

11. Decsey Ernst: *Hugo Wolf. Das Leben und das Lied. Bln., Schuster & Loeffler 1921. erneut durchgesehene 7.-12. Auflage. gr. 8°. 221 S. 1 Bll., OHalbleinen, NaV., Vorsatzbl. etwas fleckig, Gebrauchssp., im Ganzen gut erhalten.*

12. Muller P. *Lieder nach gedichten von Goethe / Paul Muller // Wolf H. Lieder nach Gedichten von Goethe fur eine Singstimme und Klavier / Hugo Wolf. – Leipzig,*

13. Nietzsche W. *Der Fall Wagner, trans. Walter Kaufman, The Birth of Tragedy and The Case of Wagner / W. Nietzsche. – New York : Vintage, 1976. – S. 205.*

14. Wolfs H. *Briefe an Emil Kauffmann / H. Wolfs. – Leipzig : Br. u. Hartel, 1903/1911. – S. 155.*

Четыре песни миньон Х. Вольфа из «Вильгельма Мейстера» Гете. Рассматриваются «стихотворения с музыкой» Х. Вольфа, которые ознаменовали новую веку эволюции австро-немецкого вокального цикла.

Ключевые слова: песня, вокальный цикл, «стихотворения с музыкой».

Говорухина Н. Чотири пісні міньон Х. Вольфа з «Вільгельма Мейстера» Гете. Розглядаються «вірші з музикою» Х. Вольфа, що означили новий етап еволюції австро-німецького вокального циклу.

Ключові слова: пісня, вокальний цикл, «вірші з музикою».

Govoruhina N. Four songs mignon by H. Wolf from “Wilhelm Meister” by Goethe. The article is devoted to the principles of the “verses with music” by H. Wolf, which signified a new landmark on the way of evolution of the Austrian-German vocal series.

Keywords: song, vocal cycle, “verses with music”.

УДК 78.071.1:82-1(470)“19”

Лариса Деркач

ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭЗИИ А. БЛОКА В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ШОСТАКОВИЧА

«Семь стихотворениях А. Блока», открывшие новый этап в развитии камерно-вокальной лирики композитора, являются собой малоизученный объект исполнительской интерпретации. Союз духовных

двойников – Блока и Шостаковича – отмечен печатью гениального синтеза поэзии и музыки, несмотря на разницу в историческом времени. Однако востребуется и соответствующий дух исполнительского Я-творчества! Высокоталантливым, эталонным исполнением этого цикла стала интерпретация первой исполнительницы Г. Вишневской. На её основе выполнен семантический анализ избранного сочинения, предлагаемый в данной статье, **цель** которой – выявить наиболее общие принципы влияния поэтики А. Блока на художественную концепцию вокального цикла Д. Шостаковича, столь важную для понимания новых поколений певцов иной эпохи.

Камерно-вокальная лирика наряду с концептуальными жанрами (симфония, опера,) отражает наиболее характерные для стиля Д. Шостаковича идеи, обнаруживая сходство интонационно-драматургических принципов мышления композитора. «Семь стихотворений А. Блока» (соч. 127) для сопрано, фортепиано, скрипки и виолончели были завершены 3 февраля 1967 г. и получили жанровый подзаголовок – вокально-инструментальная сюита. Избранный инструментальный состав не выдерживается на протяжении всего сочинения, а используется в зависимости от поэтической семантики конкретной части сюиты, её местоположения в драматургии целого. Так, «Песня Офелии» (№ 1) представляет собой дуэт голоса и виолончели, «Гамаюн, птица вещая» (№ 2) решен как ансамбль голоса и фортепиано. «Мы были вместе» (№ 3) разворачивается в виде диалогической сцены голоса и скрипки, появление которой спровоцировано поэтическим смыслообразом. Два последующих номера – «Город спит» (№ 4), «Буря» (№ 5) – это вокально-инструментальное трио (голос, виолончель, фортепиано и голос, скрипка, фортепиано). В «Тайных знаках» (№ 6) участвуют скрипка и виолончель. И только в финале цикла «Музыка» (№ 7) используется весь инструментальный состав.

