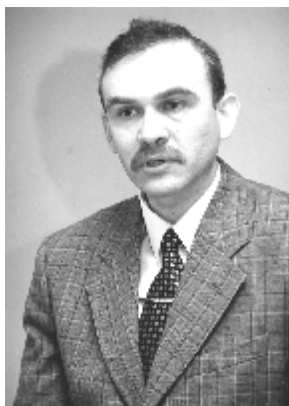


GHENADIE CIOBANU - 50



ВЕКТОРЫ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ. ЗВУКОВОЙ ЭТЮД №4.

*GHENADIE CIOBANU'S VECTORS OF COMPOSITIONAL CREATION
IN THE CONTEMPORARY TIME. SOUND ETUDE №4*

Елена МИРОНЕНКО,
doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice, Chișinău

The article written by Elena Mironenco is dedicated to a leading figure of the contemporary music of the Republic of Moldova. Based on analysis of the Sound Etude nr.4 (text by Moldavian poet Traian) the author demonstrated stil a fruitfulness of post-modernistic space of the contemporary music in Europe. The important feature of post-modernism is a fusion of different musical languages manifested distinctively in the Sound Etude nr.4 where post-avant-garde trends are combined harmoniously with archetypical signs of cultural and national identity.

«Человеческая история, если освободить её от прикрас, остаётся чередой идеологических опьянений и деидологизированных похмелей. Первые можно было бы назвать состоянием «модернизм», вторые, соответственно «постмодернизм». Однако новейшее «похмелье» по размаху и глубине ос-

тавило все предшествующие далеко позади» (1). В соответствии с этим положением, мы сейчас на постсоветском пространстве живем в эпоху постмодернизма. Понятие постмодернизма до сих пор не осмыслено до конца. Знаковая фигура XX века Умберто Эко считает постмодернизм формой мышления

и не связывает его с определёнными хронологическими рамками. Писатель и критик Б.Хазин отмечает следующее: «К концу 90-х годов термин «постмодернизм», некогда введённый в литературный оборот Ж.-Ф. Лютаром, утратил свой первоначальный и вообще сколько-нибудь определённый смысл... Хорошо бы учредить премию тому, кто внятно объяснит: что это такое - постмодернизм» (2). И.Ильин в своей монографии «Постмодернизм от истоков до конца столетия» пишет: «Родившись вначале как феномен искусства и осознавший себя сперва как литературное течение, постмодернизм затем был отождествлён с одним из стилистических направлений архитектуры второй половины XX века и уже на рубеже 70-х – 80-х годов стал восприниматься как наиболее адекватное духу времени выражение и интеллектуального, и эмоционального восприятия эпохи» (3).

Безусловно, постмодернистское восприятие эпохи свойственно как музыкальной культуре в целом, так и композиторскому творчеству постсоветского времени. Явление постмодернизма в музыке прорезалось в творчестве советских композиторов, начиная с 60-х годов XX века, как альтернатива кризису второй волны авангарда («дармштадской школе»). Но в условиях советской страны постмодернизм находился в подполье, на положении андерграунда, поскольку представлял альтернативу не только авангарду, но и официальному социалистическому реализму. Выйдя из подполья, постмодернизм в музыке превратился в чрезвычайно ёмкое и богатое по

семантике явление, в плодотворный общегуманитарный дискурс, рождающий множество творческих импульсов для проявления композиторской индивидуальности.

Мышление в рамках постмодернизма характерно для многих ярких композиторов постсоветского пространства. Так, москвич В.Тарнопольский понимает постмодернизм «как отказ от какой-либо стандартизированной технологии и поиск каких-то новых форм, жанров, типов музыки, типов содержания, новых типов идей. То есть поиск какого-то откровения». И далее он подчеркивает: «Но в этом новом я не забываю «ретро» - для меня оно всегда обязательно» (4). Судя по творческим открытиям Геннадия Чобану в последние годы, сходной позиции придерживается и он. Каждое его новое сочинение отмечено поиском новых форм, жанров, типов музыки, содержания. В них находит яркое воплощение черта, во многом определяющая природу постмодернизма, а именно «плюрализм поэтик, подразумевающий сосуществование разных «языков» (5). Немаловажную роль в смешении разных языков и поэтик выполняют авангардные идеи, вошедшие и превратившиеся в поставангардные. Как справедливо отметила С.Савенко: «Авангардный тип творчества сейчас не кажется актуальным. Но для нормального функционирования современной музыки, в её европейском понимании, авангардные стимулы необходимы. И они продолжают существовать в постсоветской музыке» (6).

