

УДК 784.96+783.6

А. А. Садовская

Об особенностях семантики и поэтики в хоровой поэме «Песня песней царя Соломона» Сергея Янковича

Освещаются образно-семантические, композиционные и формообразующие особенности духовной хоровой поэмы С. И. Янковича «Песня песней царя Соломона», характерные приемы композиторской техники. Индивидуально-авторская трактовка жанра раскрывается посредством комплексного анализа специфики средств музыкальной экспрессии: словесно-поэтической интонации, ладогармонического мышления, хоровой фактуры, тембро-регистрового колорита, развертывания мелоритмоформул и драматургической формы.

Ключевые слова: *духовная хоровая поэма, поэзный жанр, поэмно-хоровое сочинение, хоровая фактура, драматургическое развертывание, катартическая апофеозность.*

A. Sadovskaya

Features of semantics and poetics in the S. Yankovich's choral poem "Song of Solomon"

The article highlights the figurative-semantic, compositional and form-building features of S. Yankovich's spiritual choral poem "Song of Solomon", characteristic methods of compositional techniques. The individual author's interpretation of the genre is revealed through a comprehensive analysis of the specifics of the means of musical expression: verbal and poetic intonation, key and harmonic thinking, choral texture, timbre-register color, deployment of melodic and rhythmic formulas and dramatic form.

Key words: *spiritual choral poem, poetic idea, poetic-choral composition, choral texture, dramatic unfolding, cathartic apotheosis.*

Хоровая поэма в современном белорусском композиторском творчестве – стабильно развивающийся жанр хоровой музыки, привлекательный своими высокими коммуникативными свойствами для музыкантов-исполнителей и слушательской аудитории. За исторический период XX – начала XXI в. белорусскими композиторами было создано более 80 поэмно-хоровых произведений. Большинство из них отмечено значительными художественными достоинствами, интересными решениями в плане композиции, образной драматургии, хоровой фактуры, тембровых красок. Они воплощают различные типы образности, рельефно «доносят» до слушателя содержание стихов, лежащих в основе хоровой композиции. Современная хоровая поэма в музыке белорусских композиторов обнаруживает известную предрасположенность к межжанровым взаимодействиям, структурно-композиционной вариативности,

разнообразно представлена в ряду как крупных по форме, так и камерных хоровых сочинений. Многообразием решений жанр отмечен в плане исполнительского состава.

В сфере вокально-симфонической музыки хоровая поэма представлена масштабными произведениями ведущих мастеров национальной белорусской композиторской школы («Вечно живые» и «Героям Бреста» Г. Вагнера, оратория-поэма «Памяти поэта» С. Кортеса). Широкое бытование получила и хоровая поэма а cappella в одночастной миниатюрной звукоформе («Заклинание» В. Кузнецова), в виде сочинения концертно-циклического типа («Пять поэм» А. Богатырева, концерт-поэма «Ой, рана на Йвана» Г. Вагнера, «Хатынскія бярозы» В. Кузнецова).

В поэмно-хоровых сочинениях белорусских композиторов находят яркое отражение идеи и тематика героико-патриотического звучания и социально-балладной направленности, образы войны и строительства мирной жизни. Важным направлением в развитии жанра становится ряд сочинений, репрезентирующих в последние десятилетия XX – первой четверти XXI в. духовно-нравственную и религиозную тематику. В их числе – поэмы на *авторские* тексты духовно-философского и нравственного содержания («Храни нас, Господи» Э. Носко); *канонические*, соединенные с авторским высказыванием («Сакраментальная паэма» Е. Атрашкевич); *канонические и гимнографические* тексты (например, текст Литургии в поэме «Верую» Э. Носко, главы Священного Писания в поэме «Откровение Иоанна Богослова» В. Кузнецова и др.). В сочинениях этого ряда духовно-религиозная направленность семантики естественно смыкается с такими качествами, как «...поэдность, импровизационная свобода движения музыкального материала, богатство и сила экспрессии...» [3, с. 222]. Именно этими свойствами пронизаны страницы партитуры хоровой поэмы «Песня песней царя Соломона» (2009) современного белорусского композитора С. И. Янковича. Анализ художественных достоинств этого интереснейшего образца прочтения поэмого жанра, созданного на строфы 8-й главы книги «Песнь песней», является *целью* настоящей статьи.

