

**Vocal cycle «Anno domini» by D. Yanov-Yanovskiy's
Polathanova R.
Вокальный цикл «Anno domini» Д. Янов-Яновского
Полатханова Р.**

*Полатханова Рамида / Polathanova Ramida – профессор,
кафедра камерной музыки и концертмейстерского мастерства,
Государственная консерватория Узбекистана, г. Ташкент, Республика Узбекистан*

Аннотация: предлагаемая статья исследует вопросы изучения интерпретации и исполнительского анализа современной вокальной лирики композиторов Узбекистана XX и XXI веков. Кроме этого настоящий труд призван повысить степень адаптации молодых пианистов-концертмейстеров в овладении ими современной манерой композиторского письма вокальной музыки.

Abstract: this article analyzes the questions of how to learn interpretations and performance analysis of the contemporary vocal lyrics written by Uzbek composers of the XX and XXI centuries. Except this present labour the adaptation level of the pianists-accompanists during their mastering the contemporary approach of the composers' writings of the vocal music.

Ключевые слова: голос, композитор, алеаторика, произведение, интонация.

Keywords: the voice, composer, aleatorica, product, intonation.

В этом отношении несомненно интересно самобытное, креативно неординарное сочинение «Anno Domini» для женского голоса (сопрано) и фортепиано Д. Янов-Яновского, написанное им в 1986 г., на стихи Анны Ахматовой, великой поэтессы XX века, которую судьба в своё время связала с Узбекистаном. В Ташкенте существует музей Анны Ахматовой, в котором бережно хранятся личные вещи поэтессы, её книги, предметы домашнего обихода, воссоздающие духовную атмосферу жизни Ахматовой. Рукописи, фотографии, картины художников, запечатлевшие поэтессу, – всё это наглядно свидетельствует о живом пребывании Ахматовой в Узбекистане.

Педагог, обративший к работе со студентом над сочинением Д. Янов-Яновского, должен учесть возможность посещения музея. Многогранная личность поэтессы глубоко и полно раскрывается в её поэзии. Работу над сочинением Д. Янов-Яновского необходимо начать с изучения поэтического источника для того, чтобы глубже проникнуть в смысл стихов, так заинтересовавших талантливого композитора и омузыкаленных им в своём индивидуальном, ярком творении.

Книгу «Anno Domini» («В лето Господне!») Ахматова опубликовала в 1922 году, отразив в ней свои чувства и переживания того сложного, переломного времени. Тема родины, дома, крова, пророческих предсказаний, сновидений, ностальгической грусти, элегических размышлений – всё это составляет квинтэссенцию этой талантливой и во многом загадочной книги [1, 50].

Стихи книги «Anno Domini» магнетически притягивают к себе сложностью зашифрованного в них психологического содержания, подтекстом, семантикой и символикой. Сложности поэтики, смысловая зашифрованность текстов стихотворений создают новые соотношения музыки и слова, связанных с различными формами контрапункта, взаимодействия вокальной и фортепианной партий, при этом возможны и моменты разъединения текстового и музыкального слоёв.

Вокальная лирика цикла Д. Янов-Яновским мастерски тщательно продумана, композитором скрупулёзно осуществлен выбор текстов из книги «Anno Domini», что позволило создать внутренне цельный, логически организованный цикл, образующий следующую композиционную структуру:

I	II	III	Coda-эпilog
$\frac{2}{4}$  =76	$\frac{5}{4}$  =88	 =48	$\frac{2}{4}$  =76
«Горю...»	«Из высоких...»	«Чистейшая...»	«Горю...»

Из приведённой схемы видно, что в цикле обнаруживаются признаки репризности, способствующей цельности цикла. Coda-эпilog цикла следует за третьей частью без перерыва и сочетает в себе функции тематической репризы и коды.

Современный музыкальный язык сочинения Д. Янов-Яновского погружает исполнителей в область интерпретации новой вокальной музыки, требует от них довольно многого и непривычного с точки зрения классического вокального репертуара. Задача концертмейстера – объяснить певице специфику современного вокального стиля, требующего от исполнителя иного истолкования традиционной певческой техники, поскольку вокальная партия имеет сложное интонационное и метrorитмическое строение. В мелодии отсутствуют типичные для классической музыки приёмы развития музыкального материала, а именно, повторения фраз, квадратные построения, каденции.

