

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ ДЛЯ МЕЦЦО-СОПРАНО, ФАГОТА И ФОРТЕПИАНО «ЧЕРЕПКИ» Е. ПАНЧЕНКО НА СТИХИ А. АХМАТОВОЙ

ворческие поиски композиторов нашего времени, продолжая уровень достижений ушедшего столетия, впечатляют масштабностью художественного замысла и непрерывностью находок в русле обновления стиля, жанра, формы, выразительных средств. Атмосфера XXI века оказывается невероятно созвучной природе камерно-вокального жанра: опора на традиции медитативного монолога, углублённое философское осмысление содержания, тяготение к экспрессивной лирике, повышенное внимание к детализации текста первоисточника, лаконизм в сфере музыкально-языковых элементов. Рассмотрим вокально-инструментальный цикл «Черепки» молодого петербургского композитора Елизаветы Панченко на стихи Анны Ахматовой.

Спектр вокальных сочинений Елизаветы Александровны Панченко чрезвычайно широк. Творческие искания композитора в настоящее время устремлены к поиску национальных истоков русской музыки в направлении продолжения традиций «новой фольклорной волны»¹. «Черепки» на стихи Анны Ахматовой в общем творческом наследии автора стоит особняком: необыкновенно яркая тематика поэмы, поражающая трагической глубиной, бесконечностью горя, получившая творческий отклик женщины-художника, не способна оставить равнодушной ни композитора, ни слушателей.

Вокальный цикл создан в феврале 2008 года. Идея создания сочинения родилась в результате творческого общения композитора с директором музея «Ахматова – Серебряный век» В. А. Биличенко². Первоначальная версия была написана для вокально-инструментального трио, – меццо-сопрано, фортепиано и фагота, – она и является предметом исследования в статье (год спустя появилась клавирная версия)³.

Существуют две версии поэмы Ахматовой «Черепки». Первая из них, датированная 1930

годом, претерпевает ряд изменений с 1949 года (время второго ареста сына Анны Андреевны, Льва Николаевича Гумилёва) и окончательно оформляется во вторую версию поэмы в 1958 году. Поздняя версия, не заинтересовавшая композитора, более сдержанна по содержанию: в ней Поэт сдаётся, смирившись со своей участью непризнанного и запрещённого гения, тогда как заключительная часть первой версии раскрывает безразличие окружающих к судьбе Поэта, выражая протест героини против беспощадности политического режима. Отдельное внимание композитора сфокусировано на взаимной перестановке II и III частей: во второй версии поэмы часть «Семь тысяч три километра» – это пролог, в первой версии основой становится антитеза «я здесь – ты там», услышанная композитором как центральная мысль сочинения. Тем самым происходит перенос смыслового акцента с трагедии матери на трагедию *русского* поэта XX века.

«Черепки» – одно из наиболее пронзительных произведений Ахматовой, перекликающееся по силе эмоционального воздействия, по степени драматической скорби с «Реквиемом». Поэма является творческой кульминацией материнского горя; с ней переплетается тема творческого мученичества, обозначенная ещё в 1922 году. Композитор глубоко раскрывает в цикле концептуальный спектр темы на уровне философской трагедии, подчёркивая, какой неизгладимый след в судьбе поэтессы оставляет арест сына. При этом в музыкальном сочинении воплощается возвышенно-скорбный авторский поэтический стиль. Усиление психологического элемента порождает тип музыкального-образного контраста – на уровне контраста состояний, но не персонажей.

Вокальный цикл состоит из пяти частей (соответственно ахматовскому делению), озглавленных начальными строками поэтического текста. Они следуют без перерыва и подчинены

последовательному драматургическому развитию психологического сюжета:

I часть – «Мне, лишённой огня и воды...» – пролог;

II часть – «Вот и доспорился яростный спорщик...» – экспозиция центральных событий, конфликтное противопоставление себя и сына внешнему миру;

III часть – «Семь тысяч три километра...» – кульминация: воплощение сложного психологического состояния, четырёхкратное обращение матери к сыну, его прославление и прощание с ним;

IV часть – «Кому и когда говорила...» – лирико-философский центр, скорбная медитация, размышление о себе, о творческом переломе; упоминаний о сыне более нет;

V часть – «Вы меня, как убитого зверя...» – заключение; взгляд со стороны в прошлое, повествование от третьего лица; это панихида по себе и творчеству, раскрытие истинного смысла трагедии поэта.

