

■ УДК 780.616.432:784.3.071.1Шостакович

А. Ю. Рум'янцева, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

allarum13@mail.ru

<https://orcid.org/0000-0002-8720-982>

### **ОСОБЛИВОСТИ ФОРТЕПІАННОЇ ПАРТІЇ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА «САТИРИ»**

Надано музично-теоретичний аналіз романсів вокального циклу Д. Шостаковича «Сатири», зокрема методологічне обґрунтування особливостей стилістики інструментального супроводу з позицій детального розгляду кожного романсу. Стверджено, що яскрава стилістична самобутність, глибинний зміст камерно-вокальної творчості Д. Шостаковича завжди приваблювали не тільки виконавців і слухачів, а й музикознавців. Виявлено амбівалентний зв'язок фортеп'яної та вокально-поетичної партій твору. Зазначено засоби виразності фортеп'яного супроводу, що сприяли розкриттю образного змісту окремих романсів та вплинули на створення цілісної образної картини всього вокального циклу. Обґрунтовано висновок щодо значимості фортеп'яної партії як важливої компоненти системи художніх засобів, які сприяють розкриттю художнього задуму композитора.

**Ключові слова:** вокальний цикл Д. Шостаковича, фортеп'янна партія, художні засоби виразності, образний зміст.

А. Ю. Румянцева, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА «САТИРЫ»**

Осуществлён музыкально-теоретический анализ романсов вокального цикла Д. Шостаковича «Сатиры», в частности — методологическое обоснование особенностей стилистики инструментального сопровождения с позиций детального рассмотрения каждого романса. Утверждено, что яркая стилистическая самобытность, глубинный смысл камерно-вокального творчества Д. Шостаковича всегда привлекали не только исполнителей и слушателей, но и музыковедов. Выявлена амбивалентная связь фортепианной и вокально-поэтической партий произведения. Обозначены выразительные средства фортепианного сопровождения, которые способствовали раскрытию образного содержания отдельных романсов и повлияли на создание целостной образной картины всего вокального цикла. Обоснован вывод о значимости фортепианной партии как важной компоненты системы художественных средств, которые способствуют раскрытию художественного замысла композитора.

**Ключевые слова:** вокальный цикл Д. Шостаковича, фортепианная партия, художественные способы выразительности, образное содержание.

A. Yu. Rummyantseva, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **SPECIAL CONSIDERATIONS OF THE PIANO PART IN THE CHAMBER-VOCAL CYCLE «SATIRES» BY D. D. SHOSTAKOVICH**

**The aim of the paper** is to identify the piano part of vocal cycle "Satiry" ("Satires") by D. Shostakovich, the features that affect the creation of an integral artistic image.

**Research methodology.** The article uses fundamental, general scientific methods and the principles of scientific knowledge, in particular, dialectical, culturological ones, as well as the methods of objectivity, analysis and synthesis, deduction and induction. Among the special musicological methods, such as the analysis of music form, texture, as well as the harmonic, metrorhythmic analysis are applied.

**Results.** The paper deals with the music and theoretical analysis of the romances of the vocal cycle "Satiry" ("Satires") by D. Shostakovich, in particular, the methodological substantiation of the instrumental accompaniment stylistics from the standpoint of the general analysis of the cycle and a detailed examination of each romance. An ambivalent connection between the piano and the vocal-poetic parts is revealed. Expressive means of piano accompaniment are indicated, which helped to reveal the figurative content of some romances and influenced the creation of an integral image of the entire vocal cycle. The author gives reasons for the conclusion on the significance of the piano part as an important component of the system of artistic means that contribute to revealing the composer's artistic intention.

**Novelty.** An attempt is made at identifying the mechanism of influence of the piano part on the integrity of the figurative sphere of the piece of work.

**The practical significance.** The information contained in the article can be used in lessons of accompanist mastery, as well as in the series of lectures "Music Culture of Foreign Countries".