Как известно, монолог и диалог являются формами музыкально-речевой коммуникации, которые важно различать в процессе интерпретации образцов камерно-вокальной лирики (особенно позднего периода творчества, отличительной чертой которой является повышенная роль авторской рефлексии). В связи с этим В. Васиной-Гроссман отмечает: «В цикле получает развитие один из излюбленных

приемов композитора – “монологи” и “диалоги” солирующих инструментов, появляющиеся обычно в моменты лирического раздумья в его симфониях и квартетах. Почти весь цикл построен именно так: голос и инструменты (один или несколько) соединяются не по принципу “солиста с аккомпанементом”, а по принципу диалога» [2, с. 31].

Стихотворения, которые Д. Шостакович лично отобрал из наследия А. Блока в соответствии со своим замыслом, относятся к раннему периоду творчества поэта: «Песня Офелии», окончательный вариант которой датирован 1908 г.; «Гамаюн, птица вещая» и «Город спит, окутан мглою...» вошли в первую книгу «Собрания сочинений» (1911–1912). В предисловии к нему А. Блок писал: «...каждое стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляет книга; каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать “романом в стихах”: она посвящена одному кругу чувств и мыслей, которому я был предан в течение первых двенадцати лет сознательной жизни» [1, с. 559].

К ним примыкают стихи, переработанные либо изданные позднее: «О, как безумно за окном ревет...», впервые опубликованные в 1919 г.; «Мы были вместе...», окончательный текст которого сложился в 1918 г.; «Разгораются тайные знаки...» из цикла «Religio», увидевшие свет одиннадцать лет спустя после написания в 1913 г.; и «В ночи, когда уснет тревога...», вошедших в книгу «За гранью прошлых лет» (1920). И хотя А. Блок не относил переработанные поэтические опусы ни к раннему, ни к более позднему времени они сохраняют характерные для начального этапа творчества образный строй и тональность высказывания, что во многом способствовало единству композиционно-драматургического решения в вокальном цикле Д. Шостаковича. Так, сходными выступают ключевые мотивы «любви» и «смерти», каждый из которых обогащается семантическими вариантами: «улыбки», «поцелуя», «зари», «ночи», «тоски», «предошущения конца», «непогоды», «мировых катастроф» и т.п.

Несколько особняком, на первый взгляд, стоит стихотворение «В ночи, когда уснет тревога», получившее у Д. Шостаковича наименование «Музыка». Это послужило поводом для исследователей сделать вывод о том, что финал вокального цикла переключает в новый образно-смысловой план, разрешает противоречия, являясь «по-

пыткой увидеть мир с иной точки зрения» [2, с. 33]. Действительно, окончательный текст, оформившийся у Блока в 1919 г., отличается той зыбкостью главного поэтического образа, которая дает возможность различной его персонификации: в частности, «Владычицу вселенной» трактовать как образ Музыки. Такое понимание не противоречит природе блоковской поэзии, отличающейся особым мелодизмом. К. Чуковский так характеризовал лирическое мирозерцание поэта: «Каждое его стихотворение было полно многократными эхами, переключками внутренних звуков, внутренних рифм, полурифм и рифмидов. Каждый звук будил в его уме множество родственных отзвуков, которые словно жаждали возможно дольше остаться в стихе, то замирая, то возникая опять. Это опьянение звуками было главное условие его творчества. Его мышление было чисто звуковое, иначе он и не мог бы творить» [5, с. 14]. Так поэтический мир А. Блока способствовал возникновению в музыке Д. Шостаковича комплекса семантических лейтмотивов, создающих разветвленную систему арок в стихах с разной тематикой.

Один из таких сквозных мотивов – «звуки музыки», получающие различную смысловую наполненность. Например, Гамаюн – сказочная райская птица – не только «вещает», но и «поет» о трагических событиях истории; в любовной лирике «Мы были вместе...», отмеченной тихим упоением счастьем, «*скрипка пела*», «*просились в сердце звуки скрипки*». Стихи заключительной части вокального цикла, в которых восторг любви передан посредством образно-семантических оппозиций, оказываются одним из вариантов поэтического мотива «звуков музыки».

Первоначальный текст «В ночи, когда уснет тревога» содержит все ведущие смыслообразы, свойственные «Стихам о Прекрасной Даме»: свет и тьму, видения огня (заря, солнце, звезды), таинственность «царицы мира и вселенной», восторг любви и преклонения, противоположность суетной жизни и служения любви («*Что/ буря жизни, если чудной розой / Ты зацвела, пылая и горя, / Что/ море бед и стынувшие слезы, / Когда опять взошла моя заря!..*») [1, с. 634]. «Только об этом он и пел, – пишет К. Чуковский, – изо дня в день шесть лет: с 1898-го по 1904-й, и посвятил этой теме шестьсот восемьдесят семь стихотворений. <...> Раз возникнув, лирические волны, несущие его на себе,

не отхлынывали, а увлекали все дальше. Отсюда слитность всех его стихотворений, их живая органическая цельность...» [5, с. 6].