Широко развитая инструментальная партия и лаконизм поэтического текста сближают композицию вокального цикла с законами формообразования, свойственными инструментальной музыке: возрастающая роль вступления в каждой части, развёрнутые инструментальные интерлюдии, производность тематического материала. Внутри вокального цикла обнаруживаются признаки сонатной и циклической формы благодаря развёрнутому экспонированию основных эмоциональных состояний, общирному показу конфликта, рассредоточенного в цикле, тематическому объединению частей, реминисценциям-воспоминаниям. Необычный исполнительский состав тяготеет к типу вокально-инструментального трио. При этом приоритет вокального начала распространяется и на трактовку тембра солирующего фагота. Духовой инструмент в некоторой степени берёт на себя функцию солиста, и становится найденной композитором оригинальной характеристикой незримого персонажа. В результате жанр трагического монолога перевоплощается во внутренний диалог с сыном.

Принципы сквозного развития тематизма образуют органичную музыкальную композицию⁴. Основу развития составляет начальный мотив I части – комплекс интонаций, очерчивающих тритон (восходящий ход на квинту с последующим нисходящим движением на малую

секунду)⁵. Способы формообразования в цикле соответствуют приёмам современной музыки. К ним относятся: повышенное внимание к микросинтаксическим единицам (тон, мотив), наличие микрокульминаций в каждой части, принцип микротематического прорастания и, напротив, слитность комплекса синтаксических единиц – интонаций, вытекающих из предыдущих мелодико-интонационных оборотов⁶. Не менее важное значение имеет тенденция к непрерывному обновлению материала: появление тематического эквивалента (триорды в IV части), в итоге не получающего развития и объединённого с основным мотивом, свободное развитие с включением контрапунктической техники⁷; принцип синтаксической организации в неперIODичную композицию (зашифровка множества оттенков психологических состояний в IV части)⁸.

С поразительным мастерством композитор воплощает природу поэтического жанра – медитативный монолог. Сочинению свойственны свобода высказывания (отметим обилие пауз, отсутствие мелодико-гармонического кадансирования, композиционный принцип *attaca*). Музыкально-синтаксическая структура в большинстве случаев совпадает с поэтическим текстом. Начальная музыкальная тема становится своеобразной лейттемой, являясь основой развития. Интонационное содержание темы усиливает поэтическое настроение стиха, зачастую пересмысливая его⁹.

Стремление композитора оформить текст в песенно-монологическую форму максимально реализовано в цикле через взаимодействие текста и музыки и проявляется во многих отношениях: к примеру, в несовпадении/отсутствии рифмы музыкальной и поэтической, а также в несоответствии поэтического и музыкального размера. Так, I часть – трёхстопный анапест и 4/4, II часть – дактиль с усечением количества стоп в нечётных строках строфы и метрическая переменность *ad libitum*, III часть – сочетание метрической устойчивости 4/2 и поэтического дольника, воплощающего рыдание героини¹⁰. Метрическая переменность в сочетании с ритмом «раскачивающегося» трёхстопного амфибрахия (IV часть) воплощает состояние полутранса, сбой внутри устойчивой музыкально-поэтической трёхдольности (V часть)¹¹.

В тяготении к декламационному принципу вокализации текста заметны преодоление

симметричности фраз, тенденция к *quasi*-прозаическому изложению, обрывам речи; возрастает значение силлабического распева. Асинхронность музыкально-поэтических акцентов в сочетании с постепенным повышением тесситуры воспринимается как воплощение предельного эмоционального надрыва. Подобный эффект наблюдается в постепенном захвате высоких звуков комплексом восходящих секстовых интонаций (III часть), в выделении ударением слов, не усиленных силлабическим распевом (II часть – «бродяга», «шуан», «заговорщик») и не закреплённых ударением (I часть – «мне», II часть – «доспорился»)¹².

