

**АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ**

На правах рукописи
С.З.У.: 78.02(478) (043.2)

МИРОНЕНКО ЕЛЕНА

**КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В РЕСПУБЛИКЕ
МОЛДОВА НА РУБЕЖЕ XX – XXI ВЕКОВ
(ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ, МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ТЕАТР)**

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 653.01 – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

**Диссертация на соискание ученой степени
доктора хабилитат искусствоведения и культурологии**

Автор: _____

КИШИНЭУ, 2016

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

Cu titlu de manuscris

C.Z.U.:

MIRONENCO ELENA

**CREAȚIA COMONISTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA
LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX – XXI
(GENURILE INSTRUMENTALE, TEATRUL MUZICAL)**

SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE

Teza de doctor habilitat în studiul artelor și culturologie

Autorul:

CHIȘINĂU, 2016

© Mironenco Elena, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИИ (НА РУССКОМ, РУМЫНСКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ).....	с. 6
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ.....	с. 9
ВВЕДЕНИЕ	с. 10
1.МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ.....	с. 21
1.1. Проблема изучения жанровой ситуации в современной академической музыке	с. 21
1.2. Степень теоретической разработанности концепции стиля в современном музыкознании	с. 27
1.2.1. Методологические основы изучения проблемы национального в музыке	с. 30
1.2.2. Методологические аспекты изучения явлений музыкального постмодернизма.....	с. 40
1.3. Разработка историко-теоретических аспектов исследования в трудах отечественных музыковедов.....	с. 54
1.4. Выводы по первой главе.....	с. 61
2. ЛИКИ СИМФОНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА.....	с. 64
2.1. Общий обзор симфонического творчества в переходный период в Молдове	с. 64
2.2. <i>Симфония № 2</i> Василия Загорского как показатель зрелости симфонизма Молдовы	с. 77
2.3. <i>Симфония Под солнцем и звёздами</i> Геннадия Чобану как пример космизации современного композиторского мышления	с. 93
2.4. Симфонические картины <i>Птицы и вода</i> Геннадия Чобану – индивидуальный композиторский проект	с. 102
2.5. <i>Стихира</i> для симфонического оркестра Павла Ривилиса как пример новой сакральной музыки	с. 109
2.6. Выводы по второй главе	с. 114
3. ЖАНР ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТА И ЕГО ЭВОЛЮЦИЯ	с. 117
3.1. Общий обзор концертного жанра в Молдове	с. 117
3.2. <i>Концерт для оркестра № 2</i> Георгия Мусты – яркий образец музыкального неофольклоризма.....	с. 134
3.3. <i>Концерт для маримбы и симфонического оркестра</i> Геннадия Чобану как пример постклассической композиции	с. 139
3.4. Выводы по третьей главе	с. 147
4. КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА	с. 150

4.1.	Общий обзор камерно-инструментальных жанров в Молдове.....	с. 150
4.2.	<i>Соната для скрипки соло</i> Василия Загорского как пример рефлексивного композиторского мышления.....	с. 175
4.3.	<i>Respiration of flowers (Дыхание цветов)</i> Юлиана Гогу: освоение поставангардной лексики	с. 179
4.4.	В контексте мемориального жанра: <i>In memoriam</i> Владимира Беляева...	с. 183
4.5.	<i>Звуковой этюд № 4</i> Геннадия Чобану: на пути к постмодернистской поэтике.....	с. 188
4.6.	В ракурсе интертекстуальности: <i>De sonata meditor</i> Геннадия Чобану.....	с. 194
4.7.	Выводы по четвёртой главе.....	с. 202
5. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА.....		с. 206
5.1.	Пути развития музыкально-театральных жанров в Молдове	с. 205
5.2.	<i>Александр Лэпушняну</i> Георгия Мусты как пример современной национальной оперы	с. 222
5.3.	Опера <i>Атех или Откровения хазарской принцессы</i> Геннадия Чобану как феномен нового музыкального театра в Молдове	с. 241
5.4.	Выводы по пятой главе	с. 251
ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ		с. 254
БИБЛИОГРАФИЯ		с. 259
ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ		с. 278
CURRICULUM VITAE.....		с. 279
.....		
ПРИЛОЖЕНИЯ		
Приложение 1. Нотные примеры.....		с. 283
Приложение 2. Авторский очерк: Эволюция понятий <i>симфония</i> и <i>симфонизм</i>		с. 365

АННОТАЦИЯ

Мироненко Елена. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*, диссертация на соискание учёной степени доктора хабилитат искусствоведения и культурологии, по специальности 653.01 – Музыкаведение, Кишинэу, 2016.

Структура диссертации: работа состоит из 258 страниц основного текста, в который входят введение, пять глав, основные выводы и рекомендации, а также библиографии из 302 наименований, 2-х приложений. Научные результаты опубликованы в 39 научных работах.

Ключевые слова: Республика Молдова, композиторское творчество, переходный период, жанрово-стилевая концепция, национальный стиль, плюрализм стилей, музыкальный постмодернизм.

Область исследования: композиторское творчество в Республике Молдова в переходный период рубежа XX – XXI веков (1985 – 2010).

Цель исследования состоит в попытке дать целостную интерпретацию композиторского творчества в Республике Молдова в указанный период в соответствии с трансформациями социально-культурной парадигмы.

Задачи исследования: рассмотреть специфику развития жанров симфонической, камерно-инструментальной музыки, инструментального концерта, музыкального театра; представить целостный анализ наиболее показательных сочинений композиторов Республики Молдова; выявить иерархию музыкальных жанров в общей панораме их развития на современном этапе; показать эволюцию национального стиля в сочинениях отечественных композиторов; обозначить степень освоения композиторами Молдовы новых композиционных техник и стиливых особенностей в эпоху постмодерна.

Научная новизна работы: Впервые в отечественном музыкознании создано масштабное исследование о профессиональном композиторском творчестве рубежного периода в Республике Молдова, в котором обозначенные жанры представлены как целостный феномен, в свете новых тенденций, обусловленных трансформациями транзитивной фазы развития. Впервые в научный обиход вводятся произведения, которые находились преимущественно в рукописях и не оказывались в поле зрения отечественных музыковедов.

Принципиально новые научные результаты: определена важнейшая роль профессионального композиторского творчества в отечественной музыкальной культуре постсоветского периода; выявлено национально-характерное стилевое богатство в композиторском творчестве Молдовы и намечены пути его сохранения в период социально-культурной глобализации; исследованы ведущие стилевые тенденции, имеющие место в пространстве постмодерна; выявлена трансформация жанрово-стилевой системы в переходный период рубежа XX-XXI вв. и характер её отражения в композиторском творчестве Республики Молдова.

Теоретическая значимость диссертации состоит в том, что панорама современного композиторского творчества представлена в контексте новой социально-культурной парадигмы переходного периода, что потребовало активного привлечения расширенной методологической базы гуманитарных наук.

Практическая значимость диссертации: результаты работы могут быть использованы в вузовском музыкальном образовании при изучении таких дисциплин, как *история современной музыки, история национальной музыки, история и теория стилей в музыкальном искусстве, анализ музыкальных произведений* и т. д.

Внедрение научных результатов: результаты работы были апробированы на 39 национальных и международных научных конференциях в Молдове, России и Украине; в реализации трёх республиканских научных проектов; в педагогическом процессе автора в АМГИИ.

ADNOTARE

MIRONENCO Elena, Creația componistică din Republica Moldova la confluența secolelor XX – XXI (genurile instrumentale, teatrul muzical), teză de doctor habilitat în studiul artelor și culturologie, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2015.

Structura tezei: lucrarea cuprinde 258 pagini ale textului de bază, inclusiv introducerea, cinci capitole, principalele concluzii și recomandări, precum și lista bibliografică din 302 titluri, două anexe. Rezultatele științifice obținute sunt publicate în 39 de lucrări științifice.

Cuvintele-cheie: Republica Moldova, creația componistică, perioadă de tranziție, concepție genuistic-stilistică, stil național, pluralism stilistic, postmodernism muzical.

Domeniul de studiu: Creația componistică din Republica Moldova la confluența secolelor XX – XXI (1985 – 2010).

Scopul lucrării constă în prezentarea complexă a creației componistice din Republica Moldova, începând cu cea de-a doua jumătate a anilor 80 ai secolului XX și până în anul 2010, în contextul transformărilor socioculturale ale perioadei de tranziție delimitate.

Obiectivele demersului s-au referit la cercetarea specificului dezvoltării genurilor muzicii simfonice, instrumentale de cameră, a concertului instrumental, a teatrului muzical în perioada desemnată; evaluarea analitică complexă a lucrărilor reprezentative semnate de compozitorii Republicii Moldova; relevarea ierarhiei genurilor muzicale în cadrul general al dezvoltării acestora la etapa actuală, legată de schimbarea paradigmatelor socioculturale; prezentarea evoluției stilului național în creațiile compozitorilor din Moldova; scoaterea în evidență a gradului de asimilare de către compozitorii Republicii Moldova a noilor tehnici de compoziție și a particularităților stilistice proprii epocii postmoderniste; accentuarea rolului individualităților artistice ale celor mai importanți compozitori din perioada dată.

Noutatea și originalitatea științifică: pentru prima dată în muzicologia autohtonă a fost efectuată o cercetare amplă dedicată artei componistice profesionale din Republica Moldova în perioada postsovietică, ce vizează principalele genuri ale muzicii academice: creația simfonică, concertul instrumental, muzica instrumentală de cameră, teatrul muzical, ce au fost prezentate ca un fenomen cu caracter unitar, în lumina noilor tendințe, condiționate de transformările perioadei de tranziție. Pentru prima dată au fost introduse în circuitul științific lucrări muzicale ce se aflau în manuscris și nu au fost cercetate de muzicologii autohtoni.

Rezultatele principale noi obținute: a fost apreciată importanța creației componistice profesionale în cultura muzicală a Republicii Moldova din perioada postsovietică; a fost relevată diversitatea stilistică națională caracteristică creației componistice din Moldova; au fost propuse soluții în vederea perpetuării acesteia în perioada globalizării socioculturale; au fost cercetate cele mai însemnate tendințe stilistice existente în spațiul postmodernist; au fost remarcate transformările sistemului genuistic-stilistic în perioada confluenței secolelor XX-XXI și caracterele reflectării acestuia în arta componistică a Moldovei.

Semnificația teoretică a tezei: pentru prima dată, creația componistică contemporană din Republica Moldova a fost prezentată în contextul noilor modele socioculturale ale perioadei de tranziție, fapt ce a necesitat aplicarea activă a unei baze metodologice extinse a științelor umanistice.

Valoarea aplicativă a lucrării. Rezultatele tezei pot fi utilizate în învățământul muzical universitar, în procesul de studierea disciplinelor *istoria muzicii contemporane, istoria muzicii naționale, istoria și teoria stilurilor în arta muzicală, teoria formelor ș.a.*

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele lucrării au fost aprobate în cadrul 39 conferințe științifice republicane și internaționale ce au avut loc în Moldova, Rusia și Ucraina; în realizarea practică trei proiecte republicane; în activitatea pedagogică a autorului la Academia de muzică, teatru și arte plastice din Chișinău.

ANNOTATION

Mironenko Elena. Composers' Creation in the Republic of Moldova at the turn of the 20th-21st centuries (instrumental genres, musical theatre), Doctor Habilitat. in Art Studies and Culturology' thesis, specialty 653.01 - Musicology, Chisinau, 2014. The work consists of 258 pages of body text, which includes the introduction, five chapters, the main conclusions and recommendations, bibliographical index of 302 sources, 2 attachments. The research results have been published in 39 studies.

Key words: Republic of Moldova, composers' creation, transition period, genre and style concept, national style, pluralism of styles, postmodernism.

Area of research: Composers' creation in the Republic of Moldova in the period of transition of the turn of the 20th- 21st centuries (1985 – 2010).

The purpose of the study is an attempt to give a holistic interpretation of the composers' creativity in the Republic of Moldova between the second half of the 1980's until 2010 in accordance with the transformations of socio-cultural paradigm during the transition period.

Objectives of the study are the following: to examine the specifics of development of genres of symphony, chamber and instrumental music, instrumental concert, musical theatre in the transition period; to submit a complete analysis of the most representative works written by the composers from the Republic of Moldova; to reveal a musical genres hierarchy in the general panorama of their development at the present stage, related to the of socio-cultural paradigm' change; to show the evolution of national style in the works of composers of the Republic of Moldova; to identify the degree of assimilation of new techniques of composition and stylistic peculiarities in the postmodern era by Moldovan composers; to emphasize the importance of the leading composer's personalities in this period.

Scientific novelty: For the first time in the national musicology a large-scale study of the professional composers' creation in the Republic of Moldova of the post-Soviet period has been undertaken, being focused on the basic genres of professional music: symphony, instrumental concerto, instrumental chamber music and musical theatre. For the first time they are presented as a holistic phenomenon in the light of new trends being determined due to transformations of a transition stage. Works, which were mostly in the manuscripts and did not fall into the field of view of national musicologists, have been for the first time introduced to the academic community.

Fundamentally new scientific results: the important role of the professional composer's creation in the national musical culture of post-Soviet period has been identified; the national characteristic stylistic variety of the composer's creation of Moldova have been revealed as well as the ways to maintain it in a period of social and cultural globalization; the leading stylistic trends taking place in the space of postmodernism have been studied; the transformation of genre-style system in the transition period at the turn of the 20th-21st centuries as well as specifics of its reflection in the composers' creation of the Republic of Moldova have been marked.

The theoretical significance of the thesis is that for the first time the panorama of the modern composer's creation in the Republic of Moldova is presented within the context of the new socio-cultural paradigm of the transition period, which requires the active involvement of the extended methodological base of the human sciences.

The practical significance of the thesis: the results of the work can be used in a higher music education, in the study of such subjects as the *history of modern music*, the *history of the national music*, *history and theory of styles in a music art*, *musical analysis* and others.

Implementation of scientific results: The results of the work have been implemented in 39 conferences and symposiums in the Republic of Moldova, Russian Federation and Ukraine, as well as in the author's activity as a professor at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

автореф. – автореферат

АМТИИ – Академия музыки, театра и изобразительных искусств

в., вв. – век, века

вып. – выпуск

г., гг. – год, годы

др. – другие

дис. – диссертация

д - р – доктор

канд. – кандидат

изд-во – издательство

им. – имени

ИП – индивидуальный проект

лит. – литература

междунар. – международный

МССР – Молдавская Советская Социалистическая Республика

науч. конф. – научная конференция

РАМ – Российская Академия Музыки

Ред.-сост. – Редактор - составитель

с., сс. – страница, страницы

сб. – сборник

см. – смотри

сост. – составитель

СССР – Союз Советских Социалистических Республик

ст. – статей

т. – том

т. о. – таким образом

т., тт. – такт, такты

тр. – трудов

ц., цц. – цифра, цифры

цит. – цитируется

ЦЭ – центральный элемент

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы. Профессиональное композиторское творчество составляет сердцевину яркой и самобытной музыкальной культуры Молдовы. Начиная с 40-х годов XX-ого столетия – периода образования МССР и Союза молдавских композиторов (1940) – было создано огромное количество сочинений в разных жанрах, многие из которых, представляя неоспоримую художественную ценность, получили общественное признание как в стране, так и за её пределами.

Резкая смена социально-культурной парадигмы, произошедшая на территории бывшего СССР в начале 1990-х годов, расколола послевоенную историю национальной культуры на две стадии: советскую и постсоветскую. В 1991 г., после распада СССР и обретения Молдовой независимости возникла новая геополитическая и социокультурная ситуация, в результате которой страна оказалась вовлечённой в единый общепланетарный процесс развития музыкальной культуры, что, в свою очередь, привело композиторское творчество к состоянию, которое характерно для переходного периода: одна часть композиторов продолжает естественный процесс подытоживания и обобщения опыта прошлого, другая часть осмысливает и осваивает на практике новые пути творческой эволюции.

В данном исследовании впервые представлен анализ обозначенных жанров профессиональной академической музыки, как целостного феномена, рождённых в Республике Молдова в переходный этап, включающий вторую половину 1980-х годов и постсоветский период с 1991 года до 2010. Исследование не имеет прецедентов в отечественном музыкознании и в этом, прежде всего, состоит его **актуальность**.

Дополнительно актуализируют данную работу следующие факторы:

В центре исследования стоит новая и новейшая профессиональная академическая музыка, рождённая преимущественно в последние три десятилетия. Её анализ позволяет сделать её открытой как для теоретического осмысления, так и для слушательского восприятия. По словам выдающегося учёного Ю. Н. Холопова, «сейчас насущная задача: теоретически осмыслить новейшую музыку нашего времени в такой мере, чтобы она заняла подобающее ей место среди хорошо освоенной музыкальной композиции, где чисто музыкальная логика вполне ясна и соответственно в музыкальном тексте аналитически объяснима и понятна каждая нота» [199, с. 44].

Главным объектом предлагаемого исследования является постсоветское композиторское творчество в Республике Молдова, уже самим понятием *постсоветское* определяющее переходный по сути, смыслу и названию феномен музыкальной

культуры. Завершая эволюцию советской музыки в XX веке и открывая новый, постсоветский этап её развития в XXI веке, он характеризуется наложением времён прошлого, настоящего и будущего. Это обстоятельство в первую очередь отвечает *общей теории переходных процессов*. По словам культуролога В. Ионесова, «собственно *переход* можно определить в культурологическом дискурсе как процесс, при котором происходят радикальные изменения, переводящие одно состояние культурной системы в другое в пределах одной процессуальной деятельности. *Трансформация* выступает в качестве основного способа актуализации (осуществления) перехода» [75]. При этом рубеж XX – XXI веков, связанный с процессом перехода в новое столетие и новое тысячелетие, отличается небывало взрывным характером трансформаций в культуре и искусстве, в том числе в композиторском творчестве.

Катализаторами трансформаций на переломе тысячелетий в мировом масштабе культуры служат два крупнейших индикатора эпохи, тесно сопрягающихся между собой: *глобализация* и *постмодерн*. В 90-е гг. XX века глобализация поставила перед человечеством качественно иные проблемы, связанные с изменением геополитической структуры, распадом СССР и всего социалистического лагеря, с развёртыванием информационной революции (Интернет), с девальвацией, почти крахом идеологии Просвещения с лозунгами справедливости, равенства и братства. По этой причине в 1990-е гг. в процессах глобализации всё большее внимание переключается на *социокультурные проблемы*. Вместе с тем, логика развития культуры, опирающейся на особенное и частное, не совпадает с культурной гомогенизацией, опирающейся на всеобщее и целое, что выдвигает на первый план, с одной стороны, проблему защиты и сохранения национально-культурной идентичности, а с другой – культурного многообразия, которое теоретики *глобализма* определили понятием *мультикультурализма*.

Реализация мультикультурных процессов в профессиональном композиторском творчестве постсоветской Молдовы испытывает целый ряд сложностей. Основная из них на пути к достижению подлинного диалога музыкальных культур заключается, по нашему мнению, в нестабильном и изменчивом, запутанном на протяжении длительного периода процессе собственно *национальной самоидентификации* молдавского народа. За десятилетия советского периода прочно успела сформироваться во многом искусственная, но своя интернациональная культурная идентификация. Обретя государственную независимость в 1991 г. после распада СССР, Молдова, как и другие молодые национальные культуры, прежде всего озаботилась вопросом национально-культурной идентичности. Но его решение весьма осложнилось нарушением

государственной целостности Республики Молдова, что подтверждается, в первую очередь, превращением республики в «горячую точку» со всей трагической атрибутикой – войной 1992 года, расколом и без того маленькой страны на две части: правобережную, законную наследницу МССР со столицей Кишинёв, и левобережную, так называемую непризнанную Приднестровскую республику со столицей Тирасполь. И хотя процесс собственно национальной самоидентификации в Республике Молдова пока не завершён, для обитателей этой территории, наряду с государственным языком, веками существует не менее ценный индикатор своей этничности. Это богатейший фольклор, и в первую очередь фольклор музыкальный. Именно он составляет основу того специфического *информационного поля* музыки Молдовы, которым обладает любая национальная культура.

Процессы глобализации, провоцирующие интенсивные межкультурные взаимодействия, взаимообмен музыкальными информационными полями разных национальных культур, их слияние вплоть до растворения ставят перед молдавской культурой и творчеством композиторов Молдовы насущную проблему сохранения своего национально-стилевого пространства. Ведь «национальная культура в своём целостном виде выступает в процессе глобализации не просто как пассивный, препятствующий модернизации объект, но как активный субъект, энергично сопротивляющийся всеобщей этноунификации и сохраняющий себя вопреки всему» [87]. Поэтому один из концепционных аспектов исследования связан с анализом национального стиля и его эволюцией в переходный период в современной музыке Молдовы, что дополнительно составляет **актуальность** работы.

Другой индикатор переходной эпохи – *постмодерн* – также фиксирует радикальный поворот в общественном и художественном сознании, психологии, культуре. В этой связи культуролог А. Пелипенко отмечает: «Поскольку именно постмодернистскому сознанию свойственна не просто **переходность**, а **переходность, возведённая в принцип**, то структурный код такого рода сознания может служить ключом для интерпретации переходных процессов в культуре вообще и в искусстве в частности» [145]. О постмодерне, как выразителе переходных процессов на рубеже XX – XXI веков свидетельствует также культуролог А. Бизеев: «...постмодерн явил собой опыт переживания, связанный с предощущением совпадения конца и начала. Именно в этом смысле можно определить постмодернизм как своеобразную форму мироощущения эпохи **постмодерна как переходной эпохи**» [30].

