Войтик И.А., Федотов К.О.

**Современные тенденции исполнительской трактовки камерно-вокальной музыки
(семантико-драматургический анализ исполнения сюиты Д.Д. Шостаковича на
стихи М.Буонарроти И. Абдразаковым)**

*АХИ им.В.С.Попова
(Россия, Москва)*

doi: 10.18411/lj-06-2021-158

Аннотация

В статье изложены адаптированные результаты трактовки исполнения камерно-вокальной музыки ведущим басом современности И.Абдразаковым, на основе семантико-драматургического анализа исполнения сюиты Д.Д. Шостаковича на стихи М.Буонарроти.

Ключевые слова: анализ, партитура, трактовка, камерный вокал.

Abstract

The article presents the adapted results of interpretation of vocal chamber music performed by a leading bass singer of our time I. Abdrazakov, as based on the semantic/dramaturgic analysis of performance of D.D. Shostakovich's suite with lyrics by M. Buonarroti.

Keywords: analysis, score, interpretation, chamber vocal.

Основная цель представленной работы – социально-информационная: помочь музыкантам - не вокалистам, а также - любителям академического вокала, оценить исполнительскую трактовку И.А.Абдразакова сюиты Д.Д.Шостаковича на стихи Микеланджело Буонарроти. Необыкновенная проникновенность и техничность исполнения сюиты музыкантом заставляют слушателей вновь и вновь обращаться к этому шедевр мирового камерного вокала.

Анализ партитуры основан на описании номеров сюиты в отдельности, как баланс вокальной партии и аккомпанемента. В основе статьи – исследование, проведенное нами в рамках работы над дипломом, [1], [2]. С полной работой можно ознакомиться в Московской библиотеке Академии хорового искусства (АХИ).

И.А. Абдразаков – выдающийся бас современности. В основе его исполнительской интерпретации сюиты Д.Д. Шостаковича на стихи Микеланджело Буонарроти лежит постижение духовного завещания авторов произведения, где наиболее важное влияние имеет композиторская режиссура Д.Д. Шостаковича, как музыкальная интерпретация воссоздания авторской концепции Буонарроти методами полифонии, с главными интонационными закономерностями – секундно-терцовыми и кварто-квинтовыми интервалами. Шостакович также широко использует автоцитаты – развитие и использование музыкальных тем из других собственных сочинений. Пересказ семантического смысла вербального поэтического текста гениального автора Возрождения, где слово – ключ, благодаря которому композитор строит свой диалог с поэтом через столетия, сжимая время.

1. Первый из 11-ти номеров - пролог («Истина»), открывает, с точки зрения симфонического мышления, экспозицию из 4-х номеров цикла, одновременно эта часть является также первым из 6-ти монологов в цикле.

Буонарроти: как может Господь допустить, что правит миром скорее ложь и праздность, чем усердие истинного христианина? Этот пессимизм на фоне безразличья небесного провидения композитор нюансирует яркой палитрой драматических красок, что позволяет И.А. Абдразакову, который владеет штрихом легато безукоризненно, в отличие от других исполнителей, использовать более глубокий, объемный, штрих

вокализации портамента. Голос певца звучит тонально кристально чисто (несмотря на диапазон - от h_2 до es^1). Обширные фрагменты вокальной речи требуют *длительной вокализации с большим объёмом дыхания*. Опора для узнавания - тема солиста предварена инструментальной символикой, понятной многим - ассоциация с «трубным гласом» (акцент из Евангелие: «Уж ангел вострубил...»).

Специфика расширенной тональности - интонационная локальность с постоянно меняющейся гармонией, - *весомая трудность вокального исполнения*: нужна точность вокальной линии, с ориентировкой на интонацию в большей мере, чем на драматургию. Далее в исполнении - опора на повторное строение вокального тематизма, которую Ильдар Амирович акцентирует драматически кульминацией голоса в высокой тесситуре, холодно, без ажиотажа, и в этой фирменной «холодности» стиля – сближение с интеллектуальной исполнительской трактовкой Д.Хворостовского.

Уменьшенная кварта в интонационной системе композитора – «родимое пятно» Шостаковича, излюбленный интервал, характеризующий сферу душевных переживаний, знак сомнений и душевной пустоты, мягко исполненный И.Абдразаковым, станет для вас эталоном этого интервала!

Абдразаков выбирает, со вступлением инструментов медной духовой группы, интонацию *legato*, отличающаяся от «стоического» вокального звука в исполнении другими солистами (например, упомянутым Д. Хворостовским) - такая исполнительская тактика «собирает» всю фразу в единое полотно, без «подъездов» к нотам, типичным для басов (1-я и 2-я фразы звучат целостно еще и благодаря схожему инструментальному сопровождению).

И снова в пении солиста - эффект сглаживания - ровное приближение к стилю портамента во всех регистрах, с единообразно окрашенным фирменным легким «вibrато» голоса, усиливающим теплоту баса И.Абдразакова.