В определяющем значении встречного ритма (термин Е. А. Ручьевской), максимально отдалённого от речевого прочтения текста, происходит «растягивание» во времени отдельных слов и синтагм, гибкое отражение в музыке речевой интонации, приближение декламации к оформленной музыкальной фразе (III часть); заметна индивидуальность воплощения каждой фразы (IV часть).

Логическая сопряжённость развития музыкального и поэтического содержания приводит к драматизации интонаций колыбельной (IV часть), противопоставлению ласковых убаюкивающих интонаций и отчаянного крика (II часть), видоизменённому повтору материала, целью которого становится сопоставление истины и гротеска (V часть, 2-я строфа). Характерна закреплённость за каждой музыкальной интонацией определённой семантики: огромное душевное напряжение (тритон и его трансформация в ум. 4), экспрессивная лирика (интонация сексты, I часть – «стою балдахин», III часть – прощание с сыном, V часть – прощание с собой), трагическая обречённость (нисходящие кварта, септима, октава). Начальный интонационный оборот, имеющий значение темы, встречается в цикле в обращённом виде преимущественно в партии фагота, начиная с III части.

Характерной особенностью музыкально-языковых средств в цикле является раскрытие образного контраста на уровне принципов интонирования, контраста типов мелодики, контраста исполнительских приёмов. Мелодическая линия балансирует на грани музыкальной декламации и речи, богатой тончайшими эмоциональными оттенками. Во многом создаётся впечатление перенесения в мелодику вокально-

го цикла выразительных речевых особенностей, наиболее ярко воплощённых через особенности ладотональной организации материала.

Полутоновое восхождение тональностей в I части символизирует усиление динамики повествования (*es moll – e moll*). Диалог *mezzo* и фагота «на расстоянии» происходит разных тональностях (II часть *fis moll – es moll*), элемент продолженного развития (III часть – хроматический *fis moll*, связанный с предыдущей частью), избегание устоя, переменность функции тонов в совокупности служат раскрытию беспокойства, душевного терзания (II часть). Новое тональное решение в цикле – условная тональность *in A* с элементами хроматической тональности воспринимается как повествование Ахматовой о себе (IV часть), героическая «бетховенская» тональность финала *c moll* (воплощение стойкости духа поэта), образующая полифункциональное сочетание с *d moll*, в сочетании с непрерывным мелодическим модуляционным развитием, рассматривается, как осмысление трагедии.

Для структуры мелодии крайне важным является соответствие речевой природе. Отсюда – обилие альтерированных тонов в мелодическом рисунке, смысловая индивидуализация скачков, мордент, словно изображающий дрожь в голосе (II часть, партии *mezzo* и фагота). Для центральной части характерно воплощение общего тона речевого повествования путём обращения к мелодекламации, развитие темы по хроматизмам в диапазоне уменьшённой терции. Распевные скачки ассоциируются с криком, но не романсом. Смена тональности, глissандирующий, неопределённый звуковысотный характер речи, взволнованное патетическое высказывание на одном дыхании, постепенное расширение звукового диапазона (V часть) становятся кульминацией в передаче многообразия речевых оттенков.

Принцип мелодического развития тесно связан с богатством эмоциональной палитры поэтического текста: прораствание начальной интонации, свободное обращение с материалом, видоизменённый повтор, а в дальнейшем – трансформация ладоинтонационной структуры путём включения чуждых ступеней, прорисовка контуров лейттемы. Мерное спокойное повествование с опорой на звуки минорного трезвучия (IV часть) в дальнейшем драматизируется; мелодия распевного харак-

тера, близкая колыбельной, уступает место патетической декламации. Через принципы развития мелодии композитор словно бы передаёт логику творческого пути поэта: от спокойно-уравновешенных, возвышенных настроений – к трагическим. Итогом тематического развития становится включение в развитие мотивов–реминисценций в финале из наиболее драматичных частей.

Метроритмическая организация материала, куда относится асимметричная структура фраз, усиливает смысловый подтекст поэзии и их различный эмоциональный строй. Отдельно выделим фигуру пунктирного ритма, которая приобретает значение лейтритма. Впервые представленный в III части, ритм предвосхищается в I части и появляется в финале, достигая кульминации развития в воплощении признаков траурного марша.