**Key words:** *D. Shostakovich's vocal cycle, piano part, artistic means of expressiveness, figurative content.*

**Постановка проблеми.** Камерно-вокальна творчість Д. Шостаковича — важлива складова його композиторського доробку. Вокальні твори геніального майстра мають широкий образний спектр, одним з векторів якого є сатиричні концепції. Серед перших спроб звернення автора до саркастичного тексту — юнацька опера «Ніс» за повістю М. Гоголя, сатиричні елементи наявні також в опері — «Леді Макбет Мценського повіту» та в незакінченій опері «Гравці». Цикл романсів «Сатири» на вірші Саші Чорного — це один із найпопулярніших вокальних сатиричних творів Д. Шостаковича.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Яскрава стилістична самобутність, глибинний зміст камерно-вокальної творчості Д. Шостаковича завжди приваблювали не тільки виконавців і слухачів, а й музикознавців. Серед досліджень, присвячених камерно-вокальній

творчості Д. Шостаковича, зокрема циклу «Сатири», особливе місце посідають публікації В. Васіної-Гроссман, С. Хентової, Е. Добрикіна, І. Брежневої. Одними з перших «Сатири» (у межах дослідження трьох сатиричних циклів композитора) проаналізували Е. Добрикін (1975), В. Васіна-Гроссман (1980). Розгорнутий розділ в одному зі своїх досліджень присвятила «Сатирам» С. Хентова (1986). Згадки про цей твір можна знайти в спогадах Г. Вишневської (1991). Матеріали публікацій радянської критики з приводу «Сатир» аналізуються в оглядовій статті О. Луценко. До сучасних досліджень камерно-вокальної творчості Д. Шостаковича належить дисертація І. Брежневої (1986). Аналіз зазначеного вокального циклу з виконавської точки зору концертмейстера надали К. Жабинський та Є. Потехіна (2015). У названих працях «Сатири» розглядаються переважно в контексті вивчення всієї вокальної творчості композитора. Зазначений цикл, зокрема аналіз особливостей фортепіанної партії як важливої компоненти системи художніх засобів твору, перебуває поза увагою музикознавців, а це актуалізує проблематику статті. Зумовлює актуальність статті і те, що нині «провідні наукові концепції зорієнтовані на вивчення когнітивно зумовлених принципів смислоутворення в музиці, увиразнені в способах звукової організації музичної мови, акустичних орієнтирів, у винайденні унікальних засобів виразності та методів композиції» (Рябуха, 2016, с. 11).

**Мета статті** — виявити у фортепіанній партії вокального циклу Д. Шостаковича «Сатири» особливості, які вплинули на створення цілісного художнього образу твору.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Вивчення творів камерно-вокального жанру має певну специфіку, яка полягає в необхідності врахування дії художньої закономірності — взаємовпливу, взаємозалежності, синтезу музики й слова. У вокальних творах Д. Шостаковича втілення слова в музичних звуках через особливості інтонації, метричної пульсації, ритміки, агогіки здійснює значний емоційний вплив на слухача, партія фортепіанного супроводу відіграє в цьому процесі важливу роль.

Якщо розглядати вокальний цикл Д. Шостаковича «Сатири» на вірші Сапі Чорного з позиції впливу фортепіанної партії на художню цілісність кожної мініатюри та циклу загалом, можна стверджувати: музика й слово в цьому творі розвиваються рівноправно, доповнюючи одна одну.

Перша мініатюра «Критикові» є своєрідним епіграфом до циклу й налаштовує на основну манеру висловлювання твору. Назва кожного номера наявна у вокальній партії, тому перший номер циклу, як і всі романси, починається з декламаційного проголошення назви. Фортепіанний акомпанемент зростає з одного звука фа першої октави,

після чого з третього такту вступає соліст. Речитативному висловленню соліста відповідає розмірений поступ фортепіанного супроводу, у якому надокучливі малосекундові інтервали та набридливе повторення окремих звуків створюють ефект гротескового глузування. Ладове мерехтіння тональностей F-dur – d-moll робить невизначеним тональний центр, і тільки наприкінці п'єси чітко проявляється тоніка – F-dur. Фортепіанна партія підкреслює саркастичний настрій усього номера.

Наступна мініатюра «Пробудження весни» розповідає про пробуджуючу силу природи, яку поет розглядає як з точки зору тварин – в особі kota, так і з позицій рослин – образу кактуса й навіть бруду, який «скальвають дворники лихих». Вірш позбавлено надокучливого саркастичного відтінку, він навпаки позначений легкою іронією та скептичним ставленням до всього, що відбувається навколо. Ямбічну пульсацію твору підкреслюють закличні висхідні стрибкові інтонації акомпанементу. Загальний настрій вірша органічно доповнює фортепіанний супровід, який змінюється з кожною зміною образу в тексті.