Непонятого Богом поэта Шостакович ассоциирует с оркестром, и в предпоследних фразах части «Истины» артист обязан держать нюанс не ниже f - в некоторых интерпретациях басы воспринимают снижение тесситур как уход от нюанса, интерпретируя слова «Я думал, что возьмёт твоё величье меня к себе не эхом для палат, а лезвием суда и гирей гнева», как постепенное разочарование, но Абдразаков, за счет примененной отточенной вокальной техники, более точно передает нюансы интонации, хотя *это и более сложная задача – звучать глубоким и темным звуком в финале не наперекор оркестру, а вместе с ним*.

2. Второй номер сюиты - «Утро», открывает экспозицию и лирический триптих следующих частей сюиты. Микеланджело в триптихе описывает любование фигурой девушки - её волосами, станом, лицом и руками, в мечтах соприкасаясь с ней, любовный герой даже немного завидует самому себе: «О, сколько дела здесь для рук моих!». Но Шостакович музыкальными средствами не поддерживает эту любовную игру – музыкальная сфера этого номера – псалмодия (вид мелодической декламации, который был принят в монастырях: пение псалмов «тихим и кротким» голосом, медленно, без эмоций). Вот это «без эмоций», где конструкция остается риторической - восхождение, кульминация на еще более высоких нотах, с плавным нисхождением вниз – противоречит тематизму «Утра». Изящество и лёгкость светлой вокальной линии достигается композитором за счёт быстрого речитатива *allegro*, «инь» музыки. Мужское начало «ян» консолидировано в скачках от основного тона к интервалу и обратно, как противопоставление жизни и смерти. Используемая вертикаль интонации весьма сложна для исполнения - для вокалиста сложность - в почти повсеместном p или pp . В условиях концертного исполнения (когда солисты чаще всего увеличивают звучность как минимум до mf), объёмная природа голоса Ильдара Абдразакова позволяет следовать указаниям композитора в разрезе его концепции. Слова - исключения (либо мелодически, либо - в связи с текстом), вокалист поет чуть громче остальных. В остальных моментах бас, не взирая на особенности тесситур, выдерживает ровное

«вертикальное» звучание фразы. Характерными элементами стилистики «Утра» в стиле «инь» выступают «мотивы слез», а в мужской музыкальной патетике – плотные квартовые «возгласы». Эти *тайные противопоставления делают интонирование второй части сюиты неустойчивым и необыкновенно сложным.*

Бас исполняет речитатив-ровная вокальная линия не нарушает динамику, если не поддаваться постоянным интервальным скачкам – технически непростой момент в исполнении. Едва заметный контраст в исполнении появляется во 2 части этого сонета – в движении по громкости к смысловым вершинам фразы – выделены ключевые слова – «отрадно», «ланиты», «в объятья». В следующей фразе нет прежней лёгкости и подвижного темпа: Абдразаков следует традиции постепенно «усаживания» темпа от начала к концу номера. Фрагмент, где гармония звучит наиболее последовательно: *«Ещё нежней нарядной ленты вязь, блестя узорной вышивкой своею, смыкается вокруг персей молодых»*, благодаря кажущейся иллюзии усиливающейся громкости, создается средствами подчеркивания плотности характера звука, так фраза: «А чистый пояс, ласково вьась, как будто шепчет: "не расстанусь с нею ..."» – плотнее по нюансу, чем предыдущая. Исполнитель приходит к финальному сверхплотному тяжёлому темпу, демонстрируя мастерство исполнения в высокой тесситуре и в очень тихих нюансах, без расширения последней ноты, на автоматизме одного типа дыхания.

3. Третий номер цикла – сонет «Любовь», – центральная часть лирического содержания сюиты (интонационно женская стилистика «инь» в «Утре» и «Любви» будет далее противопоставлена «Ночи»).

«Любовь» имеет простую форму – чередование куплетов вокалиста и оркестровых рефренов. Быстрые «разбеги»: окраска тембра – кларнет, в высокой тесситуре, с неожиданной структурой каданса и вокальная партия – это Любовь (семантика ассоциируется с новозаветным: «Бог есть Любовь»...). Именно фон для голоса в оркестровом исполнении – флейта/кларнет, в отличие от фортепианного сопровождения, по – другому окрашивает ансамбль. Многое здесь идет от нюансов – как стабильность, так и деградация нюанса у Абдразакова не страдают от сложности интервального построения фрагментов (нарушение работы метронома Шостаковича – известный факт), однако в данном случае мы наблюдаем оригинальный темп автора – исполнителя).

Если говорить о тематизме номера, он трансформирован из «Истины», как эхо, с появлением побочной темы «сомнения» – зеркальный низкий регистр противопоставлен пластике голоса человека, его красивой огранке – эта огранка создает гул пустоты, космический накал контраста страданий человека и неумолимости смерти...Подобный контраст аналогичен музыкальным образам автоцитаты из Largo трио «Памяти Соллертинского».