Важным средством композиционного целого выступает приём аллитерации в фонематической структуре текста. Преобладание шипящих и свистящих согласных («ш» – лишённой, шуан; «ч» – разлучённой; «щ», «с», «з» – спорщик, до-спорился, енисейских, с единственным сыном, на позорном помосте), усиленное спецификой метода, ассоциируется со скрытым негативом, воплощением внутренней боли и отчаяния. В финале цикла они выливаются в неприкрытую агрессию. В сочетании со звонкими и шипящими согласными активно применяется «р» – зверя, кровавый крюк, дар несравненный, пробил тринадцатый час. Трагизм усугубляется применением звука «х», символизирующем фатальное предзнаменование, скрытое между строк повествования. Однократное его появление в I части («стою балдахином») предвосхищает панихиду героини по самой себе.

Повышенное внимание к тембру фагота – отличительная особенность трактовки инструментальной партии. Чаще фагот репрезентирует и развивает материал, выполняя функцию рельефа. Колористические свойства тембра, по выражению композитора, – «сочные густые басовые звуки и трогаящий душу теноровый регистр первой октавы», – созвучны тембру мужского голоса, не наделённого по сюжету цикла словесной характеристикой. В процессе развития фагот нередко солирует, вступает в диалог с вокальной партией и фортепиано, дублирует материал, допевая горестную вокальную партию (II часть) и в то же время развивается самосто-

ятельно, приобретая значимость в формообразовании. Таковы лирическая распевная тема (III часть), включение производного тематизма, суммирование интонаций предыдущих частей (III часть), реминисценции. Объединяющим фактором выступает начальный тон *f* в теме II части и начальный тон *f* в басу во вступлении к I части. В заключительных частях усиливается образно-драматургическое значение партии фагота – настроения горестных воплощаются в регистровом контрасте инструментальных партий (IV часть – тема-символ Музы и мученичества). Композитор воплощает образное содержание поэмы по-своему – не только мать оплакивает сына, но и ещё живой сын оплакивает мать и прощается, не надеясь с ней увидеться. В этом проявляется индивидуальная интерпретация композитором поэтического замысла¹³.

Партия фортепиано раскрывает углублённый подтекст содержания: медитация, возвращение к основной мысли через многократный повтор материала. Воплощена крайняя степень душевных мук, готовых вырваться наружу в момент вступления вокальной партии. Тема вступления обрамляет цикл, сжато очерчивая предстоящее развитие и возвращаясь к исходной точке отсчёта. Это символ бесконечного материнского горя, сопровождающего Ахматову всю жизнь. По определению композитора, «партия фортепиано метафизически во всей пьесе – символ звучания колокола, колокольности в её национально-этическом значении. Открываясь выдержанным “фа” в басу, в дальнейшем “раззванивается”, и в итоге падает в предельно-низкое “ля”», вместе с тем становясь более просветлённой... Использование педали способствует реализации этой идеи...»¹⁴.

Огромное значение партии фортепиано заключается в элементах психологической изобразительности – мелодика вступления близка интонациям колыбельной (опевание II–III–I ступеней). Хроматизированные пассажи (III часть, вступление) – изображают метель, зиму, грозное завывание ветра. Аккорды звучат то скорбно, то торжественно, хвалебно. Воплощением высшей материнской скорби становится траурный ритм (комбинация четверть с точкой – половинная), трансформированный в финале в назойливый четырёхдольный марш, вступающий в конфронтацию с трёхдольным метром.

Подлинной творческой находкой Е. Панченко становится принцип циклизации, основополагающим фактором которого выступает соотношение партий-участников. Трактовка фагота как вокального тембра пересекается с обогащением его партии чисто инструментальными находками. Тематическая концентрация, производность материала в ходе развития, включающая сложные контрапунктические преобразования мотивов (IV часть), принцип мелодической вторы между партиями меццо-сопрано и фагота, тематическая переключка с фортепиано в картине метели (III часть) подчёркивают сходство мыслей матери и сына. Кульминацией партии фагота становится постлюдия на материале темы панихиды – лаконичное композиторское напоминание о том, что героиня не одинока в своих переживаниях, и человек, о котором болит её израненное сердце, также страдает, осознавая трагизм вечной разлуки.