Неувядаемые в своей поэтичности и возвышенной таинственности тексты книги «Песнь песней», приписываемые библейскому царю Соломону, вдохновляли многих композиторов начиная с эпохи Возрождения и до современности. Многочисленные композиторские «прочтения» библейских строк в совокупности создают некую творческую художественную традицию, приоритетно обращенную к искусству хорового пения.

Так, к текстам «Песни песней» (лат. *Canticum Canticorum*) обращались многие композиторы прошедших эпох: Д. Форест («*Tota pulchra est*», 1445), Н. Баулдевейн («*Quam pulchra est*», 1519), Дж. Палестрина (29-част-

ный цикл «Canticum Canticorum», 1584), О. Лассо («Quam pulchra est», 1585; «Surge propera», 1564), Ж. Мутон («Tota pulchra est»), Дж. Кроче («Veni in hortum meum», 1598), Л. Леони («Surge, propera amica mea», «Vulnerasti cor meum», «Egredimini, filiae Syon», 1606), А. Гранди («O quam tu pulchra es», 1610), Дж. П. Чима («Quam pulchra est», «Quam pulchrae sunt», 1610), Дж. Роветта («Quam pulchra est», 1635), И. Лукачич («Quam pulchra est», 1620), Дж. Данстейбл («Quam pulchra est»), Г. Шютц (диптих «Ego dormio, et cor meum vigilat» и «Vulnerasti cor meum», 1625), И. С. Бах («Wachet auf, ruft uns die Stimme» с фрагментами текста из «Canticum Canticorum»).

Библейская поэзия вдохновляла и композиторов XX в. – Р. В. Уильямса («Flos Campi», 1925), Б. Бартока («Песнь песней», 1922), А. Муди («Canticum Canticorum», 1985), К. Пендерецкого («Canticum Canticorum Salomonis», 1970–1973), А. Кнайфеля («Восьмая глава», 1993) и др. В музыке XX в. существует ряд камерных вокальных («Nightstone» А. Роснера, 1979; «A'l Mishkavi Baleylot» /1992/ и «Spring Calls» /2006/ Л. Навока) и инструментальных (например «C'est un jardin secret» /1976/ Т. Мурэ) сочинений, навеянных образами «Песни песней», в том числе возвышенными, которые воплощены в изобразительном искусстве (цикл из 5 картин «Песня песней» М. Шагала, экспрессионистический 19-частный цикл «Песня песней» Э. Чирха). В белорусской музыке примером обращения к этому произведению является 6-я часть хорового концерта (симфонии) «Северные цветы» А. Мдивани – мастерское хоровое полотно под названием «Песнь песней» (на слова «Кто эта, блистающая, как заря...»).

Хоровые произведения, созданные композиторами разных эпох, демонстрируют разнообразие авторской трактовки библейской поэзии в плане исполнительского состава – от пения а cappella и в сопровождении basso continuo до масштабной вокально-симфонической партитуры (и даже вокально-симфонического произведения с элементами танца и сценографии!). «Перевод» древней поэзии, несущей в себе вдохновенность, мудрость, высшую гармонию, на универсальный язык музыки осуществляется в различных жанрах хоровой музыки (мотет, цикл мотетов, духовный концерт, вокально-симфоническое сочинение кантатно-ораториального типа и т. п.).

Как известно, «Песнь песней» – составная часть Ветхого Завета. Ее название в полной мере отражает изящество внешней формы и структуры в изложении текста, раскрывает внутреннее «божественно-возвышенное» содержание и исключительное «богатство мыслей в развитии своего таинственного возвышенного предмета» [6, с. 703]. В некоторых традициях название переводится как «Песнь превосходнейшая», «Высокая песнь» (М. Лютер), «Лучшая из песен».

