нотах. Проте є недоліки у дотриманні динамічної агогіки, яка є обов'язковим елементом драматичного наповнення усієї Сюїти.

№5 «Гнів». Перше що стає дуже помітним при прослуховуванні номеру, це те, що партія фортепіано звучить в одному темпі, а партія вокалу в іншому. Вступ рояля був досить швидким, і усі наступні програти також відігравалися занадто швидко. Д. Хворостовський був вимушений співати у своєму темпі, і через це, нажаль, не відбулося гармонії їх дуету, хоч і піаніст в моменти їх спільного звучання переходив на темпоритм вокалу, але після повертався до шаленого. У співака у порівнянні із Є. Нестеренко, остання нота вийшла не так вдало, в ній відчувається обертонова нестача.

№6 «Данте». М'яка подача голосу у нюансі *p*, чітке виконання секундних інтонацій, співак добре орієнтується в гармонічних відхиленнях. В частині часто зустрічаються повтори одних тих самих нот, в ці моменти артист переходить на декламаційну манеру тт. 22-23, 28, 34. В т. 33 фраза виписана із штрихом на стакато восьмими тривалостями, де із восьми нот, дві без штриха, і не дивлячись на швидкий темп, ці дві ноти явно прослухались.

№7 «Вигнання». Д. Хворостовський наповнив голос інтонаціями відчаю, він ослабив опору дихання, і таким чином вокальна лінія втратила натягнення, що дозволило охарактеризувати фразу емоційністю жалю. В характері співу прослуховується біль, співак відіграє кожну фразу, в нього навіть паузи стають художньо-драматичним елементом, в тт. 26, 48, 60 він робить надривні із хриплистю вдихи, через які слухачам ще більше

передається стан відчаю. На відміну від Є. Нестеренко, Д. Хворостовський майже постійно використовує придишневу атаку.

№8 «Творчість». За характером, цей номер можна порівняти із п'ятою частиною Сюїти. Швидкий темп та гучна динаміка, висока теситура як правило провокують на форсування, та у співака добра вокальна школа, він зберігає академічну манеру співу на гарній опорі. В чергуваннях із аріозними та декламаційними фрагментами інколи відбувається втрата чіткої дикції, така ситуація відбувалася і в попередніх номерах. Спершу це здавалося випадковістю, та далі, ми зрозуміли, що співак це робить навмисно, щоб в кантиленних епізодах зберегти рівну лінію звуку. Через те, що в музиці ХХ ст. композитори відводили розпівну, кантилену вокалізацію на другий план, і підпорядковували музику під інтонацію розмови, співакам доводиться шукати специфічні манери виконання таких творів.

№9 «Ніч». Перші звуки співак озвучує в динаміці *mf*, тоді коли вказівка – *p.*, та далі він нівелює звук до потрібної динаміки. Виконання має риси романтичності, перший куплет прозвучав з інтонаціями благання, та надії. Манера співу другого куплету змінилася на «машинальну», позбавлену емоційності та чуттєвості. Співак рівно декламує кожен склад перших трьох тактів (36-38), з тт. 39-45 Д. Хворостовський додає експресивних інтонацій, і статуя стає об'єктом живим, здатним на почуття.

№10 «Смерть» та №11 «Безсмертя». Важка напруга в № 10 передалась слухачам за рахунок голосової ілюстрації відчуття втоми, яка поглинула шукача істини. Співак насичує вокальну партію густотою тембру, відступає від динамічних вказівок, і робить характеристичні під'їзди до нот, та придишові атаки, інтонує секунди в манері плачу.

В № 11 – навпаки, перша частина тт. 18-52 звучить холодно та відсторонено, в говірливій манері. Друга частина композиції зазнає змін, і в голосі з'являються характеристики хвилювання (65-112), під кінець смиренність та полегшення, які розливаються у спокої звукових коливань.

Висновки до Розділу 3

Прослухавши обох співаків, ми виявили, як спільні так і відмінні риси. Серед явних – це якість голосу, обидва мають неперевершені тембри, але тембр Є. Нестеренка, його бездоганний бас, перевищує тембр Д. Хворостовського. Тому кращий дуєт партії голосу з партією фортепіано був у Є. Нестеренка, адже акомпанемент постійно знаходився в низькому регістрі, і обертони справжнього басу гармонійно поєднувалися із обертонами фортепіано.