Після декламаційного «озвучування» назви виконавцем слідує перший розділ, у якому партія фортепіано ґрунтується на цитуванні акомпанементу романсу С. Рахманінова «Весняні води». Незмінним Д. Шостакович залишає й радісно-тріумфальний настрій рахманіновського романсу, дещо переосмислюючи його основну ідею на розповідну манеру з насмішкою. Перший розділ мініатюри складається з першої строфи вірша, зокрема з чотирьох рядків, що римуються попарно, та рефрену з двох рядків. Основна тональність F-dur домінує, набуваючи різних відтінків (VI і III низькі ступені, а в коді – V і II підвищені). Вокальну партію першого розділу визначають терцієві та квартові висхідні вигуки, які в рефрені є основою мелодичної лінії.

Середній розділ об'єднує другу й третю строфи, викладені речитативним типом. З 21 такту тип фортепіанного акомпанементу змінюється з етюдних пасажів на сатиричне стакато, що підкреслює легковажність тексту. Вокальна партія не виходить за межі зменшеної квінти, і тільки в рефреновому проведенні на словах «Зелений шум...» поновлюються висхідні квартові інтонації. У фортепіанній партії повертається початковий акомпанемент рахманіновського романсу.

Після тональної зміни в A-dur починається другий розділ середньої частини, якому відповідає третя строфа вірша (36 т.). Громіздкий акордовий фортепіанний супровід нагадує ходу, а тоніко-домінантова гармонія примітивізує зміст. Зміна пульсації з 42 такту позбавляє залежності акомпанементу від текстового метроритму. Ця активізація спрямовується до чергового рефрену, який відрізняється від попередніх, оскільки ґрунтується на повторюваній малотерцієвій послівці замість

квартової, а стакато у вокальній партії створює своєрідне комічне враження. Фортепіанний супровід базується на триольному мотиві другого рядка рефрену, підтримуючи таким чином комічний настрій.

З поверненням акомпанементу «Весенних вод» повторюється і первинна тема, проголошуючи початок репризи. Дещо варіюючись, що звично для тричастинної форми, головний мотив залишається впізнаним. З 59 такту відбувається наступна зміна розміру  $4/4$  на  $3/2$ , що впливає на відчуття ритмічної пульсації, а триольний супровід таким чином нібито розтягує форму (Жабинский и Потехина, 2015, с. 4). Рефрен проводиться в мінорній тональності для більшого контрасту з кодою, яка, починаючись із затакту 63 такту й відповідаючи п'ятій строфі, підсумовує весь твір, зокрема символізує чисту та щиру вдячність за прихід весни. Але і без сарказму не обійшлося, що втілено в рефрені. Фортепіанний висновок, оснований на мотиві «Весняних вод», завершує другу мініатюру циклу Д. Шостаковича.

Після безтурботного милування природою третій романс «Нащадки» створює різкий контраст. Примітивність вокальної партії на тлі швидкого вальсу в партії акомпанементу формує шалений сатирично-гротескний образ. Як зазначила С. Хентова: «<...> не спів, а театр сатиричних масок, із гірким сміхом та несамовитою жалібністю» (Хентова, 1986, с. 355). Основний зміст романсу втілений у першому вірші, де фраза «<...> видно, дети будут жить вольготней нас» стає лейтмотивом усього вірша. Засобом примітивного хорєя автор нав'язливо звинувачує предків у безглуздість їхніх дій та деградації кожного наступного покоління. Висновок поет надає в останньому рядкові: нехай нащадки «лупят в стенку головой!». Основний тон висловлювання нагадує куплети Мефістофеля з опери Ш. Гуно «Фауст», у такому ж стрімкому, крикливому тоні, з періодичними повтореннями фраз.

Форму вокальної мініатюри можна трактувати як вільну тричастинну з елементами варіаційності та рондальності. Основна частина об'єднує перші три строфи, середина з'єднує з четвертої по сьому строфи, а реприза та кода врівноважують форму, відповідаючи сьомій і восьмій строфам.