Исследователи по-разному толкуют библейский текст: на основе экзегеза (в описании любви между мужчиной и женщиной), мистико-аллегорического изложения (с учетом традиций еврейской и христиан-

ской церкви, раскрывающих взаимоотношения между Богом и верующими) и трактовки, предполагающей единство двух предыдущих и не исключающих друг друга. Но мнения ученых сходятся в определении его идейной сути как металитературной и заключенной в воспевании и провозглашении любви как величайшего всепобеждающего явления.

Ядро генеральной идеи книги «Песнь песней» сосредоточено в заключительной 8-й главе, выполняющей функцию своеобразного эпилога. По определению А. Лопухина, в строфах 6–7 объясняется, «по согласному признанию всех древних и новых толкователей <...> основная мысль или идея <...> о несравненно высоком достоинстве и непреодолимой силе истинной любви, как начала по существу и источнику своему божественного» [Там же, с. 746].

Вдохновенно-возвышенные поэтические строфы, выражающие «апофеоз любви» [4, с. 336], послужили словесно-поэтической основой хорового сочинения С. Янковича. Их выбор, несомненно, предопределил жанр сочинения. Ведь поэма в хоровом искусстве обладает значительными выразительными возможностями в воплощении образно-эмоциональных тонкостей и нюансов словесного текста, способна передать устремленность к раскрытию возвышенных образов с максимальной степенью экспрессии. Выбор жанра хорового сочинения, возможно, опосредован и «поэмой» по своей природе сутью стилевой основы поэтического текста, особенностями его композиционного строения и драматургического развертывания. В этой связи отметим тенденцию определения жанра книги «Песнь песней» как древнейшей литературной поэмы [Там же].

Индивидуализированный, иногда акцентированный характер музыкальной экспрессии в хоровой поэме С. Янковича ощутим во многом. Во-первых, отметим внесенные самим композитором нюансы пунктуации в избранные им строфы 8-й главы «Песни песней». Композитор обращается к переводу, выполненному И. Дьяконовым, Л. Коганом и Л. Маневичем [2]. От иных существующих переводов, разнящихся не только словесно, но и элементами речевой пунктуации, данный текст отличается открытой эмоциональностью речи. Композитор усиливает заложенный в тексте эмоциональный потенциал, внося в партитуру восклицательные знаки в конце каждой из озвученных строф («Положи меня печатью на сердце, печатью на руку! Ибо любовь, как смерть, сильна! Ревность, как Ад, тяжка! Жаром жжет. Божье пламя она!»). Благодаря этому словесно-поэтическая интонация приобретает больший драматический накал и импульсивность, что в конечном счете обуславливает ее насыщенно-экспрессивное воплощение в музыкальном материале поэмы.

Во-вторых, звуковысотный «рисунок» многих мелодических оборотов в хоровых партиях экспрессивно-восходящий, рельефно прочер-

ченный. В штриховой палитре произведения нередки акценты, ритмическое «утяжеление» отдельных слов и слогов, их детализированная нюансировка. Многие кульминационные вершины подчеркнуты особым комплексом средств выразительности и требуют эмоционально яркого хорового интонирования.