Творчество Анны Ахматовой занимает особое место в искусстве XX века¹⁵. Долгое время оставаясь по запретом как «упаднически-безыдейные», чуждые мировоззрению советского народа, её произведения открылись почитателям и в России, и за рубежом. Лирический тон юношеской поэзии, любовное содержание, элементы углублённой скорби находят нечастое воплощение в творчестве композиторов-современников Ахматовой. Новое осмысление культурно-исторических событий ушедшего столетия фокусирует исследовательский взгляд на трагическую сущность творчества поэтессы. Вероятно, академическое музыкальное искусство XXI века предложит множество образцов камерно-вокального жанра на стихи классической поэзии, а отдельные аспекты поэтического содержания ещё не единожды получают экспериментальное темброво-звуковое решение в камерно-вокальном жанре.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Большое значение для обновления средств музыкального языка отечественной композиторской школы имеет творчество композитора, профессора СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова Сергея Слонимского, в классе которого Е. Панченко завершила аспирантский цикл обучения (2011–2014).

² «Валентина Андреевна по сей день является для меня индикатором настоящего, подлинного в искусстве и в жизни. Работа с текстами, предоставленными Валентиной Андреевной, для меня была ответственной до предела во всех отношениях», – говорит Е. А. Панченко (из личной беседы авторов статьи с Елизаветой Панченко).

³ Премьера первоначального варианта цикла состоялась 5 марта 2008 года в музее «Ахматова – Серебряный век», после чего произведение исполнялось там же 11 июня 2008 года. Оба исполнения были приурочены памятным датам – дню памяти и дню рождения Анны Андреевны. Год спустя исполнение произведения было посвящено 120-летию со дня рождения поэтессы.

⁴ Композиция частей цикла следующая: сложный период (I часть), свободная строфа с подобием двух предложений (II часть), простая двухчастная безрепризная форма (III и IV части), простая двухчастная с элементами повторности между предложениями и расширением второго предложения. Смысл повтора 1-й и 3-й фраз во II части – создание временного пространства, отражение событий, произошедших до начала повествования.

⁵ Далее включаются новые тематические образования, родственные материалу предыдущих частей, мотивы-цитаты.

⁶ Своеобразие темы III части заключается в том, что ей соответствует не первая, а вторая фраза поэтического текста. Тема II части (мотив проводится у фагота) обособлена от общей структуры части, концентрирует идею размышления, лирического воспоминания о сыне. В теме отсутствует микросинтаксическое членение, что связано с воплощением внутреннего диалога матери с сыном.

⁷ Трихорд становится своего рода символом размышлений о судьбе русского поэта.

⁸ Для отражения противоречия образного содержания во II части применяются два типа интонаций: песенные, близкие колыбельной, и контрастные им, диссонирующие.

⁹ Противопоставление диссонирующих интонаций при обращении к сильным мира сего – ласковым, распевным интонациям, закруглённым диатоническим оборотам при обращении к сыну. К этой же образной сфере примыкает интонация восходящей ноты – «Яростный спорщик». В III части сочетаются изломанные ходы на б 2, ум 3, м 2 и распевные квинтовые, секстовые интонации, воплощающие боль и нежность.

¹⁰ Асимметричный поэтический дольник III части постепенно оформляется в устойчивый трёхстопный анапест.

¹¹ Внимательное прочтение композитором текста проявляется в совпадении музыкальных и

поэтических кульминаций. Так, кульминация III части «Ты наш!» расположена в точке «золотого сечения». Особое значение в подготовке кульминации приобретает интонация восходящей сексты – традиционно романсовое средство выразительности. Интонация проходит несколько раз, при каждом проведении на полутон выше, и в итоге становится основой лирической кульминации. Тихая кульминация «Равнодушная» (III часть), напротив, основана на несовпадении поэтического и музыкального замысла – звучит распевная интонация со скачком на септиму.

¹² Важнейшее значение внутрислогового распева на слабом времени заключается в передаче мельчайших оттенков речи: горестный плач («Как под

тронным стою балдахином»), вздох, дрожь в голосе («И доспорился», «Он», «Бродяга»), нежное обращение к сыну («Мать зовёт»).