Для свого твору Д. Шостакович обирав голос, який би відповідав масштабності композиції, яка виходить за межі камерності і представляє повноцінний функціонал повномасштабної вокальної форми. У виконанні Є. Настренко Сюїта звучить як оперний твір, голос співака доповнює небагатослівну партію фортепіано. Володар обертонового багатства голосу, дивує своєю гнучкістю, дивовижне вміння філірування, гарна ілюстрація слова та вірний вектор психологізму твору. Усі ці якості та вміння артиста доповнили задум композитора.

В виконанні Д. Хворостовського, відчувається відчуття стилю музики XX ст. Він інтерпретує даний твір із точки зору саме стилістичних рис того століття, співак декламує більшість матеріалу, дозволяє собі осучаснені прийоми (придихання, під'їзди, пом'якшення приголосних). В деяких місцях він дозволяв собі ігнорувати композиторські вказівки, інтерпретуючи твір в своєму розумінні.

Перед нами два величні Голоси, які жили і творили в різних століттях, Є. Нестеренко – сучасник Д. Шостаковича, якому пощастило бути свідком процесу виконавського творіння самим композитором, коли маестро передавав усі свої емоції, свою філософську мудрість особисто співакові. І артиста Д. Хворостовського, який мав змогу виконувати різні твори XX ст., як російських так і західноєвропейських композиторів, опираючись на історичні та теоретичні відомості, на записи взірців, і мати змогу привнести щось своє,

стати не тільки посередником, а й творцем, інтерпретуючи твір на основі й своїх особистих переживань. Він мав ту свободу емоційного «польоту», якої не було у Є. Нестеренка.

ВИСНОВКИ

Дані висновки узагальнюють основні результати дослідження та відповідають його меті та завданням, сформульованим у Вступі.

1. Камерні-вокальні твори є обов'язковим ресурсом будь якого артиста вокаліста, дослідження присвячені даному музичному жанру, також мають постійну актуальність серед музикознавців. Тому, в музикознавстві ми зустрічаємо праці, які так чи інакше перегукуються одна з одною. В нашій роботі ми представляємо відомий твір видатного композитора ХХ ст. Д. Шостаковича «Вокальну сюїту на слова Мікеланджело Буонарроті», *ор. 145*. Ця композиція – приклад композиторського автографу, своєрідне останнє послання, після прем'єри якого автор вже (за станом здоров'я) припинив свою публічну діяльність. Вітчизняні наукові джерела мають декілька прикладів дослідження Вокальної сюїти *ор. 145*., опираючись на вже відомі нам факти, ми доповнили їх своїми поглядами на твір, та зробили ухил на виконавське прочитання композиції двома неперевершеними артистами, які на сьогоднішній день є зразковим прикладом майстерності інтерпретування концертно-камерних творів, та єдиними, інтерпретаторами вокального циклу Д. Шостаковича.

В першому розділі ми дослідили проблематику питання стосовно жанрів вокальної музики, та вокального циклу, як об'єкту дослідницької діяльності в музикознавстві. Більша частина праць присвячена питанням побудови циклів, композиційних технік, пошуку смислового поля, драматургічній концепції, співвідношенню слова та музики, процесам еволюції жанру.

Створення вокальних циклів супроводжувалося особливим відношенням композитора до тексту. В ХХ ст. виникла гостра потреба до створення нових принципів композиційного письма, де слово стає першоосновою музичного матеріалу. Д. Шостакович та його вокальна спадщина демонструють нам його прихильність до тексту, він, як знавець

літературної творчості, постійно знаходився в пошуках рядків, які б відгукувалися із його тяжким сьогоденням, і особистими переживаннями, в яких є смислова напруга, філософія та символіка буття. Але це не означає, що майстерність композиційних прийомів митця відходить на другий план, навпаки, його тип мислення, як видатного оркестранта, збагатив фортепіанний супровід вокальних циклів. І його цикли, це приклад монументальних творінь, які апелюють до сюїтного формоутворення. Його вокальні сюїти є прикладом сповідально-монологічного висловлення, які наповненні медитативністю.

2. В Сюїті смислове навантаження зосереджене саме на проблемі пошуку Істини для творців (митців, художників). І те нове що знайшов автор, це невластива йому простота музичної мови, композитор відстороняється від свого таланту та майстерності і підкреслює значущість текстового змісту. Тому в музикознавстві стиль сюїти відзначають, як стиль стислих формулювань та узагальнень.