4. № 4 «Разлука» – монолог. Роль оркестрового (фортепианного) сопровождения сведена к минимуму. Поддержка вокальной партии настолько скупа, что звучание приобретает каждый оттенок, каждый сонорный звук, абсолютно нетипичный для музыкальных красок композиторского стиля Дмитрия Дмитриевича. Рефлексия «Разлуки» будет обрамлять и 5-ю часть – **композиционный центр сюиты** – «Гнев».

5. С другой стороны сонаты «Гнев» Шостакович расположил музыкальную аналогию «Гнева» – 6-ю часть «Данте», также обравив ее структурно аналогом «Разлуки» – номером 7 – «Изгнаннику» (напомним вам, что Д.Д. Шостакович сам выбирал сонеты, сам располагал их по очередности и сам давал названия стихам Микеланджело).

Такая структура (между рефлексивными образами помещены образы – контрасты) усугубляет чуждость противопоставлений внешних и внутренних миров сюиты. Возвращаясь к кульминации «Гнева» (напоминает по настроению библейские образы из сцены изгнания торговцев из Храма, «... и кровь Христову продают на

вес...»), важно отметить, что вербальный смысл текста Микеланджело в №5 не отражен музыкально, что принуждает интонировать эту тему вокалистом самостоятельно – это наиболее важный и сложный по исполнению компонент трактовки сюиты, в котором проявляется зрелость исполнителя – музыканта, как полноправного автора исполненного произведения (от вербальной режиссуры стихов к композиторской режиссуре и исполнительской трактовке вокалиста).

6. «Данте» - № 6 сюиты, *также* кульминационный момент, олицетворяет выход из трагического надлома и напряжения душевных сил автора - творца. Гамлетовское содержание (сомнения - медь фанфар, как фон «славы»). Мистический образ того, кто спускался в Ад – смелый шаг со стороны Шостаковича. «Данте» неразрывно связан со следующей темой - «Изгнанником», – посвящение изгнанникам всех времен, звучит из уст вокалиста удивительно современно (). Инструментальное сопровождение унисонных басов поддерживает вокальную партию в интонации «стона» и ее опевании. Вокал - рассказ о силе духа: его ритм – словно удары резца по камню.

7. Сонет «Изгнанник» перекликается по силе музыкальных образов с финалом цикла, «Бессмертием». В отличие от пафосной трактовки исполнения этого номера Евгением Нестеренко, Абдразаков трактует эту часть в умиротворяющем стиле.

8. «Творчество» - инструментальный образ процесса творения. Вокальная тема – лейт-мотивы (например, мотив «искупления», как дух жизни и символ деятельности художника - творца. Инструментальные признаки творческого начала – «рваный» темпоритм, обилием пауз, переменность метра (4/4 и 3/2); резкие акценты и диссонансы, форшлаг; сцепленность опорных тональных центров – все это разнообразие средств музыкальной выразительности вызывает параллель с циклом - «Семь сонетов Микеланджело» Бенжамина Бриттена.

9. Великолепная музыка ноктюрна - №9 «Ночь». Тихий разговор ожившей скульптуры в римской усыпальнице Марии Медичи – аллегория параллелей реальности, построенная на контрастах (сама форма текста – вопрос/ответ, - контраст, - текст ответа принадлежит Буонарроти). Музыкальная семантика (переклички сна и реальности) – противопоставление красоты и чистоты живой природы, сотворенной Богом, социальным аллюзиям греховной жизни людей – многозначный интерпретационный фон этого номера, который в значительной степени вдохновил на написание этой статьи, как попытки социальной адаптации специальной информации.

10. №10 - «Смерть», открывается автоцитатой из «Истины» (первый сонет) - истина – в конечности земного пути человека, но бессмертия его души, которая принадлежит Богу. Тема «небесных колокольчиков», автоцитаты из юношеского творчества композитора, открывает «дорогу в Рай»: Смерть бессильна там, где царят Любовь и Вера.

11. Философская ода №11 - «Бессмертие», партия вокала дает нам «правильный» ответ, как обрести бессмертие. Ясность и величие жизни – вот дорога в бессмертие; бессмертная душа – Дар Господа, а дети – посланники времени, которые дают человеку физическую основу бессмертия. Истина в том, что человек жив, пока жива его Душа - в музыке, в творчестве, в Вере, Надежде и Любви.

1. Федотов К. О. Исполнительская интерпретация сюиты Д. Д. Шостаковича на стихи Микеланджело Буонарроти для баса и фортепиано на примере трактовки Ильдара Абдразакова // Выпускная квалификационная работа студента 5 курса АХИ. Руководитель: доцент кафедры сольного пения Войтик И.А.\ –М. - рукописные материалы. Библиотека АХИ. – 2021. – с. 39.
2. Электронный ресурс: (Classical) Arnold Schoenberg – Kol Nidre & Дмитрий Шостакович – Сюита на слова Микеланджело Буонарроти (Ильдар Абдразаков| Riccardo Muti) – 2016, FLAC (image +.cue) lossless. Страна-производитель диска: USA Год издания диска: 2016 Издатель (лейбл): Chicago Symphonі Orchestra Номер по каталогу :CSOR 901 1602 Дата записи:III (Шёнберг) & VI (Шостакович) 2012.