Постмодерн следует связывать с более широким понятием *эпоха постмодерна*, предполагающего общее мироощущение «конца и начала», охватывающее все стороны

жизни. Понятие же *музыкальный постмодернизм* следует связывать лишь с проявлением последнего в музыкальном творчестве и самой музыкальной материи. Специфика музыкального постмодернизма по отношению к предыдущим *-измам* состоит в том, что к нему не приложимо понятие *стиль*, поскольку не существует единого постмодернистского стиля, а есть плюрализм стилей, смешение разных стилей. Композиторское творчество более корректно соотносится с понятием *направление постмодернизма*, в котором за несколько десятилетий откристаллизовалась своя *поэтика постмодернизма*. Если флюиды *эпохи постмодерна*, распространяясь в окружающем пространстве, достигают почти всех, то постмодернистскому направлению в композиторском творчестве верны не все, поэтика постмодернизма увлекает лишь отдельных художников или отличает некоторые произведения одного автора. В данной работе впервые рассматривается влияние эпохи постмодерна и поэтики постмодернизма на композиторское творчество в Молдове на рубеже XX – XXI веков.

Оба названных вектора анализа современной музыки Молдовы – национальный стиль и стилевое направление постмодернизма – обобщаются, таким образом, категорией стиля, которая «по самому своему существу оказывается для современной культуры, музыкальной жизни, музыкального образования и воспитания *первостепенной*» [136, с. 15].

В свою очередь, стилевые трансформации, характерные для переходного периода, неразрывно связаны с не менее интенсивными жанровыми трансформациями, что и категорию музыкального жанра тоже выдвигает на главенствующее, приоритетное положение в исследовании композиторского творчества в Республике Молдова. По определению В. Холоповой, «жанр – источник номер один в формировании музыкальной семантики. Ни одна другая искусственная категория не может сравниться с этим лидером» [201, с. 17]. Ей вторит автор современной монографии о музыкальных жанрах А. Коробова: «Жанр – это одна из основных сторон существования музыки и важнейшая категория этого существования» [86, с. 138]. А «в условиях эпохи постмодернизма, – подчёркивает она, – понятие *генетической памяти жанра*» приобретает особый смысл и актуальность» [там же, с. 88].

Современная теория музыкального стиля имеет много точек соприкосновения с теорией музыкальных жанров. Принципиальную общность в категориях стиля и жанра усматривают в особых взаимоотношениях музыкальной формы и музыкального содержания исследователи Е. Царёва, Л. Мазель, В. Медушевский, Е. Назайкинский. «Общий аспект в изучении феноменов стиля и жанра в композиторском творчестве состоит в особом притяжении к формально-структурному образу музыки, поскольку

структурное направление представляет не только архитектурные, но и концепционные признаки музыкального произведения», – справедливо полагает В. Аксёнов [245, с. 48]. Таким образом, произведение становится той осью, на которой выстраиваются и координируются отношения «жанр и стиль».

Период рубежа XX – XXI веков отмечен радикальной ломкой привычных жанровых и стилевых стереотипов. Эту ситуацию акцентирует в своих работах А. Цукер: «...процессы, происходящие в сфере искусства, а музыкального – в особенности, на грани столетий, вблизи «круглых дат», обнаруживают особую остроту и динамизм, сильнейшие жанровые и стилевые мутации, дестабилизирующие сложившуюся систему художественных видов» [211, с. 255]. В последние десятилетия, когда возникла и активизировалась практика собственно *сочинения* жанра, его воссочинения и трансформации, категории жанра и стиля предельно сблизились, поскольку жанр непосредственно смыкается с техникой письма и, как следствие, характеризует стиль. В результате формируется новая жанрово-стилевая концепция *смешанного жанра* и *смешанного стиля*. Актуальность данного исследования объективируется тем, что композиторское творчество Молдовы рассматривается с позиций этой новой жанрово-стилевой концепции.

Описание ситуации в области диссертационного исследования и определение его проблематики. Работы отечественных музыковедов внесли весомый вклад в изучение профессионального композиторского творчества в Молдове советского периода. О постсоветском периоде до сих пор не существовало фундаментального целостного исследования, обобщающего пути развития профессиональной академической музыки в Республике Молдова и отвечающего новым социокультурным вызовам переходного периода. В этом плане выделяется лишь монография В. Аксёнова *Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moildova (muzica instrumentală)*, а также его же и других музыковедов многочисленные статьи и аналитические очерки об отдельных новых сочинениях. Проблематику данного исследования следует обозначить как многоаспектную, поскольку в центре работы стоят важнейшие концепты, определяющие состояние современной академической музыки Молдовы, обусловленные трансформационными процессами рубежа XX – XXI веков: 1) трансформация жанровой системы; 2) новая стилевая концепция. Их рассмотрение определяется, с одной стороны, задачей сохранения и развития национально-характерного начала в композиторском творчестве, и, с другой стороны, влиянием эпохи постмодерна.

Цель исследования состоит в попытке дать целостную интерпретацию композиторского творчества в Республике Молдова со второй половины 80-х годов XX

в. до 2010 года в соответствии с трансформацией социально-культурной парадигмы.

Реализация данной цели включает постановку следующих **задач**:

- 1) рассмотреть специфику развития жанров симфонической, камерно-инструментальной музыки, инструментального концерта, музыкального театра в переходный период ;
- 2) представить целостный анализ наиболее показательных сочинений композиторов Республики Молдова;
- 3) выявить иерархию музыкальных жанров в общей панораме их развития на современном этапе, связанную со сменой социально-культурной парадигмы;
- 4) определить эволюцию национального стиля в сочинениях композиторов Республики Молдова;
- 5) обозначить степень освоения композиторами Молдовы новых техник композиции и стилевых тенденций в эпоху постмодерна;
- 6) раскрыть значение ведущих композиторских индивидуальностей в обозначенный период.

Методология исследования. Множественная проблематика настоящего исследования потребовала адекватных ей методов анализа, сосуществование которых характерно в настоящее время для гуманитарных наук. В первую очередь, акцент сделан на наиболее фундаментальных, исторически сложившихся методах исторического и теоретического изучения композиторского творчества. Анализ сочинений поставангардной и постмодернистской ориентации сопряжён с обращением к отдельным сторонам структурного, компаративного, интертекстуального методов. Научное обоснование заявленных в работе проблем в свете культуры глобализма потребовало выхода за рамки методологии музыковедческого анализа и привлечения отдельных методов из смежных гуманитарных наук – эстетики, культурологии, социологии, этнологии, литературоведения.

Методы научного исследования. Комплексный, многоплановый анализ композиторского творчества в Республике Молдова на рубеже XX – XXI вв. потребовал различных методов исследования. **Исторический метод** позволил определить эволюционные процессы, происходящие в композиторском творчестве в разные исторические периоды – советский и постсоветский. Необходимость обращения к **теоретическим методам исследования** обусловлена анализом жанрово-стилевой концепции в обозначенный период, анализом национального стиля в композиторском творчестве. **Метод компаративного анализа** привлекается для сравнения

разностадиальных процессов развития композиторского творчества в Республике Молдова и других странах, а также для выявления индивидуальных композиторских стилей. **Метод интертекстуального анализа** используется в аналитических разделах об отдельных произведениях. Смена социокультурной парадигмы потребовала **методов культурологического и социологического** исследований, нацеленных на рассмотрение трансформационных процессов переходного периода. **Методы литературоведческого исследования** использованы автором в аналитических разделах о произведениях, основу музыкального содержания которых составляет литературный первоисточник.

Пути решения проблем и задач, сформулированных в диссертации, обусловлены предложенной автором гипотезой о диалектическом развитии двух разнонаправленных процессов в музыкальной культуре переходного периода, оказавших позитивное влияние на эволюцию композиторского творчества в Республике Молдова. Один процесс направлен на сохранение и развитие в сочинениях национально-характерного начала, другой же – на усиление мультикультурных взаимодействий. Смена социально-культурной парадигмы явилась стартом для новых творческих импульсов, определивших изменение всей жанрово-стилевой структуры. Пути её обогащения и усложнения автор последовательно выявляет, обращаясь к общим обзорам ведущих жанровых областей, в которых концентрирует внимание на новых жанрово-стилевых образованиях и сплавах, а затем более подробно исследует их в аналитических разделах, посвящённых конкретным сочинениям.

Научная новизна и оригинальность работы. Впервые в отечественном музыкознании создано масштабное исследование профессионального композиторского творчества в Республике Молдова постсоветского периода, в центре которого стоят основополагающие области академической музыки: симфоническое творчество, инструментальный концерт, камерно-инструментальная музыка, музыкальный театр. Они впервые представлены как целостный феномен, в свете новых тенденций, обусловленных трансформациями социально-культурной парадигмы на рубеже XX – XXI вв. Впервые в научный обиход вводятся произведения, которые находились преимущественно в рукописях и не оказывались в поле зрения отечественных музыковедов.

Основные новые научные результаты. Представление современного композиторского творчества в Республике Молдова на основе новейшей методологической базы исследования позволило автору выявить и обосновать новую парадигму композиторского творчества в Республике Молдова на рубеже XX – XXI веков, обусловленную трансформациями переходного периода. Другой новый научный

результат состоит в постановке и решении сложной задачи научно-исторического и теоретического обобщения такого специфического явления, как национальная музыкальная культура Молдовы в условиях возникновения новой политической и социокультурной ситуации. Не менее важный научный результат связан с проблемой отражения национальной идентичности в музыке новейшего времени, когда сохранение своего национального потенциала осложняется глобализационными процессами этноунификации культуры.

Теоретическая значимость диссертации состоит в том, что впервые панорама современного композиторского творчества в Республике Молдова представлена в контексте новой социально-культурной парадигмы переходного периода, требующей активного расширения методологической базы гуманитарных наук и опоры на новейшие разработки собственно музыковедческих теорий стиля и жанра, нацеленных на видоизменение всей жанрово-стилевой системы, а также на исследования проблемы национального стиля в музыке.

Практическая значимость диссертации заключается в том, что её материалы могут быть использованы в вузовском музыкальном образовании при изучении таких дисциплин как *история современной музыки, история национальной музыки, история и теория стилей в музыкальном искусстве, анализ музыкальных произведений*, а также в разработанных автором диссертации и читаемых ею дисциплинах для мастерантов: *национальная специфика музыки, актуальные проблемы национальной музыки*. Материал диссертации может быть полезен музыковедам-исследователям, занимающимся проблемами современного композиторского творчества.

Основные научные результаты, выносимые на защиту:

1. Определена важнейшая роль профессионального композиторского творчества в общей структуре отечественной музыкальной культуры постсоветского периода.
2. Разработана методология анализа новейших композиторских сочинений.
3. Введены в научный музыковедческий обиход многие произведения, ранее находившиеся в рукописях.
4. Выявлено национально-характерное стилевое богатство в композиторском творчестве Молдовы и намечены пути его сохранения в период социо-культурной глобализации.
5. Исследованы наиболее показательные стилевые тенденции, имеющие место в условиях пространства постмодерна и способствующие осуществлению мультикультурного диалога.

6. Выявлены пути трансформация жанрово-стилевой системы в переходный период рубежа XX – XXI вв. и характер их отражения в композиторском творчестве Республики Молдова.

7. Определена степень освоения композиторами Молдовы новых техник композиторского письма.

Внедрение научных результатов. Материалы диссертации нашли практическое применение в реализации нескольких республиканских научных проектов: 1. Проект 08.815.08.03 *Instrumentar multimedia pentru facilitarea promovării artei moldovenești (arta muzicală)*, Institutul de matematică și informatică a AȘM, 2008-2009. 2. Проект *Viziuni de viitor: politica culturală a Moldovei de la schimb la viabilitate*. Fundația Soros-Moldova în cooperare cu sediul la Amsterdam, 2008-2009. 3. Проект 11.817.08.84A *Registul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova*, 2011-2014.

Апробация диссертации осуществлялась в процессе многократных обсуждений на заседаниях кафедры музыковедения и композиции Академии музыки, театра и изобразительных искусств, на профильном научном семинаре совместно с учёными из Академии наук Республики Молдова и была рекомендована к защите 9 апреля 2015. Результаты работы были апробированы в докладах автора на 39 национальных и международных научных конференциях в Молдове, организованных АМГИИ, Институтом культурного наследия Академии наук Молдовы, Бельцким Государственным Университетом им. Алеку Руссо, а также на международных научных конференциях и симпозиумах в Российской Федерации на базе Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, в Украине на базе Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского (Киев), в том числе на 17 международных конференциях и симпозиумах в зарубежных странах, 6 международных конференциях в республике (включая на 3 пленарных заседаниях), 16 национальных конференциях.

Публикации по теме диссертации. По материалам диссертации автором были опубликованы четыре монографии и 35 статей, в том числе 18 в количестве 30, 7 печатных листов в изданиях, рекомендованных Национальным Советом по Аккредитации и Аттестации.

Объём и структура диссертации. Диссертация состоит из 258 страниц основного текста, включающего введение, пять глав, основные выводы и рекомендации; библиографического списка из 302 наименований; двух приложений.

Содержание диссертации раскрывается в логической последовательности материала, расположенного по следующей структуре:

Во **Введении** представлены все необходимые для диссертационного исследования рубрики: актуальность, определение проблематики, цель и задачи, методология, научная новизна и важнейшие новые научные результаты, теоретическое и практическое значение, апробация, публикации.

Первая глава *Методологические и историографические аспекты исследования* нацелена на обзор и анализ новейшей литературы зарубежных и отечественных учёных по проблемам музыкального жанра и стиля, наиболее подверженных трансформациям переходного периода рубежа XX – XXI вв. При этом особое внимание уделяется методологии анализа национального стиля в музыке – с одной стороны, и метаисторического стиля музыкального постмодернизма, совпавшего с переходным периодом, – с другой стороны. Первая глава включает три параграфа. Первый из них посвящён изучению жанровой ситуации в современной академической музыке. Второй параграф состоит из двух разделов, нацеленных на методологию изучения стилевых проблем. Раздел 1.2.1. посвящён обзору литературы по теории национального стиля в музыке, а раздел 1.2.2. – методологическим аспектам изучения явлений музыкального постмодернизма. В третьем параграфе обобщаются историко-теоретические аспекты исследования в трудах отечественных музыковедов.

В следующих **четырёх главах** непосредственно представлен анализ композиторского творчества в Республике Молдова по жанровым областям: симфоническое творчество, инструментальный концерт, камерно-инструментальная музыка, музыкальный театр. В свою очередь, каждая из четырёх глав открывается историко-теоретическими обзорами указанных жанровых областей, эволюция которых рассматривается в контексте смены всей историко-культурной парадигмы. Для того, чтобы определить масштаб трансформаций и их влияние на профессиональную академическую музыку при переходе от советского к постсоветскому, автор диссертации считает необходимым обращение к характеристике накопившихся традиций в композиторском творчестве предпереходных десятилетий 70 – 80-х годов XX века.

Помимо обзорных разделов в структуру каждой главы входят аналитические разделы, посвящённые конкретным избранным сочинениям, рождённым композиторами Республики Молдова в переходный период и наиболее ярко отразившим новаторские тенденции, характерные для музыкальной культуры рубежа веков. Так, во **второй главе** *Лики симфонического творчества* подробно анализируются симфонические сочинения различных жанровых и стилевых наклонений: *Симфонии* В. Загорского и Г. Чобану; Симфонические картины *Птицы и вода* Г. Чобану, *Стихира* П. Ривилиса, как пример новосакральной музыки. В **третьей главе** *Жанр инструментального концерта и его*

эволюция представлены противоположные по стилевым параметрам сочинения концертного жанра: *Концерт для оркестра № 2* Г. Мусты и *Концерт для маримбы и симфонического оркестра* Г. Чобану. **В четвёртой главе** *Камерно-инструментальная музыка* рассматриваются как сольные, так и ансамблевые её жанровые разновидности на примере сочинений В. Загорского, Ю. Гогу, В. Беляева, Г. Чобану. **В пятой главе** *Музыкальный театр в Республике Молдова* подробно исследуются оперы различных стилевых направлений: неофольклорная историческая драма *Александру Лэпушняну* Г. Мусты и постмодернистская моноопера с балетом *Атех или Откровения хазарской принцессы* Г. Чобану.

Каждая глава завершается выводами. В заключение диссертации представлены **основные выводы и рекомендации**. **Библиографический список** содержит 302 источника на русском, румынском, иностранных языках. В диссертацию включены два приложения: **приложение 1** состоит из 59 нотных примеров; в **приложении 2** представлен авторский очерк об эволюции понятий *симфония* и *симфонизм*.

1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Проблема изучения жанровой ситуации в современной академической музыке

Интерес к категории музыкального жанра был проявлен в 20-е годы XX века. Изучение же музыкального жанра как самостоятельного теоретического объекта необычайно активизировалось во второй половине XX века и особенно в его последние десятилетия. Современная теория позволяет сквозь призму жанра представить во всей полноте композиторское творчество конкретного исторического периода либо отдельной национальной школы.

В музыковедческой литературе подтверждением высокого статуса жанра служат многочисленные монографии и статьи, в которых разрабатывается теория музыкального жанра. Главнейшие из них следующие: монографии А. Коробовой, М. Лобановой, Е. Назайкинского, А. Соколова, В. Холоповой, В. Цуккермана; статьи М. Арановского, Л. Березовчук, Г. Дауноравичене, О. Соколова, А. Сохора, А. Цукера и др. Большую помощь в изучении жанровой ситуации оказала также коллективная монография *Теория современной композиции* [181].

В настоящем исследовании автором взяты на вооружение и использованы для анализа следующие положения современной жанровой концепции:

1. Определение понятия *музыкальный жанр*. Наиболее полная его формулировка, ставшая итогом монографического исследования А. Коробовой, гласит: «Музыкальный жанр – это целостная родо-видовая модель (генотип) музыкальной деятельности или музыкального произведения, отличающаяся исторически подвижной координацией общих черт содержания, построения и прагматики на основе доминирующего признака (признаков), детерминированная соотношением с другими компонентами жанровой системы искусства эпохи (национальной школы, направлением и т. д.), функционирующая как субъект исторического существования музыки и как объект теоретической рефлексии» [86, с. 142]. Обращает на себя внимание также различие дефиниций жанра во множественном и в единственном числе, которое отмечает Е. Назайкинский: если «жанры – это исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение, б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения», то в единственном числе «жанр – это многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура,

своеобразная матрица, по которой создаётся то или иное художественное целое» [136, с. 94].

2. Сложность, многосоставность структуры понятия жанр, совмещающего в себе множество функций или категорий:

а) семантическая функция жанра, которая акцентирует содержательную сторону музыки. Так, В. Холопова считает, что «жанр – источник номер один в формировании музыкальной семантики. <...> Неразрывным оказывается в музыке жанр и смысл» [201, с. 171-172]. А. Сохор ввёл в обиход такое понятие как *жанровое содержание* [169, с. 250]. Ещё ранее В. Цуккерман в своей работе *Музыкальные жанры и основы музыкальных форм* подчеркнул: «В жанре воплощается типизированное содержание» [215, с. 25]. К семантической категории можно отнести и понятие *обобщение через жанр*, введённое А. Альшвангом [9, с. 100]. С. Саркисян отмечает: «Жанровый аспект тесно примыкает к семантическому, поскольку в нём также важен фактор содержания. Собственно говоря, история музыкальных жанров – это история трансформации содержания на высоком уровне» [160, с. 37]. А. Коробова увязывает семантическую направленность жанра с «организацией внутреннего мира художественного произведения» (понятие Д. Лихачёва), «художественной картиной мира» (понятие В. Медушевского) и аналогичными им понятиями «образ мира», «модель мира», «картина мира», прочно вошедшими в современное искусствознание и музыкознание [86, с. 93].

б) социологическая функция жанра. Её особенно важно учитывать в рубежные периоды социально-исторических переломов и трансформаций. Разработка социологического аспекта жанра нашла отражение в исследовании А. Сохора *Вопросы социологии и эстетики музыки*, в котором постулируется следующий вывод: «Жанр произведения определяется его соответствием объективным требованиям той или иной обстановки исполнения» [169, с. 246]. Углублённой и расширенной трактовкой социологической категории жанра отличается работа М. Арановского *Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке*. В ней акцентируется, что «жанр – это способ существования произведения. В качестве способа существования он должен сообщаться с внешней средой, нести её признаки, быть частью более общей системы, в сущности же её порождением. Таким образом, жанр, с одной стороны, явление самостоятельное, отдельное, обладающее собственной спецификой, а с другой – не вполне самостоятельное, зависящее от среды его обитания. Жанр образуется на стыке музыкального и внемузыкального» [16, с. 9]. Для данного исследования представляется важным ещё одно положение М. Арановского – о сочетании в жанре внешней и внутренней структуры. «Внешняя структура жанра – это то, чем он соприкасается с

внешним миром», – отмечает он [там же, с. 10]. Для изучения жанра со стороны его внешней структуры он вводит два понятия: социальный контекст и ситуация функционирования жанра, давая им следующие определения: «Под социальным контекстом следует понимать всю культуру в целом, в совокупности её экономических, политических, религиозных, национальных и других условий» [там же, с. 10]. «Ситуация же функционирования – это та или иная конкретная форма проявления социального контекста, которая предполагает звучание музыки» [там же].