Одна из важнейших основ постмодернизма связана именно с

авангардным постулатом – сонорным пространством, погружением в самую гущу звуковой материи. Новое сонорное пространство в сочинениях Г.Чобану начало проявляться еще со второй половины 80-х годов. В творчестве последнего периода (последнего на сегодняшний день) оно также занимает важное место, но не единственное. Смещение нового с «ретро», изобретательное их комбинирование предстают в каждом сочинении в новом, неожиданном варианте, накладывая печать свежести и неповторимости решений и придавая каждому опусу свой стилизованный облик.

Таковы его сочинения, появившиеся уже в 21-ом веке: Звуковой этюд №4, симфонические картины «Птицы и вода» и моноопера с балетом «Атех или откровения хазарской принцессы». Для каждого из этих сочинений Г.Чобану устанавливает свои правила композиции. Обратимся к анализу Звукового этюда №4, написанного в 2003 году.

В отличие от трёх предыдущих, чисто инструментальных Звуковых этюдов, здесь введена вокальная партия, которая озвучи-

вает текст стихотворения молдавского поэта Траяна, название которого вынесено и в подзаголовок сочинения – «De dincolo». Содержание стихотворения Траяна обращено к вечной теме жизни и смерти. Это очень скорбная лирика, отмеченная тончайшими оттенками самоуглубления в чувство неизбыточной, нескончаемой печали. Трагедия смерти уже свершилась, но не угасли боль и воспоминание об утрате. С одной стороны, стихотворение развивает, казалось бы, традиционную тему – скорбь по умершему любимому человеку: на память приходят классические стихи Заклинание А.Пушкина, У берега зелёного на малой могиле А.Блока и др. Но Траян нашел совершенно новый ракурс в претворении этой трагической темы: не живой обращается к умершему, а умерший к тем любимым, кто остался жить на земле. Это виртуальные зовы умершего «с той стороны», жаждущего узнать, почувствовать, наконец, достучаться до воспоминаний и памяти о нём живых. К сожалению, усилия наладить связь с родственными душами оказались напрасными, мольба не услышанной

*Numele meu mă strigă la geam,
Numele meu mă strigă la geam,
Bate în ușa sufletului meu,
Îmi caută urmele pe prund
Dar chiar eu îmi sînt o amintire frumoasă
Trecînd cu flori în mîini,
De mult nu mă gădesc acasa
Și nu-mi răspund...*

В стихотворении заложена огромная потенция музыкальности, оно наполнено тончайшими импрессионистскими и экспресси-

онистскими красками. Сразу отмечу, что Г.Чобану чрезвычайно бережно отнёсся к тексту и нашёл адекватное его воплощение.

Выбор жанра – это уже выбор языка. Композитор обратился, во-первых, к камерному жанру, который изначально даёт возможность запечатлеть нюансы психологической рефлексии. Во-вторых, в области камерной музыки Г.Чобану фактически сочинил новый жанр Звукового этюда, что корреспондирует с процессами, происходящими в жанровом пространстве современной музыки. Приведём в доказательство слова А.Соколова: «Даже сами названия многих сочинений стали из жанрово-конкретных (Соната, Сюита, Концерт и т.п.) превращаться в абстрактно-нейтральные (Компо-

зиция №... или Музыка для ...). Обилие таких примеров позволяет заключить, что уклонение от жанровых канонов по существу стало новым жанром» (7).

Само название *Звуковой этюд №4* указывает на поиски композитором нового звукового пространства. Техника и приёмы сонористики выступают уже в оригинальном составе инструментов, в который вошли три группы: деревянные духовые – флейта, гобой, кларнет, фагот; струнные – скрипка и виолончель; ударные. Группа ударных расширена до шестнадцати тембровых разновидностей:

Gong con Bacchetta di legno
Metal Block con bacchetta di metallo
Gong sim.
Tom medio
Wood Block (grave)
Tom grave
Ptto acuto con bacch. di metallo
Tam-tam con bacch. di metallo
Triangolo
Tom con bacch. di cotone
Ptto con bacch. di legno
2 tom-tom
Ptti medio, grave
Gran cassa
Ptto gran
Tamburino

Если учесть обилие новых приёмов звукоизвлечения, также соответствующих эстетике сонористики, то можно представить общий тембровый контекст сочинения, отвечающий рафинированной агогике, столь необходимой для воспроизведения гиперэмоциональной ауры поэтических строк Траяна. Роль вокального начала (сопрано) совершенно не сво-

дима к традиционной диспозиции «соло – аккомпанемент», характерной для области камерно-вокальной музыки (романсов, вокальных циклов).