Романс починається настирливим Фа й оголошенням назви. Після різних акордів фортепіанної партії звучить чотиритактовий вальсовий вступ у швидкому темпі (в основній тональності  $g$ -moll). Нагадуючи вальс шарманщика, він налаштовує на загальну манеру оповіді. Багаторазово повторювана терцієва поспівка вокальної партії, з підкресленим відтягуванням першої долі, передає глузливиий стиль поета. Фортепіанний пасажний «сплеск» після слів «наши дети встретят солнце после нас» (вт. 46–53) демонструє нероздільність слова та музики.

З виникненням кантиленних інтонацій (77 т. і далі) починається середній розділ романсу. Тональна нестійкість при незмінному типі акомпанементу створює більшу напруженість і зумовлює кульмінацію на словах «лет чрез двести? Черта в стуле! Разве я Мафусаил?». Протягом ламентозного епізоду «Я, как филин, на обломках <...>» змінюються пульсація і тип фортепіанного викладу, у якому акцентується друга доля за допомогою секундових «зітхань». Зі слів «я хочу немножко света <...>» композитор всупереч тексту переносить «зітхання» у велику октаву, таким чином створюючи регістровий парадокс. Після слів «всем понятен мой призыв <...>» у фортепіанній партії звучить епізод (п'ятнадцять тактів), який розмежовує розділи форми мініатюри і в якому важкі акорди дзвонового типу (в тт. 144–150) змінюються бурхливим хвилеподібним пасажем, підкреслюючи іронічне ставлення автора до тексту.

У репрізі неголосна динаміка повертає основну терцієву поспівку. З різкого форте в партії інструментального супроводу починається кода, у якій тричі повторюються заключні слова «лупят в стенку головой», що підкреслює весь сенс безглуздості незмінних поколіннями дій і відображає обурення автора, котрий турбується про майбутнє. У романсі «Нащадки» композитор лаконічними засобами виразності втілює «дух» вірша Саші Чорного. Важливу роль у цьому відіграла фортепіанна партія, яка не тільки виконувала акомпануючу функцію, а органічно «впліталася» в текст і таким чином допомогла розкрити образний зміст твору.

Наступний романс «Непорозуміння» продовжує ліричну лінію циклу, але, на відміну від попередніх («Критикові», «Пробудження весни»), саркастичні образи в цій мініатюрі завуальовані не тільки в тексті вокаліста, а й у фортепіанній партії, що вможливорює її участь у створенні гротескних образів. Саша Чорний створює пародію на ліричну поему, змальовуючи конфліктну сценку між поетесою «бальзаковских лет» і гульвісою, котрого автор описує: «курчавый и пылкий брюнет». Відгукнувшись на вірші поетеси «О, сумей огнедышащей лаской всколыхнуть мою сонную страсть <...>», «поэтессу повеса привлек» і був вражений її реакцією: вульгарні крики «Мавра!». Холодні фрази «Вы смели к порядочной даме, как дворник, с объятями лезть?!» не зрозумів ні «курчавый брюнет», ні сам автор.

Наскрізну форму романсу становлять три великі розділи з репрізою. Починається мініатюра стислим фортепіанним вступом, після чого проголошується назва — малотерцієва поспівка з різкими секундами в партії акомпанементу, який налаштовує слухачів на безглуздість подальших подій.

У першому розділі експонуються образи поетеси і «повеси». Акомпанемент на стакато з різкими звучаннями розщеплених тонів та

обривки речитативних фраз вокальної партії змальовують жіночий образ. З появою вальсового фортепіанного супроводу й розспіваної мелодії репрезентується чоловічий образ. Уже в експозиції закладено конфлікт і суперечливість характерів, які загострені за допомогою протиставлення жанрів.

Другий розділ — вірші поетеси, де особливо колоритно виокремлюється пафосний ноктюрн із фактурою шопенівської фігурації у фортепіанній партії. Різка зміна тональності з основного G-dur на H-dur, розспівні «оперні» інтонації звучать вульгарно й занадто манірно, гіперболізуючи описувані пристрасті. Фортепіанна постлюдія в партії супроводу «стихов поэтессы» підсилює емоційний контраст.