в) с социологической непосредственно смыкается коммуникативная функция жанровой структуры, представляющая жанр прежде всего как «определённую форму общения между создающими музыку и воспринимающими её, как ориентирующий фактор этого общения. Коммуникативный аспект относится современной наукой к числу не только жанроразличительных, но конституирующих жанр», – пишет А. Коробова [86, с.103]. «Музыка – искусство исполнительское, то есть требующее для своего восприятия посредников между автором и слушателем в лице исполнителей», – указывает А. Сохор [169, с. 242]. Фактически, жизнь жанра во многом определяется известной коммуникативной цепочкой: композитор – произведение – исполнитель – слушатель, в которой проявляются разнообразные формы коммуникации: форма общения, форма высказывания, установка слушательского восприятия. Ситуацию радикальной трансформации всей посреднической сферы между композиторами-творцами, исполнителями и слушателями, возникшую под воздействием научно-технической революции (радио, телевидения, электронной аппаратуры, интернета), анализирует А. Цукер: «Указанному изменению оказались подвержены и формы консервации художественных произведений, и способы их художественного репродуцирования, трансляции, тиражирования. Все эти факторы самым непосредственным образом повлияли на динамику жанрообразования <...>. Даже при вторжении в мир традиционной музыки аудиовизуальных новшеств нарушается «академическая» стабильность коммуникативной ситуации, что вносит определённые коррекции в жанровый облик» [211, с. 271-272].

г) в исследовании учитывается также классификационная функция понятия жанр, которая сложилась раньше других и считается наиболее традиционной до сих пор. Это обусловлено базовым значением жанра как «рода», т. е. категориального выражения «общего», «типового». Классификации жанров уделяют внимание в своих работах многие музыковеды: А. Сохор, В. Цуккерман, О. Соколов, Е. Назайкинский, А. Коробова и др. «Классификационный статус жанра проявляется в двух аспектах: либо сам жанр предстаёт в виде иерархической системы видов «музыкальных произведений», «музыкального

творчества», «музыкальной деятельности» и т. п., либо он встраивается в общую иерархическую систему музыкального искусства (или художественной культуры в целом). Во втором случае нередко затрагивается проблема соотношения жанра и рода в литературном понимании последнего (деление на эпос, лирику, драму)», – пишет А. Коробова [86, с. 76-77]. «В обоих случаях жанр продолжает оставаться прежде всего категорией видового и родового деления музыки», – подчёркивает она [там же, с. 78].

Е. Назайкинский акцентирует иерархический характер жанровой системы, выстраивая следующую последовательность: жанровый класс – жанровый тип – жанровая группа – собственно жанр – жанровая разновидность [136, с. 91-92]. А. Сохор классифицирует жанры по четырём группам: театральные жанры, к которым относит оперу, балет и оперетту; концертные жанры, примерами которых служат симфония, соната, квартет, оратория, кантата, романс и т. п.; массово-бытовые жанры (песня, танец и марш со всеми их разновидностями); культовые (или обрядовые), каковыми являются молитвенные песнопения, месса, реквием и др. [169, с. 233]. Однако сам же А. Сохор признаёт: «Если исходить из всех имеющихся пониманий жанра и систем жанровой классификации, то установить признаки, определяющие собою жанр в музыке, оказывается весьма трудным или даже невозможным» [там же]. Действительно, классификационный аспект в структуре жанра в последние десятилетия резко снизил своё значение. В исследовании М. Арановского, например, о нём вообще не упоминается. Причины падения «рейтинга» классификационного аспекта в жанровой теории убедительно сформулированы в монографии А. Коробовой: «Сказывались в современной науке и по инерции переходящие от старого «академизма» представления о классифицировании как важнейшем общенаучном методе и даже свидетельстве «научности» как таковой. Однако со временем, параллельно со множеством возобновляющихся попыток, в теории музыкальных жанров нарастали сомнения в целесообразности и даже дееспособности данного метода познания в жанровой области, поскольку, во-первых, не удаётся установить универсальной единицы деления, а во-вторых, критерии деления и их состав не постоянны как в диахроническом плане (музыка разных эпох), так и в синхроническом (разные пласты музыкальной культуры одной эпохи)» [86, с. 110].

Свою критическую точку зрения на жанровые классификации А. Коробова подтверждает ссылками на работы западноевропейских музыковедов В. Виоры и К. Дальхауза, сторонников неклассификационной модели жанровой систематики. Она приводит важный тезис Дальхауза о тщетности классифицирования, поскольку «исторически изменяются не только отдельные жанры, но также представление о том, что

такое вообще музыкальный жанр и какими критериями он может определяться» [там же, с. 113].

3. Другое принципиально важное положение новой жанровой концепции касается исторической и типологической вариативности жанровой систематики. Эта изменчивость проявляется как на диахроническом, так и на синхроническом уровне. Выделим несколько тезисов и положений, отправной точкой которых служат слова В. Холоповой: «Жанровая жизнь музыки не застойна. Она сложна и прихотлива. И помимо сохранения и закрепления в музыке жанровых «архетипов», там происходит жанровая диффузия, жанровый синтез, жанровое расслоение» [201, с. 173]. Ей же принадлежит разработка проблемы жанрового синтеза: «Вопрос о синтезе жанров, жанровых элементов и признаков – столь же важный, как и вопрос о стабильности жанров. Он показывает и то, как движется музыкальная культура, и то, как социальное развитие, изменение действительности влияет на музыкальную культуру, трансформирует музыкальные жанры и их семантику. Жанровый синтез в музыке имеет множество форм: жанровая полифония, жанровая изобразительность, жанровое «цитирование», жанровая модуляция, жанровая мутация, жанровая интерпретация и др.» [там же, с. 174].

Перечисляя формы жанрового синтеза, сложившиеся начиная с XIX века (жанровая полифония, жанровая изобразительность и жанровое «цитирование», жанровое сопоставление, жанровая модуляция, жанровая мутация), В.Холопова формулирует положение о «внутреннем расслоении на жанр отражающий и жанр отражаемый» [там же]. Ей принадлежит также определение понятия «музыкально-жанровой лексемы» [там же, с. 177].

Об исторической эволюции жанровой систематики пишет М. Арановский, подчёркивая, что в каждой конкретно-исторической и художественной культуре есть свои жанровые типы, предпочтения. Анализируя ситуацию в современной музыке, он приходит к важному теоретическому выводу о «стабильных» и «мобильных» признаках в структуре жанра. Мобильные признаки – это поле для непрерывного обновления в структуре как отдельного жанра, так и в системе жанров, что связано с историческим (диахроническим) подходом. Анализ же стабильных признаков предполагает синхронический подход, «сняющий наслоения времени» [16, с. 7]. Стабильные признаки репрезентируют то, что составляет традицию жанра, которая у разных исследователей формулируется по-разному, но смысл их один: «генетический код», «жанровый архетип», «инвариант жанра», «творческая память искусства».

Проблеме активного жанрового экспериментирования в XX веке много внимания уделяет в своей монографии *Музыкальный стиль и жанр. История и современность*. М.

Лобанова, которая сформулировала и ввела в обращение понятие *смешанного жанра*: «Смешанный жанр» – основная тенденция жанрообразования в XX веке, иногда дополняемая ориентацией на «чистый», замкнутый жанр. «Смешанный жанр» – явление крайне динамичное, поэтому тип соединений, возможность включения тех или иных жанровых молекул может очень сильно различаться – в зависимости от художественной концепции, индивидуального стиля» [101, с. 154-155]. В динамике развития смешанного жанра она выделяет две противоположные тенденции: 1. Разрастание жанра, образование сверхжанров, которые обычно называются «сверхциклами». 2. Внутреннее оформление цикла, «когда циклическая форма допускает всё большее и большее число жанровых составных, вариативность их сочетаний» [там же, с.162].

Осмысливая новую жанровую концепцию, исследователь Г. Дауноравичене в статье *Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки* предложила свою классификацию типов музыки, которую составляют *моножанр «старой» традиции*, *полижанр*, *либрожанр* и *моножанр «новой» традиции* [51, с. 100]. По поводу моножанра «старой» традиции она делает необходимое уточнение, что «в современной музыке под моножанровыми знаками «старой» традиции реально функционируют как мутантные, так и гибридные и, наконец, иножанровые образования» [там же, с. 101]. Полижанр возникает в том случае, когда автор «интегрирует несколько жанровых принципов в единую структуру музыкального произведения» [там же, с. 102].

К сфере либрожанра исследователь относит сочинения с «отсутствием жанрового знака» и в качестве примеров «безжанровых» опусов приводит «непрограммные произведения, имеющие поэтизированные неповторяющиеся названия, например «Сад радости и печали» для флейты, альты, арфы и чтеца С. Губайдулиной и др. [там же, с. 103].

Под *моножанровым знаком «новой» традиции* автор статьи объединяет те произведения, в которых «элементы новых генотипных традиций присутствуют во многих произведениях современности, заключающих в себе, как правило, столько нового, что их жанровые определения оказались либо дискуссионными, либо второстепенными, либо вовсе отсутствующими» [там же, с. 104]. К данному типу она относит распространившиеся в современном композиторском творчестве «*Сцены*»..., «*Действа*», *хэппенинги*, *мультимедии*, *перформансы*. По нашему мнению, группы *либрожанра* и *моножанра «новой» традиции* корректнее относить к практике сочинения новых жанров, не поддающихся традиционной классификации, о которых пишет М. Лобанова: «Процесс экспериментаторства устремлён не только к созданию индивидуальных жанров – воссоздаются старые жанры...Сочинение и воссочинение жанра может проявляться в

возврате к более ранней его модели, иногда забытой, иногда даже не известной композитору или не принимаемой им в расчёт» [101, с.159].

В новейшей музыке динамика трансформационных процессов в жанровой системе происходит очень быстро. Если, например, многочисленные образцы «Музык» Г. Дауноравичене относил к категории «безжанровых» сочинений, то в коллективной монографии *Теория современной композиции*, изданной позже, в 2007 году, отмечается, что за сочинениями с подобными названиями типа «Музыка для...» «закрепляется ведущая роль жанра» [181, с. 34]. Далее поясняется: «Предельная индивидуализация форм внутри жанра (курсив наш – Е.М.) «Музыки для...» связана с проявлениями концептуализма. Уникальность исполнительского состава обуславливается концептом сочинения, его индивидуальной содержательно-конструктивной идеей» [там же, с. 36]. Аналогичный путь «узаконивания» жанра прошёл музыкальный «мемориал» со своими многочисленными разновидностями *Приношений, Ритуалов, In memoriam* и др. Как пишет А. Соколов, «стилевые и жанровые тенденции музыки последних десятилетий обозначили сложнейшую культурологическую ситуацию, дальнейшее развитие которой сегодня определить невозможно. Поиски «нового» в недрах «старого» в их причудливом перекрещивании непредсказуемы, и только время постепенно отберёт и расставит на свои места всевозможные «нео» и «ретро», воплощённые методом постмодернизма» [там же, с. 37].

1.2. Степень теоретической разработанности концепции стиля в современном музыкознании

«Серьёзного аппарата, позволяющего анализировать произведения разных композиторов, или одного композитора, или вообще авторского творчества с позиции стиля, на сегодняшний день не создано», – пишет исследователь И. Скворцова [163, с. 10]. Тем не менее, будет справедливо признать тот факт, что за десятилетия советского периода в музыкознании накоплено немало трудов, посвящённых разработке теории художественных и музыкальных стилей. Особой активностью отмечены 60 – 80 гг. XX века, когда стилевые проблемы явились центром специальных исследований Г. Григорьевой, В. Медушевского, М. Михайлова, С. Скребкова, А. Сохора, Е. Царёвой, и др. Первая масштабная монография *Художественные принципы музыкальных стилей* С. Скребкова важна, во-первых, определением стиля: «Стиль в музыке, как и во всех видах искусства, – это высший тип художественного единства» [164, с. 10]. Во-вторых, обобщением многовековой композиторской практики, в результате которого исследователь, опираясь на интонационную теорию Б. Асафьева, вывел три основных

стилевых принципа: *остинатности* (до периода раннего Ренессанса), *переменности* (с периода высокого Ренессанса) и принципа *централизованного единства* (с периода Барокко).

Другая фундаментальная монография, изданная спустя восемь лет после исследования С. Скребкова, – *Стиль в музыке* М. Михайлова, – предлагает более расширенное определение феномена стиля, как иерархической системы: «Стиль в искусстве, в частности в музыке, есть выражение *единства*, присущего *множеству* художественных явлений: от произведений одного автора или ряда авторов до совокупности произведений, относящихся к целому историческому периоду. Порождаемый музыкальным мышлением, стиль в музыке интерпретируется как целостная иерархическая система, включающая ряд подсистем. Это позволяет рассматривать категорию стиля дифференцированно, на различных уровнях: на уровне исторических периодов, на уровне направления, индивидуальном, а также на национальном уровне» [130, с. 104]. Отметим, что все уровни стиля, анализируемые М. Михайловым, объединяет феномен интонации, генетически восходящий к интонационной теории Б. Асафьева: «Сущность, коренную природу стиля составляет музыкально-интонационное начало» [там же, с. 115].

А. Сохор в статье *Стиль, метод, направление (к определению понятий)* пытается объяснить с эстетических позиций – в чём состоят общность и различие данных трёх понятий. Если А. Сохор связывает понятие стиля прежде всего с формой произведения, то В. Медушевский в статье *Музыкальный стиль как семиотический объект* заключает, что «стиль представляет собой принципиально целостную модель мировосприятия эпохи» [114, с. 35].

Солидные теоретические наработки, сделанные советскими исследователями в 60 – 80 гг. XX века по проблемам стиля, в настоящее время нуждаются, естественно, в корректировке, поскольку в анализе современного композиторского творчества неприемлемо увязывать стиль с методом социалистического реализма, а также с диалектической парой понятий содержания и формы, которая в постсоветский период приобрела качественно иное значение.

В изданной на излёте 80-х годов прошлого века работе Г. Григорьевой *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века* содержатся новые положения, развивающие теорию музыкального стиля. И хотя пресловутый метод социалистического реализма ещё упоминается вначале первой главы, автор считает, что «гибкость в применении его к музыкальным явлениям особенно важна» (курсив наш – Е. М.) [45, с. 10]. Множественность стиливых установок позволила Г. Григорьевой

перефразировать определение *стиль эпохи* в *эпоху стилей*, а также обосновать теорию и методы анализа «открыто ассоциативного стиля», добавив в заключение: «Синтетичность художественного мышления – специфическое качество современного музыкального творчества; от стилевого плюрализма к стилевому синтезу – такова его эволюция в недрах *эпохи стилей* от начала века к настоящему времени» [там же, с. 9].

В постсоветский период в работах учёных-музыковедов наблюдается качественное обогащение теории стиля в музыке. Назовём монографии М. Лобановой, Е. Назайкинского, В. Аксёнова; исследования и статьи Е. Зинькевич, К. Зенкина, В. Холоповой, Ю. Холопова и др. Е. Назайкинский акцентирует в дефиниции стиля разнообразие видов генетической общности: «Музыкальный стиль – это отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т.д.), которые позволяют непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединённых в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» [136, с. 20].

М. Лобанова, обосновывая определение «смешанного стиля», возникающего в эпохи информационных взрывов, утверждает, что «*смешанный стиль* становится важнейшим показателем новой социокультурной ситуации, характеризует новые условия существования художественного произведения, сущность самого творчества» [101, с. 151].

Таким образом, работы 90-х гг. прошлого века и начала XXI века не ограничиваются акцентом лишь на внутримузыкальном уровне иерархической системы стиля, но необходимо включают в структуру стиля немзыкальные явления. Помимо Е. Назайкинского, М. Лобановой, Г. Григорьевой, расширение объёма дефиниции стиля за счёт немзыкальных факторов отмечают и другие исследователи. Так, К. Зенкин утверждает: «Стиль – это основание, имманентное самому искусству и самой музыке; но при этом запечатлевающее и внехудожественную сферу, вплоть до мироощущения и мировоззрения» [63, с. 15].

При определении проблематики стиля принципиально важное значение имеет также монография В. Аксёнова *Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzică instrumentală)* (*Стилевые тенденции в композиторском творчестве Республики Молдова (инструментальная музыка)*), в первой главе которой её автор на основе многочисленных трудов обобщил историческую эволюцию дефиниции стиля в музыкальной науке от античности до современности. Второй параграф первой главы *Aspecte ale studierii stilului în muzicologia contemporană* (*Аспекты изучения стиля в*

современном музыкознании) (перевод с румынского языка в данном и во всех последующих случаях выполнен автором исследования Е. Мироненко) содержит положения о различных методах изучения феномена стиля с позиций аксиологической, психологической, философской, структурно-семантической и компаративной. Исследователь касается также проблемы типологии стилей, которая базируется на принципе бинарных оппозиций, где выделяются стили интенсивные – экстенсивные; аналитические – синтетические; гомогенные – гетерогенные; основанные на принципах моностилистики и полистилистики [245, с. 51].

Согласно теме настоящего исследования, нацеленного на представление композиторского творчества определённой национальной культуры в определённый период, мы считаем необходимым выделить и более подробно рассмотреть ситуацию, сложившуюся в изучении *национального стиля*, а также *смешанного стиля* рубежного периода XX – XXI веков, т.е. эпохи постмодерна.

1.2.1. Методологические основы изучения проблемы национального в музыке

Значение национального в наше время содержательно аргументирует искусствовед Г. Гачев: «Чем же объясняется живость и увлекательность национальной идеи в столь бурно сближающем народы XX веке? Дело в том, что религиозный идеал бога к нашему времени истрепался. Социальные идеалы сами честно о себе говорят, что они временны, исторически обусловлены. Национальное же сообщает человеку идеал и бессмертие, и притом подает их в интимно-личном, достоверном виде» (цит. по 38, с. 7).

Методологической базой в изучении проблемы национального в музыке явились основополагающие труды второй половины XX века и начала XXI века: монографии Н. Шахназаровой, С. Саркисян, Н. Гавриловой, И. Земцовского, М. Михайлова, Г. Григорьевой, а также многочисленные статьи Б. Бартока, З. Лиссы, Г. Орджоникидзе, Ю. Холопова, В. Томеску, Е. Скурко, В. Гилаша и др.

На основании обзора обширной библиографии по проблеме национального в музыке автор считает необходимым выделить три базовых аспекта её рассмотрения. В первую очередь, речь пойдёт о терминологическом аппарате, связанном с уточнением и определением таких понятий как *нация*, *этнос*, *национальный характер*, *национальная традиция*, *национальный стиль*, *национальное в музыке*.

Термин *национальное* очень объёмен семантически, так как присутствует во всем, что имеет отношение к существованию нации. Определение *национального* – это один из

принципиальных и «вечных» вопросов искусствознания. Философский словарь дает следующее определение понятия *нация*: «Нация (от лат. *natio* – «народ, племя») – народ, который образует историческое единство, большей частью также связан в языковом и мыслительном отношении, имеет зависящее от него правительство и располагает территорией, границы которой более или менее уважаются другими нациями (народ, организованный в государство). Нацию могут образовать несколько народов или части различных народов, например: Великобритания, Швейцария» [190, с. 295].

Латинский термин *natio* с точки зрения этимологии означает «рождаться», «происходить». В исторической эволюции смысл понятия *нация* меняется. Как замечает исследователь Н. Гаврилова в своей монографии, «не всякое общество может называться нацией в том смысле, который вкладывается в данное понятие европейской культурой начиная с Нового времени... Вплоть до середины XVIII века это слово было синонимично словам «gens» (род, племя) и «populus» (народ, население)... Лишь начиная с середины XVIII века термин «нация» все более связывается с фактом существования национального государства и приобретает политическое значение. Понятие нации теперь относится, прежде всего, к культурной общности группы людей, которая достигается принадлежностью той или иной исторической традиции, вплоть до ее этнических и родоплеменных истоков» [38, с. 10].

Есть и другая сторона вопроса, а именно: в чем заключается смысловая разница терминов *нация* и *этнос*, которые нередко употребляются как синонимы? На него отвечает Н. Шахназарова в своей монографии *Феномен национального в зеркале композиторского творчества*: «Этнос, этнические характеристики – категории более широкие по смыслу, не скованы территориальными границами, более свободны по отношению к временным рамкам. Существование государственных границ или отсутствие общей территории не является препятствием для осознания этнической общности. Этническое самосознание, как и этническое самоназвание, сохраняется у представителей того или иного этноса в разных по названию государствах» [223, с. 20].

Необходимо также отметить, что с оформлением наций этническая история не прерывается, но получает дополнительный импульс для своего развития. В итоге многолетних размышлений на эту тему исследователь пришла к выводу: «Если нация есть высшая форма развития этноса, то национальную традицию можно рассматривать как высшую ступень в развитии этнической традиции» [там же, с. 21].

Сущность другого, принципиально важного для данного исследования термина *национальная традиция* объясняет Н. Шахназарова: «Национальную художественную традицию можно определить как *специфический механизм* преемственности позитивного

опыта, концентрирующего особенности менталитета, картину мира, тип эмоциональной реакции на явления действительности, эстетические пристрастия и этические идеалы народа. Этот механизм включает и системы средств, способных обретенный опыт адекватно выразить» [там же, с. 36].

Жизнь национальной художественной традиции заключается в исторической преемственности. Еще И. Стравинский в *Диалогах* заметил, что «традиция... не просто «передается» от отца к детям, но претерпевает жизненный процесс: рождается, растет, достигает зрелости, идет на спад и, бывает, возрождается» [177, с. 218]. «Лишь динамика развития предохраняет традицию от традиционализма», – пишет Г. Орджоникидзе [141, с. 148].

Переходя от понятия *национальной традиции* к определению понятия *национальный стиль*, необходимо отметить их тесную взаимосвязь: «Национальная традиция в искусстве, в музыке в частности, предстает как понятие более объемное, чем национальный стиль. Он (стиль) есть лишь одно, хотя и весьма существенное в искусстве, слагаемое традиции» [223, с. 37].