Союз слова и музыки обрёл в Звуковом этюде №4 новое качество. Исполнительница вокальной партии, призванная донести до слушателя основную идею сочинения вербальными средствами,

тем не менее не является главным персонажем драмы, а равным среди равных в этом своеобразном инструментальном театре. В художественной персонификации тембров, характерной для данного сочинения, как и для других звуковых этюдов композитора, тембр женского голоса играет свою актёрскую роль, участвуя в сотворчестве музыкальной трагической сцены наряду с другими тембрами персонажами. Такой вывод подтверждается и тем фактом, что в общем объёме сочинения, содержащего 81 такт, вокальная партия занимает 22 такта, то есть чуть больше четверти всего этюда. Причем, эти 22 такта расположены не последовательно, а дискретно, с большими или меньшими промежутками.

В современной музыке изменилась сама концепция диалектического единства содержания и формы. В ней теперь участвует третье звено - материал. Теперь форма в диалектическом союзе с материалом составляет содержание произведения. Архитектонику формы определяет в первую очередь материал, избранный композитором. В данном случае материал избран *многопараметровый*, таким образом и форму Звукового этюда №4 следует определять как *многопараметровую*. В процессе становления формы участвует восемь параметров экспрессии. Остановимся на каждом более подробно.

1. Параметр континуальных протяженных интонаций (на legato) с фиксированной высотой звука. Данный параметр открывает Звуковой этюд, организуя ауру повествовательности, созерцатель-

ности в соответствии с авторской ремаркой *Contemplativo*. Таково печальное нарративное мелодическое движение в партиях деревянных духовых (флейты, гобоя, кларнета в тактах 1,3,13), 14 (с добавлением виолончели), 34 (у гобоя), 45-50 (деревянных духовых и струнных), 73-75 (у виолончели), 77-78 (деревянных духовых, кроме фагота). Подобным контемплативным параметром экспрессии наделена также вокальная партия в тактах 6, 8-11, 20-22, 40-45, 69, 71.

2. Параметр экспрессии с нефиксированной высотой звука. Он представлен *глиссандо* у скрипки и виолончели в диапазоне широких составных интервалов (такты 2, 3, 7, 10, 12, 33, 35, 58, 60, 64, 72) и в диапазоне узких интервалов – секунды, терции (такты 6, 9, 10, 12, 57, 59).

Другая разновидность материала с нефиксированной высотой относится к приёму *sprechgesang* у соло вокалистки (такты 24-26, 28, 73)

3. Параметр экспрессии, связанный с вибрирующим звукоизвлечением. К нему относятся многочисленные тремоло и длинные трели у флейты, короткие и редкие трели у кларнета и скрипки, vibrato в игре перкуссионной группы, струнных. Эффект гиперэкспрессии производит вокализ на гласной «А» в тактах 24-26, 28, в которых манера пения *sprechgesang* совмещается с *vibrato*.

4. Параметр безвысотного музыкального материала, представленного специфическими тембрами определённых шумовых ударных инструментов.

5. Параметр экспрессии звуковых россыпей. Таковыми насы-

щена партия флейты в тактах 23, 48-51, 55, 56.

6. Параметр коротких интонационных всплесков-всполохов. Они сосредоточены преимущественно в разделе *Agitato* в партиях флейты, скрипки, а также в тактах 52-55 у деревянных духовых и виолончели (ремарка *precipitato*).

7. Параметр точечных звуковых «уколов» из одного или двух коротких звуков, имеющих родовую в пуантилистической

Пролог	Раздел 1	Раздел 2	Раздел 3	Раздел 4	Раздел 5	Эпилог
Медлен.	Медленно	Быстро	Медленно	Быстро	Медленно	Медленно
Т.1-4	т.5-14	т.15-32	т.33-51	т.52-67	т.68-76	т.77-81
<i>Contemplativo</i>	<i>Agitato</i>	<i>Trasognato</i>	<i>Precipitato</i>	<i>Largo</i>	<i>espressivo</i>	

Симметричность архитектоники углубляет при этом классическая тематическая репризность: пролог и эпилог строятся на одном и том же музыкальном материале с небольшим варьированием.