Спадщина Д. Шостаковича показала світові його музичне мислення, як символічний потік гармоній, які будувалися на особистому світосприйнятті, майже усі музичні засоби музичного письма, такі як: лад, тональність, атональність, розширена тональність, тембр, звуковисотність, жанр, були в руках композитора рядом символів, якими він відображував дійсність, але мав за нестабільністю політичних ситуацій зашифровувати.

Вокальна сюїта на слова Мікеланджело Буонаротті ор.143, (1974). Написана для басу та присвячена дружині композитора. Має 11 частин, які поділені між собою в мікро-цикли: **I.** Пролог (вступ) – «*Істина*»; **II.** Етапи земних почуттів, кохання – «*Ранок*», «*Любов*», «*Розлука*»; **III.** Повість про творця – «*Гнів*», «*Данте*», «*Вигнання*»; **IV.** Пошук вищого задуму творінь, їх смислу – «*Творчість*», «*Ніч*»; **V.** Епілог – «*Смерть*» та «*Безсмертя*». Назви мініатюр демонструють коло людського буття, та спільного тематичного «зерна». Тексти для сюїти композитор обрав орієнтуючись на своє

світосприйняття, вони зосереджені на темі правди та справедливості, любові, ролі митця в суспільстві, смерті, та вічному існуванні творчості.

Перший номер *«Істина»*, це пролог для усієї Сюїти. Мелодична тема частини прозвучить в останньому номері (інтонаційна арка). Виклад матеріалу відбувається за діалогічним принципом, чергування партії голосу із партією фортепіано. Ритмічний малюнок надає войовничого характеру, певного маршового руху. Не дивлячись на те, що це початок, ми все одно відчуваємо присутність смерті, яка втілена в поступенних рухах вниз в партії фортепіано (басова партія демонструє низхідні напівтонові та цілотнові інтервали октав – як символ катабасису).

Любовна лірика зображена в наступних трьох номерах. В назвах композицій зашифровані етапи кохання: перше знайомство – кульмінація почуттів – розтавання. Але музика має інший вектор розвитку, і стає іншою стороною текстового змісту, наче композитор протиставляє слово музиці. Де текст є лише констатацією, а мелодичний матеріал – відображує недовомленість. № 2 *«Ранок»* – споглядальна композиція, спокій викладу музичного матеріалу, статичність, світлі гармонії, звукозображальні характеристики співу птахів (фіоритурні елементи) асоціюють композицією із картиною ранкового пейзажу. Партія вокалу, навпаки написана в стилі моцартівського речитативу, тоді коли в фортепіанних вставках композитор апелює до романтичного стилю. № 3 *«Любов»* – починається активним вступом, який занурює слухача в атмосферу емоційного піднесення від почуттів кохання. Більша частина вокальної партії залишається без підтримки акомпанементу. Це інтимний номер, в якому фігурує тиха динаміка, композитор звертається до Любові, як до божественного образу Ісуса Христа. № 4 *«Розлука»* можна сказати, що це найменший номер Сюїти. Майже безмовна партія супроводу на фоні монотонних вокальних інтонацій, відсилає нас до молитовного процесу.

Наступні три частини: № 5, 6 і 7 – демонструють нам контрастність по відношенню до попереднього міні-циклу (триптиху). «Гнів» – фактурна наповнена частина, вирішена в гучній динаміці, з різкою мовою акцентів, в музиці звучать унісони октав на три форте, тут ми чуємо повернення теми першого номеру. Між двома партіями відбувається дует, миттєві та різкі відповіді голосу фортепіано виписані на слабких долях такту. «Данте», номер в якому присутній образ генія, який не бажаючи того, мусить вести боротьбу із соціумом. В № 7 «Вигнанцю» продовжується тема присвяти поету – музична мова вирішена в спокійній ритмізації – це стримана монодія, яка чергується із невеликими репліками партії фортепіано.

Вічне питання людства, в чому сенс життя – розкривається в наступних двох номерах Сюїти № 8 «Творчість» – яскрава, наповнена звукозображальними елементами композиція. Д. Шостакович ілюструє процес творіння, видобудову скульптури, де кожний різкий акорд – то є символом сильних ударів молотку майстра. № 9 «Ніч» – діалог митців, театральна композиція, яка в рамках свого змісту повинна продемонструвати нам два виміри. Один куплет – це захват скульптурою, та сильне бажання її розбудити. Другий – навпаки, демонструє трепетне відношення та глибоку повагу до творчого процесу.