Как показывает практика, в многослойной структуре национальной художественной традиции понятие *стиля* является важнейшим. Однако теория национального стиля в музыке на современном этапе находится в стадии формирования. Определение понятия *национальный стиль* встречаем в монографии М. Михайлова *Стиль в музыке*, в статьях Г. Орджоникидзе. Так, М. Михайлов пишет: «Среди разновидностей категории стиля немалую сложность представляет категория национального стиля. В ряду других стилевых уровней она занимает в известном смысле промежуточное положение, перекрещиваясь с индивидуальными и коллективными эпохальными стилями» [130, с. 225].

Г. Орджоникидзе в статье *Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке* указывает: «Национальное своеобразие творческого стиля обыкновенно связывают с выражением национально-характерного, то есть особенностей психического склада, мироощущения, темперамента, художественных взглядов, этико-эстетического кредо народа <...>. На формирование национально-самобытного большое влияние оказывают и социальные факторы» [141, с. 144].

Вместе с тем, попытка впервые разработать целостную теорию национального стиля принадлежит Н. Гавриловой в исследовании *К проблеме национального в музыке XX века*. «Определение сущности понятия *национальный стиль* и его местоположения в иерархии стилей – проблема, на подступах к которой находится современное музыковедение. Главная причина этого состоит в том, что основой целостности того или

иного стиля традиционно признается «единство системно организованных элементов музыкального языка» (М. Михайлов), в то время как национальный стиль, в отличие от иных видов стиля (стиля эпохи, жанрового стиля, стилей композиторской школы или направления, индивидуального композиторского стиля и т.п.), такого системного единства языковых средств не имеет – музыкальный язык композиторов в различные периоды существования национальной музыкальной культуры может быть совершенно различным в соответствии с теми универсальными требованиями, которые предъявляет композитору его историко-стилевая эпоха, его эпохальный стиль», – аргументирует она сложность проблемы [38, с. 46].

Итогом ее аналитических изысканий служит следующее определение: «*Единство национального композиторского стиля коренится в единстве всей национальной традиции музицирования, в совокупности музыкального творчества нации и ее звукобытия*: в особенностях речевого интонирования, фольклоре, в профессиональном устном музицировании, в творчестве композиторов прошлого и др.» [там же].

Ещё один аспект связан со структурой национального в музыке. Из приведенного выше обзора терминологического аппарата становится очевидным, что *национальное в музыке* выступает как обобщающая категория, вбирающая в себя понятия и этноса, и нации, и национальной традиции, и национального стиля. К этому прилагательному (национальное), постоянно возникает желание домыслить недостающее существительное. На наш взгляд, их может быть несколько, например: национальная почвенность, национальное своеобразие, национальное звукобытие, национальная самобытность, национальный характер, национальный менталитет. Данный ряд при желании еще можно продолжить. Эти дополнения, по большому счету, близки по смыслу, а их количество подтверждает, во-первых, стадию формирования теории национального, а во-вторых, сложность структуры этого феномена.

Разработка данной проблемы активизировалась в последние десятилетия XX века и в начале XXI века по причине её неоднородности, смысловой многослойности и исторической изменчивости. Свое понимание структуры национального предложил Ю.Н. Холопов. В самой категории *национального* он различал стабильные и мобильные компоненты. Среди стабильных компонентов он выделял так называемые «донациональные», этнические как наиболее глубинные [171, с. 62]. Более всего его занимала проблема исторической изменчивости национального, которой обусловлены мобильные компоненты [там же, с. 65].

В своей статье *Русское в русской музыке (к проблеме понятия национального)* он пишет: «Структура понятия национального в музыке также складывается исторически и

отражает в себе генетически предшествующие смысловые слои, как бы удерживающие их в снятом виде. Таким образом, и понятие национального вбирает в себя этапы собственной эволюции и генетически предшествующие конкретные формы» [198, с. 149]. Его не могло удовлетворить ограниченное, но удобное и потому привычное приравнение *национального* к *фольклорному*, так как он полагал, что главный критерий национального находится вне собственно звуковой материи, этим критерием является *национальный дух* [171, с.63]. «Мы считаем, – пишет он – что сам этот *национальный дух, душа народа* складывается в ходе эволюции материальной, социальной и духовной жизни народа» [198, с. 153].

Отражение национального в музыке ученый четко делит на два аспекта: 1) национальное как фольклорное; 2) внефольклорное как национальное.

При этом «передача национального через фольклорное, естественно, оказывается простейшим и вместе с тем наиболее убедительным способом (в особенности, если фольклорное – крестьянское, самое почвенное)» [там же, с. 154]. Далее он поясняет: «Очевидно, существует еще один, и при том не менее важный аспект национального – внефольклорное национальное (Скрябин)... Это национальное, не сводящееся к фольклорности, а выражающееся в непреднамеренном запечатлении национального духовного склада («души», «мышления» и т.п.)» [там же, с. 156].

Следует заметить, что этот неуловимый для конкретного выражения в музыкальной материи *национальный дух* присутствует во всех теоретических работах и рассуждениях композиторов по проблеме национального, причем их авторы, как и Ю. Холопов, убеждены, что он (*национальный дух*) точно существует. Приведем несколько примеров.

Авет Тертерян, например, говорит: «Когда я размышляю о национальном в музыке, я говорю о ее духовности. Дух народа, дух родины не могут быть заменены системой приемов и интонационных оборотов. Этот дух делает музыку близкой и понятной твоему народу. Внешний набор признаков, используемых народных тем не могут определить истинно национальный характер музыки» [160, с. 225]. Его мысль дополняет Н. Шахназарова: «... национальный образ народа, страны возникает из отдельных символов, логическая связь которых трудно улавливается и трудно вербализуется» [223, с. 206]. Более подробно высказывается по этому поводу Н. Гаврилова: «Можно ли ответить на вопрос о том, как национальный дух и национальная душа отражены в музыкальной материи? Раскрыть этот самый сложный вопрос, пользуясь чисто аналитическими методами, представляется невозможным – здесь необходимо учитывать весь культурно-исторический контекст творчества художника. Национальное

мышление порождается самой духовной атмосферой звукобытия нации и является отражением духовной и психической жизни народа, его души, которая не поддается точному определению, но составляет, быть может, сущность в национальном характере музыки» [38, с. 6]. И. Земцовский, в свою очередь, подчёркивает: «... приемы создания так называемого национального духа – то есть, по словам В. Одоевского, перевод ощущения национального на технический язык – и сегодня почти совсем не изучены» [61, с. 8].

И все же теоретические разработки структуры национального, и прежде всего входящих в эту структуру компонентов национальной традиции и национального стиля, серьезно продвинулись в монографиях последних лет Н. Гавриловой и Н. Шахназаровой. Причем, оба исследователя выделяют в структуре национального в музыке четыре основных уровня. Три из четырех уровней совпадают. Так, Н. Шахназарова рассматривает следующие: 1) фольклор; 2) религиозная (духовная) музыка; 3) формы городского бытового музицирования; 4) профессиональное композиторское творчество [223, с. 41].

Н. Гаврилова на первое место ставит речевую интонацию, подчеркивая, что «*речевая интонация вербального языка* может быть включена в виде компонента в художественное целое и особенностями звуковысотного, ритмического и темпоритмического строения воздействовать на интонационно-ритмическую структуру музыкального текста» [38, с. 50].

На втором месте в теории Н. Гавриловой располагается фольклор, на третьем – церковная музыка, на четвертом – профессиональное композиторское творчество [38, с. 50-52]. О последнем компоненте, сформированном исторически позднее других, она пишет: «Четвертый компонент звукового бытия нации, являющийся результатом соединения и развития трех предыдущих, – это ставшие классическими и потому уже вошедшие в состав национальной музыкальной традиции способы претворения национального в музыке композиторов предшествующих поколений» [там же, с. 52].

В возникновении и продолжении композиторской национальной традиции, связанной с высшим уровнем профессионального композиторского творчества, ключевой фигурой является личность композитора. «Новые традиции возникают как результат воздействия двух эстетических параметров – *стиля эпохи* и *стиля индивидуальности*. Их столкновение, их переплетение и оказывается порождающим стимулом. Это связано с личностью композитора (например, Б. Барток)», – пишет Н. Шахназарова [223, с. 61].

Лишь с появлением уникальной гениальной личности можно говорить о создании **национальной композиторской школы**. «Каким бы подготовленным к появлению композиторских школ не было поле культуры, каким бы богатым не был ее (культуры) предшествующий опыт, период «накопления сил», имея ввиду разнообразие стилевых

потоков, жанров, появление композиторов-любителей и т.д., – всегда наступает момент, когда рождается личность, способная объединить разнородные проявления музыкальности народа, их синтезировать, сплавить в новое качество. Она предстает в своих творениях как феномен общенациональный, как концентрированное воплощение национального миропонимания в области содержания и форм национального высказывания. Тогда рождается общенациональная профессиональная традиция, а сам композитор воспринимается как ее символ» [там же, с. 183]

Поскольку, как отмечалось ранее, национальный композиторский стиль является квинтэссенцией целостной национальной традиции в музыке, то личность композитора в нем играет первостепенную роль. В паре понятий *культурная традиция* и *художественный стиль* системообразующей силой является художник, творец. «Понятие личности становится одним из ключевых в концепции национального в искусстве и культуре, и в частности в музыкальном искусстве XX века. Наука сегодня ближе подошла к пониманию таинства рождения и жизни произведения искусства, творческой жизни художника. Все более осознается, что в концепции личности художника, как в фокусе, сходятся сущностные смыслы таких понятий, как культура, искусство, традиция, стиль. Средоточием культурных смыслов является творец, его понимание мира, его дар представления о бытии, его мастерство» [38, с. 30].

В отношении личности творца необходимо заострить еще один момент – историческую изменчивость концепции самой личности. «В современной культуре, и в частности в концепции творческой личности, по сравнению с XIX веком произошел мощный сдвиг. Если для композитора-гения музыка была прямым продолжением реальной жизни, запечатлением его «душевных движений», то в XX веке центр интересов смещается на создаваемый художником мир, который вовсе не тождествен личности художника, по крайней мере, в ее психологическом аспекте. Творческая личность находится как бы в услужении у созданного ею индивидуального художественного мира, который диктует художнику законы творчества и способен претворять множество заимствованных из различных культурных традиций моделей и канонов – в том числе и национально окрашенных», – такой вывод делает Н. Гаврилова [38, с. 42].

Особый аспект связан с изучением стилевых тенденций фольклоризма и неофольклоризма. Необъятное количество музыкальных произведений, огромное число музыковедческих исследований, сотни научных конференций связаны с проблемой *композитор и фольклор*, поскольку «фольклор – наиболее весомый, осязаемый и относительно устойчивый признак национального в музыке» [там же, с. 50]. Художественная практика показывает, что фольклор продолжает оставаться животворным

источником композиторского вдохновения, так как он есть «непосредственное выражение духовного мира народа, энциклопедия народной жизни» [223, с. 41].

Многофункциональное значение фольклора для композиторского творчества конкретизирует в своем исследовании *Фольклор и композитор* И. Земцовский: «Обращение к фольклору раскрепощает самый процесс творчества (1), стимулирует творческую мысль (2), обогащает арсенал выразительных средств (3), а главное – возвращает музыку от чистого манипулирования звуками к интонационности в асафьевском смысле, то есть к осмысленному звуковому общению» [61, с. 17]. Как музыковед-фольклорист, И. Земцовский настаивает на том, что «фольклор и композиторское творчество – две самостоятельные и притом две развивающиеся системы» [там же, с. 16].

«Путь опоры на фольклор как основы композиторского творчества, характерный для молодых профессиональных школ, определяется в историческом и теоретическом музыкознании как особый этап истории музыки второй половины XIX – первой половины XX века. В западном музыкознании для его обозначения употребляется термин *фольклоризм*. Под него «подверстываются» и русские «кучкисты», и Григ, и Р. Воан-Уильямс, и произведения композиторов стран Восточной Европы и республик бывшего Советского Союза», – замечает Н. Шахназарова [223, с. 173].

Смысл понятия *фольклоризм* видится, таким образом, в массивном проникновении музыкального фольклора в профессиональное композиторское творчество. Для темы нашей работы существенно важно уяснить смысл и конкретное наполнение таких понятий как *фольклоризм*, *неофольклоризм*, *новая фольклорная волна*.

С термином *неофольклоризм* связывают стилевое фольклорное направление, возникшее с начала XX века и утвердившееся в творчестве раннего И. Стравинского, Б. Бартока, Л. Яначка, Э. Вилла-Лобоса. Отличие *фольклоризма* от *неофольклоризма* определяет С. Саркисян в своем исследовании таким образом: «Неофольклоризм не есть адаптация фольклора в профессиональном творчестве (адаптация фольклора в профессиональной музыке присуща XIX веку, на ней основано и формирование национальных школ). Неофольклоризм – это новое отношение к фольклору. Поэтому не каждый из композиторов XX века, обращавшийся к фольклорному наследию, соблюдал условия неофольклоризма как самостоятельной стилевой формации» [160, с. 115].

Вместе с тем, в исследовании Н. Шахназаровой, изданном в 2007 году, отмечается, что *фольклоризм* как культурное и стилевое понятие до сих пор не определен» [223, с. 173]. Доказательством того служит следующая аргументация: «На первый взгляд может показаться, что основным признаком фольклоризма является использование подлинной

народной – или близкой по стилю – мелодии. Но примечательно, что ни, например, Лист, его венгерские рапсодии, ни Брамс, его венгерские танцы, ни Шопен, все творчество которого пронизано польским фольклором и на фольклоре выросло, не причисляются к фольклористам. И не менее примечательно, что термин *неофольклоризм*, наоборот, обрел в музыкознании определенность, фиксируя новый этап общения с фольклором – его использование в контексте стилевых новаций XX века. Начало этого этапа связано с именами Стравинского и Бартока. Однако термин *неофольклоризм* сужает значение творчества уже названных и некоторых других композиторов, вклад которых в мировое искусство определяется далеко не только самим фактом их обращения к фольклору... Впрочем, логический парадокс с термином («нео» в применении к понятию, которое само не определено) – предмет особого исследования» [там же, с. 174].

Еще ранее Г. Григорьева в своей монографии *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века* заметила нелинейную связь пары понятий *фольклоризм* и *неофольклоризм*: «приставка «нео», столь типичная для стилевых явлений в музыке нашего столетия, здесь означает не совсем то, что имеется в виду, например, в термине *неоклассицизм*: в последнем, как известно, акцентируется возрождение стилевых моделей прошлых эпох. Неофольклоризм в этом плане не столь явно опирается на достижения предшествующего времени, его жанровую и образно-стилевую сферу; проявления неофольклоризма принципиально гораздо более новы по отношению к музыке прошлого, так как лишь в XX столетии произошли великие открытия в глубинных слоях народного искусства, неведомые композиторской практике в XIX веке» [45, с. 65]. Не случайно в наше время нередко бытует мнение, что «в самой характеристике композитора как представителя *фольклоризма* есть оттенок снисходительности представителя более высокого искусства по отношению к менее художественно значительному» [223, с. 73].

Уточним теперь соотношение терминов *неофольклоризм* и *новая фольклорная волна*. Термин *неофольклоризм* имеет более широкий временной радиус действия, охватывая стилевые явления XX века в целом. Термин *новая фольклорная волна* означает, по мысли Г. Григорьевой, *вторичное* «неофольклорное» направление, сложившееся после новаций таких мэтров первичного неофольклорного направления, как И. Стравинский и Б. Барток, именно в советской музыке в конкретный период – на рубеже 50 – 60-х годов XX века. «В этом смысле *неофольклоризм* как термин более точен по отношению к музыке этого времени (начало 60-х годов), так как его конкретные проявления опираются на систему музыкальных средств, форм и жанров классиков «нового времени» [45, с. 66].

Таким образом, термин *новая фольклорная волна*, введенный Л. Христиансенем [206] для обозначения локального стилевых явления конца 50 – начала 60-х гг., верно

отражает качественно новое отношение к фольклору, которое воспринималось «как некий взрыв, принесший на гребне волны значительные и интересные художественные явления» [45, с. 65].

Сущностные характеристики *новой фольклорной волны* совпадают в трудах многих музыковедов. Это, во-первых, обращение композиторов к архаическим, ранее неизведанным слоям фольклора. Во-вторых – симбиоз фольклорных элементов с новой композиторской техникой. Так, например, Л. Данилевич пишет: «Понятие *новая фольклорная волна* подразумевает творческое претворение мало использованных в профессиональном искусстве фольклорных пластов, поиски нового в самом фольклоре, а не только в приемах его разработки; органическое сочетание фольклорных элементов с новой композиторской техникой; переосмысление на фольклорной основе традиционных жанров. Показательна в этом отношении творческая деятельность Г. Свиридова, Р. Щедрина, С. Слонимского» [48, с. 10]. Опора на архаические слои фольклора акцентируется и В. Конен: «Существенно важны фольклорные изыскания Бартока, который (совместно с Кодаи), минуя поверхностные слои венгерской и румынской народной музыки, как бы спустился «в глубь истории», к древним основополагающим пластам народно-национальной культуры» [85, с. 70]. Сходная позиция у Г. Орджоникидзе: «По существу, история становления национальных стилей демонстрирует постоянно усиливающуюся тенденцию индивидуализации фольклорного материала, перехода от его верхних слоев к более глубинным, ранее, быть может, и не особенно приметным» [141, с. 151].

На взаимопроникновение фольклорных элементов и новых техник композиторского письма, как сущностную черту неофольклоризма, также указывают многие исследователи: Г. Григорьева [45, с. 72, 99], И. Земцовский [61, с. 21], Е. Долинская [54, с. 37] и др. Наиболее репрезентативные черты *неофольклоризма* в национальных культурах бывшего СССР суммирует музыковед Е. Скурко: «актуализация архаических форм фольклора и принципов раннефольклорного интонирования»; «поиск путей взаимодействия, аналогий между лексическими принципами ФК (фольклорного канона) и ОЕМСК (общеевропейским музыкально-стилевым каноном) XX века, представленного прежде всего новыми для национального канона современными техниками композиции: хроматической тональностью, атональностью, додекафонно-серийной, алеаторической, сонорной, репетитивной техниками, микрохроматикой, полифоническим сверхмногоголосием и др.»; «возникновение на фольклорной основе новых типов тематизма, сопряженных с выдвиганием на первый план ритма, фактуры,

тембра, динамики, разнообразных форм остинато и др.»; «работа по *фольклорной модели*» [165, с. 59].

Следует остановить внимание также на таком аспекте *неофольклоризма* как его стадийность развития, в связи с чем в монографии Г. Григорьевой мы встречаемся с понятием *новый неофольклоризм*. Анализируя Вторую симфонию С. Слонимского, она отмечает: «Это «новый неофольклоризм» 70-х гг. представляет собой дальнейшее развитие классических основ русской музыки в синтезе с контрастными «полиэлементами» современного мышления» [45, с. 135]. «С конца 70-х годов неофольклоризм все больше теряет свой однозначный смысл, превращаясь в одну из основ синтеза в рамках полистилистики, стилового плюрализма» [там же, с. 133].

1.2.2. Методологические аспекты изучения явлений музыкального постмодернизма

Явление постмодернизма – очень сложное, в котором на протяжении примерно четырёх последних десятилетий пытаются разобраться философы, культурологи, литературоведы, писатели, искусствоведы и, в не меньшей степени, музыковеды и композиторы. Некоторые относятся к нему восторженно, иные – критически, с элементом негативной иронии, но факт повсеместного признания его значения стал неоспоримым. Аргументом в пользу этого служит, например, высказывание композитора В. Мартынова в книге *Зона opus posth или рождение новой реальности*: «До сих пор встречается немало художников, поэтов и композиторов, которые говорят, что не любят постмодернизм, как будто постмодернизм есть что-то такое, что можно любить или не любить. Конечно же, можно не любить зиму, но, как бы к ней ни относились, зимой мы всё же вряд ли будем ходить в трусах или майке или копать в огороде. Зиме не важно, любим мы её или нет, – она всё равно заставит нас вести себя так, как будут повелевать нам создаваемые ею метеорологические условия, и мы будем вынуждены подчиниться этой данности. Постмодернизм – это не просто некое направление в искусстве, которое можно принимать или не принимать, – это данность, подобная данности зимы. И даже те люди, которые не принимают постмодернизма, отвергая его данность, вынуждены двигаться в русле постмодернизма, облекая свой протест против него в постмодернистские формы, ибо постмодернизм – это состояние сознания наших дней, и, что бы человек не делал, это всегда будет проявлением того сознания, носителем которого данный человек является» [109, с. 218].