Таким образом, внешне разноликие стихотворения, отобранные Д. Шостаковичем, оказываются внутренне взаимосвязанными множеством переключек. Это позволяло композитору, с одной стороны, использовать контраст как действенный прием развития в циклической композиции, а с другой – усилить сходство поэтических мотивов музыкально-интонационной семантики, придав им характер сквозных идей единой художественной концепции. «Единство драматургического развития, целостность музыкально-поэтической концепции, – пишет Т. Курышева, – опираются на многоплановые связи между романсами. Характерно, что в качестве связующего фактора выступает <...> *развитие* тематизма на единой ладоинтонационной основе. В логике этого развития, в общей планировке цикла обнаруживается ясная драматургическая выстроенность целого... Все это позволяет воспринимать блоковский цикл как *своего рода камерную лирико-драматическую симфонию* – произведение, подобных которому мы не найдем в предшествующем творчестве Шостаковича» (курсив мой. – Л. Д.) [4, с. 228]. Обратим внимание на эту мысль, поскольку в ней идет речь о смене жанровой парадигмы (установки), которую востребует стиль позднего Д. Шостаковича¹.

Обратимся к характеристике отдельных, наиболее знаковых примеров композиторской интерпретации поэтического первоисточника. Стихотворный размер, или стихосложение является главенствующим принципом «вхождения» композитора в поэтику избранного стиля и художественного сознания его автора.

В стихотворениях «Песня Офелии» и «Город спит» А. Блок пользуется выразительными возможностями четырехстопного хоря, наи-

¹ Заметим, что Семь стихотворений предваряют открытия, сделанные Д. Шостаковичем в 14 симфонии. Интонационные и смысловые переключки лежат на поверхности и помогают углубить уже известные представления о художественной эволюции композитора. Первопричиной этих открытий, на наш взгляд, является поэтика А. Блока, в которой музыкант расслышал родственные себе мотивы: ключевые из них – это *смерть* (кстати, написано сочинение после инфаркта 1966 г.) и *любовь*, мистическая, не-земная, олицетворяющая вечную жизнь (никто из исследователей не расслышал в ней молитву Богородице: её место исследователи, послушные воле Автора, отдали Музыке).

более соответствующего песенному жанру. И только «Разгораются тайные знаки» из цикла «*Religio*» выдержано в трехстопном анапесте, что и по содержанию, и по ритмике выделяет данный стих из общего контекста. При этом мотив «пожара» связывает его с «Гамаюн, птица вещая», «предошущение конца» – с «Песней Офелии», мотив «ночи» – со стихотворениями «Город спит» и «В ночи, когда уснет тревога», а мотив «воспоминаний» – со стихотворением «Мы были вместе».

Выявленные особенности блоковской поэзии актуализируют проблемы соотношения музыки и слова, образно-поэтического и собственно музыкального единства в вокальном цикле Д. Шостаковича. Напомним, что исследователи отмечают в нем развитие двух контрастных образных сфер, одна из которых экспонируется в «Песне Офелии», другая – в «Гамаюн, птица вещая»; «Тайные знаки» несут на себе печать финальности, а «Музыка» выполняет функцию эпилога цикла, авторского послесловия.

Рассмотрим наиболее показательные принципы вокализации поэтического текста. Так, в «**Песне Офелии**», являющейся свободной вариацией на тему «Гамлета» В. Шекспира, интерес представляют те приёмы, с помощью которых А. Блок находит жанровые соответствия поэтического размера (четырёхстопного хоря) и его музыкального воплощения. Каркас стихотворной рифмы создают четкая последовательность женских (восьмисложных) и мужских (семисложных) окончаний; мерцание акцентов, придающее напевность речи, – нерегулированное чередование анакрusy (то есть слабого положения в начале стиха). Следствием этого становится «сжатие» временных параметров музыкальной речи, её напряженность.