¹³ Композитор сравнивает роль тембра фагота в цикле с функцией партии гобоя (Дудочки) в хоровой симфонии В. А. Гаврилина «Перезвоны». Это одухотворённый образ, наделённый человеческим дыханием и вокальным тембром звучания, но лишённый словесной характеристики.

¹⁴ Из беседы с композитором.

¹⁵ Укажем на такие произведения: Прокофьев С. С. Пять стихотворений А. Ахматовой для голоса и фортепиано (1916); Слонимский С. М. Шесть романсов на стихи А. Ахматовой (1969), Десять стихотворений А. Ахматовой (1974).

ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ вокальных произведений. Л.: Музыка, 1988. 352 стр.

2. Иванова Е. В. «You cannot leave your mother orphan» (к предыстории одной музыковедческой работы) // Песни цикад: сб. эссе и статей / сост. Л. В. Дубаков; Ярославское музыкальное училище (колледж) имени Л. В. Собинова. Ярославль, 2016. С. 11–13.

3. Попов В. С. Человеческий голос фагота. Инструмент и его история: проблемы педагогики и исполнительства: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014. 378 с.

4. Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Работы разных

лет: сб. ст. в 2 т. СПб., 2011. Т. 1. Статьи. Заметки. Воспоминания С. 337–388.

5. Ручьевская Е. А. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации // Работы разных лет: сб. ст. в 2 т. СПб., 2011. Т. 2: О вокальной музыке. С. 91–134.

6. Vande Moortele, S. In Search of Romantic Form // *Music Analysis*, 2013. No. 32, pp. 404–431. DOI:10.1111/musa.12015.

7. Zavlunov D. Constructing Glinka // *The Journal of Musicology*. 2014. Vol. 31, No. 3, pp. 326–353.

8. Zohn S. The Baroque Concerto in Theory and Practice // *The Journal of Musicology*, Vol. 26 No. 4, Fall 2009, pp. 566–594. DOI: 10.1525/jm.2009.26.4.566.

REFERENCES

1. *Analiz vokal'nykh proizvedeniy* [Analysis of Vocal Compositions]. Leningrad: Muzyka, 1988. 352 p.

2. Ivanova E. V. “You Cannot Leave your Mother an Orphan” (k predystorii odnoy muzykovedcheskoy raboty) [“You Cannot Leave your Mother an Orphan” (Concerning the Prehistory of one Musicological Text)]. *Pesni tsikad: sbornik esse i statey* [The Song of the Cicadas: a Compilation of Essays and Articles]. Compiled by L.V. Dubakov; Yaroslavl L.V. Sobinov College of Music. Yaroslavl, 2016, pp. 11–13.

3. Popov V. S. *Chelovecheskiy golos fagota. Instrument i ego istoriya, problemy pedagogiki i ispolnitelstva: dis. ...kand. iskusstvovedeniya* [The Human Voice of the Bassoon. The Instrument and its History: Issues of Pedagogy and Performance: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2014. 378 p.

4. Ruchyevskaya E. A. *Tematizm i forma v metodologii analiza muzyki XX veka* [Thematicism

and Form in the Methodology of Analysis of Twentieth Century Music.]. *Raboty raznykh let: sb. statey: v 2 t. T. 1: Stat'i. Zаметki. Vospominaniya* [Works from Various Years: Compilation of Articles in 2 Volumes. Vol. 1: Articles. Notes. Memories]. St. Peterburg, 2011, pp. 337–388.

5. Ruchyevskaya E. A. *O metodakh pretvoreniya i vyrazitelnom znachenii rechevoy intonatsii* [Concerning the Methods of Implementation and the Expressive Meaning of Speech Intonation]. *Ibid. T. 2: O vokalnoy muzyke* [Volume 2: On Vocal Music]. St. Peterburg, 2011, pp. 91–134.

6. Vande Moortele S. In Search of Romantic Form. *Music Analysis*, 2013. No. 32, pp. 404–431. DOI: 10.1111/musa.12015.

7. Zavlunov D. Constructing Glinka. *The Journal of Musicology*. 2014. Vol. 31, No. 3, pp. 326–353.

8. Zohn S. The Baroque Concerto in Theory and Practice. *The Journal of Musicology*, Vol. 26 No. 4, Fall 2009, pp. 566–594. DOI: 10.1525/jm.2009.26.4.566.