Разброс мнений о постмодернизме касается не только отношения к нему, но и определения самого понятия. Автор монографии *Методы науки о музыке* Н. Гуляницкая

озаглавила первый параграф главы *Постмодернизм* так: «Феномен? Движение? Термин?». Он открывается словами: «Что есть постмодернизм? Об этом много думают, рассуждают и пишут на грани столетий современные западные и отечественные учёные, не проявляя единодушия – ни в отношении времени его появления, ни в отношении общих установлений (отсутствия оных?)» [46, с. 104]. Солидарен с нею А. Соколов: «Даже контурная фиксация того, что составляет объём понятия *постмодернизм*, проблематична в силу мозаичности современной культуры. Тем увлекательней и перспективней продолжение работы, накопление новых фактов и обретение опыта их сопоставления» [149, с. 7]. Осмысление понятия *постмодернизм* спровоцировало наше обращение к научным исследованиям в области разных наук: философии, культурологии, искусствознания, литературоведения, и, конечно, к определению этого понятия в новейших философских энциклопедиях и словарях. Так, автор статьи *Постмодернизм* Н. Маньковская в энциклопедии *Культурология. XX век* констатирует: «Постмодернизм – широкое культурное *течение* (курсив – мой, Е.М.), в чью орбиту последние два десятилетия попадает философия, эстетика, искусство, гуманитарные науки... Философско-эстетической основой Постмодернизма являются идеи деконструкции французских постструктуралистов и постфрейдистов (Деррида), о языке бессознательного (Лакан), шизоанализа (Делёз, Гаттари), а также концепция иронизма итальянского семиотика У. Эко» [107, с. 130]. Статья информирует также о том, что западные политологи трактуют постмодернизм как «культурный *итог* неоконсерватизма, *символ* постиндустриального общества, внешний *симптом* глубинных трансформаций социума, выразившийся в тотальном конформизме (курсив мой, Е.М.)» [там же]. В *Новейшем философском словаре* (сост. А. Грицанов) указывается: «Постмодернизм – понятие, используемое в современной культурологии для обозначения *специфических тенденций* духовной жизни западной цивилизации конца XX в. В современном культурном процессе Постмодернизм присутствует не как ярко выраженное философское направление или завершённая эстетическая концепция (в силу своей изначальной глубинной самоиронии), но, скорее как *констатация* исчерпанности творческих потенций культуры Запада, способной ныне лишь на тиражирование уже однажды сказанного» (курсивы мои, Е.М.). [140].

И. Ильин в обширной монографии *Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа* определяет постмодернизм, как «наиболее адекватное духу времени *выражение и интеллектуального и эмоционального восприятия* эпохи (курсив мой – Е.М.)» [74, с. 5]. Французский философ Ж.-Ф. Лиотар мыслит постмодернизм «как *mainstream* общественного сознания конца XX века», а также как

состояние культуры (курсив мой – Е.М.) после трансформации, которым подверглись правила игры в науке, литературе и в искусстве конца XX века» [99, с. 9]. Хотя с эпохой постмодернизма связывают последние десятилетия XX века и начало XXI века, Умберто Эко считает по-другому: «Должен сказать, что я сам убеждён, что постмодернизм – не фиксированное хронологическое явление, а некое духовное состояние, если угодно, *Kunstwollen* – подход к работе. В этом смысле правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм...» [229, с. 131]. В философской литературе можно встретить и наиболее общее определение этого феномена, как своеобразного мировоззренческого *кода современности*.

Обобщив все приведённые определения (*широкое культурное течение, итог..., символ..., симптом..., специфические тенденции..., констатация истощенности..., выражение..., взгляд на..., mainstream, духовное состояние, код современности*), можно прийти к выводу, что единого мнения и ясности в отношении понятия *постмодернизм* до сих пор не существует, поскольку эпоха постмодерна, породившая феномен постмодернизма, продолжается, хотя и подвержена своим внутренним трансформациям. В данной ситуации не теряет своей актуальности высказывание литературного критика Б. Хазанова: «Хорошо было бы учредить премию тому, кто внятно объяснит: что это такое – постмодернизм?» [195, с. 186].

Тем не менее, в разных гуманитарных науках сложился устойчивый комплекс постмодернистской поэтики, который можно систематизировать следующим образом:

– диффузия больших стилей, эклектическое смешение художественных языков со стремлением включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры, «радикальный плюрализм стилей», «техника инвентаризации культур» (А. Грицанов);

– интертекстуальные связи;

– идея деконструкции (по словам И. Ильина, «деконструкция – символ постмодернизма. Деконструкция предполагает, что любой элемент характерного языка может быть свободно перенесён в другой исторический, социальный, культурный, эстетический контекст» [73, с. 148]), дисконтинуальности, символами которой являются *лабиринт, ризома*;

– идея *свалки, хаоса*;

– асубъективность («смерть автора» по определению Р. Барта);

– иерархичность смыслов, отвергающая классические бинарные оппозиции: *высокое – низкое, элитарное – массовое, реальное – воображаемое, оригинальное –*

вторичное, поверхностное – глубинное, мужское – женское, субъект – объект, индивидуальное – коллективное, старое – новое и др.;

– гипертрофия игрового начала, базирующегося на приёмах *парадокса, оксюморона, эллипсиса*;

– концепция иронизма или иронической переоценки ценностей;

– диалогизм, как полифония миров.

Перечисленный комплекс приёмов нашёл активное применение и в композиторском творчестве, ориентированном на поэтику музыкального постмодернизма. Специальных теоретических работ, посвящённых собственно музыкальному постмодернизму, пока ещё мало. Однако, процесс активизации научного знания, направленного на этот предмет, происходит очень интенсивно.

Основополагающими для автора настоящего исследования стали: монография Н. Гуляницкой *Методы науки о музыке*, в которой постмодернизму посвящена специальная глава [46]; монография А. Соколова *Введение в музыкальную композицию XX века*, в которой на необходимую нам тематику нацелена глава 2 *Векторы культуры в музыкальной панораме XX века. Музыкальная культура XX века как целое* [166]; коллективная монография *Теория современной композиции* [181], в первых двух главах которой уделяется внимание проблеме постмодернизма (автор первой главы А. Соколов, автор второй главы Г. Григорьева); автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения Е. Лианской *Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма* [98]; сборник статей *Постмодернизм в контексте современной культуры* [149]. Кроме того, методологической базой послужили многочисленные научные статьи, написанные как музыковедами, так и композиторами. В ряде статей затрагиваются общие проблемы музыкального (и не только музыкального) постмодернизма. Таковы статьи Е. Зинькевич [69], В. Рожновского [153], С. Савенко [157], И. Яськевич [234], В. Тарнопольского [180], Г. Дуцикэ [268] и др. Другая группа статей сфокусирована на изучении постмодернистской поэтики в творчестве конкретного композитора. Например, у Г. Данузера объектом исследования стало творчество Г. Малера и Лучано Берлио, у И. Никольской – польского композитора П. Шиманьского, у А. Амраховой – Фараджа Караева, у Октавиана Немеску – Тибериу Олаха, у О. Гарбуз – французского композитора Паскаля Дюсапена.

В фундаментальном коллективном труде *Теория современной композиции* также сделана попытка определения постмодернизма: «*Универсальным методом художественного творчества выступает постмодернизм, отражаясь в метаисторическом стиле искусства и музыки последних десятилетий XX века.*

Всеобщность принципа цитирования сделала универсальными *интертекстуальные связи*, анализ которых позволяет показать действие «скрытых смыслов» множества произведений» [181, с. 27]. Референцию О. Гарбуз по отношению к постмодернистским сочинениям Паскаля Дюсапена можно распространить и на творчество других композиторов: «Музыка понимается композитором как часть единого интертекста, в котором отдельные тексты до бесконечности ссылаются друг на друга и который в свою очередь служит как бы предтекстом любого вновь появляющегося текста» [40, с. 10].

Приставка *post* обязывает вникнуть в суть различия понятий *модернизм* и *постмодернизм*. Лаконично и, вместе с тем, метафорично определяет это различие искусствовед Д. Затонский: «Человеческая история, если освободить её от прикрас, окажется чередой идеологических опьянений и деидеологизированных похмелей. Первые можно было бы наречь состоянием *модернизм*, вторые, соответственно, *постмодернизм*. Однако новейшее «похмелье» по размаху и глубине оставило всё предшествующее далеко позади» [60, с. 275]. Приставку *post*, как это часто бывает в стилевых категориях, следует понимать в нескольких значениях: это и продолжение, и противопоставление, и отрицание. Румынский исследователь О. Немеску видит отличие музыкального модернизма от постмодернизма в отношении к традициям. Если модернисты отказывались от традиций, то постмодернисты культивировали идею возвращения к ним. Такая установка возникла в результате того, – считает он, – что к модернизму композиторы пришли путём эволюции *линейного движения*, через последовательное утверждение новаций, а к постмодернизму путём *кругового движения* [284, с. 27].

Принципиально важное определение постмодернизма находим в статье В. Рожновского, которое демонстрирует многозначность приставки *post*: « В отличие от всех предшествующих стилей, селективно наследовавших те или иные «традиции», язык-мышление постмодернизма приглашает к себе всех, включая оппонентов и даже – особенно! – врагов. Будучи *post* – (после), он не просто сменяет или, как принято считать, «отменяет» модернизм-авангард, но вбирает в себя и его [153, с. 20].

Как это ни парадоксально, но чётко определить отличия этих двух знаковых понятий музыкального искусства (модернизм – постмодернизм), оказывается всё же невыполнимой задачей на сегодняшний день: «Если понятие *авангард* в музыкознании относительно устоялось (обычно различают две фазы европейского музыкального авангарда – 20-е и 50-е годы), то вопрос – что такое *модерн* в музыке – на серьёзном научном уровне до сих пор по существу даже не поставлен. И теория здесь явно отстаёт от практики, так как в наше время самоопределение композиторов, их взаимная конфронтация происходит чаще всего именно по оси *авангард – модерн*» [181, с. 16].

Хронологически проявление музыкального постмодернизма (начало 80-х годов прошлого века) совпадает как у западно-европейских композиторов, так и у композиторов бывшего СССР, с той только разницей, что в Советском Союзе он «находился в «подполье», как, собственно, и творчество композиторов второй волны авангарда.

Выделим основные качественные характеристики музыкального постмодернизма, названного «универсальным», «метаисторическим стилем» [181, с. 24]. В первую очередь, это историзм мышления, понимаемый как плюрализм поэтик, стилей, языков, предполагающий «свободное оперирование всем арсеналом технико-стилевой системы с обязательным погружением в некие глубинные пласты, «до дна» исчерпывающие смысл их сопоставления и взаимодействия» [там же, с. 25]. Сходную мысль о стилевом плюрализме высказывает Т. Кюрегян. При этом она обращает внимание на то, что «этот метод, не сводимый к технике коллажа и даже полистилистики, предполагает, как известно, апелляцию к любым освоенным человечеством культурным пластам, к языковым нормам (а отчасти и идеям, за ними стоящим), любых музыкальных эпох» [96, с. 70]. Данные выводы основаны на богатой и обширной композиторской практике последних десятилетий, в «гипертексте» которой по принципу «договаривания» присутствуют «романтизм и грегорианика, барокко и классицизм, фольклор и поп-музыка» и, конечно же, авангард. О последнем следует заметить следующее: хотя постмодернизм пришёл как антиавангард, достижения первой и второй волны музыкального авангардизма никуда не исчезли. Эту ситуацию подтверждает 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» [157, с. 38].

В панплюралистических постмодернистских опусах коллажное смешение языков, стилей, поэтик часто принимает вид преднамеренного хаоса, в котором нарушены обычные линейно-векторные связи. Вот как комментирует данную ситуацию О. Гарбуз: «В новом культурном пространстве законы линейности, определяемые как историческая и временная перспектива развития, утрачивают силу. На смену линейности – основному качеству западной цивилизации – приходит *нелинейность*. В постсовременном пространстве, потерявшем временные и пространственные ориентиры, нелинейному типу развития подчиняются все социальные и культурные процессы. Согласно новой парадигме знания, развитие некоего объекта, будь то определённый вид искусства или художественная система, происходит не путём эволюции, а путём *интерпретации*. В такой ситуации целостное пространство поля культуры понимается как наслоение

разного рода *текстов*; под термином *текст* подразумевается любой вид художественной деятельности» [149, с. 9].

В основе *нелинейной* организации материала лежит один из главных принципов постмодернизма – *деконструкция*. В свою очередь, идея деконструкции коренится в возникновении новых научных теорий XX века. Румынский музыковед Г. Дуцикэ в своей работе *Strategii anarhetipale în componistica românească (Анархетипальные стратегии в румынском композиторском творчестве)* исследует влияние четырёх научных теорий, которые спровоцировали внедрение приёмов деконструкции, нелинейности в гуманитарных науках, в том числе в композиторском творчестве. Это *Теория катастроф* Ренэ Тома, *Фрактальная теория* Бенуа Мандельброта, *Теория хаоса* Давида Руайя, *Теория нерегулярных структур* И. Пригожина [268, с. 39-40]. Данные теории отразились на морфологии структур постмодернистских сочинений, в которых «хаос становится порядком, случайность – закономерностью, а шок – фактом предусмотренным», - обобщает Г. Дуцикэ [там же]. Он также предлагает ввести для музыкальных сочинений с подобными структурами определение «анархетипических» [там же, с. 37].

В музыковедческой литературе, посвящённой проблемам постмодернизма, можно встретить и другие определения-метафоры, сходные по сути: «состояние стабилизированного хаоса» (В. Курицын); «салат», «суповой набор» стилей (О. Немеску), «идея свалки» (Е. Зинькевич). В одном ряду с данными определениями часто фигурирует понятие *лабиринта*. Однако по смыслу оно радикально отличается от *салата* и *свалки*. Об этом пишет в своей статье *Метафоры музыкального постмодерна* Е. Зинькевич: «В свалке тоже нет линейно-векторных отношений, но нет и лабиринта, в котором всё же имеется свой (хоть и запутанный) план. Свалка и план – несовместимы. Вариант «свалки как картины мира» возникает в *quasi*-полистилистических опусах. <...> Однако, если в полистилистических опусах всевозможные отсылки, аллюзии, цитаты и т.п. объединены идеей диалога (полилога), чем и создаётся семиотическая цепь перекодировок, то в «свалке» пространство диалога отсутствует. Спрессованная в плотную массу «свалка» неподвижна, динамическая волна переосмыслений (эффект интертекстуальности) в ней не возникает» [69, с. 522]. Другими словами, постмодернистский плюрализм стилей достигает уровня «высокой», подлинной интертекстуальности тогда, когда в сочинении присутствует глубоко от-refлексированный художественный план, идея интеграции.

Одним из первых «знаковых» произведений коллажного типа с интегрирующей идеей стала *Симфония для восьми голосов и оркестра* Лучано Берно (1968). Приведём

комментарий самого композитора, включённый Г. Данузером в свою статью *Малер сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом*: «Часть представляет собой посвящение Густаву Малеру, чьё творчество несёт в себе, кажется, груз всей музыкальной истории; но это ещё и дань уважения Леонарду Бернстайну за его незабываемое исполнение *Симфонии воскресения* Малера в Нью-Йорке в сезон 1967 года. В результате получается нечто вроде путешествия на Цитеру на борту третьей части из Второй симфонии Малера. Я использовал произведение Малера как реторту, в стенках которой развивается, сталкивается и трансформируется великое множество «музыкальных мифов» и аллюзий: от Баха, Шёнберга, Дебюсси, Равеля, Р. Штрауса, Берлиоза, Брамса, Хиндемита, Бетховена и Стравинского до Булеза, Пуссера, Штокхаузена, меня самого и других» [50, с. 148].

Исследователь Е. Чигарёва справедливо пишет о том, что *полистилистика* – это не просто композиционная техника и не просто художественный приём, а «осознанный художественный принцип в эпоху постмодернизма, связанный с его эстетической платформой» [181, с. 432]. Цитируя выражение Булеза – «полистилистика – техника, поднятая на уровень идеи» [там же, с. 431], она подкрепляет его убедительными примерами из лучших сочинений А. Циммермана, В. Сильвестрова, Э. Денисова и, конечно, А. Шнитке, в которых полистилистика (как коллажная, так и симбиотическая) достигает концепционного уровня. Как теоретик полистилистики, Альфред Шнитке претворил её на практике в своих сочинениях разных жанров, но высокого уровня интертекстуальных связей, как следствия концепционности, он достигает в своих симфониях.

Организация различных культурных знаков в текстах композиторских сочинений часто осуществляется по принципу *лабиринта*, одного из древнейших символов человеческой культуры, получившего в XX веке новую актуальность именно в постмодернистском искусстве. Пионером в освоении принципа лабиринта оказалась литература, когда в ней появились романы Х.-Л. Борхеса *Сад расходящихся тропок*, *Дон Астрид*, *Вавилонская библиотека* и его рассказы *Лотерея в Вавилоне*, *В кругу развалин*. «Произведения Борхеса называют «лабиринтом культуры» или «зеркалом памяти». Основная мысль, которая пронизывает всё творчество Борхеса: новые тексты невозможно написать, потому что их число ограничено, и все они давно написаны» [118, с. 182]. В романе *Имя Розы* Умберто Эко выстраивает своеобразную метафору *лабиринта*, непостижимого для непосвящённых, изображая библиотеку аббатства. Как правило, в лабиринте нет центра и нет периферии, а мысль автора развивается как «бесконечно ветвящийся смысл», получивший в постмодернистской поэтике название

ризома (в переводе с французского свободно вьющаяся корневая система). Примерами ризомы в литературе, помимо сочинений Борхеса и У. Эко, являются тексты романов *Бесконечный тупик* (1988) Д. Галковского, *Книга Мануэля* (1972) Х. Кортасара, *Профессор Криминале* (1992) М. Брэдбери, *Если однажды зимней ночью путник...* (1979) И. Кальвино, *История мира в 10 с половиной главах* (1989) Д. Барнса и др.

В современной композиторской практике принцип ризомы воплощается во многих сочинениях. Примерами могут служить сочинения Фараджа Караева, творчество которого анализирует А. Амрахова. Она пишет: «У Ф. Караева структура всех сочинений очень свободна, она не отсылает ни к каким бы то ни было жанровым или композиционным прототипам. Смысл здесь формируется логикой, а не временем. Образ в них не развивается, а словно поворачивается разными гранями своего естества» [10, с. 181]. О. Гарбуз в своей статье анализирует новый тип музыкальной организации по принципу ризомы, нашедший отражение у Паскаля Дюсапена (второго по значению композитора современной Франции после Булеза) в сочинениях 1980-х годов, таких как *Бегущая музыка* для струнного трио, *Захваченная музыка* для девяти духовых, *Музыка, увиденная изнутри* для альты соло. «В это время композитор вдохновлён поисками музыкальной системы, способной передать качества турбулентных моделей: пламени, облаков, воды, свободно вьющейся травы. Олицетворением моделей такого рода является *ризома*... Паскаль Дюсапен пытается музыкальными средствами обосновать музыкальный хаос», – пишет она [40, с. 13].

Принцип ризомы часто совмещается с другим ключевым понятием постмодернистской поэтики – так называемым *симулякром* (франц. *simulacres* – псевдовещь, пустая форма, по философскому осмыслению Ж. Батая, Дерриды, Бодрийяра). А. Амрахова отмечает яркий пример симулякра в творчестве Ф. Караева – сочинение *Tristessa*, в котором «ситуации живого творческого общения был противопоставлен мертвящий образ «копии копии» – в виде звучания искажённой магнитофонной записью фортепианной прелюдии отца» [10, с. 182]. К другому примеру симулякра А. Амрахова отсылает в анализе сочинения Ф. Караева *Маленький (не)спектакль*: «Это как бы музыка, аллюзия на музыку, созданная через изначальные понятия музыкального языка – регулярность и отсылки к жанровым прототипам марша, песни и вальса. Композитор, обратившись к симулякру как феномену клишированного сознания, не только даёт его музыкальный эквивалент, но стремится нарушить автоматизм стандартизированного мышления» [там же, с. 184].

Анализируя оперу Владимира Тарнопольского *По ту сторону тени*, Гюляра Садых-заде указывает на то, что в этом сочинении приём симулякра оказывается едва ли

не главным: «Танцовщики и певцы составляют фантазии движений, жесты танцовщиков отражаются тенями на сложно изогнутой поверхности раковины. В какой-то момент тени отделяются от людей-хозяев и начинают жить своей призрачной плоскостной жизнью. И вот уже танцор повторяет, вслед за тенью, ползучие движения; причина и следствие поменялись местами, реальность и тень зеркально перевернуты. Тени становятся реальной живых тел, симулякры – главное подлинников» [179, с. 105].

Целый комплекс приёмов постмодернистской поэтики – ризома, симулякр, коллажный монтаж, полистилистика, элементы игрового абсурда – сконцентрированы в опере А. Шнитке *Жизнь с идиотом*. И. Яськевич, анализируя оперу А. Шнитке, акцентирует момент адекватности мировоззрений писателя-либреттиста Виктора Ерофеева и композитора, соответствующих целостной концепции постмодерна: «В своих сочинениях Ерофеев воплощает сугубо постмодернистское *ризоматическое* понимание истории, что проявляется, прежде всего, в языке... Своё отражение в опере этот приём находит в тотальной полистилистике. Музыка изобилует скрытыми и явными цитатами, признаками самоцитирования и отзвуками стилей композиторов разных эпох... Главный герой оперы *Я* с одной стороны, выступает от имени автора и как бы подменяет его. С другой стороны, в опере существуют и другие персонажи-двойники: *Я – Вова; Вова – Ильич*. Таким образом, композитор выстраивает целую конструкцию образных симулякров» [234, с. 57].

В анализе постмодернистских сочинений следует учитывать также *новый подход к категории содержания*, обобщённо определяемый как *концептуализм*. «Концептуальный аспект произведения – это его *новая программность*, под которой подразумевается любой характер направляющего авторского пояснения. В отличие от программности в её старом, классико-романтическом понимании (сюжетность, событийность, словесная расшифровка музыкальных образов), новая программность предполагает прежде всего некий код для организации смысловой формы музыки», – пишет А. Соколов [166, с. 28]. Ещё одна важная его формулировка гласит: «Концептуализм трансцендирует смысл за пределы музыки, вводя различные музыкальные коды, ищет мотивацию творчества вовне, порождая музыку *контекста*, *музыку подтекста*, *музыку пост-текста*» [там же, с. 29].