В-третьих, важной стороной стилистики музыкального языка в поэме С. Янковича является фактура. Партии смешанного хорового состава отмечены богатой палитрой приемов письма (от хорового унисона до гибких перемен в *divisi*), мелодийной наполненностью каждого момента. Это обуславливает гибкую комплементарно-полифоническую картину развертывания общего многоголосия, тяготеющего к контрастной полифонии и подголосочности. Фактурные изменения затрагивают каждый такт, обеспечивают выявленность тончайших граней музыкальной экспрессии. В композиторской трактовке поэтического текста главным является не воссоздание «четкой картины» или прямого «изображения» событий, а воплощение «выражения» и «проникновенной интонации» [1, с. 290], которая определяет образный строй и общий характер драматургии сочинения как лирико-драматический. В частности, на лирико-драматический характер текста «Песни песней» обратил внимание Ориген Адамант (ок. 185 – ок. 254 г.), один из наиболее ранних толкователей «Песни песней» [5, с. 89]. Он углубил и расширил каноническое для иудаизма понимание текста христианским смыслом, благодаря чему «Песнь песней» «стала исчерпывающим языком любви для христианских мистиков» [4, с. 341], а ее стилистика и поэтика оказали огромное влияние на развитие европейской светской поэзии. Отметим, что в книге «Песнь песней» отсутствует прямое сюжетное развертывание, однако «есть в ней полное и живое, органическое единство основной идеи» [6, с. 710].

Экспрессивность музыкального языка в хоровой поэме «Песня песней...» словно спроецирована и на уровень композиционной структуры, представляющей сложное развернутое полотно, синтезирующее черты мотетно-сквозного развертывания с элементами трехчастности, и сонатности. Признаки же поэмности опосредованы в свободе формообразования и масштабов разделов, одночастности всей поэмной формы, событийной плотности и насыщенности, множественности «волн развития» и кульминаций на пути к апофеозному завершению.

Проследим более детально композиционно-драматургическое развитие в поэме С. Янковича. В общем плане господствует непрерывно-сквозной, комплементарно-полифонический характер развертывания; вместе с этим в поэме явственно ощутимы признаки сонатности как формы второго плана. Как и во многих других поэмных сочинениях, здесь заметен синтез многих принципов формообразования, аналогий

с закономірнасцямі структуравання інных форм (сложной 3-частной, «мотетной», «открытой» и др.). Проследим признаки широко понимаемой сонатности: экспозиция А (цц. 1–5) – развивающе-разработочный раздел (R) с эпизодом В (цц. 6–11) – сокращенная репризо-кода А1 с признаками поэчного апофеоза (цц. 12–14).

Экспозиционный раздел начинается проведением главной темы («Положи меня печатью на сердце, печатью на руку!», тт. 1–16). Плотное разнотемное полифоническое письмо не заслоняет ведущей роли мелодии в партии сопрано. В ее интонационном содержании и мелодическом рисунке угадывается особый синтез качеств баховских мелодий пассионного и кантиленного типов и мелоса духовно-хоровых сочинений С. Танеева. В продвижении к мелодической вершине темы (т. 6) участвуют хроматические секундовые ходы как в мелодии (партия сопрано), так и в остальных голосах. В целом возникает почти зримый эффект разрастания хоровой ткани с одновременным ее уплотнением. Мелоформулы задержаний, опеваний, «отложенных» разрешений диссонирующих тонов, свободно-имитационные «отзвуки» фраз и мотивов рассеяны во всех хоровых партиях, усиливая дополнительно их драматически окрашенное высказывание.

Повторное (варьированное) проведение темы (ц. 1, тт. 17–29) звучит на тон выше (*g-moll, mf*). Сама мелодия темы смещена в более низкий регистр мужских голосов (тенора). Она обрамляется секундовыми распевками в басовой партии, стилистически приближенными к барочной полифонии, а также подголосками женской группы. Свободно-имитационное развитие сегментов темы подводит к кульминационной вершине – к аккордовой реплике всего хора (*forte*), мощно утверждающей исходные слова текста (ц. 2, тт. 30–34). Послекульминационный «спад» лаконичен и выразителен (снижение тесситуры и смена регистров, прием «оминоривания» в заключительной фразе), как и возвращение проникновенно-скорбной образности, присущей начальным тактам поэмы.

Итак, инициальной главной теме поэмы присуща внутренняя сила становления и развертывания, что проявляется в общей логике ряда волн развития, полифонической природе мелоса хоровых партий, тонально-гармоническое (модуляционное, прежде всего) и фактурное движение. Прочная связь тематической и фактурной организации с законами барочной полифонии усилена также медленно-вязкой пульсацией общего движения, что ассоциируется со стилистикой драматических частей в пассионах Баха и его современников.