Вокальный цикл для меццо-сопрано, фагота и фортепиано «Черепки» Е. Панченко на стихи А. Ахматовой

Вокальный цикл Елизаветы Панченко «Черепки» на стихи Анны Ахматовой – образец подлинно новаторского современного воплощения специфической речевой интонации с её мельчайшими эмоциональными оттенками, а также нестандартной трактовки солирующего инструментального тембра. Написанный для вокально-инструментального трио (меццо-сопрано, фагот, фортепиано), цикл в то же время остаётся вокальным по существу и природе тематизма. Черты сквозного развития в цикле, непрерывное обновление материала, свобода тематического развития, свойственные в большей степени инструментальным сочинениям, в то же время ориентируются на повышенное внимание к микросинтаксическим единицам поэтического и музыкального текста. Музыкальное содержание цикла изобилует характерными для музыки нынешнего и ушедшего столетий высочайшими достижениями в области лада, гармонии, фактуры, интонации. Уже в процессе репрезентации формируется диалог двух равноправных солистов – главных действующих лиц поэмы. Впервые в вокальной музыке фагот трактуется как тембр голоса, не имеющего словесной характеристики незримого персонажа. Композитор претворяет контртенденцию образного содержания первоисточника, скрытую в подтексте повествования: не только мать оплакивает несправедливо арестованного сына, но и ещё живой сын прощается с матерью, не надеясь увидеться с ней.

Ключевые слова: А. Ахматова, Е. Панченко, Л. Гумилёв, вокальный цикл, Поэма «Черепки», фагот, речевая интонация.

A Vocal Cycle for Mezzo-Soprano, Bassoon and Piano “The Fragments” by Elisavieta Panchenko Set to Poems by Anna Akhmatova

Elisavieta Panchenko’s vocal cycle “The Fragments” set to poetry by Anna Akhmatova presents an example of a genuinely innovative contemporary manifestation of a specific kind of intonation of speech with its minutest emotional tints, as well as a non-standard type of interpretation of the solo instrumental timbre. Written for a vocal-instrumental trio (mezzo-soprano, bassoon, piano), this is, nonetheless, a vocal cycle one in the essence and nature of its musical thematicism. The features of through development in the cycle, the continuous renewal of musical material, the freedom of thematic development peculiar for the most part to instrumental compositions – all of these are directed for the most part towards heightened attention to micro-syntactic units of the poetic and musical texts. The musical content of the cycle is abundant with fine achievements in the domains of mode, harmony, texture and intonation, characteristic to the music of the present and previous centuries. The dialogue of the two equitable soloists – the two dramatic characters of the poem – is already being formed during the process of the representation. For the first time in vocal music the bassoon is interpreted as being endowed with a vocal timbre, albeit not possessing verbal characteristics of an unperceived character. The composer implements a counter-tendency to the picturesque content of the source hidden in the implication of the narrative: not only does the mother mourn the loss of her unjustly arrested son, but also the son when still alive bids his mother farewell, without hoping to see her again.

Keywords: Anna Akhmatova, E. Panchenko, Lev Gumilyov, vocal cycle, the poem “Fragments,” bassoon, speech intonation.

Иванова Екатерина Владимировна
ORCID: 0000-0001-5047-646X
преподаватель теоретических дисциплин
E-mail: eka-yr@list.ru

Ekaterina V. Ivanova
ORCID: 0000-0001-5047-646X
Teacher of music theory disciplines
E-mail: eka-yr@list.ru

Харин Максим Алексеевич
ORCID: 0000-0001-9792-8988
кандидат технических наук,
студент отделения духовых
и ударных инструментов
E-mail: maxim.a.kharin@gmail.com

Maksim A. Kharin
ORCID: 0000-0001-9792-8988
Candidate of Technical Sciences
Student at the Department for Wind
and Percussion Instruments
E-mail: maxim.a.kharin@gmail.com

Ярославское музыкальное училище
(колледж) им. Л. В. Собинова
Ярославль, 150000 Российская Федерация

Yaroslavl'skoe muzykal'noe uchilishche
(kolledzh) im. L. V. Sobinova
Yaroslavl L. V. Sobinov Music College
Yaroslavl, 150000 Russian Federation