Со свободой выбора новых технологических решений тесно связано осознание композиторами нового сонорного пространства. Высказывания многих апологетов постмодернистской эстетики и поэтики подтверждают, что его сутью является более глубокое осознание качества звука. Именно с этим связаны аспекты современного композиторского мышления: философский, эстетический, культурологический,

поэтический. В подтверждение приведём несколько теоретических экспликаций как музыковедов, так и композиторов. Так, в коллективном труде *Теория современной композиции* подчёркивается: «Звук перестал быть объективной данностью, предлагаемой традиционными источниками (существующими инструментальными средствами). Для Новой музыки нет готовых звуков, нет готовых тембров. Звук стал областью поисков и экспериментов. Он стал *предметом композиторской работы*...Его надо сочинять... Обретая самоценность, звук на правах темы становится носителем индивидуальных характеристик... Будучи объектом композиции, звук стал контекстуальным. В этом смысле он – категория структурная и функциональная. Сам по себе уже первичная форма, он служит материалом для формы всего произведения» [181, с. 52, 53].

Л. Термен полагает: «Звук не начинается, продолжается и прекращается – а рождается, живёт и умирает» [цит. по 134, с. 152]. Ему вторит Е. Магницкая: «Во второй половине XX века рождается новое отношение к музыкальному звуку, который становится единицей формы и понимается как индивидуальное живое существо, обладающее началом телесным, душевным и духовным» [105, с. 24].

А. Тертерян считает: «Звук велик и всеобъемлющ. Любая мелодия, самая прекрасная – это всегда одно состояние. Нет мелодий, выражающих всё. Всё – только в звуке. Звук – это прима, абсолют. Звук – это способ погружения в бесконечность и беспредельность мира» [154, с. 12]. К. Штокхаузен высказывается по этому поводу более высоким стилем: «Бог есть сила и мощь звука. Звук – причина всего сущего» [58, с. 82].

По-новому услышанное сонорное музыкальное пространство подняло до необычайной высоты значение паузы, семантически «разросшейся» до феномена силенто-музыки, музыки молчания, музыки тишины. После первого знаменитого революционного опыта Кейджа (пьеса «4'33"» для любого инструмента или инструментального состава, 1952) многие современные композиторы обратились к *молчащей* или *молчаливой* музыке с самых разных содержательных позиций: Д. Кейдж: «Материал музыки – звук и тишина. Соединять их друг с другом и означает сочинять» [55, с. 361]. Луиджи Ноно: «Тишина столь же музыкальна, сколь и звук, и порою между ними нет точной границы» [59, с.71]. Е. Зинькевич относит к особым приметам музыкального постмодерна «тенденцию к молчанию» (наряду со «свалкой») [69, с. 517]. В своём культурологическом эссе *Метафоры музыкального постмодерна* она ясно обозначила амплитуду смыслов молчащей музыки и конкретно «паузы»: «У кого-то она знак препинания, а у кого-то нечто большее...Генеральная пауза как знак молчания...» [там же, с. 522].

Осознание нового качества звука, переданное в наследство музыкальному постмодерну от авангарда, проецируется не только на единичный звук, но и на звуковые комплексы или *соноры*, способные непосредственно передавать всё многообразие красок современного мира. Исследователь А. Маклыгин указывает, что сам термин *сонорика* употреблялся ещё в позднесредневековой теории, а в 50-е годы XX-ого века, наряду с термином *сонорика* (*sonoryka*) возник термин *сонористика* (*sonorystyka*), который впервые употребил представитель новой польской школы Ю. Хоминьский. Позже к нему добавился целый ряд близких по значению терминов: сонорика (Ю. Холопов), музыка тембров (Ц. Когоутек), статистическая композиция (К. Штокхаузен), *Klangmusik* – «музыка звучностей» (Р. Фиккер, Р. Траймер), *Klangfarbenfeldtechnik* – «техника звукоокрасочных полей» (Е. Салменхаара). Как частный случай, имеет место *cluster technique* – «кластерная техника» (Г. Кауэлл) [181, с. 383].

Для методологии анализа нового сонорного пространства принципиально важны, на наш взгляд, два момента: 1. Специфическим признаком сонорного звучания является частичная или даже полная *недифференцируемость* тонов на слух, когда звуковой комплекс – созвучие-вертикаль, фактурный слой или пласт – ощущается как целостный, неделимый на составляющие его элементы гармонический блок, приобретая тембровое значение. 2. Использование ассоциативных, метафорических определений при описании сонорной музыки, таких как «точка», «россыпь», «линия», «пятно», «облако», «поток», «полоса», «огненные брызги», «пульсации», «мерцания» [там же, с. 394]. По мнению А. Маклыгина, в подобных метафорических определениях отражается «новая энергоинформационная концепция звука» (понятие предложено Е. Магницкой), открывающая «врата» в понимание и анализ ещё более глобальной и универсальной концепции *пространства и времени*. Новая и новейшая музыка оказалась способной трансформировать физические величины времени и пространства – увеличивать и уменьшать, рассеивать и сжимать. Показательные тому примеры демонстрируют такие сочинения как *Меры времени и тишины* К. Пендеревского, его же *Космогония*, в которой воплощается философская идея о бесконечности пространства и времени; *Эхо времени и реки* Дж. Крама, *Звучащее пространство* В. Лютославского, *Узелки времени* А. Волконского, *Дыхание исчерпанного времени* В. Тарнопольского и др.

Следует подчеркнуть, что в современных сочинениях символы пространства и времени подвергаются не только «физическим» преобразованиям, но подчиняются одному из главных принципов постмодернистской поэтики – деконструкции, при которой линейно-векторная ось времени постоянно нарушается; прошлое, настоящее и будущее парадоксально перемешиваются в сознании художника, вступая в своеобразную

игру. Игры со временем сначала освоила литература. Одним из первых «Хорхе Луис Борхес внёс в литературу XX века особый игровой принцип, когда смерть, жизнь, пространство, время превращаются в символы, с которыми можно обращаться так же свободно, как с литературными образами или культурными знаками» [118, с. 183]. Яркими примерами того, как сознание художника снимает оковы внешней хронологической последовательности, стали романы Марселя Пруста *Обретённое время*, *В поисках утраченного времени*; К. Кастанеды *Активная сторона бесконечности*, *Колесо времени*; сборник новелл Х. Кортасара *Вне времени* и др.

Постмодернистская литература, безусловно, повлияла на создание композиторских опусов, основанных на игровом смешении времени и пространства. Особо показательными явились сочинения, рождённые тесным тандемом писателя и композитора, как это произошло в случае создания и постановки оперы Л. Десятникова *Дети Розенталя*. О появлении нового типа постмодернистской оперы, где очерчено игровое эстетическое поле и расширены временные и пространственные рамки, пишет И. Яськевич: «*Дети Розенталя* дают основания предполагать появление нового типа постмодернистской оперы, в которой заключено гуманистическое содержание. Здесь оперные штампы (музыкальные и литературные) и блуждающие сюжеты переходят в разряд архетипов, а их комбинация становится основным смысло- и формообразующим средством; полистилистика же используется не только как способ очертить игровое эстетическое поле и расширить временные и пространственные рамки, но и как метод создания обобщённых образов» [234, с. 59-60].

Мотив времени, как своеобразное *ostinato*, составляет сущность оперы В. Тарнопольского *Когда время выходит из берегов* (1999).

Несмотря на относительно краткий период существования музыкального постмодернизма, в нём можно наметить и определить внутренние фазы развития. Новые тенденции в постмодернизме особенно дают о себе знать с начала XXI века. Сочинения, в которых обнаруживаются эти новые тенденции, принято относить к последней фазе в развитии постмодернизма, получившей в современном искусствознании определение *постпостмодернизм*. Литературовед В. Курицын различает постмодернизм и постпостмодернизм таким образом: «Русский литературный постмодернизм мы можем обозначить как героический этап этой эпохи, а постпостмодернизм – как его более спокойное развитие, как мирную жизнь... Постмодернизм победил и теперь ему следует стать скромнее и тише» [95]. Более развёрнутую характеристику постпостмодернизма даёт Н. Маньковская в своей монографии *Эстетика постмодернизма*: «Постпостмодернизм тяготеет к жанровой чистоте, соответствующей новой

упорядоченной картине мира: постмодернистское смешение жанров становится неуместным <...>. Ещё один вектор возможного постпостмодернистского развития – транссентиментализм <...>. Характерными особенностями этого российского варианта постпостмодернизма представляются новая искренность и аутентичность, новый гуманизм, новый утопизм, синтез лиризма и цитатности («вторичная первичность»)» [108, с. 327].

Явление постпостмодернизма в музыке анализирует с разных позиций (философской, культурологической, музыковедческой, композиторской) В. Мартынов в монографии *Зона opus posth или рождение новой реальности*. Если ранее мы отмечали факт продолжения в постмодернизме потенций авангарда, то в музыкальном постпостмодернизме таковые полностью отсутствуют. В. Мартынов приводит в доказательство сочинения и высказывания композиторов Г. Пелециса и В. Сильвестрова, которые «имеют ярко выраженную антиавангардную направленность» [109, с. 233]. Кредо творчества Пелециса – «полный приоритет консонантности, или «терцовости», – провозглашение всеисторической радости, любви и нежности» [там же, с. 232]. Оно корреспондирует с речью В. Сильвестрова, обращённой к немецким композиторам: «Зима уже давно кончилась. Пора листики выпускать. <...> Необходимо, чтобы на музыкальном континууме расцветали цветы, а то и плоды» [162, с. 145].

Для постпостмодернистских сочинений характерно состояние *постсовременности, постлюдийности*, часто обозначенных уже в названиях опусов: *Постлюдия* для скрипки соло, *Постлюдия* для виолончели и фортепиано, *Post scriptum (соната)* для скрипки и фортепиано), *Постлюдия DSCN* для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано В. Сильвестрова; *Отпечатки пальцев* для оркестра Г. Канчели; *Opus posth* для двух фортепиано и певца-дисканта, *Упражнения и танцы Гвидо* В. Мартынова; *Четыре постлюдии* для симфонического оркестра Д. Капырина и др.

В рамках пространства музыкального постмодернизма обозначились и другие тенденции, например, *нового синкретизма, нового сакрального пространства*

С начала третьего тысячелетия пространство «мирного» постмодернизма лихорадит новыми трансформациями. О них заявляет писатель и культуролог М. Эпштейн в статье *Эксплозив – взрывной стиль 2000-х*: «11 сентября 2001, с крушением двух башен-близнецов Всемирного торгового центра закончилась эпоха постмодернизма. Реальность, подлинность, единственность – категории, которыми было принято пренебрегать в поэтике постмодернизма, основанной на повторе и игре цитат, на взаимоотражении подобий, – жестоко за себя отомстили... Взрывчатость – в основе современной экспрессии. Эксплозив – вот ведущий стиль нашего времени» [231, с. 210-

211]. Представителем *новой взрывной волны* М. Эпштейн называет американского композитора Джона Адамса, классика музыкального постмодернизма, сочинившего к годовщине 11 сентября композицию *Переселение души*, а также кинорежиссёра Стэнли Кубрика с его фильмом *С широко закрытыми глазами*. Исходя из статьи М. Эпштейна, можно сделать вывод, что поэтика постмодернизма в эксплозивном стиле сохраняется, обрастая новыми экстремальными «обертонами»: «Современный стиль – сочетание корректности, внешней расслабленности, плюрализма, унаследованных от постмодернизма, с внутренней напряжённостью, повышенным болевым порогом – ведь каждая жилка этой гладко сплетённой и ухоженной цивилизации в любой миг может оборваться» [там же, с. 215].

1.3. Разработка историко-теоретических аспектов исследования в трудах отечественных музыковедов

Необходимым звеном в разработке данной темы явились труды по истории и теории музыкальной культуры Молдовы отечественных музыковедов. В первую очередь мы обратились к важнейшим монографическим исследованиям: коллективной монографии *Arta muzicală din Republica Moldova. Istoria și modernitate (Музыкальное искусство Республики Молдова. История и современность)* [238] и *Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală) (Стилевые тенденции в композиторском творчестве Республики Молдова (инструментальная музыка)* Владимира Аксёнова [245]. Монография *Arta muzicală din Republica Moldova* обладает неоспоримой ценностью, поскольку впервые в Молдове создано столь обширное исследование, в котором представлена эволюция музыкального искусства Молдовы от истоков до наших дней, причём во всех трёх основных областях, какими являются традиционная музыка, сакральная музыка и профессиональное композиторское творчество. Фольклорный блок, написанный ведущими музыкальными фольклористами и этнологами республики В. Гилашем, В. Киселицей, С. Бадражан, создаёт условия для глубокого изучения и понимания всех направлений и жанров традиционной музыки: лэутарского фольклора, календарно-обрядового, похоронного и пастушеского, песенного и танцевального, что послужило автору безусловным подспорьем при анализе тех сочинений современных молдавских композиторов, в которых превалирует национально-почвенное начало.

Второй раздел *Сакральная музыка византийской традиции* (автор В. Галайку) даёт необходимую информацию в тех случаях, когда автор исследования обращается к анализу

композиторских сочинений, воссоздающих архетипы византийской монодии.

Третий раздел *Профессиональное музыкальное творчество* включает семь глав, посвящённых соответственно семи основным жанровым областям. Для нас наибольший интерес представляет обширная глава *Симфоническое творчество Республики Молдова*, написанная В. Аксёновым. Естественно, что содержание главы *Инструментальный концерт в композиторском творчестве Молдовы*, написанной автором этих строк, получило отражение и продолжение в настоящем исследовании. Частично внимание привлекли главы о хоровом искусстве XX века, об истории отечественной камерной музыки и *Из истории эстрадной музыки Республики Молдова* (авторы Е. Нагачевская, П. Ротару, В. Ткаченко).

Фундаментальностью и глубиной проникновения в проблему отличается указанная монография В. Аксёнова, которая выделяется аргументированной методологической базой в изучении таких основополагающих понятий, как *стиль, стилистика, стилевое направление, стилевая тенденция, полистилистика и метастилистика, стиль смешанный и индивидуальный, стиль национальный и универсальный*. Исторической эволюции формирования данных понятий посвящена первая глава. Вторая глава *Elementul folcloric în structura stilistică a lucrărilor componistice (Фольклорный элемент в стилевой структуре композиторских сочинений)* также ценна своими теоретическими и историческими обоснованиями развития в Молдове стилевое направления *музыкальный фольклоризм*. В ней В. Аксёнов сформулировал главные пути пересечения в системе *композитор и фольклор*. Обращает на себя внимание обширное поле для анализа конкретных сочинений, охватывающее не только инструментальные опусы молдавских, но и румынских авторов.

Третья глава данной монографии *Elemente stilistice ale muzicii universale în creația compozitorilor din Republica Moldova (Стилевые элементы зарубежной музыки в композиторском творчестве Республики Молдова)* фокусирует внимание на претворении в творчестве молдавских композиторов традиций классиков XX века – Дж. Энеску, Б. Бартока, И. Стравинского, Д. Шостаковича. Особый интерес для автора данного исследования представляет последний параграф третьей главы *Ecouri ale tehnicilor de scriitură avangardistă și postavangardistă în muzica compozitorilor din Moldova (Отражение авангардистских и поставангардистских техник письма в музыке композиторов Молдовы)*, содержание которого непосредственно связано с постсоветским периодом.

Пути развития молдавской симфонической музыки анализируются в двух более ранних монографиях В. Аксёнова, изданных в 1984 и, соответственно, 1998 годах: *Молдавская симфония. Историческая эволюция, разновидности жанра* [3] и *Жанры*

симфонической музыки в Молдове (30-е – 80-е годы XX века) [2].

Что касается изучения творчества крупных композиторских фигур, то здесь необходимо назвать монографию Г. Кочаровой *Злата Ткач. Судьба и творчество* [92], монографии автора данного исследования: *Композитор Владимир Ротару* [122], *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu (Гармония сфер Творчество композитора Геннадия Чобану)* [279] и её же монографию, написанную в соавторстве с музыковедом Валерией Шейкан, – *Gheorghe Mustea. Profil muzical (Георгий Мустя. Музыкальный портрет)* [281]. Заметим, что данные монографии охватывают и первое постсоветское десятилетие.

Само собой разумеется, что автор изучил и проанализировал основные труды отечественных музыковедов, посвящённых советскому периоду творчества композиторов из бывшей Молдавской ССР. В этом плане показательными являются очерки *Молдавская ССР* Л. А. Аксёновой и А. В. Абрамовича в IV, V томах *Истории музыки народов СССР* [6, 7]. Итоги развития фольклорных и академических музыкальных жанров в республике были подведены в сборнике статей молдавских музыковедов *Музыкальная культура Молдавской ССР*, изданном в Москве к 70-летию советской власти [133]. Творческие портреты ведущих молдавских композиторов представлены в двух сборниках статей Е. Клетинича [79, 80].

Мы считаем значительным шагом вперёд в развитии молдавского музыкознания два сборника статей *Традиционное и новое в музыке XX века* [185] и *Cercetări de muzicologie (Музыковедческие исследования)* [255], изданные в Кишинёве по материалам международных музыковедческих конференций в первые годы независимости Молдовы и затрагивающих проблемы творчества переходного периода.

С самого начала становления профессионального композиторского творчества в Молдове и до наших дней в центре внимания находилась проблема претворения и сохранения национальной почвенности. Ядром этой проблемы долгие годы являлась связь композиторского и фольклорного начал, которая не утратила своего значения до сих пор. По мере усложнения взаимовлияний в системе *композитор и фольклор* происходили теоретические накопления и осмысления в молдавском музыковедении, касающиеся данной проблемы. Впервые она широко обсуждалась в многочисленных докладах и сообщениях в рамках международной конференции, состоявшейся в 1980 году. Итогом обсуждения стал сборник *Материалы научно-теоретической конференции «Композитор и фольклор»* [112]. Несмотря на то, что опубликованные в нём доклады в немалой степени страдали зависимостью от политической конъюнктуры (например, открывает сборник доклад И. Милютиной *Проблема «композитор и фольклор» в свете ленинских принципов*

партийности и народности художественного творчества), они заложили фундамент и дали импульс для дальнейшего теоретического углубления в данную проблему.

Спустя десятилетие вышел сборник *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве* [132], статьи которого обнаруживают возросшую музыковедческую зрелость в том, что касается методологических и теоретических аспектов. Отметим особую значимость исследований П. Стоянова, И. Милютиной и В. Аксёнова.

Наконец, в 1993 году музыковедами сектора музыкознания Академии наук Молдовы подготовлено коллективное исследование *Folclorul muzical din Moldova și creația compositivă*, в котором совмещается разработка вопросов музыкальной фольклористики и развития профессионального композиторского творчества. Среди материалов второго раздела *Folclorul în creația compositivă din Moldova* наиболее значительной представляется статья В. Аксёнова *Cu privire la utilizarea folclorului în creațiile simfonice* (*К проблеме использования фольклора в симфонических сочинениях*), в которой он акцентирует внимание и на эволюции музыкального фольклоризма, как направления. Примечательно, что в статье дифференцируется претворение композиторами вокального фольклора и лэутарского инструментального.

Несколько ранее проблему влияния лэутарского фольклора на композиторское творчество исследовал музыковед Л. Райляну в статье *Тенденции неофольклоризма в молдавской симфонической музыке 70-х гг.* [151].

По материалам кандидатской диссертации другого музыковеда – В. Галайку – написана и издана в 1998 году книга *Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești)* [273].

В 90-е годы несколько статей посвятила проблеме национального стиля Г. Кочарова: *Folclorism ca problema în muzicologia din Moldova* (*Фольклоризм как проблема в музыковедении Молдовы*); *Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы*; *Композиторский фольклоризм и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этнологии* [263, 93, 91].

Музыковедческих работ, специально ориентированных на изучение композиторского творчества постсоветского периода, в Молдове очень мало. Как правило, это отдельные статьи, посвящённые либо анализу одного сочинения, либо одному частному аспекту. Таковы статьи И. Чобану-Сухомлин [178, 217, 218, 259], Г. Чобану [256, 258], М. Белых [25]; В. Аксёнова [246, 243]; В. Ткаченко [183]; В. Мельник, К. Параскив [277].

Большую помощь в работе над данным исследованием оказал справочник-путеводитель *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)* (*Общий каталог музыкального творчества в Республике Молдова (последние два десятилетия XX века)*), составленный И. Чобану-Сухомлин [260]. Она же является автором вводной статьи к нему под названием *Muzica compozitorilor din Republica Moldova în pragul celui de al 3-lea mileniu* (*Музыка композиторов Республики Молдова на пороге третьего тысячелетия*).

Для изучения и анализа проблемы национально-культурной идентичности в современной музыке Молдовы автору нельзя было обойти вниманием исследования музыковедов-фольклористов, посвященные истории и теории фольклорных музыкальных жанров и традиций. В этом плане в Молдове к настоящему времени достигнуты внушительные результаты, о которых свидетельствуют как монографии, так и целый ряд защищенных диссертаций по музыкальной фольклористике и этномузыкологии. В первую очередь следует отметить глубоко содержательное исследование В. Гиляша *Muzica etnică* (*Этническая музыка*) [276], которое выходит за рамки чисто фольклорных проблем, поскольку соприкасается со смежными науками культурологии и эстетики. Об этом говорит, например содержание первой главы *Muzica tradițională ca fenomen sociocultural* (*Традиционная музыка как социокультурный феномен*).