Новая строка текста – «Ибо любовь, как смерть, сильна!...» – открывает особый смысл в осознании идеи любви (цц. 3–4). Ее «прочтение» поручено сначала партии теноров *divisi* (с постепенным укреплением хо-

ровой звучности голосами басов, альтов и сопрано). Эта тема наделена хроматикой, «ползущими» аккордово-гармоническими последованиями, контрастами напевности и речитативности фраз и мотивов (ц. 3, тт. 41–45). С позиций сонатности ее можно считать связующей темой.

Инициал в мелодии темы (тенора) – широкий ход, наподобие риторической мелоформулы *saltus duriusculus* (т. 41), обрамленный «прирастающими» подголосками с постепенными нисходящими распевами (в объеме кварты), расщепляющими унисон партии и создающими впечатление «перетекания» мелодической линии из одной группы голосов в другую. Например, подголосок у басов диалогизирует с теноровой партией, благодаря подвижности собственного интонационного рельефа, в то время как линия в партии альтов хора характеризуется большей статичностью (у альтов педаль на *d*, тт. 42–46).

Интонационная драматургия условно связующей темы основана на общем крещендировании, осуществленном за счет фактурного уплотнения хоровой ткани, роста общей динамики (от *f<f*). Очередная (в общем развитии поэмы) кульминационная вершина (т. 46) венчается акцентированным аккордом (квартсекстаккорд трезвучия *h-moll* с задержанием), который как предельное выражение смысла объединяет важнейшие слова фразы в одновременном их созвучии на трех фактурных уровнях («Любовь!» /сопрано/ – «Сильна!» /альты и тенора/ – «Как смерть!» /басы/).

Далее контрастом на спаде волны вступает следующая музыкально-поэтическая мысль («Ревность, как Ад, тяжка!»), реализуемая в последовании двух фраз (4 т. + 6 т.). Первая из них характеризуется диссонантно-вязким звучанием параллельных секундовых последовательностей в нисходящем движении линий у мужского хора (тт. 47–50). Постепенное включение здесь женской группы хора привносит в общую хоровую ткань элементы октавно дублированного двухголосия (альты+басы и сопрано+тенора). Секундовые распевы четвертями и восьмыми (в духе интонаций *lamento*), словно нанизанные на аккордовые вертикали, усиливают хоральную плотность общего звучания, привносят эффект драматического усиления слов («Ревность, как Ад!», тт. 49–50).

Повтор/развитие этой музыкально-поэтической строки (тт. 51–56) звучит как приглушенный отголосок пережитых душевных мук (сперва в партиях мужского хора, затем у женских голосов). Здесь главенствуют тонально-гармонические и фактурно-регистровые приемы, усиливающие колорит «затемненности» в общехоровом звучании. Гармоническая неустойчивость аккордовых вертикалей, формирующихся на органном пункте *A* (у басов), с первичным тяготением их к *D-dur* энгармонически переосмысливается и мягко разрешается в просветленный *E-dur*. Это внезапно «открывшееся» пространство мажора (ц. 5, «Божье пламя она») воспринимается как новый виток развития главной идеи по-

эмы о всепоглощающей любви, ведущий к осознанию божественности ее природы посредством духовного озарения и просветления.

Музыкальный материал драматургически важного эпизода контрастен предыдущим темам чистотой красок диатонического мажора, новой «конфигурацией» голосов хоровой фактуры, светлым и мягким звучанием тембров. Фактура фрагмента формируется из нескольких ости-нато и имитационно повторяемых мелоформул в разных партиях, складывающихся в тонкое кружевное плетение и рождающих эффект нежного колокольного перезвона.