Продовження сценки різко протиставлене попередньому розділові (зміною тональності, розміру і темпу) з метою підкреслення заціпеніння «брюнета». На тлі скупого маршового супроводу з дисонуючими акордами звучать уривки фраз вокаліста, які, набуваючи рішучості, переходять у триолі. У кульмінації порив пристрасті «брюнета» змінюється криками «поетеси» у високому регістрі на фортисимо: «Мавра, Мавра!». Сценка знову обривається різкою зміною засобів виразності. Октавні ходи на піанісимо й маршовий фортепіанний акомпанемент передають збентеженість «повесы», котрого засоромлює «порядочная дама». Реприза повертає до первинного емоційного стану, спочатку розгубленого, потім розспівно-вальсового. К. Жабинський та Є. Потехіна, називаючи фортепіанний епілог постлюдією, зазначають, що вона виражає всю сутність минулих подій та доповнює зміст віршів «дамы бальзаковских лет», тому композитор розширює форму, неодноразово повторюючи заключну фразу «не понял», таким чином ставлячи три крапки (Жабинский и Потехина, 2015, с. 5).

Романс «Крейцера соната» завершує цикл Д. Шостаковича. Сама назва передає суперечливе значення: це — карикатура на високу класику, у якій протиставляється «високе» і «низьке» мистецтво. Композитор посилює контраст зіставленням «серйозних» і «несерйозних» жанрів. Так, цитати з «Крейцерової сонати» Л. Бетховена у вступі протиставлено примітивний механістичний вальс і навіть танкову. Композитор примітивізує і форму самого романсу, зближуючи її з куплетно-приспівною.

Починається мініатюра звичним «оголошенням» назви: октавний низхідний хід підкреслює пафос того, що відбувається, після чого у фортепіанній партії цитується початок «Крейцерової сонати» Л. Бетховена, яку Д. Шостакович, переосмислюючи, подає в іншому ракурсі. Різким контрастом слугує зміна засобів виразності: тональність A-dur змінюється тональністю e-moll, фактура перетворюється на гомофонну, а гармонія — на однотипну тоніко-субдомінантову. Так, звучить



вальсова тема головного героя-квартиранта — нудного, сумного бідняка (тт. 16–29).

Основний розділ базується на вальсовій темі вступу, де вокальна партія дублює мелодичну лінію фортепіанного супроводу. Рівномірний «сухий» акомпанемент у приглушеній динаміці передає пасивність дій головного героя. Наприкінці першого розділу (чому відповідає перша строфа вірша) звучить завзятий хроматичний розспів вокаліста «Ух!», доданий композитором.

Зі зміною тональності на A-dur і розміром на 2/4 різко змінюється образ пралі Теклі, звучать інтонації знаменитого «Чижика» (на *accelerando*), про які згадують як С. Хентова (1986, с. 355), так і К. Жабинський та Є. Потехіна (2015, с. 5). Елементи танкової цій мініатюрі надає супровід — бас-акорд на стакато, а терцієві стрибки, які неодноразово повторюються в чотиритактових фразах соліста, підкреслюючи всю безтурботність героїні. Саркастична фраза «Квартирант, квартирант <...>» звучить, як докір, після чого слідує низхідний октавний пасаж у партії фортепіано як глузування автора.

Чергове повторення вальсової теми, у якій композитор поєднує третю, четверту й початок п'ятої строф, починається так само механістично, після чого поступово драматизується. Знову після молодецького «Ух!» тема танкової звучить розкутіше. У фразі квартиранта «Ты — народ, а я — інтеллігент» партія фортепіано немов гротескно «насміхається» над його словами.

У кінцевому епізоді тричі повторюється останній рядок на фортисимо з акцентуванням звука мі на слабкій долі (він є домінантою A-dur і прирівнюється до тоніки e-moll після квартового стрибка). Романс завершується стрімким пасажем, стверджуючи антитезу: трагічне — комічне, високе — низьке.

Аналіз камерно-вокального циклу «Сатири» дозволив виявити індивідуалізовані особливості музичної мови Д. Шостаковича. Зокрема стиль викладення в зазначеному творі відрізняється простотою, а часті стильові зміни на одиницю музичного часу детермінуються особливостями поетичного тексту й емоційного наповнення твору. Композитор часто використовує: «<...> побутові жанри, що прямо відповідають ситуації <...>, контраст між очікуваною музикою та сутністю образу, цитатну пародію, сатиричну стилізацію» (Хентова, 1986, с. 355). Використовуючи наскрізну форму в романсах, Д. Шостакович розмежує окремі розділи: протиставляє протилежні образи за принципом контрасту. Використання мотивно-тематичного розвитку в поєднанні з варіаційністю стає одним із джерел мікротематизму, при цьому композитор орієнтується не на розмовний ритм, а на ритм поетичного рядка.