Еще одним из приемов «распевания» стихотворного размера становятся внутри- и междустрофные цезуры, выраженные многоточием, благодаря чему строки объединяются попарно. Свободно развертывающаяся мелодия, накладываясь на общий каркас рифмы, динамизируется, наделяется интонационной событийностью, позволяющей внешне разрозненные, словно «недоговоренные» строки связать единой сюжетной линией. Т. Курышева отмечает, что мысль героини в этом стихотворении движется «от прошлого, через настоящее к будущему» [4, с. 216-217]. Д. Шостакович точно придерживается членения на строфы, разделяя их паузами, тематически связывает первую

и третью, что придает композиции ясно выраженную трехчастность. Структурной оформленности вокальной партии способствует масштаб вокально-поэтических строф (12+8+11 гг.). Вместе с тем, развивая заложенные в стихах приемы вуалирования избранного размера, автор музыки создает особую игру акцентов, вписывая четырехстопный хорей в 3-хдольный музыкальный метр. Композитор следует не столько законам метрической схемы, сколько естественной интонации поэтической речи, позволяющей выделить ключевое слово, важный смыслообраз. Например, в первой строке *«Разлучаясь с девою милою»* начальные безударные два слога ритмизованы восьмыми на сильной доле трехчетвертного такта; следующие за ними две четверти не только совпадают с метрическим акцентом, но продлевают и усиливают его, наделяя деепричастную форму глагола свойствами уже свершившегося действия. Замкнутость вокальной речи терцовым объемом (м. 3), ниспадающие окончания, повторность «убаюкивающего» мотива придают начальной строке оттенок щемящей тоски, горестных предчувствий.

«**Гамаюн**» написан четырехстопным ямбом с чередованием мужских (ударных) и женских (безударных) окончаний и перекрестной рифмой, выдерживаемых на протяжении всего стиха. При этом развитие поэтического образа, его внутренний драматизм достигаются за счет приема анафоры в начале второй и третьей строф. Возникающий повтор слов (вторая строфа) и слогов (третья строфа) порождает ритмоинтонационную остинатность, приобретающую (в сочетании с аллитерацией окончаний) характер скандирования, окрашивая смыслообраз в трагические тона.

Художественным задачам подчинена и ритмика, которая отличается гибкостью мелодического рисунка: несимметричность акцентов внутри строк, своеобразное «синкопирование» порождают эффект сжатия и расширения метрических долей, учащения и замедления метрического пульса. Перед исполнителем стоит сложная задача – в условиях многослойности метроритмики блоковского стиха (метрическая схема, интонационная ритмика, остинатность) найти средства психологической индивидуализации звукообраза.

Полиритмия поэтического текста предоставила композитору известную свободу для выявления трагедийности лирического пере-

живания, которой подчиняются средства вокализации стиха: широкие интонационные ходы, хроматизмы и переченья, увеличенные и уменьшенные интервалы, движение параллельными квартами и тритонами, повторность мелодических фраз и т.п.

Особого внимания заслуживает ритмика в партии сопрано, где преобладают крупные длительности (периодичное чередование четвертных и половинных). На этом фоне редкие группы восьмых (первая стихотворная строфа) приобретают выразительное значение, то внося в единстве с интонационным решением живописный элемент в повествование, то создавая дополнительную цезуру внутри строки, то подчеркивая достижение мелодической вершины. В целом, вокализация первой строфы демонстрирует активную роль «встречного ритма». Смещая и «затушевывая» метрические акценты, либо, напротив, увеличивая их число, Д. Шостакович сообщает вокальной партии характер декламационного провозглашения. *Canto* персонифицирует образ Гамаюна, возвышаясь над неумолимой остинатностью дактилического ритма (партия фортепиано).

Вторая строфа стиха вокализована с соблюдением стихотворной метрики (исключение составляет лишь облегчение предпоследнего ударного слога в конце третьей строки). Следование схеме, на первый взгляд, нивелирующее авторскую индивидуальность, оправдано драматургическими задачами. Вторая строфа приходится на развивающий (кульминационный) раздел трехчастной формы. Периодическая акцентность, высокая тесситура, тритоновый амбитус (d2-as2), мономерное чередование четвертных и половинных длительностей – всё это позволяет композитору усилить эффект напряженно-драматического скандирования текста. В то же время в фортепианной партии унисонно-октавное триольное движение в глубоких басах, обогащаемое группами шестнадцатых и интервально-аккордовыми структурами, постепенно завоевывает все звуковое пространство. Если первые две строфы объединены общей линией драматического развития, что обуславливает минимальную цезуру между ними в вокальной партии, то третья (реприза) отмечена молчанием солиста на фоне посткульминационного затухания фортепиано.