Ведущая мелоформула (на основе опевания) поручена партии теноров. Объем этой повторяемой ости-нато фразы не превышает рамок чистой кварты, а легкое движение шестнадцатых придает всему распеву трепетность и полетность. Остальные группы хора в условиях раз-норитмического движения диалогически откликаются «утверждающи-ми», поступенно-нисходящими мелодическими фразами (также в объ-еме кварты). В результате формируется красочное фактурно-тембровое полотно, пронизанное переливами светлых диатонических красок ма-жора, «перетеканиями» интонаций ведущей мелодической линии из го-лоса в голос.

Значительный контраст побочной темы («*Божье пламя она!...*»), ее ла-конизм «подсказывают», что она в полной мере раскроет себя на заклю-чительном этапе развертывания поэмой звукоформы.

Центральный (серединно-разработочный) раздел поэмы (ц. 6–11) наиболее масштабный в композиции целого, обладает признаками сквозного развития. И новые, и повторяемые фразы словесного текста сомкнуты в единую логическую цепь. Соответственно, в ряду музыкальных событий представлен новый музыкальный материал и ранее звучавшие интонационно-тематические элементы. Так, в начале раздела (ц. 6) развивается тематизм условной связующей партии, представлен-ный в новом фактурном и тонально-гармоническом облике: совмещает признаки внезапной кульминации, условной заключительной темы и связки-перехода к разработке.

Резко, напряженно повторяются слова о смертельной силе любви – в динамике *ff*, с остро акцентированным контуром восходящей мело-дической линии (сопрано и первые тенора), дополненной нисходящим движением голосов (альты, вторые тенора, басы) с расслоением унисо-нов и элементами переменного дублированного двухголосия в различ-ных тембрах хоровой фактуры (тт. 68–71). На гребне этой кульмина-ции (т. 71) возникает напряженно звучащий крещендированный аккорд (D_2^{b5}), подготавливающий краткую, затаенно звучащую реминисценцию главной темы («*Положи меня...*», *c-moll*) перед началом эпизода в разра-ботке.

Сам эпизод (цц. 7–9, «*Не могут многие воды погасить любовь!...*») наполнен светлыми гармоническими красками мажора, а пульсационное движение музыкального материала незначительно ускоряется, словно живописуя движение воды. Яркая мелодия темы эпизода – текучая, наполненная распевами и элементами восходящего секвенционного движения – первично появляется в теплом тембре партии альтов и матовом колорите Es-dur. Сопровождающий тему хоровой фон (басы, тенора и партия сопрано, с элементами бурдонного многоголосия) отличается единством и выдержанностью ритмического рисунка, в котором преобладает мерное движение с зависающими синкопами к первым долям такта (тт. 74–77). Постепенный рост динамики, неустойчивых нонаккордовых конструкций, поддерживающих ведущую мелодию темы, опосредует образ усиления эмоций восторга, идеи всепобеждающей любви. На гребне ладово-гармонических преобразований (тт. 85–90) в партии сопрано рождается второе проведение музыкально-поэтической мысли эпизода («...*Не могут многие воды погасить любовь!*»). Тема звучит при поддержке аккордов C-dur. При подходе к кульминации энгармонически включается As-dur как новая ступень полноты эмоционального восторга («*Не затопить ее рекам...*», G-dur – D-dur, /ц. 9/).

Особую роль (на подходе к кульминации, тт. 91–95) играет избранный композитором фактурный прием – поочередное, в антифонном проведении мужской и женской групп хора, «вызревание» из расщепленных унисонных созвучий обращений большого мажорного септ-аккорда (в восходящем, секвенционного типа, движении фактурных линий). Оно призвано отобразить волны экспрессии чувств восторга. Кульминационная вершина подчеркнута величественно-красочными аккордовыми вертикалями («...*рекам! Любовь!*»), включением доминантового органного пункта в тональности D-dur.