Епілог Сюїти – № 10, 11. «Смерть» і «Безсмертя». Експресивність музичного матеріалу занурює слухача в неминучого завершення життя, ми знову чуємо низхідні рухи в басовій партії фортепіано – занурення в світ мертвих. Тяжка атмосфера змінюється світлим мотивом останнього номеру, легка, дитяча мелодія довгого фортепіанного вступу, яка нагадує гру шарманки, ненадовго відволікає від суму.

3. Є. Нестеренк доповнив багатством свого голосу фортепіанну фактуру. Співакові пощастило працювати із самим композитором, що дало змогу втілити усі бажання автора, твір зазвучав у вірному направленні, це відчувається навіть у записі. Артист виконав усі музичні вказівки, наповнив

виконання драматургією, він не ілюстрував текст, він був персонажем, говорив від себе, емоційна гра динамічних відтінки, феноменальне піано, театральна будова слова, підтверджують концепцію Д. Шостаковича – що цей твір наближується до оперного масштабу.

Сюїта Д. Шостаковича на слова Мікеланджело Буонаротті у виконанні Д. Хворостовського (2012 р.) набула іншого прочитання ніж у Є. Нестеренка. Філігранність вибудови голосом мотивно-тембрової символіки поетичного тексту дозволила прозвучати творіві в стилістиці камерного жанру. Відчувається що співак навіть дещо применшував природу свого голосу, для того щоб донести слухачам текст. Чітка, гарна вимова кожного слова, інколи відволікала співака від драматургії твору.

Обидва артисти мають вірну постанову голосу, гарне дихання, емоційну забарвленість, багату красу обертонів. В співі Є. Нестеренка помітно домінує опірність, не дивлячись на те, що він виконував камерний твір, він все одно зберігає свою академічну, округлу манеру звуку, при цьому ми помітили, що співак, не дивлячись на свій масштаб голосу, володіє геніальним вмінням співати на (*p*, *pp.*). Його великий досвід роботи в театрі, дозволив йому передати максимальний настрій як усієї Сюїти загалом, так і кожного номеру окремо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асатурян А. Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі у контексті музичного символізму : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 19 с.
2. Бевз М. В. Д. Шостакович сюита для двух фортепиано ор. 6 (опыт исполнительского анализа). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2001. Вип. 7. С. 247-252.
3. Бевз М. В. Про деякі аспекти становлення творчого стилю Д. Д. Шостаковича. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва*. Матеріали / ХДІМ. Харків, 2001. Вип. 3. С. 220–223.
4. Бентя Ю. Вірші Мікеланджело Буанаротті в інтерпретації Г. Вольфа, Б. Бріттена, Д. Шостаковича. *Київське музикознавство*. 2002. Вип. 8 С. 10–16.
5. Болдирєв В. О. Народна пісня в репертуарі вокаліста як шлях формування полікультурних виконавських традицій. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2018. Вип. 50. С. 181-192.
6. Бюффон Ж. «Стиль это человек». URL : <https://cityat.su/stil-eto-chelovek> (дата звернення 15. 11. 2021).
7. Вокальні цикли Д. Шостаковича як семіосфера поетичного і музичного текстів. URL : <https://www.dissercat.com/content/vokalnye-tsikly-d-shostakovicha-kak-semiosfera-poeticheskogo-i-muzykalnogo-tekstov> (дата звернення 09. 01. 2022).
8. Ганзбург Г. Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана. Искусство музыки: теория и история. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralizatsiya-i-dramatizatsiya-kamernyh-zhanrov-v-vokalnoy-muzyke-r-shumana/viewer> (дата звернення 09. 10. 2021).
9. Глауберман И. Вокальные циклы. Основы изучения музыкальных произведений / монография. Харьков, 2009. С. 93–98.

10. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
11. Говорухина Н. Взаимодействие музыки и слова как основы формообразования в камерно-вокальном жанре. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2007. Вип. 20. С. 56–68.
12. Говорухина Н. Вокальный цикл как историко-стилевой феномен (аспекты эволюции). *Проблемы современности: культура, искусство, педагогика* : сб. науч. ст. Луганск, 2007. Вип. 8. С. 65–75.
13. Говорухіна Н. О. Мистецтво контртенорів у сучасному культурному просторі. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. стат. Харків, 2017, Вип. 10. С. 252-265.
14. Гребенюк Н. Є. До проблеми вокально-виконавської діяльності як виду художньої творчості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : Зб. наук. пр. Харків, вип. 3. С. 16-21.
15. Гребенюк Н. Є. Концепція розвитку творчих особливостей співака-професіонала *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : Зб. наук. пр. Харків, вип. 2. С. 48-52.
16. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2000. 40 с.
17. Григор'єва О. Б. Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру : Автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 19 с.
18. Грицюк О. Жанровий синтез в музичному мистецтві ХХ ст. / теоретичний аспект. Культурологія. Філологія. Музикознавство. : міжнар. вісн. Вип. 2. Київ, 2016. С. 178–184.
19. Грібіненко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : Автореф. дис... канд. Мистецтвознав. Одеса. 2006. 18 с