Стилевой плюрализм, как одна из основ постмодернистских сочинений, предполагает возрождение прошлых языковых норм, но в обновлённом виде, как бы на новом витке спирали. Обращение к элементам «ретро» необходимо для возрождения коммуникативных свойств музыки. Известно, что «энтропия музыкальной материи, спровоцированная композиторами новой венской школы, стремившимися к созданию нового универсального музыкального языка, привела в конечном счете к отрицанию коммуникативных (в смысле объединяющих, гуманизирующих, гармонизирующих) свойств музыки... «Традиционализм» постмодернизма, внешне проявившийся в актуализации отброшенных языковых кодов, на глубинном уровне сигнализировал о повороте уставшего от экспериментов европейского музыкального сознания

фактуре. Её элементы пронизывают партии ударных, фагота, виолончели, реже скрипки, гобоя и кларнета.

8. Наконец, звуковые репетиции или речитации на одной высоте логично вкраплены в разделе *Agitato* в партиях гобоя, кларнета ритмических оснований, Звуковой этюд №4 выстраивается в симметричную классическую конструкцию:

от энтропии – к собиранию звуковой материи, от герметичности, акоммуникабельности музыки – к открытости, эмоциональной заряженности, понятности высказывания» (8).

На базе сонорного пространства в Звуковом этюде №4 в изобилии произрастают традиционные «языковые коды», те узелки коллективного бессознательного, которые принято назыв Г.Чобану охотно обращается к разнообразным интонационным и жанровым архетипическим моделям как народной, так и академической классической музыки. Они делают восприятие сочинения композитора эмоционально притягательным, возвращают ему коммуникативные свойства, а значит и человечность.

Воплощение в высшей степени трагической ситуации, когда при всём желании «с той стороны» оказывается невозможным восстановить разорвавшиеся связи с миром живущих, естественно потребовало от композитора обращения к спектру музыкальных архетипов

печали. В интонационном развитии широко представлена ламентозная атрибутика. Семантика *lamento* очевидна в интонациях нисходящих секунд (интонациях вдоха). Интервалы большой и малой секунды в нисходящем движении стали основным «строительным материалом» как в кантиленных фразах (инструментальных и вокальных), так и в коротких, ажиотажных, состоящих из нескольких звуков, вплоть до двузвучных (собственно секунды). Другие важнейшие лейтинтервалы – терция и её обращение секста, за которыми с давних пор закрепилась семантика лирики. В первом же такте пролога мелодические фразы строятся исключительно на нисходящем движении секунд и терций. Помещённые в процессе развития в сонорный контекст, интонации секунд, терций и секст утрачивают свой традиционный смысл возвышенной, светлой или элегической лирики, но становятся выразителями лирики отчаяния и запредельной скорби. Я имею в виду те моменты, когда лейтинтервалы «омрачаются» с помощью приёма глиссандо, а также вибрирующего звукоинтонирования, либо когда большие и малые интервалы трансформируются в уменьшенные и увеличенные или разрастаются в своём диапазоне до широких составных интервалов. В подобных случаях лирика достигает ощущения полной безысходности, отчаяния.

К архетипу *lamento* следует отнести также интонации, построенные на нисходящем движении по хроматическим полутонам. Исполненные в быстром темпе, они словно имитируют интонации стенаний (начало *Agitato* у флейты, затем эта же формула в партии вокализа на гласную «А» с ремаркой *drammatico*, затем такты

48-52 у флейты). Когда эмоциональный надрыв и надлом достигают кульминации, композитор опирается на архетип из лексики экспрессионизма, вводя вокализ, исполняющийся *sprechgesang* и имитирующий крики боли, всхлипы плача.

В партитуре сочинения можно обнаружить не только интонационные, но и жанровые архетипы вселенского траура: это отзвуки хора (такты 3-4, 78-81), ритм похоронного марша (т.37 в разделе *Transognato*). Фигурации триолей в тактах 39-44 вызывают аллюзию элегического ноктюрна (ночной песни).

Тотальная диссонантность звуковой вертикали, создающая ауру напряженного ожидания, страха, эмоционального смятения, восходит к архетипу авангардистской музыки, воспринимаемому уже как традиция.