Этот выдержанный тон А (в партии басов, тт. 96–99) становится основой завершающего этапа-«предостережения» разработки («*Кто богатством своим заплатил за любовь...*»). Речитативно-декламационный характер тематизма (партия сопрано), подчеркнутый отсутствием распевов, а также укрупнением ритмических длительностей привносит отенок назидательности. Он усиливается по мере продвижения к очередной кульминационной вершине (ц. 10) – к мысли-предостережению («...*Того наградят презреньем!*»), воплощенной скандированными аккордовыми созвучиями (C-dur).

Экстатическая генеральная кульминация всей поэмы возникает стремительно-внезапно над гребнем предыдущей драматургической «полуволны», тонально контрастируя ей (f-moll, ц. 10). Предельная экспрессия динамически ярких (ff) и фактурно плотных аккордовых вер-

тикалей сопутствует возвращению инициальной строки текста «Положи меня печатью на сердце...», звучащей подобно вдруг открывшейся истине.

Инициальная главная тема венчает генеральную кульминацию поэмы (на грани разработки и репризы). Она предстанет в главной партии и далее (ц. 12), знаменуя начало репризы, – в сумрачном колорите низкой тесситурой мужского хора (*pp*), с постепенным включением голосов женского хора, в структурно неполном виде. Ее изложение быстро «иссякает», освобождая пространство для зарождения чрезвычайно важного раздела (с позиций драматургической формы целого в любой поэме) – апофеоза.

После затаенного драматизма сокращенной главной темы (ц. 12) в зоне репризы неторопливо, мягко начинают «пробуждаться» более светлые мажорные интонационные сегменты побочной. Они становятся все более рельефными, а общий процесс формируется как неделимое единство репризного проведения побочной темы, коды и апофеоза. В просветленном звучании *B-dur* возникает и многократно утверждается музыкально-поэтическая мысль «...Божье пламя она!..», звучавшая ранее (*E-dur*) в экспозиционном разделе поэмы.

Несмотря на множественность вокально-хоровых линий и повторяемость интонаций, звуковое полотно побочной темы лишено тяжеловесности. Ему присущи свобода внутреннего «дыхания», устремленность мелоса хоровых партий ввысь, тонкость и изящество фактурно-тембрового решения. Параллельно-одновременное созвучание разных строк поэтического текста («Божье пламя она!» и «Положи меня печатью...», цц. 13–14) в различных слоях фактуры привносит в контекст хоровой поэмы полноту их смысла, глубинную связь. Сквозь синтез важнейших поэтических образов-линий отображается новая и наивысшая ступень развития генеральной идеи поэмы о силе любви. Драматургическое движение в коде-апофеозе направлено к ее внутренней кульминации (ц. 14, тт. 141–142), которая вдруг «расцветает» гармонически мягкими красками VI низкой ступени (*Ges-dur*). Кода-апофеоз завершается постепенным разрежением плотной звуковой ткани посредством «выключения» звучащих голосов. Пластичный переход от распевов к выдержанным звукам, сопровождаемый замиранием динамики, создает удивительный эффект просветления и пространственного вознесения (возвышения!) главной мысли.

Притягательно для слуха в пространстве коды-апофеоза мерцание ладофонических красок тона *f*, который в интонационной драматургии всей поэмы имеет особое значение. Музыкальные события в поэме строятся таким образом, что данный тон от исходной семантики абсо-

лютного устоя (f-moll, т. 1) совершает долгий тонально-гармонический путь, «участвуя» во многих событиях в контексте музыкальной формы и, в конечном счете, кардинально изменяет свою ладофункциональность, становясь квинтовым тоном в тоническом трезвучии B-dur, одним из его «устремленных ввысь» легких тонов.

Итак, во-первых, с унисонно-октавного звучания *f-f* начинается вся композиция. Во-вторых, основные кульминационные вершины в поэме так или иначе акцентируют этот тон (тт. 30, 70–71, 103–104). В-третьих, ряд значимых тем в поэме в инициалах содержат его (тт. 1, 39–40, 41, 47, 103 и др.). В-четвертых, все хоровые партии, кроме сопрано, благодаря *divisi* привлечены к интонированию этого тона как составной части заключительного аккорда. Именно в его звучании (*f-b...-d...-a*) органично, мягко соединяются две грани ладовой функциональности этого тона – тоническая и доминантовая (ц.14, тт. 143–155).