На первый план в современных вокальных произведениях выступает мелодическая свобода, предполагающая сложные интонационные сопряжения, непривычные типы мелодических и ритмических рисунков. В подобной стилистике человеческий голос уравнен с музыкальным инструментом, и поэтому так и следует его и слышать, и трактовать. Естественно, что современное вокальное письмо Д. Янов-Яновского не абсолютно ново в контексте мировой музыки. Подобные инструментальные приёмы вокальной речи, разумеется, в условиях иного музыкального языка довольно типичны для композиторов XX века, особенно для представителей новой венской школы: Шёнберга, Берга, Веберна, а скорее представителей неоклассицизма – Хиндемиту, Стравинскому, Шостаковичу, Шнитке, Денисову, Губайдуллиной.

Трагическая тема в звуковом воплощении сочинения Д. Янов-Яновского сложна и своеобразна и здесь важно особое ощущение, утончённая манера музыкального высказывания. Самостоятельность вокальной и фортепианной партий требует от партнёров исключительно чуткого внимания, умения слышать и чувствовать друг друга. Особенно это относится, естественно, к пианисту, задачи которого в данном цикле исключительно трудны и ответственны. Основной темой сочинения является тема одиночества.

Форма взаимоотношений и взаимодействий человеческого голоса и фортепиано в цикле весьма сложна и своеобразна: в цикле значительна роль каждого из участников ансамбля, партии голоса и фортепиано разделены лапидарно, поскольку каждому из них отводится весомая доля солирования. Наряду с этим ансамблисты задействованы и в совместном звучании при полном равноправии партий вокальной и фортепианной. Интонационно-ритмические структуры обеих партий исключительно сложны и требуют пристального самостоятельного изучения каждым из партнёров. Все эти особенности музыкального языка рельефно проявляются уже в первой части цикла, которую открывает соло человеческого голоса «горю и ночью дорога светла», обозначенного композитором ремаркой *sotto voce* и нюансом «*p*». В 7 такте вступает фортепиано со скупыми и сосредоточенно сдержанными выдержанными звучаниями, в глубоких басах рояля. Характер музыки здесь мистически загадочный, затаённый и сумрачный.

Это мотив таинственный, сумрачный, настороженный, и в то же время – это затаённый голос человеческой души, голос, который постепенно проясняется и заявляет о себе выразительной синкопированной восходящей мелодией, символизирующей звучание глубоко одинокой души. Это изломанный интонационно восходящий мелодический ход исполняется пианистом с сильным замедлением темпа и ослаблением силы звучности до «*mp*», подводя к фортепианной интерлюдии в 18-23 тактах. Здесь необходимо обратить внимание на смену размера ($\frac{3}{4}$ вместо $\frac{2}{4}$), появление диссонирующих аккордов в

партии правой руки, мрачно пульсирующий ритм в нижнем голосе партии левой руки на звуке си-бемоль контроктавы и особенно на «мотив кукушки» темы предсказания в среднем пласте фактуры, звучащий остро и коротко вначале редко, а затем учащаясь к моменту вступления вокальной партии. В неуклонном нарастании напряжения и усиления силы звучности строится дальнейшее развитие данной части, приводя к яркой драматической кульминационной зоне, развитие которой продолжается в фортепианном заключении, где «мотив кукушки» – темы предсказания обретает настойчиво неумолимый характер, становясь гласом «судьбы», мотивом «рока» навязчивой идеей фикс.

В драматургическом плане заключение фортепиано играет важную роль. Оно является смысловым обобщением предшествующего развития и кульминационной вершиной этой части. Мотив «кукушки» играется скандировано, механистически, неостановочно, подчёркивая мистическую отрешённость и таинственность образа, октавный бас берётся глубоким погружением в клавиатуру, подкрепляемым правой pedalю. Поскольку он звучит октавой ниже написанного и на протяжении восьми тактов, необходимо учесть акцент, указанный в нотном тексте. Эта октава как бы висит в воздухе, приводя к напряжённой тишине. Для создания эффекта «говорящей» тишины, важно учесть авторское указание *sub. senza ped* и после ферматы значительно и многозначно сыграть одногласную постлюдию, порученную партии левой

руки. В шеститактовой постлюдии – микроэпизоде первой части композитор возвращается к размеру $\frac{2}{4}$. возобновляя в глубоких басах постепенно замирающую мелодию душевного одиночества и тоски, как бы теряющейся в глубокой, всепоглощающей безысходности. В цикле, как указано было выше используются современные приёмы звукоизвлечения и первым в этой череде является эпилог первой части, от исполняется *pizzicato*, на струнах рояля, не прикасаясь к клавишам, и густой правой педали. Это создаёт своеобразный звуковой колорит.

