

## О НЕКОТОРЫХ ПРИЁМАХ КОМПОЗИТОРСКОЙ ТЕХНИКИ Ф. ЯНОВ-ЯНОВСКОГО Раджабова М.А.

*Раджабова Маишхура Анваровна – старший преподаватель, свободный соискатель PhD,  
кафедра теория музыки,  
Государственная Консерватория Узбекистана,  
г. Ташкент, Республика Узбекистан*

**Аннотация:** в статье рассматриваются стилистические особенности композиторского письма – маститого композитора, лауреата государственной премии, заслуженного деятеля культуры Республики Узбекистан Ф. Янов-Яновского. Уделяется особое внимание додекафонному методу, который композитор использовал в своём “Concerto grosso №1”. Выявляются способы построения музыкальной формы, использования средств музыкальной выразительности данного произведения. Рассматривается опора автора на узбекскую классическую и народную музыку, которые отражаются в использовании композитором характерных особенностей ритма, метра, мелодии, интонационных оборотов узбекских макамов.

**Ключевые слова:** музыка, форма, оркестр, концерт, додекафония, ритм, мелодия, интонация, композитор.

## ABOUT SOME TECHNIQUES OF COMPOSER TECHNOLOGY F. YANOV-YANOVSKY Radjabova M.A.

*Radjabova Mashkhura Anvarovna – Senior Lecturer, Free PhD Candidate,  
DEPARTMENT OF MUSIC THEORY,  
STATE CONSERVATORY OF UZBEKISTAN,  
TASHKENT, REPUBLIC OF UZBEKISTAN*

**Abstract:** the article examines the stylistic features of composer's writing - venerable composer, state prize laureate, honored cultural worker of the Republic of Uzbekistan F. Yanov-Yanovsky. Special attention is paid to the dodecaphon method that the composer used in his Concerto grosso No. 1. Methods of building a musical form, using means of musical expressiveness of this work are revealed. The author's reliance on Uzbek classical and folk music is considered, which are reflected in the composer's use of characteristic features of rhythm, meter, melody, intonation turns of Uzbek macomes.

**Keywords:** music, form, orchestra, concerto, dodecaphony, rhythm, melody, intonation, composer.

УДК: 5527

Композиторское творчество в Узбекистане представлено интересными новаторскими решениями в плане синтеза традиционного и новаторского подхода к форме, жанру, общему звуковому контексту музыкального целого. Феликс Янов-Яновский – сохраняет в своём творчестве незабываемые основы мышления вдумчивого художника-творца – философское размышление, эмоциональную колористику, психологическую тонкость. Он придерживается сложившихся канонических устоев композиторской мысли – опору на полифоническое разнообразие, многообразную звуковую палитру, мастерское использование оркестровки. Также он обращается и к современным средствам композиторской техники. Среди них особое место занимает додекафония.

Додекафонный метод композиции широко применялся его создателем Арнольдом Шёнбергом. Некоторые композиторы составляли серии из небольшого числа звуков (4-9), и такая техника композиции является серийной. Серийная техника отличается от серийности. В ней последовательность образуется не только со стороны звуковысотности, но также задействованы и другие параметры музыкальной ткани. К ним относятся ритмические длительности, динамика, штрихи, нюансировка. Серийность в основном применяется эпизодически в крупномасштабных произведениях у Булеза, Веберна, Штокхгаузена. Полностью в этой технике, к примеру, Антон Веберн сочинил «Пять пьес для оркестра». Серийная музыка была в центре внимания композиторов в различных странах до середины прошлого века. Ею был заинтересован в своё время даже Стравинский. В 60-х годах ещё более сложные системы в музыкальной композиции применяли Пьер Булез и Карл Штокхгаузен. На предвосхищение принципов построения додекафонной серии в творчестве композиторов различных эпох указывает Э. Денисов: «Процесс хроматизации параллельно шёл и в развитии гармонического языка. Всё чаще стали появляться созвучия, по своему звуковому составу стоящие вне данного лада, и композиторы интуитивно уже ощущали новые законы движения гармонии. С самостоятельным, внеладовым применением гармонии в музыке XVIII—XIX веков мы встречаемся лишь как с исключением, так как ведущей остаётся система тяготений к тональному центру, и примеры

внефункциональной трактовки гармонии скорее можно найти в мадригалах XVI века, нежели в послебаховский период, когда гармония становится осознанно функциональной» [1].

Яркий тематизм “Concerto grosso №1” Ф.Янов-Яновского проявился в самой теме вступления, что и явилось первым импульсом ко всему музыкальному изложению. Она предельно ясная с чётким метро-ритмическим делением определяет главный императив сочинения. Далее, тема излагаемая с первых тактов захватывает внимание слушателя своей размеренной архитектурной формой, в её характере отражена некая мощная монументальная сила. И она написана как додекафонная серия [4]. Строение первой части Concerto grosso решено в необарочном стиле, а именно вариационной форме с признаками рондальности. Тема – серия многократно подвергается ритмическому и фигурационному варьированию. Чем достигается монотематическое и моноинтонационное развитие всей первой части. Данный принцип развития (ядро +развёртывание) был характерным, определяющим стилистическим приёмом в изложении музыкального материала для барочной музыки. Но, в данном случае, конечно происходит трансформация тематического зерна путём метро-ритмического варьирования, чем достигается иная мелодико-ритмическая характерность темы-серии. Полифоническая фактура развивается групповыми изложениями солирующего квартета, первых и вторых скрипок с альтами, и нижней струнной группой – виолончелей с контрабасом. Трёхслойность оркестровой фактуры таким образом обеспечивает движение фактурных пластов музыкальной ткани – верхнего – солирующего, среднего – ритмического и нижнего – басового. Эти пласты иногда меняют свои функции рельефа и фона.