Книга «Песнь песней царя Соломона» заканчивается блистательно-ярким «прославлением любви, сильной, как смерть, и всепобеждающей...» [4, с. 336]. В интонационно-насыщенной атмосфере сложно-организованной поэмно-хоровой композиции, каждый момент которой наделен яркой красочностью гармоний и мелосным разнообразием многоголосия, извечные библейские строки облечены в изысканные формы хорового звучания, порождающие размышления о сущности, силе и «апофеозе любви» – в катартическом ее воспевании как великого Божьего дара.

Нет сомнений в том, что древнейшие библейские тексты «Песни песней» не утрачивают своей актуальности до настоящих дней, продолжая свое бытие в новых композиторских прочтениях. Необычность заложенной в них художественной идеи и многомерность эмоционально-экспрессивного контекста являются тем потенциалом, который вдохновил белорусского композитора С. Янковича на поиск особых средств музыкальной поэтики, обусловил создание драматургической концепции, выразительность которой усиливается многократно в мелодийном разрыве хорового интонирования.

Поэма «Песня песней царя Соломона» С. И. Янковича исполнялась дважды: Студенческим хором Белорусской государственной академии музыки (дирижер И. М. Бодяко); Академическим хором Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь (дирижер П. Н. Шепелев). Концертная аудиозапись поэмы (22.11.2010) в исполнении коллектива позволяет осмыслить ее художественную ценность, способствует выявлению наиболее примечательных граней исполнительского подхода к сочинениям в данном жанре. Исполнительская интерпретация сложной (с точки зрения композиционной техники и степени насыщенности элементами сонористики) поэмно-хоровой композиции

предполагает, безусловно, вокально-техническое совершенство в области интонации, строя, соблюдения динамики и темпа. Однако глубина выразительности и проникновенности сочинения выдвигает на первый план такие важные для исполнительского осмысления аспекты, как создание в звучании необходимого баланса между эмоциональным напряжением и разреженностью, яркостью и приглушенностью отдельных фрагментов музыкальной ткани, реализуемых различной степенью экспрессивности вокализации (артикуляции) и вариабельностью тембральной палитры. Генеральным аспектом исполнительской интерпретации поэмы «Песня песней царя Соломона» С. Янковича становится выразительность распределения времени в развертывании драматургической формы, а также раскрытие в хоровом звучании свойства катартической апофеозности, рассеянной по партитуре и проникающей в различные слои хоровой фактуры.

1. *Аверинцев, С.* Древнееврейская литература / С. Аверинцев // История всемирной литературы : в 8 т. / АН СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М., 1983–1994. – Т. 1. – 1983. – С. 271–302.

2. *Ветхий Завет ; Плач Иеремии ; Экклесиаст ; Песнь Песней* / пер. и коммент. И. Дьяконова, Л. Когана при участии Л. Маневича. – М. : РГГУ, 1998. – 352 с.

3. *Семенюк, В.* Хоровая фактура. Проблемы исполнительства / В. Семенюк. – М. : Композитор, 2008. – 328 с.

4. *Синило, Г. В.* Библия и мировая культура / Г. В. Синило. – Минск : Выш. шк., 2015. – 685 с.

5. *Синило, Г. В.* «Любовь, как смерть, сильна...» (Песнь Песней и ее рецепция в немецкой поэзии XVII века) / Г. В. Синило // XVII век: Между трагедией и утопией : сб. науч. тр. / отв. ред. Т. В. Саськова. – М., 2004. – Вып. 1. – С. 89–100.

6. *Толковая Библия, или Комментарии на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета* : в 7 т. / под ред. А. П. Лопухина. – Изд. 4-е. – М. : Даръ, 2009. – Т. 3 : Исторические книги. Учительные книги. – 960 с.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 22.09.2022.