Во второй части инициатива безоговорочно принадлежит вокальной партии. Вся II часть исполняется певицей в рояль (крышка рояля должна быть открыта). Этот приём ривервации ещё больше усиливает эффект «эха» и создаёт необычное, завораживающее обертоновое звучание. Композитор используя эффект «эха», повторения последних слогов слова, этот приём усиливает музыкальную выразительность и глубину драмы страдающего человека. Монодическая структура вокальной партии предоставляет человеческому голосу полное право на исполнительскую свободу в данной части, фортепиано достаточно многозначительно завершает эту часть цикла четырёхтактовым заключением, подводящим логический итог, являясь смысловым обобщением предшествующему соло вокальной партии.

Особого внимания пианиста требует третья часть цикла, где композитор использует в фортепианной партии алеаторику, вначале в моменты завершения вокальных строф, а в момент кульминационного

подъёма в сочетании с вокальной партией, звучащей в высоком регистре и усиливающим напряжённость высказывания. Каждый алеаторический сегмент тщательно изучается пианистом, отрабатывается в самостоятельной работе и затем уже вводится в ансамбль. В применении алеаторических формул пианисту надлежит проявлять чувство импровизационности, вкуса и соразмерности звукового соотношения с вокальной партией. Мотив «кукушки»-предсказания, который составляет основу вокальной партии в данной части, с его рельефным терцовым интонационным ходом дополняется алеаторическим фоном: зловещими таинственными шелестящими звучаниями.

Алеаторические образования в данной части требуют поиска особого прикосновения к клавиатуре, тончайшего пиано, ощущения пронзительного звона внутри эмоциональной волны:

Здесь пианисту необходимо найти адекватные композиторскому замыслу исполнительские приёмы.

Coda-эпilog всего сочинения следует *attacca*, она имеет многозначную функцию в произведении: как заключительная часть цикла и как её кода, эпilog. Ощущение обрамления возникает в связи с возобновлением прежнего мотива «горю и ночью дорога светла», первоначального типа фактуры и

появления размера $\frac{2}{4}$, выдержанных звуков в глубоких басах в партии фортепиано, позволяют говорить о репризности.

В этой части цикла фортепиано принадлежит приоритетное начало. Фортепианное заключение безусловно выполняет функцию смыслового обобщения в цикле и завершает цикл квинтэссенцией эмоционального напряжения: мощным звуковым кластером в низком регистре, после которого в процессе мучительных интонационных исканий приводит в самый высокий регистр рояля. Это заключение исключительно сложно как по музыкальному содержанию, так и в техническом плане, требуя от пианиста совершенного владения техникой интонационного филирования.

При исполнении такого сложнейшего цикла как «Anno Domini» решающую роль в создании общей атмосферы произведения должна сыграть артистическая индивидуальность каждого из ансамблистов. Певица может широко и разнообразно использовать возможности своего художественного воображения, максимально проявить понимание колорита, чувство формы, поэтическое чутьё. Д. Янов-Яновский даёт исполнителям большие права, разумеется, при условии точного следования авторскому тексту, максимальному вниманию ко всем мельчайшим детальным указаниям, которыми изобилует данное сочинение. Исполнительская свобода не должна выходить за рамки хорошего вкуса и музыкальности. Как мудро заметил корифей концертмейстерского искусства Важа Чачава в одном из своих интервью: «Артист от природы – это человек, который «немножечко врёт», и ему это нравится. Это вымышленный мир ему ближе, чем тот, в котором он существует. Это своего рода игра, за которую ему приходится отвечать. Ещё нужно добавить, что настоящий артист живёт только на сцене» [2, 25]. Несомненно, что только при условии подлинного артистизма цикл «Anno Domini» может жить на сцене подлинной жизнью и по-настоящему волновать слушателей, вовлекать их во власть философских идей Ахматовой и Д. Янов-Яновского, открывать им в этом бездонно глубоком сочинении новые художественные миры.

Литература

1. Сборник. О работе концертмейстера. М., 1974.
2. Чачава Важа. Артистами рождаются // «Музыкальная жизнь», 2008. № 10.