Особенностью ритмической организации вокальной партии в репризе является гармоничное сочетание ранее используемых приемов:

выразительных возможностей метрической сетки, позволяющей сохранить пафос поэтического высказывания, интонационного стихотворного рисунка, придающего гибкость и речевую естественность вокальной интонации, «встречного ритма», возникающего в результате смещения внутритактовых акцентов и укрупняющего ключевые смыслообразы. В результате такого подхода к поэтическому тексту вокально-инструментальный дуэт приобретает *двуплановость драматургии*. Целенаправленность развития, единство эмоционального тона, прием динамической волны свидетельствуют о действии законов соотнесенности вокального и инструментального начал, характерных для камерно-вокальной музыки. Напротив, полиритмия как следствие сопряжения свободной ритмизации поэтического текста и дактилической остинантности инструментального сопровождения, несовпадение цезур, учащение ритмического пульса в партии фортепиано и мономерность ритмики у сопрано позволяет провести аналогию с жанром музыкальной декламации, в котором от чтеца требуется не только эмоциональная выразительность, подобная ораторской речи, но и особое мастерство интонирования стиха в образно-звуковом пространстве музыкального сопровождения.

Если объединить символичность образов в «Гамаюне», мотивы «смерти» в «Песне Офелии», малосекундовые и малотерцовые обороты в четвертом номере «Город спит», тогда **«Тайные знаки»** (№ 6) выступают важнейшей «скрепой» предшествующих ключевых мотивов. Партия сопрано предстает здесь равноправным тембро-голосом; рельеф *santo* максимально приближен к естественному звучанию распевной речи.

Целенаправленность волнообразного развития мелодических фраз, учащение пульса за счет введения восьмых длительностей на слабых долях приводят к смещению акцентов, слитности стихотворных строк, отказу от цезур, на фоне чего остановка на слове «*книги*» и пауза перед последней строкой («*золотая девичья коса*») усиливают значимость поэтической речи. Благодаря такой композиторской интерпретации тема авторских рефлексий обретает сквозной характер, становясь смысловой скрепой музыкальной драматургии.

Д. Шостакович ритмизует вокальную партию, точно следуя намерениям поэта. Интонационный рисунок отличается активностью: два

предложения строятся по принципу мелодической волны с кульминационным достижением *fis* 2. Нельзя не отметить и тот факт, что в первом предложении мелодическая вершина, располагаясь в середине построения, сразу покидается ходом по квартам вниз, усиленным движением четвертей; во втором же, напротив, – выделяется половинной длительностью, располагаясь в точке «золотого сечения». Так, не нарушая эмоционально-образной атмосферы, композитор избегает клише в музыкальном развитии.

Четвертая строфа – трагическое послесловие, в нём символическая неопределенность образов утрачивается. Предшествующая драматическая кульминация способствовала переключению повествования в лирический план. Не случайно, сохраняя практически без изменений метрику стиха и цезуры, композитор активизирует различные типы интонирования и дает еще одну кульминационную вспышку на словах «*Мой конец предначертанный близок*». Так, заключительная строфа преподносится Шостаковичем в ином стилистическом освещении: *ff*, активность инструментального начала, тремоло и пунктирный ритм в партии струнных, триольность, акцентность и широкий охват звукового диапазона фортепиано, использование речитации в *canto*.

Отмеченный семантический комплекс придает звучанию стиха особую приподнятость и даже праздничность, ассоциируясь с приношением Поэту. В немалой степени этому способствует иной подход Д. Шостаковича к стихотворной ритмике. Композитор чутко следует всем смысловым цезурам, укрупняя во второй строке ключевые слова («*кровь*», «*муки*», «*гроба*») в противовес псалмодирующей ритмике первой строки. Интонационно-ритмическое акцентирование важных смыслообразов способствует изменению рельефа мелодического рисунка, в котором расширяющие диапазон восходящие скачки осуществляют органичный переход от речитации к ариозно-декламационному типу высказывания. В целом, стилистические контрасты, постепенное завоевание мелодической вершины и укрупнение ритмических структур затушевывают цезуры, объединяя вокальные фразы в целое по принципу волны.