В музыкальном изложении произведения прослеживается совмещение функций частей, к примеру первоначальное изложение темы-серии также содержит в себе функцию вступления, чему способствует начальное одноголосное оркестровое tutti.

Яркая с пунктирным ритмическим рисунком тема в партии альты, которой контрапунктом излагается вторая тема в партии скрипки – интонационно родственны. Но, это сходство не лишают каждую из тем яркой художественной индивидуальности. Такая тематическая расцветченность достигается путём ритмической переориентации серии. Вариационность основана на проведении темы и фигурационных вариаций – что создаёт рондальность по типу старинного рондо – А, А1, А, А2, А, А3 и.т.д. Следует отметить и черты сонатности присутствующие в 1-части “Concerto grosso №1” которые также указывают на его необарочную характерность.

Вторая часть – лирико-драматический центр произведения. Образное содержание второй части, Largo, непосредственно связано с драматургическим напряжением первой части. Первоначальный образ можно назвать скорбным оцепенением или мрачным размышлением. Композитор обращается к многозначности, возвышенности и строгости баховского хорала, к выразительности ламентозных интонаций [2,102]. В нём проявилось мастерство композитора в плане создания бесконечных мелодических линий в полифонической фактуре. Учтены тембровые характеристики инструментов струнного оркестра, с богатой палитрой лирико-драматического звучания различных групп струнных инструментов. Ритмическая структура спокойно-уравновешенная, партитура насыщена характерными фактурными “вздох”ами, “всплеск”ами, динамическими взлётами и спусками. Развитие музыкального материала осуществляется каноническими имитациями между солирующим квартетом и оркестровыми голосами. Мелодическое развитие направлено к верхней кульминационной точке всей части, после чего спуск к основному тону осуществляется ракоходной имитацией начального тематического проведения. Таким образом часть архитектурно представлена симметрично расположенным вступлением, основной частью и заключением. То есть, от начала к концу второй части перекинута тематическая “арка”, что ещё более укрепляет её композиционное строение. К этому надо добавить то обстоятельство, что подобное строение мелодической линии с поступенным движением, с завоёвыванием всё выше стоящих ступеней, и с расширением диапазона весьма характерна для тематического развития в узбекских макомах [3].

Путь сквозного образного развития от первой, а затем второй части приводит к третьей, Basso ostinato, которую можно назвать самой сложной по образному содержанию и конструктивному замыслу частью произведения [2, 103]. Тема “Basso ostinato” – также представлена в виде серии. В следствии применения серийной техники возникают плотные, хроматизированные аккордовые последования. Ярким средством выразительности выступает ритмическое оформление фактуры оркестра. В партиях солирующего квартета представлена отчетливая характеристика одинокого, сопротивляющегося героя. Фактура расслаивается на три составляющих группы оркестра, где изначально 1-я скрипка, а затем и весь солирующий квартет составляют один пласт музыкальной ткани. Тема – серия звучит в этом пласте в иной ритмической последовательности. Основной – нижний пласт фактуры составляют контрабас и виолончели. Серия в их звучании имеет характер грозного натиска, неминуемого стечения обстоятельств – фатума. Третий пласт – ритмический каркас в партиях 2-х скрипок оркестра и квартета с секундовыми и терцовыми акцентами создаёт постоянную ритмическую фигурацию, своеобразную ритмоформулу тревожного характера.

В построении музыкальной ткани помимо самой серии использована её инверсия, изначально излагаемая в партии альты солирующего квартета. Тема-серия имеет явный характер тяготения к тоническому центру. Этому также способствуют включение в мелодическое движение опевания тоники через VII повышенную и II низкую ступени.

Использование ритмических каркасов, или ритмоформул с национальными характеристиками, которые воспринимаются как усуль – (неизменная ритмоформула на протяжении всего произведения); преобладание

ладовых особенностей узбекской классической музыки (макомы) или фольклора; стремление к тонкой индивидуализации инструментов оркестра – тембровая драматургия, возрастание роли сонорности; полифонизация фактуры – полифония пластов; моноинтонационность (секундовая интонация «сегах»), монотематизм (серия, или мелодические построения заимствованные из классической или народной музыки); насыщение гармонической вертикали за счёт преобладания натурально ладовых соотношений в аккордовой фактуре; в строении музыкального целого – опора на классические приёмы контраста и сопоставления частей целого, на интонационную разработочность – как переосмысление сонатности, рондальность с варьированием – как калейдоскоп событий, иначе говоря – кинематографичность; трёхчастное репризное строение – как устоявшаяся, традиционная форма изложения музыкального целого. Заметна тенденция ориентации на строение музыкального целого представленного в узбекской классической музыке, в частности – макомах, что проявляется в схожести постепенного и поступенного восходящего движения к кульминации и спуска с наивысшей точки эмоционального напряжения к основной нижней опоре – с «фуровардом» (заключительная часть музыкального изложения) в макомах.

#### *Список литературы / References*

1. Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., «С.К.», 1986.
2. Э. Абдуллаева. Ф. Янов-Яновский. Монография. Ташкент, 2015.
3. Ю.Г. Кон. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и её гармонизации. Т., «Фан» 1979.
4. Раджабова М.А. «Стилевые особенности Concerto grosso № - 1 Ф. Янов-Яновского» ПСНО - №6(175) июль 2022.