Эстетика поставангардизма, допускающая смешение различных языковых кодов, принципиально важна еще тем, что допускает (в отличие от эстетики авангарда) развитие *национальной традиции*, и не только допускает, но даже благоволит к ней. О возрождении национальной традиции на просторах музыкального постмодернизма справедливо пишет музыковед А.Казаренко: «Имманентный плюрализм постмодернизма стал глубинной основой, детерминирующим фактором возникновения («восстания из пепла») национальных школ в европейской музыке: «новой польской школы» (В.Лютославского, К.Пендерецкого, К.Сероцкого), американского минимализма, «новой фольклорной волны» в творчестве

композиторов стран Прибалтики, Закавказья, Украины, России. И что важно, освоение новых техник письма не шло в этих школах путём окончательного разрушения естественных основ музыки, как у «дармштадцев», а было направлено на поиск «точек соприкосновения» с национальными традициями (основательно переосмысленными и углублёнными» (9).

В звуковом этюде №4 национальное чувство даёт себя знать весьма ощутимо. Композитор нашел «точки соприкосновения» с национальным началом в фольклорных архетипах, которые, как и универсальные архетипы, соотносятся с трагической образностью. Композитор инкрустировал многочисленные «узелки памяти», восходящие к бочету, причитаниям, песням-*dor*. Порученные инструментальным тембрам, они звучат по-новому. По-фольклорному звучит, например, начальная фраза кларнета, подобно печальным лирическим песням-*dor*: начинаясь сразу с мелодической вершины-источника «до» второй октавы, удлинённой и ритмически, мелодия постепенно ниспадает до «си» малой октавы. С варианта этой фразы начинается сольная исповедь «оттуда» и соло вокала. Обращают на себя внимание также неоднократные фразы у гобоя, затем кларнета с характерными нисходящими секундовыми предъёмами (т. 15-20). Другой их вариант находим в вокальной партии (т.21-22). Национальная окраска чувствуется в интонационно-ритмических синкопированных формулах – типичных приметах молдавской народной музыки (фраза фагота

в т.34-36; окончание вокальной фразы в т.71). В тактах 73-76 синкопа акцентируется в материале всех инструментов - деревянных духовых и струнных.

Однако не только характерная языковая стилистика накладывает национальную печать на музыку Звукового этюда №4, а нечто гораздо большее, что связано с мировосприятием, с психологическими свойствами собирательного характера молдавского народа. Их обобщение запечатлел в своих трудах великий философ и писатель Мирча Элиаде: «В румынской культуре Молдова представляет сентиментальный помос: это меланхолия, склонность к философии, к поэзии и некоторая пассивность перед лицом жизни... Молдавская линия дала мне склонность к меланхолии, поэзии и метафизике. Скажем так: к ночи» (10). Слушая Звуковой этюд №4, как и многие другие сочинения Г.Чобану (например, *Musica dolorosa, Sub soare și stele, Cîntări calofonice, Simboluri triste, Din cîntecele și dansurile lunii melancolice*), приходишь к заключению о том, как верны и точны определения Мирчи Элиаде, за исключением «пассивности перед лицом жизни», которая совсем не свойственна динамичному и харизматичному Геннадию Чобану. Это даёт уверенность в том, что творческий процесс композитора будет продолжаться еще многие годы и радовать своих слушателей новыми открытиями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Затонский Д. *Постмодернизм: гипотезы возникновения* // Журнал Иностранная литература, Москва, 1996, № 2.
2. Хазанов Б. *Король умер. Да здравствует король!* / Журнал Октябрь, Москва, 2004, № 6, с. 186.
3. Ильин И. *Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мира.* – Москва, 1998, с.5.
4. Тарнопольский В. Цит. по: Соколов А. *Введение в музыкальную композицию XX века.* – Москва, 2004, с.28.
5. Козаренко А. *Феномен национального в музыке эпохи глобализации* // Музыкальное искусство сегодня. – Москва, 2004, с.38.
6. Савенко С. *Интерпретация идей авангарда в послевоенной советской музыке* // Музыка XX века. Московский форум. – Москва, 1999, с.38.
7. Соколов А. *Введение в музыкальную композицию XX века.* – Москва, 2004, с.9.
8. Козаренко А. *Цит. издание, с.38.*
9. Козаренко А. *Цит. издание, с.39.*
10. Элиаде Мирча. *Испытание лабиринтом. Беседы с Клодом-Анри Рене* // Иностранная литература, Москва, 1999, № 4.

Julie, 2007