Ранее зарекомендовали себя труды фольклориста П. Стоянова [173, 174, 175]. Анализ конкретной жанровой области молдавского фольклора находим в книгах Э. Флори [191,192], в монографии С. Бадражан [247], в статьях Д. Буни [252, 253].

Как было доказано исследователями по проблеме национального в музыке, национальная традиция не исчерпывается только влиянием фольклора, но в её структуру входит и отражение традиции культовой религиозной музыки. Важнейшая проблема взаимовлияния современного композиторского творчества и византийской монодии – главного репрезентанта румынской культовой традиции – к сожалению, не получила ещё реализации в отечественном музыкознании. Она настоятельно ждёт своего решения, как и изучение собственно самой культовой музыкальной византийской традиции. Серьезную заявку в этом отношении представляет монография И. Чобану-Сухомлин *Tezaurul muzical de tradiție bizantină din Republica Moldova* (*Сокровищница византийской музыкальной традиции в Республике Молдова*) [260], в которой подробнейшим образом описана и каталогизирована коллекция музыкальных манускриптов византийской традиции, происходящих из хранилища Ново-Нямецкого монастыря в Бессарабии и находящихся в настоящее время в Национальном Архиве Республики Молдова. Во Введении данной монографии автор пишет об актуальности и важности изучения византийской монодии

ещё и по той причине, что она нашла гармоничное отражение в современном композиторском творчестве Молдовы, перечисляя конкретные сочинения Т. Згуряну, С. Бузилэ, Г. Чобану.

Поскольку в Румынии исследователями накоплен богатый материал по музыкальной византологии, мы обратились к целому ряду румынских источников, среди которых монографии *Melodica bizantină* de V. Giuleanu [277], *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români* de T. Moisescu [282].

Необходимую помощь в изучении процессов, происходящих в современном композиторском творчестве, оказали также труды румынских музыковедов по актуальным вопросам теории композиции XX века. Выделим те из них, которые непосредственно имеют отношение к проблематике данного исследования. Это монография I. Anghel *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești a doua jumătate a sec. XX (Ориентировки, направления, течения в румынской музыке второй половины XX-ого века)* [236]. Данная работа вызывает интерес по той причине, что теоретические положения в ней обосновываются практикой современного композиторского творчества в Румынии, что даёт возможность читателю параллельно ознакомиться с композиторским процессом, происходящим в соседней стране. Например, интересно, как по-разному авторы современных сочинений пользуются техникой минимализма: Штефан Никулеску ассимилирует репетитивность в сочетании с гетерофонными формами, Октавиан Немеску предлагает модели архетипального минимализма, а Дойна Ротару обращается к репетитивности при воплощении длительно продолжающегося эмоционального состояния, будь то напряжение или расслабление.

В монографии S. Rădulescu *Peisaje muzicale în România secolului XX (Музыкальные картины Румынии XX-ого века)* [285] даётся обзорное представление музыкальной культуры Румынии прошлого века с культурологических позиций, акцентируется внимание на таких проблемах, как деконструкция и реконструкция социо-культурной жизни после смены политического вектора в 1989 году, пути развития традиционной фольклорной музыки, академической музыки, религиозной, массовой, музыки национальных меньшинств. В монографии освещаются также процессы, происходившие в румынском музыковедении, этномузыкологии и византологии.

Интересующий нас период последних десятилетий затрагивается в исследовании V. Sandu-Dediu *Postmodernismul: un nou manierism?* [288] и частично в её же книге *Muzica românească între 1944-2000* [287].

Целый ряд полезных рассуждений и заключений, сопрягающихся с проблематикой нашего исследования, находим в работе композитора и этномузыковеда К.-Д.

Джорджеску „Modern” și „tradițional”. *O posibilă perspectivă a compozitorului contemporan* («Новое» и «традиционное». *Возможная перспектива для современного композитора*). Особый интерес для нас представляет тезис из параграфа *Aspecte ale modernismului privite din perspectiva post-modernă* (*Аспекты модернизма увиденные в перспективе постмодернизма*) о том, что «смысловая структура постмодерна очень толерантна. Его псевдоисторической сущности не мешают никакие искусства эволюции, неумолимого авангарда, радикализма. Его трезвый взгляд, нейтральный, всеобщий, порой слегка ироничный, рассматривает с безразличием любое явление, новое или старое, несовместимости больше не существует. Именно в этом контексте традиционные музыки могли бы получить новый шанс (бытования), познание их могло бы ускориться, проясниться их подлинная сущность» [275, с. 7]. Размышления К.-Д. Джорджеску об отношении композитора к фольклору совпадают с той ситуацией, которая складывается в Молдове. Так, он считает, что в Румынии фольклор был и остаётся ещё на первом месте в определении национальной культуры, как и язык. Но фольклор не может быть единственным фактором определения идентичности для относительно молодой румынской культуры западной ориентации. Фольклор в наши дни может играть свою роль, но не самую главную [там же, с. 12].

Интересны и убедительны его мысли также о структуре национальной традиции, которую он понимает как трёхсоставную из фольклора, религиозной музыки византийской традиции и профессионального композиторского творчества [там же, с. 8]. В подтверждение он приводит примеры из музыки М. Жоры, П. Константинеску. Важны его определения и уточнения различий между композитором-фольклористом и композитором архетипического мышления [там же, с. 16].

Освоение представленной методологической базы исследования и определило постановку цели и задач диссертации:

Цель исследования состоит в попытке дать целостную интерпретацию композиторского творчества в Республике Молдова со второй половины 80-х годов XX в. до 2010 года в соответствии с трансформациями переходного этапа.

Задачи: рассмотреть специфику развития в переходный период жанров симфонической, камерно-инструментальной музыки, инструментального концерта, музыкального театра; представить целостный анализ наиболее показательных сочинений композиторов Республики Молдова; выявить иерархию музыкальных жанров в общей панораме их развития на современном этапе, связанную со сменой социально-культурной парадигмы; показать эволюцию национального стиля в сочинениях композиторов Республики Молдова; выявить степень освоения композиторами Молдовы новых техник

композиции и стилевых тенденций в эпоху постмодерна; акцентировать значение ведущих композиторских индивидуальностей в обозначенный период.

1.4. Выводы по первой главе

Анализ ситуации в области исследования жанрово-стилевой концепции в композиторском творчестве на современном этапе выявил следующее:

1. Определение понятия музыкального жанра, как субъекта исторического существования и как объекта теоретического осмысления позволяет во всей полноте представить композиторское творчество в Республике Молдова в конкретный исторический период, а именно в транзитивный период рубежа XX – XXI веков.

Среди всех функций, составляющих понятие музыкальный жанр, особо важное значение в транзитивный период приобретает *социологическая* функция, с которой связана трансформация внешней структуры жанра. Немаловажную роль в условиях резкой смены социо-культурной парадигмы выполняет *коммуникативная* функция жанра, отвечающая за изменение форм общения между композиторами, исполнителями и слушателями.

В отличие от социологической и коммуникативной функций *классификационная* функция жанра в новейшей музыке теряет свой рейтинг. Как и ряд исследователей, автор диссертации склоняется к неклассификационной модели жанровой систематики, поскольку в переходный период мобильные признаки жанра превалируют над стабильными. В эпоху постмодерна жанровое экспериментирование достигло такого уровня, когда музыкальный жанр сочиняется и воссочиняется.

2. Анализ ситуации в области исследований феномена музыкального стиля показал, что его теоретическая разработка находится в стадии становления, т. е. единого универсального аппарата для анализа стилиевых параметров в произведениях разных композиторов или одного композитора на данный момент не создано. Однако за десятилетия советского периода в музыковедении накоплено немало трудов, посвящённых разработке теории художественных и музыкальных стилей. Особой активностью отмечены 60 – 80 гг. XX века, когда стилиевые проблемы явились центром специальных исследований Г. Григорьевой, В. Медушевского, М. Михайлова, С. Скрёбкова, А. Сохора, Е. Царёвой и др. В результате их проработки можно сделать вывод о качественном обогащении общей теории стиля в музыке, что выражается в:

- определении и утверждении роли *смешанного стиля*, который становится важнейшим показателем социокультурной ситуации переходного периода;
- перефразировании понятия *стиль эпохи в эпоху стилей*.

В исследованиях постсоветского периода стилиевая концепция современной академической музыки получила дальнейшее развитие. Принципиальное новаторство связано со всё большим включением в иерархическую систему стиля внемузыкальных явлений, способных запечатлеть и

отразить сферы мировоззрения и мироощущения. Методы изучения феномена стиля расширились за счёт культурологических позиций, в основе которых лежат аспекты философский, социологический, психологический и др.

Согласно теме данной диссертации, автор особо концентрируется на теории и методологии изучения феномена *национального стиля* в музыке, а также на проблеме *смешанного стиля* рубежного периода XX – XXI веков.

3. Выявление национальной идентичности в композиторском творчестве Республики Молдова на рубеже XX – XXI веков акцентировало изучение теоретических исследований по проблеме национального в музыке, которое привело к следующим выводам.

Структура национального в музыке многослойна, при этом понятие *национального стиля* в ней является ключевым. Однако разработка целостной теории национального стиля в современном музыкознании ещё далека до своего завершения. Особые трудности вызывает попытка исследователей определить сущность такого понятия, как национальный дух. Вместе с тем, в исследованиях последних лет Н. Шахназаровой и Н. Гавриловой ясно обозначены уровни структуры национальной традиции и национального стиля: музыкальный фольклор, религиозная духовная музыка, формы городского бытового музицирования, профессиональное композиторское творчество предшествующих поколений. Н. Гаврилова учитывает также речевую интонацию вербального языка.

Обращаясь к анализу композиторского творчества в Республике Молдова, следует отметить, что не все перечисленные уровни представлены в нём в разной степени. Ведущую роль в определении национально-характерного начала выполняет опора на музыкальный фольклор как его наиболее устойчивый признак. В свою очередь, путь опоры на фольклор, как основы композиторского творчества, многоступенчат в своей исторической подвижности. В нём выделяются стадии фольклоризма, неофольклоризма и нового неофольклоризма (термин Г. Григорьевой). Что касается поздней стадии архетипического претворения фольклора в сочинениях современных композиторов, то о ней теоретические обобщения почти отсутствуют.

4. Методологические аспекты изучения явлений музыкального постмодернизма направлены на осмысление сложного понятия *постмодернизм* в исследованиях, принадлежащих разным наукам – философии, эстетике, культурологии, искусствоведению, литературоведению, музыковедению. Несмотря на то, что у ведущих специалистов, среди которых И. Ильин, А. Грицанов, Н. Маньковская, Ж.-Ф Лиотар, Б. Хазанов, У. Эко, В. Курицын, В. Мартынов, наблюдается разброс определений постмодернизма, всё же возможно формирование устойчивого комплекса приёмов постмодернистской поэтики в гуманитарных науках, оказавшее существенное влияние

на развитие собственно музыкального постмодернизма. На основе анализа монографий и статей музыковедов автор диссертации суммировал его качественные характеристики:

– историзм мышления, понимаемый как плюрализм поэтик, стилей, языков любых «музыкальных эпох», в том числе авангардного типа творчества;

– деконструкция, как нелинейная организация материала с идеями «свалки», «хаоса», «лабиринта», «ризомы», «симулякра»;

– концептуализм содержания постмодернистских опусов, допускающий различные музыкальные коды и порождающий музыку *контекста, подтекста и пост-текста*;

– свобода выбора новых технологических решений, связанная, в первую очередь, с по-новому услышанным сонорным музыкальным пространством, переданным в наследство от авангарда.

Кроме того, необходимо отметить, что музыкальный постмодернизм имеет внутренние фазы своего развития, определяемые как *постпостмодернизм* и как *эксплозив* или *взрывной стиль 2000-х*.

5. В центре изучения историко-теоретических аспектов в трудах отечественных музыковедов находятся обширное исследование *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*; монографии В. Аксёнова, посвящённые проблемам композиторского стиля и жанра молдавской симфонии; монографии о крупных композиторских фигурах в Республике Молдова Злате Ткач (Г. Кочарова), Владимире Ротару, Геннадии Чобану, Георгии Мустя (Е. Мироненко).

По проблеме претворения и сохранения в музыкальной культуре Молдовы национальной почвенности представлен блок исследований и статей В. Аксёнова, С. Бадражан, Д. Буни, В. Галайку, В. Гилаша, Г. Кочаровой, Б. Котлярова, И. Милютиной, Л. Райляну, П. Стоянова.

На постсоветское композиторское творчество в Республике Молдова ориентированы статьи отечественных музыковедов В. Аксёнова, И. Чобану-Сухомлин, Г. Чобану, Г. Кочаровой, М. Белых, В. Ткаченко, В. Мельник, К. Параскив.

Богатый опыт по актуальным вопросам теории композиции XX и начала XXI веков, накопленный в работах исследователей Румынии, также нашёл своё применение и отражение в тексте данной диссертации, где автор обращается к работам В. Джуляну, И. Ангел, В. Санду-Дедю, К.-Д. Джорджеску, О. Немеску, С. Рэдулеску.

2. ЛИКИ СИМФОНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

2.1. Общий обзор симфонического творчества в переходный период в Молдове

Область симфонической музыки включает сочинения многих жанровых разновидностей: увертюра, фантазия, рапсодия, поэма, сюита и др. Однако высшим достижением среди них – «царицей» симфонической музыки – по праву считается симфония, поскольку лишь в ней воплощается широкое панорамное видение мира изнутри самой музыки. Смысл самого понятия *симфония* на протяжении длительного исторического пути претерпел множество трансформаций (об эволюции понятий *симфония* и *симфонизм* см. очерк автора диссертации в Приложении 2).

При всём типологическом, стилевом, композиционном, структурном разнообразии в развитии жанра симфонии, какое наблюдается в современной музыке, каждая национальная музыкальная культура отличается своей спецификой. Как пишет исследователь украинского симфонизма Е. Зинькевич, «каждая национальная культура имеет свои циклы развития, свою стадиальность, и один и тот же исторический период может быть представлен в разных республиках разностадиальными процессами. Такую стадиальную несинхронность наблюдаем, к примеру, в русском и украинском советском симфонизме. Если русский симфонизм переживал в 60-е годы пору активного обновления, дестабилизации жанра, то в украинском симфонизме, напротив, продолжалась стадия стабилизации: накопительный – без особых качественных скачков – процесс, в котором ярко выделялась лишь фигура Б. Лятошинского» [70, с. 8]. В 70-е и 80-е годы украинская симфония переживает расцвет в своём качественном и количественном развитии (150 симфоний). Но и тогда исследователь отмечает «эффект отсутствия» украинской симфонии не только за рубежом, но и во всесоюзном масштабе, приводя в аргумент книгу М. Арановского *Симфонические искания*, в которой не упоминается ни одна украинская симфония.

Мы не случайно остановились на различии в эволюции русского и украинского симфонизма. Подобная стадиальная несинхронность, только в ещё более обострённом виде, наблюдается и в развитии симфонизма в Молдове, генетически связанного как с русским, так и с украинским симфонизмом. В Молдове жанр симфонии родился ещё позже, чем в Украине, поэтому и период её «ученичества» – освоения канона – сдвинулся на более поздние сроки. Периодизация и стадиальность в развитии молдавского симфонизма подробно исследована и представлена в трёх монографиях Владимира Аксёнова [2, 3, 245]. Эволюцию молдавской симфонии он разделяет на два качественно различных периода: предысторию жанра, когда сформировались предпосылки для

рождения собственно симфонии, и период «освоения жанрового канона симфонии и его переосмысления». Водоразделом между периодами он закономерно считает годы Великой Отечественной войны, которые «как бы разграничили период формирования предпосылок и основ симфонической традиции в Молдавии от нового периода, характеризующегося динамичным развитием жанров симфонической музыки и особым выделением среди них симфонии. В эволюции симфонии после 1945 года можно вычленить качественно разные этапы: с середины 40-х до середины 50-х гг., обозначив этот этап условно как первое послевоенное десятилетие, или первый этап; со второй половины 50-х годов до конца 60-х – второй этап; 70-е – 80-е гг. – современный или третий этап» [3, с. 14].

Если первые два этапа в развитии молдавской симфонической музыки смело можно отнести к стадии ученичества, то третий этап 70-х – 80-х гг. XX века следует квалифицировать как стадию продолжающегося ученичества и одновременно ускоренного обретения зрелости. В этот период происходят: 1) интенсивное обновление жанрового канона; 2) возникновение аклассических тенденций, сосуществующих с классическими; 3) дестабилизация структуры цикла и исполнительского состава; 4) индивидуализация облика конкретных симфонических сочинений, преобладающая над типовыми признаками жанра симфонии. Особенно интенсивно молдавские композиторы экспериментируют в направлении гибридизации жанров. Действительно, в *Пятой* и *Шестой симфониях* С. Лобеля, а также в *Симфониях* И. Маковея, Э. Лазарева, Г. Няги совмещаются признаки, характерные для жанров инструментальной и вокальной музыки. В. Загорский озаглавил своё сочинение *Симфония-балет по мотивам поэзии Ф. Гарсиа Лорки*. В концертной симфонии Т. Кирияка *Легенда жаворонка* для большого симфонического оркестра и чтеца совмещаются признаки инструментального концерта, симфонической поэмы и литературно-музыкальной композиции. К камерным симфониям обратились С. Лобель (№ 7), В. Верхола, В. Ротару, Б. Дубоссарский.

К концу 80-х гг. постепенное наращивание аклассических тенденций достигло кульминации в Симфонии *Под солнцем и звёздами* Г. Чобану, в *Симфонии in D* Д. Киценко. Таким образом, в конце 80-х гг. явственно обозначились черты *качественно нового, переходного периода* от советского к постсоветскому. Вместе с тем, и на этом этапе ощущается стадийная асинхронность процессов в развитии инструментальных жанров по сравнению не только с западноевропейской музыкой, но и с композиторским творчеством других советских республик. Несовпадение стадий развития наглядно подтверждается на примере асинхронности стилевых направлений, начиная с момента старта молдавской симфонической музыки. Когда Европу в 20-е – 30-е годы захлестнула *первая волна авангарда*, в этот временной период другую, «противоположную стилевую

конфигурацию демонстрирует музыкальное искусство Бессарабии и Транснистрии. Стилевой спектр композиторов автономной МАССР, в основном выходцев из Украины, был лимитирован освоением и варьированием традиций русских композиторов второй половины 19 века (Чайковского, Римского-Корсакова). Об этом напоминают сочинения Д. Гершфельда, В. Полякова, А. Каменецкого, Н. Вилинского, С. Орфеева и др. «В подобной звуковой среде невозможно было исполнение и осмысление ни *Весны Священной* Стравинского, ни *Лунного Пьеро* Шёнберга, ни *Пасифика 231* Онеггера, не говоря уже об экспериментальных сочинениях Вареза, Айвза, Сати, Кшенека, Н. Рославца, А. Мосолова и т.д.», – пишет В. Аксёнов [245, с. 147]. Лишь к началу 40-х гг. в сочинениях композиторов Левобережья наметилось движение от «рутинного композиторского мышления, связанного с традициями XIX века, до постижения стиливых направлений, типичных для музыкального искусства первых десятилетий XX века (импрессионизма, постимпрессионизма, неоклассицизма и т.д.)» [там же, с. 148]. В 20-е – 30-е гг. у бессарабских композиторов наблюдается более интенсивный процесс обновления стиливого спектра благодаря ассимиляции экспериментов музыкального Запада и бесспорному влиянию Дж. Энеску, который уже в 20-е годы обрёл международную известность. Но и этот процесс «был заблокирован, не успев себя проявить по причинам начавшейся Второй мировой войны, затем перешедшей в «холодную войну» [там же, с. 149].

В годы Великой Отечественной войны среди симфонических произведений выделилась лишь *Поэма о Днестре* Штефана Няги (1943) – первый образец драматического конфликтного симфонизма, сближающий поэму с симфониями «о войне и мире». К сожалению, в дальнейшем Шт. Няга, как и все остальные композиторы, «добровольно-принудительно» стал на путь *социалистического реализма* и обратился к другим, более востребованным для того времени жанрам кантаты и оратории. Хорошо известно, что в истории советской музыки, равноправными представителями которой с 1940 года явились молдавские композиторы, первое послевоенное десятилетие считается наиболее сложным и противоречивым, с «чёрной меткой» печально знаменитого постановления ЦК КПСС от 1948 года *Об опере «Великая дружба» Мурадели*.

Оказавшись вместе со всеми советскими композиторами за «железным занавесом», молдавские композиторы были изолированы не только от процессов, происходящих в музыкальной культуре Западной Европы, но и в соседней Румынии. Идеологический и политический пресс, диктующий единые принципы народности, демократизма и внешнего интернационализма, побуждал к отказу от драматического конфликтного симфонизма и распространению сочинений, где отсутствовал жанровый инвариант симфонии. Это были

многочисленные программные поэмы, увертюры, сюиты, картины с праздничной или гражданственно-патриотической тематикой, с прямым цитированием или стилизацией фольклорных мелодий. «Творчество того периода означало преднамеренную или спонтанную стагнацию музыкальных средств выражения, закамуфлированную под внешнюю «актуальность», – отмечает В. Аксёнов [245, с. 150].

Таким образом, в первое послевоенное десятилетие стадильная асинхронность достигла огромного разрыва: когда в страны Западной Европы пришла *вторая волна авангарда*, в Молдове композиторы не приобщились ещё к новациям *первой волны*. Более того, они были оторваны и от постижения таковых в творчестве современных советских классиков С. Прокофьева и Д. Шостаковича.