Стосовно гармонічних засобів композитор також знаходить своєрідні рішення, але загалом — у межах функціональної класичної ладо-гармонічної системи. У камерно-вокальних творах композитора інтенсивний гармонічний розвиток наявний виключно в кульмінаційних зонах та для звукообразальних цілей (Брежнева, 1986, с. 18). У циклі «Сарказми» також простежується гармонічна статика, а динаміку розвитку поетичного тексту підкреслює часте повторення окремих звуків та співзвуч. Мінорні тональності секундового співвідношення обрамлюють цикл, слугуючи своєрідним вступом та епілогом. Центром циклу можна вважати позначений гострою іронією романс «Нащадки», а «Пробудження весни» та «Непорозуміння» — жанрові сценки, у яких багато звукообразальних ефектів й елементів театралізації. Останній романс — «Крейцера соната» — найсуперечливіший. Його обрамлюють інструментальний вступ і заключний епізод, де різкі тональні зміни розмежовують контрастні образи та жанри.

Одним з улюблених прийомів метроритмічної організації Д. Шостаковича в циклі «Сарказми» стала метрична перемінність. Так, у пафосному «Пробудженні весни» ефект емоційного піднесення створюється зміною розміру, але при цьому змінюється не темп, а відчуття ритмічної пульсації. У романсі «Непорозуміння» через зіставлення тридольного і дводольного метра композитор передає відчуття розгубленості, збентеженості героя твору. Подібними засобами створюється образний контраст і в останній мініатюрі циклу.

Важливу формоутворюючу та драматургічну роль відіграє ритм вокальних мініатюр циклу, що пов'язано з особливостями поетичного тексту — типом віршової структури і трактуванням її композитором (Бекетова, 1988, с. 114). Більшість романсів написано двостопним та тристопним розмірами, але майстерність композитора долає віршову закономірність ритмікою за допомогою зміщення акцентів, застосуванням фермат і пауз у середині побудов, а також накладанням двостопного вірша на вальсовий тридольний метр («Нащадки»).

Звукообразальність вокальної лірики Д. Шостаковича проявляється в тому, що його музика наповнена фольклорними елементами, застосуванням жанрово-побутових зворотів, повторень слів і словосполучень, формуючи сатиричну систему мови (Васина-Гроссман, 1980, с. 21).

Стосовно фактури романсів циклу, зазвичай, роль рельєфу відіграє партія соліста, але розподіл на рельєф і фон характерний також для партії фортепіано. Зокрема цитування у фортепіанній партії початкових рядків вступу до романсу С. Рахманінова «Весняні води» чітко вирізняється і звучить виразніше, ніж партія співака. Гомофонно-гармонічний тип фактури фортепіанного супроводу представлений повторюваними

акордами, остинатними фігурами, окремими фігураціями. Важливе значення становлять вальсові акомпанементи, щоразу втілені по-різному («Нашадки», «Непорозуміння», «Крейцера соната»), та варіанти супроводу маршового типу («Критику», середня частина романсу «Непорозуміння», танцювальні епізоди «Крейцерової сонати»). Крім того, у фортепіанній партії часто трансформується фактура одного типу у фактуру іншого, що відбувається протягом як частини твору, так і навіть однієї фрази. Це пов'язано з формою, часто наскрізною, зумовлено необхідністю детального відтворення змісту поетичного джерела.

Партія фортепіано в циклі не тільки супроводжує поетичний текст, а й сприяє створенню атмосфери твору, оскільки містить певну смислову спрямованість; характерні фортепіанні вступні розділи й епілоги, які нерідко виконують функції «образно-сатиричної антитези вокальній партії» (Добрыкин, 1975, с. 33). Використання у фортепіанній партії наскрізних інструментальних лейтмотивів, цитувань і алюзій свідчить про високу майстерність композитора, створює самотутній художній образ. У результаті діалогу з виконавцем композитор стає учасником того, що відбувається, коментуючи події за допомогою сольних фортепіанних побудов, які мають смислове навантаження «авторського слова».