РЕЗЮМЕ. Выявленная совокупность принципов интерпретации поэтического первоисточника очень важна для исполнителей этого сочинения, поскольку является важнейшим фактором постижения

стилевых механизмов музыки Д. Шостаковича. Обобщая наблюдения над принципами композиторской интерпретации Д. Шостаковича поэтического первоисточника, отметим, что при вокализации блоковской поэзии композитор часто расширяет метроритмические возможности стиха, исходя из собственного слышания, активизируя действие «встречного ритма» (Е. Ручьевская).

Соотнося стихотворную и музыкальную ритмику, задействуя различные жанровые типы вокального интонирования, Д. Шостакович переносит акцент с внешнего, событийного плана на внутренний, психологический. Органика сюжетной «встроенности» разных стихотворений А. Блока в общую драматургию камерно-вокального цикла свидетельствует о том, что композитор по-своему «пропел» судьбу «трагического тенора эпохи» (А. Ахматова), столь близкого ему по мирозерцанию. Он мыслит поэтический текст целостно, воплощая смыслообразы А. Блока за счет *индивидуализированного комплекса музыкальной семантики*.

Огромную роль играет жанровая трансформация драматургии цикла: от собрания миниатюр (с их самодостаточностью лирического самовыражения) – к симфонизации цикла на основе *сквозных* мотивов и *символизации* поэтических образов. В результате рождается тип рефлексивной драматургии: в её пространстве исполнители разворачивают диалог-общение поэта и композитора – с одной стороны, с другой – лирического героя Александра Блока с новыми поколениями слушателей нового III тысячелетия.

Таким образом, интерпретация поэзии А. Блока в контексте медитативной лирики позднего стиля Шостаковича – сложнейшая задача на постижение и воссоздание целого ряда стиливых и жанрово-коммуникативных функций исполнения. Думается, что выбор Д. Шостаковича не случайно пал на Галину Вишневскую. Первая исполнительница Катерины Измайловой как *художественный тип* женщины, как *символ жертвенной любви* помогла ему выстоять в личной драме – жизнетворчества в унижительных условиях *не-свободы*. Сочинение на стихи А. Блока ознаменовало победу духа уже больного музыканта над всеми обстоятельствами судьбы. И в этом ему помогла гениальная чуткость души той, кому он посвятил свой вокальный цикл.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александр Блок. *Собрание сочинений в восьми томах* [Под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского]. – М.-Л. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. – Т. 1. – 716 с.
2. Васина-Гроссман В. *Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика.* / В. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1972. – 150 с.
3. Игорь Глебов (Б. В. Асафьев). *Видение мира в духе музыки (Поэзия А. Блока)* // Блок и музыка : сб. статей. – Л.-М. : Сов. композитор, 1972. – С. 8-57.
4. Курьшова Т. *Блоковский цикл Д. Шостаковича* // Блок и музыка : сб. статей. – Л.-М. : Сов. композитор, 1972. – С. 214-228.
5. Чуковский К. *Александр Блок* // А. А. Блок. *Лирика* [Вступ. ст. К. И. Чуковского; сост. и коммент. В. Г. Фридлянд]. – М. : Правда, 1988. – С. 3-32.

Деркач Л. Принципы композиторской интерпретации поэзии А. Блока в творчестве Д. Шостаковича. В соответствии с художественной задачей начального этапа исполнительской интерпретации – постижение авторского замысла – предлагается анализ композиторского текста. Поэзия А. Блока трактована как образец медитативной лирики в вокальном цикле Д. Шостаковича.

Ключевые слова: камерно-вокальная лирика, поэтический первоисточник, композиторская интерпретация, семантический комплекс.

Деркач Л. Принципи композиторської інтерпретації поезії О. Блока в творчості Д. Шостаковича. У відповідності до художнього завдання початкового етапу виконавської інтерпретації – розуміння авторського задуму – пропонується аналіз композиторського тексту. Поезія О. Блока трактована як медитативна лірика, що притаманна пізньому стилю вокального циклу Д. Шостаковича.

Ключові слова: камерно-вокальна лірика, поетичне першоджерело, композиторська інтерпретація, семантичний комплекс.

Derkach L. Composition principles of interpretation of poetry in the works of Shostakovich. In accordance with the artistic challenge of performing the initial stage of interpretation – the apprehension of the author’s intention – an analysis of composing text. Poetry by Alexander Blok interpreted as a sample of meditative lyricism of the vocal cycle of Shostakovich.

Key words: chamber-vocal lyrics, poetical source, composer interpretation, semantic complex.