20. Данько Л. Повертаючись до періодизації творчості Д. Шостаковича. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. стат. Харків, 2012. Вип. 5 С. 218-229.
21. Деркач Л. Стилиевые основы интерпретации произведений в классе концертно-камерного пения / методические рекомендации. Харьков, 2013. 36 с. .
22. Досвід феноменології творчості. URL : <http://intoclassics.net/news/2020-07-05-49616> (дата звернення 09. 10. 2021).
23. Драч І. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву / навч. посіб. Харків, Тимченко, 2010. 106 с.
24. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості : музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 19 с.
25. Жайворонок Н. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 19 с.
26. Жаркіх Т. В. Музичні «вітражі» О. Мессіана. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. стат. Харків, 2018, Вип. 14. С. 23-35.
27. Игнатченко Г. И. Функционально-логические аспекты музыкальной фактуры/фактура и форма-структура/. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2001. Вип. 7. С. 46-60.
28. Інверсія сенсів в художній культурі ХХ століття: від антропоцентризму до Нової художньої реальності (на матеріалі творчості Д. Шостаковича). URL : <https://perviydoc.ru/v2609/?cc=1&page=5> (дата звернення 15. 12. 2021).
29. Клебанова С. В. Вокальний цикл «Фацелія»: досвід звукової екзистенції в ранній творчості С. Губайдуліної. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. стат. Харків, 2019, Вип. 17. С. 280-303.
30. Козак А. Ж. Об особенностях воплощения внутреннего конфликта в

десятою симфонією Д. Д. Шостаковича. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2001. Вип. 7. С. 132-139.

31. Котляревський І. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. К., 2000. Вип. 7. С. 31-34.

32. Кучер Л. І. Виховання співака-актора в оперній студії Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. стат. Харків, 2018, Вип. 13. С. 166-178.

33. Лексикон нонкласики. Художньо-естетична культура ХХ століття. URL : https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov_Lexikon/_38.php (дата звернення 02. 02. 2022).

34. Листи до товариша. URL : https://imwerden.de/pdf/shostakovich_pisma_k_drugu_isaaku_glikmanu_1993__ocr.pdf (дата звернення 04. 12. 2021).

35. Лю І. Образно-художні уявлення у виконавській практиці вокаліста (на прикладі камерних творів китайських композиторів ХХ століття). *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. стат. Харків, 2018, Вип. 11. С. 133-155.

36. Лю Нин. Д. Шостакович. Сюїта на стихи Микеланджело Буонаротти для баса и фортепиано ор.145: семантический ключ к «полифонии смыслов». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : Когнітивне музикознавство. Харків, 2017. Вып. 46. С. 258–274.

37. Мадишева Т. П. Інтонаційно-фонетичний аспект вокального виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Київ, 2002. Вып. 9. С. 38–49.

38. Мадишева Т. П. К проблеме интерпретации вокальной музыки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 1999. Вип. 3. С. 32-36.

39. Мадешева Т. П. О психологическом аспекте воспитания музыканта-исполнителя. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 1999. Вип. 4. С. 72-78.
40. Мадешева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика / навч. посіб. Харків : Штрих, 2002. 160 с.
41. Маклюк Д. Постать Івана Мазепи як культурний символ: істориковиконавський підхід. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2019. Вип. 55. С. 61-76.
42. Мужчиль В. Модификация параметров звукообразования в музыке XX в. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Вип. 34. Харків, 2012. С. 202–211.
43. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. стат. Харків, 2017, Вип. 10. С. 180-198
44. Ніколаєвська Ю. В. О художественной природе символа. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 1999. Вип. 7. С. 17-22.
45. Радкевич Ю. Вокальный цикл и его истоки в творчестве Л. ван Бетховена. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр.: Вип. 45. Харків, 2015. С. 196–208.
46. Радкевич Ю. Цикл вокальных миниатюр как синтез лирической поэзии и музыки: теоретические аспекты изучения жанра. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр.: Харків, 2015. С. 249–259.
47. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодики в русской камерно-вокальной музыке начала XX векаю. *Русская музыка на рубеже XX века*. Москва : Ленинград, 1966. С. 65–110.