**Висновки.** На основі аналізу камерно-вокального циклу «Сатири» можна сформулювати висновок: новизна і глибина діалогу поезії та музики в циклі Д. Шостаковича є самотутнім утіленням його індивідуального стилю, важливу роль у створенні якого відіграє фортепіанна партія, адже вона не тільки супроводжує поетичний текст, а й містить змістовне навантаження «авторського слова». Виняткова роль фортепіанної партії полягає в тому, що завдяки притаманній їй звукообразності вона стала важливою компонентою процесу створення образної сфери як кожної мініатюри, так і циклу загалом.

Перспективи подальших досліджень полягають у детальнішому вивченні циклу «Сатири» не тільки в контексті виявлення використаних у ньому композитором засобів виразності фортепіанної партії. Доречно проаналізувати інші камерно-вокальні твори та цикли Д. Шостаковича, зокрема сатиричного спрямування.

#### Список посилань

- Бекетова, Н. (1988). О гротескной специфике трагедий-сатир С. Прокофьева и Д. Шостаковича. *Советская музыка: Проблемы симфонизма и музыкального театра, Сборник статей* (с. 101–118). Москва.
- Бекетова, Н. (1996). Смеховой мир Шостаковича. К проблеме содержания гротескной концепции. *Вопросы музыкального содержания, Сборник статей* (с. 126–146). Москва.

- Брежнева, И. (1986). *Камерно-вокальное творчество Д. Шостаковича. (Автореф. дисс. канд. искусствовед)*. Москва.
- Васина-Гроссман, В. (1980). Камерно-вокальное творчество Д. Шостаковича. *Советская музыкальная культура. История, традиции, современность, Сборник статей* (с. 15–42). Москва.
- Добрыкин, Э. (1975). Музыкальная сатира в вокальном творчестве Шостаковича. *Проблемы музыкальной науки, Сборник статей*, 3, 17–37. Москва.
- Жабинский, К. А. и Потехина, Е. А. (2015). Д. Шостакович. Вокальный цикл «Сатиры» на стихи Саши Черного: исполнительский разбор с точки зрения концертмейстера. *Южно-российский музыкальный альманах*, 3.
- Лазарева, Н. (1999). Художник и время. *Вопросы семантики в музыкальной поэтике Д. Шостаковича. (Дисс. канд. искусствовед.)*. Москва.
- Рябуха, Н. О. (2016). *Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.* Харків: Стиль.
- Хентова, С. (1986). *Шостакович: Жизнь и творчество, Монография (Т. 2)*. Ленинград: Советский композитор.

#### References

- Beketova, N. (1988). On the grotesque specific character of the tragedy-satire of S. Prokofiev and D. Shostakovich. *Soviet music: Issues of symphony and music theater, A collection of articles* (pp. 101-118). Moscow. [In Russian].
- Beketova, N. (1996). The laughing world of Shostakovich. To the way of the content of the grotesque concept. *Issues of music content, A collection of articles* (pp. 126-146). Moscow. [In Russian].
- Brezhnev, I. (1986). *Chamber-vocal creative work by D. Shostakovich. (Author's abstract of Candidate of Art.)*. Moscow. [In Russian].
- Vasina-Grossman, V. (1980). Chamber-vocal creative work by D. Shostakovich. Soviet music culture. History, traditions, modernity, A collection of articles (pp. 15–42). Moscow. [In Russian].
- Dobrykin, E. (1975). A musical satire in the vocal work of Shostakovich. *Issues of music science, A collection of articles*, 3, 17–37. Moscow. [In Russian].
- Zhabinsky, K. A. and Potekhina, E. A. (2015). D. Shostakovich. Vocal cycle «Satire» on the verses of Sasha the Black: performing analysis from the point of view of the accompanist. *South-Russian music almanac*, 3 [In Russian].
- Lazareva, N. (1999). *Artist and time. Issues of semantics in the musical poetics of D. Shostakovich. (Candidate of Art Criticism)*. Moscow. [In Russian].
- Ryabukh, N.O. (2016). *Sound image of the world: ontological-sonological research of piano art of the 20th – early 21st century*. Kharkiv: Style. [In Ukrainian].
- Hentova, S. (1986). *Shostakovich: Life and work, A monograph (Vol. 2)*. Leningrad: Sovetsryj kompositor. [In Russian].

*Надійшла до редколегії 15.11.2017 р.*