48. Сухленко І. Ю. Стильові домінанти виконавської концепції музичного твору. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Харків, 2018, Вип. 11. С. 61-71.
49. Сухленко І. Ю. Твір композитора у виконавській практиці: тотожність/ідентичність-відкритість-цілісність. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. стат. Харків, 2017, Вип. 10. С. 169-180.
50. Сюита. Музыкальная энциклопедия. URL: <https://www.musenc.ru/html/s/s7ita.html> (дата звернення 06. 10. 2021).
51. Сюита: Семантико-драматургический и исторический аспекты исследования. URL : <https://www.dissercat.com/content/syuita-semantiko-dramaturgicheskii-i-istoricheskii-aspekty-issledovaniya/read> (дата звернення 21. 11. 2021).
52. Сяошуан Ду. Явище художньої цілісності в камерно-вокальній творчості (на матеріалі творів Д. Шостаковича, А. Шнітке, Є. Денісова) : URI: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3682> (дата звернення 28. 04. 2021)
53. Тарасова О. Вокальный цикл как развернутая синтетическая форма (к проблеме художественного мира) : дипл. работа науч. рук. Г. Б. Полтавцева. Харьков, 1990.
54. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков. Киев, 1993. 117 с.
55. Фесенко Е. В. Пространственность риторических структур как критерий анализа художественного текста. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Київ, 1998, Вип. 1. С. 19-26.
56. Ханаев С. О сопряжении литературного и композиторского универсализма в лирическом высказывании. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук. пр. Вип. 14, ч 1 Луганськ, 1969. С. 67–80.

57. Хуторська А. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.
58. Чиженко Марина. Анатолій Васильович Калабухін: феномен творчої особистості *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2019. Вип. 55. С. 76-91.
59. Шаповалова Л. Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії в музикальному творчестві. Харьков : Скорпион, 2007. 272 с.
60. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 23 с.
61. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Культурологічні проблеми української музики* (наукові дискурси пам'яті І. Ф. Ляшенка). Київ, №16, 2002. С. 154–177.
62. Cameron Pyke. Britten and Shostakovich, 1934–63. (pp. 47-83). Copyright Date: 2016. Edition: NED - New edition Published by: Boydell & Brewer, Boydell Press Pages: 368.
63. David Fanning. Shostakovich: 'The Present-Day Master of the C Major Key'. *Acta Musicologica*. [Vol.] 73, [Fasc.] 2 (2001), pp. 101-140 (40 pages). Published By: International Musicological Society
64. Duane Cottrell. Voice Science in the Vocal Rehearsal. *The Choral Journal* Vol. 47, No. 11 (May 2007), pp. 8-15 (8 pages). Published By: American Choral Directors Association.
65. Joachim Braun. The Double Meaning of Jewish Elements in Dimitri Shostakovich's Music. *The Musical Quarterly* Vol. 71, No. 1 (1985), pp. 68-80 (13 pages) Published By: Oxford University Press.
66. Malcolm Hamrick Brown. Shostakovich: Shostakovich: A Brief Encounter and a Present Perspective (1996, 2002) (pp. 325-345). Copyright Date: 2004. Published by: Indiana University Press.

67. Pauline Fairclough. The 'Old Shostakovich': Reception in the British Press. *Music & Letters*. Vol. 88, No. 2 (May, 2007), pp. 266-296 (31 pages) Published By: Oxford University Press.
68. Stephen C. Brown. ic1/ic5 Interaction in the Music of Shostakovich. *Music Analysis*. Vol. 28, No. 2/3 (July-October 2009), pp. 185-220 (36 pages). Published By: Wiley.
69. Stephen C. Brown. Tracing the Origins of Shostakovich's Musical Motto. *Intégral*. Vol. 20 (2006), pp. 69-103 (35 pages). Published By: Intégral
70. Stephen C. Brown. Twelve-Tone Rows and Aggregate Melodies in the Music of Shostakovich. *Journal of Music Theory* Vol. 59, No. 2 (October 2015), pp. 191-234 (44 pages) Published By: Duke University Press
71. Tim Souster. Shostakovich at the Crossroads. No. 78 (Autumn, 1966), pp. 2-9 (8 pages). Published By: Cambridge University Press.