Асинхронность сохранялась и в следующий период с конца 50-х до конца 60-х годов. Если в России, Украине, республиках Прибалтики и Закавказья после снятия «железного занавеса» и открывшихся контактов с Западом композиторы начали активно осваивать как авангардные техники письма, так и творческие достижения Стравинского, Бартока, Онеггера, Хиндемита, Пуленка, Бриттена, то в Молдове продолжался процесс консервации музыкального традиционализма, *договаривания* классических и романтических тенденций. В 60-е годы до Молдовы по разным причинам ещё не дошла «оттепель», и молдавские композиторы ещё не познакомились с сочинениями авторов авангардного толка – Шнитке, Денисова, Губайдулиной, Рязтса, Пярта, Грабовского, Сильвестрова и др., а также представителей нового фольклоризма или *новой фольклорной волны* – Свиридова, Салманова, Щедрина, Тищенко, Гаврилина. Все эти новые стилевые творческие тенденции композиторы Молдовы начали осваивать в 70-е – 80-е годы XX столетия.

70-е – 80-е годы можно назвать периодом расцвета профессионального композиторского творчества Молдовы, достигнутого в результате интенсивного впитывания новаций как западноевропейской музыки, так и советской музыки. В эти десятилетия выдвинулись такие значительные композиторские фигуры, как Василий Загорский, Павел Ривилис, Злата Ткач, Тудор Кирияк, Георгий Мустя, Ион Маковой, Георгий Няга, сочинения которых исполнялись не только в Молдове, но и за её пределами, завоевав признание в общесоюзном пространстве и зарубежных странах. В творчестве названных композиторов, развивавшемся под общим знаком советской музыки, скрестились многие стилевые направления, среди которых полюсами притяжения стали неофольклоризм («новая фольклорная волна»), нередко в сочетании с постромантизмом, и неоклассицизм с преобладанием необарочных тенденций. В инструментальной музыке обозначились стремления к индивидуальному воплощению традиций классиков XX века –

Стравинского, Бартока, Прокофьева, Шостаковича, Онеггера, Орфа, Энеску. Новые стилевые тенденции часто совмещались с «договариванием» традиций музыки Чайковского, Рахманинова.

Несмотря на неугасающую тягу молдавских композиторов к островыразительным миниатюрам на фольклорной и жанровой основе с программными заголовками, а также характерным для романтизма жанровым разнообразием поэмы, фантазии, рапсодии, увертюры, дивертисмента, в этот период родились и крупномасштабные симфонические произведения с активным процессом развития, в которых сохранялся семантический инвариант симфонизма. В каждом конкретном случае он представляет индивидуальный вариант обновления канона, когда аклассические тенденции касаются трансформации и гибридизации либо родовой типологии, либо жанро- и стилеобразующих параметров.

Приведём несколько примеров лучших симфонических сочинений этого периода. *Симфония-балет по мотивам поэзии Ф. Гарсиа Лорки* В. Загорского в рамках одночастной композиции представляет симбиоз типологий эпического, лирического и драматического симфонизма. Процессуальность развития в этом сочинении вобрала в себя все канонические ипостаси: действие, созерцание, игровые и танцевальные досуги и, наконец, сопричастность коллективной жизни. При этом обращает на себя внимание поиск аклассической внутренней структуры сочинения: при сохранении сонатной экспозиции и зеркальной репризы в итоге в нём возникает смешанная форма с чертами двойных вариаций, рондо и сюиты. Новой для Молдовы также стала традиция обличительного симфонизма, восходящая к гротескным «злым» страницам творчества Шостаковича. Она отчётливо проявилась в масштабной четырёхчастной *Седьмой симфонии* Валерия Полякова, заостряющей негативные стороны современной действительности – бездуховность, антигуманность, агрессивность.

Значительные достижения в инструментальных жанрах (и не только в инструментальных) связаны с развитием неофольклорной тенденции, достигшей к концу 80-х гг. своей кульминации в творчестве целой плеяды композиторов как старшего, так и молодого поколения: З. Ткач, П. Ривилиса, В. Загорского, В. Ротару, Т. Кирияка, Г. Мусты, И. Маковей. У каждого из названных композиторов «новая фольклорная волна» проявляет себя за счёт совершенно особого стилового почерка, который определяется как характерными чертами индивидуального стиля, так и генезисом фольклорных источников. Кому-то оказались ближе способы обращения Бартока с фольклором, кому-то Стравинского, а кое-кто воспринял общие творческие принципы советских композиторов неофольклорной ориентации, которые, в свою очередь, также во многом сформировались под влиянием Стравинского и Бартока.

Для роста собственно композиторского профессионализма молдавских авторов немаловажное, а иногда и решающее значение в 1970-е – 1980-е годы сыграли связи и прямые консультации с выдающимся педагогом Московской консерватории Ю. А. Фортунатовым. Профессиональное общение с ним отразилось в творчестве П. Ривилиса, З. Ткач, Г. Мусты, И. Маковея и др.

Широкое признание в общесоюзном масштабе получили сочинения П. Ривилиса. Его *Симфонические танцы*, *Унисоны*, *Бурдоны* хотя и не относятся к жанру собственно симфонии в классическом представлении, в них в современном контексте оживают старинные доклассические представления о симфонии как об *ансамбле* совместного музицирования или *созвучии*. Данные произведения привлекают в первую очередь новизной конструктивной идеи. Фольклорные жанровые прототипы преобразуются в них в соответствии с разными конструктивными задачами. Например, главная задача, которую поставил композитор в *Унисонах*, – гетерофонное расщепление одноголосных диатонических попевок. В *Бурдонах* ведущим композиционным принципом оказывается многослойная остинатность, охватывающая параметры фактуры, тембра, метро-ритма и мелодических структур.

Иная стратегия воплощения неофольклорной тенденции избрана в симфонических сочинениях Т. Кирияка. Его сочинения 70-х – 80-х гг. демонстрируют изобретательные формы синтеза принципов симфонизма и концертирования. Так, *Концертная симфония для солирующей скрипки и симфонического оркестра* (1975) даёт весомую заявку на концепционность мышления композитора. Динамическая процессуальность, логика целенаправленного развития – качества, присущие симфонизму, – реализуются здесь через противопоставление повествовательно-эпического образа и образов действенных, имеющих свою дифференциацию: экспрессия, доходящая до драматизма в первой части; таинственная скерцозность, приводящая к иступлённой токкатности во второй, и стихия моторики в финале. При отсутствии сонатной формы концертирование, как принцип драматургии, а также тембровая персонификация солирующей скрипки и валторн приближают это сочинение к жанру концерта.

Во второй *Концертной симфонии* Т. Кирияка *«Легенда жаворонка»* для симфонического оркестра и рассказчика (1985), как уже упоминалось, смешаны жанровые принципы симфонии, поэмы, барочного концерта (с господством ансамблевого музицирования) с элементами литературно-музыкальной композиции. Яркого претворения неофольклорной тенденции композитор достиг в сюите для симфонического оркестра с солирующими народными инструментами *Пядь земли*, в которой фольклор материализуется многопараметрово: используются най, цимбалы, тарагот и

соответствующие приёмы исполнительства, осязателна опора на народные жанровые прототипы, влияющие на ладовое мышление, на принципы концертирования, идущие от лэутарского сольного и ансамблевого музицирования. Архитектоника сюиты, состоящей из восьми частей, сочетается с подлинно философской концепцией лиро-эпического симфонизма, поскольку сочинение представляет волнующее философское размышление героя-пастуха перед смертью о земной участи человека, о примирении и слиянии с Вселенной, которое мыслится поэтически как бракосочетание с ней.

Уже несколько этих выборочных показательных примеров подтверждают факт того, что молдавские композиторы ускоренными темпами вступили на путь стилового плюрализма, на котором скрестилось множество тенденций и направлений как диахронического, так и синхронического плана.

Несмотря на то, что в 70-е – 80-е гг. прямых контактов композиторов Молдовы с зарубежными странами всё ещё не существовало, панорама композиторского творчества, как и вся жизнь Союза композиторов в целом, необычайно активизировалась и обновилась. Большую роль в обновлении сыграла деятельность председателя Союза композиторов МССР Василия Георгиевича Загорского (годы правления 1964 – 1990) – человека высокоинтеллектуального, толерантного в общении, наладившего и укрепившего творческие связи со всеми республиками бывшего СССР.

В эти годы в руководимой им композиторской организации, в рамках тематики, соответствующей принципам социалистического реализма, неудержимо проросли ростки новых композиторских техник письма, включая и авангардные: элементы серийной техники, сонористики, ограниченной алеаторики, полистилистики, минимализма и др. Вместе с тем, до конца 1980-х гг. симфонизм Молдовы всё ещё оставался в рамках *обновления внутри классического канона*; аклассический вектор новой диалоговой модели, целиком сконцентрированный в ипостаси Человека рефлексирующего, его ещё не коснулся. В этих условиях, несмотря на ускоренное развитие области симфонических жанров, вновь приходится констатировать стадиальную асинхронность развития по сравнению с западноевропейской музыкой и творчеством композиторов России, Украины, Прибалтики, Закавказья, перед которыми в 80-е гг. распахнулось *пространство постмодернизма*, сменившее собой приоритеты уходящей в прошлое *второй волны авангарда*.

Освоение авангардных принципов мышления композиторами Молдовы началось с конца 1980-х – начала 90-х гг. Мощный толчок для новых творческих импульсов произошёл фактически в 1991 году, который можно определить как «час X», обозначивший начало собственно переходного – *постсоветского* – периода в музыкальной

культуре Молдовы. Передел всего музыкального пространства естественным образом отразился и на переделе жанрового поля.

Отталкиваясь от тезиса М. Арановского о том, что «жанр образуется на стыке музыкального и немusикального», где музыкальное – это внутренняя структура жанра, а немusикальное – это внешняя его структура, сосредоточимся вначале на внешней структуре, т.е. на том, чем он соприкасается с внешним миром, поскольку *социальный контекст определяет ситуацию функционирования жанра.*

Тотальная трансформация совокупного социально-культурного контекста с его составляющими – политической, экономической, религиозной, национальной – напрямую отразилась на состоянии всей инфраструктуры музыкальной культуры. Характерное для переходного периода сплетение негативных и позитивных факторов сфокусировалось на изменившемся социальном статусе композитора. Обвал государственного финансирования культуры (правительственным указом от 1 января 1994 г. все творческие Союзы в Молдове были сняты с государственного бюджета) привёл к ситуации, когда композитор – относительно благополучный, а то и преуспевающий в материальном смысле интеллигент – оказался на «обочине жизни», пополнив ряды маргиналов. Непроходимое чувство невостребованности и принципиальная невозможность хоть как-то реализовать свой личный духовный потенциал усугубились потерей ясных творческих ориентиров. Освобождение от политико-идеологических шор и открывшаяся возможность свободного эстетического выбора поставили перед каждым композитором персонально сложную задачу национально-культурной самоидентификации. Если композиторы преимущественно старшего поколения продолжали традиции, унаследованные от русской школы и русской культуры, то молодое поколение приняло иную точку зрения, связывая стратегию своего творчества с освоением самых лучших достижений мировой музыкальной мысли, которые стали доступны лишь после обретения Молдовой независимости. Настоящим лидером новой композиторской генерации стал Геннадий Чобану, единогласно избранный в феврале 1990 г. на пост председателя Союза композиторов и музыковедов Молдовы. Яркая харизматичная личность, обладающая мощным творческим потенциалом и одновременно организаторскими качествами топ-менеджера, он кардинально обновил не только жизнь Союза, но, скорее, творческую атмосферу, перенося на молдавскую почву новые принципы композиторского мышления, синхронизируя их со стилевыми направлениями и техниками авангарда и поставангарда. По пути модернизации композиторского творчества в первое постсоветское десятилетие за Г.Чобану пошла целая плеяда композиторов Молдовы молодого и среднего возраста – Владимир Беляев, Алексей Божонкэ, Влад Бурля, Юлиан Гогу, Лауренциу Гондю,

Дмитрий Киценко, Олег Палымский, Снежана Пысларь, Игорь Якимчук.

Инициатором вхождения в мировое культурное пространство стал всё тот же Г. Чобану, инспирировав вскоре после своего назначения на пост председателя Союза сразу три значительные акции:

1) учредил ежегодный международный фестиваль *Zilele muzicii noi* (*Дни новой музыки*);

2) основал Ансамбль современной музыки *Ars poetica* (художественный руководитель Г. Чобану, дирижёр О. Палымский) по типу московского Ансамбля современной музыки под художественным руководством Ю. Каспарова или Ансамбля современной музыки *Archaeus* (*Археус*) под руководством композитора Ливиу Дэнчану (Румыния);

3) способствовал принятию Союза композиторов и музыковедов Молдовы – одного из первых среди стран СНГ – в коллективные члены Международного Общества Новой Музыки (SIMC).

Все эти акции явились следствием всеобщей трансформации музыкальной инфраструктуры, характерной для всех бывших союзных республик и изменившей *ситуацию функционирования музыкальных жанров*. Так, на смену традиционной концепции концертов пришла новая концепция *музыкального события*, как «бизнес-ритуала» (определение Т. Чередниченко), реализующего себя в фестивалях, конкурсах, презентациях. Не все композиторы старшего поколения смогли вписаться в новую социально-культурную среду «бизнес-ритуалов», предполагающую и перманентное обновление техники композиторского письма. По этой причине в Молдове в первое постсоветское десятилетие в среде композиторов произошёл раскол на «традиционалистов» и «новаторов», который нашёл отражение в острых дискуссиях и полемике в средствах массовой информации.

Экспансия принципов авангардизма, начавшаяся в Молдове с проведения ежегодных Международных фестивалей *Zilele muzicii noi*, несомненно, расширила как стилевое, так и жанровое поле молдавской инструментальной музыки и, как следствие, стимулировала освоение новых техник композиторского письма – сонористики, алеаторики, сериальности, минимализма, новых полифонических и ритмических концепций и др. Появились сочинения, полностью нацеленные на поиски новой для Молдовы звуковой драматургии. Как правило, они имеют программные заголовки, проясняющие общую идею композиторской работы со звуковым пространством: *Spatium sonans*, *Studii sonore* Г. Чобану; *Irealitatea II*, *Starea sufletului*, *Raționament* (*Ход мысли*) О. Палымского; *Tension I* (*Sincrofonie*), *Fonem* А. Божонкэ; *Sensus* и *Sensus II* Ю. Гогу.

Выполненные по индивидуальному композиционному проекту, они не укладываются в рамки классических жанровых канонов. Жанровая атрибуция сочинений данной группы близка (по классификации Г. Дауноравичене) *моножанру новой традиции*.

В творчестве композиторов преимущественно старшего поколения продолжался процесс «договаривания» в лучших традициях принципов романтизма, постромантизма, постимпрессионизма, постклассицизма. Однако, при доминировании какого-то одного постстилевого направления в каждом из сочинений можно обнаружить разные грани синтеза экспериментальных идей и традиционных позиций европейского инструментализма. Например, в симфонии З. Ткач *Ranopticum* представлена «ретро»-рефлексия на своё собственное творчество, где постромантическое начало объединяется с ярко выраженными элементами инструментального театра. В *Симфонии № 2* и *Стансах* В. Загорского обращают на себя внимание сонорная техника, новая модальность, встроенные в общий классико-романтический контекст. В пяти симфониях Д. Киценко акцентируются принципы минимализма, необарочные полифонические приёмы, новая гетерофония.

Неординарным полистилевым профилем отличается симфония *Destine (Судьбы)* В. Бурли ((преьера в 2010 г.). Философское размышление автора о переломных периодах в истории родного молдавского края разворачивается в трёх частях музыкальной эпопеи, фиксирующих в своих подзаголовках хронику событий: I часть – 1940 (год образования МССР), II часть – 1946 - 1948 (массовая депортация граждан Молдовы в Сибирь), III часть – 1989 (на пороге обретения независимости). Авторская рефлексия на повороты истории отражается в плюрастилевом материале симфонии, представляющим гармоничный сплав постромантических, постэкспрессионистских традиций с традициями неофольклоризма и духовной православной музыки. Фактически плюрализм стилей характерен для всех крупных симфонических произведений переходного периода, как тех, что сохраняют традиционные жанровые названия *Симфония*, *Сюита*, так и для тех, которые относятся к либрожанру либо смешанному жанру.

К примерам *либрожанра* можно отнести такие сочинения, как *Музыка для камерного оркестра, фортепиано и литавр* В. Дони, *Концертная музыка для симфонического оркестра* С. Пысларь. К либрожанру примыкают и сочинения с мемориальным содержанием, написанные в память о близких людях: *În memoria tatălui (Памяти отца)* В. Чолака, *Musica dolorosa* Г. Чобану, *În memoriam (Памяти мужа)* З. Ткач. В переходный период композиторы Молдовы часто обращаются к смешанным жанрам, причём гибридизация принимает самые разнообразные виды:

1) диффузии собственно музыкальных жанров. Например, симфония З. Ткач *Ranopticum* носит подзаголовок *Пять прелюдий*, а в самом названии *Simfonia concertantă*

Д. Киценко обозначен синтез симфонии с принципами концертирования;

2) привлечение в жанровую структуру ассоциаций со смежными искусствами. Например, название *Симфонические картины из балета «Птицы и вода»* Г. Чобану отсылает к трём жанровым составляющим – симфонии, балету и картине. Любопытный образец жанровой диффузии представляет собой сочинение В. Загорского для большого симфонического оркестра *Стансы в 5 картинах: Полёт, Сумерки, Лампада, Часы, Эпилог*. Этот яркий пример медитативно-рефлексивной лирики, инспирированной стихотворениями анонимного румынского поэта, восходит к музыке, поэзии и живописи;

3) гибриды академического и фольклорного жанра. Таковы *Симфодойна* Л. Гондю, *Дакофония I* и *Дакофония II* Тудора Кирияка;

4) сочетание академического музыкального жанра с джазовой фоносферой обнаруживается в *Фантазии на темы Чик-Кориа* В. Дынги, *Фантазии на темы The Beatles* О. Негруцы.

Возвращение к христианским ценностям привело к активному ренессансу духовной музыки не только в области хорового творчества, но и на путь к сакрализации оркестровых сочинений, составивших внушительное количество в общей жанровой панораме. Укажем на целый ряд сочинений на духовную тематику: у В. Чолака – *Псалмодия*, посвящённая 2000-летию христианства; *Noaptea de Crăciun (Рождественская ночь)*; у Д. Киценко – *Симфония aşteptării (Симфония ожиданий)*, *Плач Иеремии* (Концерт для альты и камерного оркестра); у Т. Згуряну – симфоническая поэма *Lumină din Lumină (Свет из Света)*; у П. Ривилиса – *Стихира*.

Особо следует остановиться на решении проблемы неофольклоризма в симфоническом творчестве композиторов Молдовы постсоветского периода. В развитых странах, где давно сложились национальные композиторские школы, идея национального, выраженная через фольклоризм или неофольклоризм, утратила свою актуальность, в том числе и в русской музыке. Как отмечает С. Савенко в статье *Утопия национального начала в русской музыке XX века*, этот «процесс был естественным, подобным биологическому росту организма, неизбежно движущегося от молодости к зрелости, а затем к старости и увяданию. Кризис национальной идеи означал, прежде всего, что русская музыка полностью осуществилась, встала на ноги именно как самобытное национальное явление, и в силу этого, она «не нуждается» в дальнейших, прямых и очевидных доказательствах этого завоёванного ею качества. Другими словами, национальная идея не исчезла, а ушла на глубину, в толщу индивидуального стиля, допуская самые разные варианты её существования, в том числе на грани полного материального исчезновения» [158, с. 318].

В Молдове, в которой профессиональная композиторская школа находится в

процессе формирования, складывается совсем другая ситуация. Напомним, что в 1980-е годы – последнее советское десятилетие – композиторский фольклоризм достиг апогея. Но в 1991 г., после обретения Молдовой независимости, национальная идея в композиторском творчестве не только не утратила своей актуальности, но ещё более обострилась, чему было несколько причин. Первая заключается в том, что в современной Молдове традиционный фольклор не сдан в архив, он не служит ностальгическим воспоминанием, но продолжает играть активную роль в жизни страны. Он существует не только как отстоявшаяся традиция, но и как способ выражения сегодняшнего художественного сознания народа. Другая причина, на наш взгляд, кроется в необыкновенном богатстве и красоте молдавской народной музыки. Её своеобразие в первую очередь определяют следующие факторы: 1) синтез восточных и западных традиций, 2) многообразие жанров – вокальных, инструментальных, танцевальных.

Третья причина состоит в активизации процесса глобализации, охватившего социокультурную сферу. В 1991 году не только разрушился СССР, но параллельно и цивилизация подошла к рубежу тотальной глобализации, сводящей национальное к роли ненужного рудимента, обречённого на медленное умирание. Глобализация приняла форму «культурного империализма, поэтому борьба за сохранение национального становится и борьбой за выживание самой культуры» [81, с. 38].

С другой стороны, и глобализация, и обретение Молдовой независимости открыли долгожданную позитивную возможность – интегрироваться в мировое сообщество, в том числе, в плане взаимовлияний между культурами и искусством разных стран. Практика показывает, что единственным возможным способом взаимодействия культур в современном мире становится *диалог*, т.е. *равное партнёрство*. Словом, для диалога культур открылась «зелёная улица». Но чтобы по ней пройти, от композитора требуется кардинально изменить свой менталитет, стать подлинным человеком мира, не теряя при этом своей национальной сути. Для этого надо быть **личностью**. Процесс глобализации вовлёл композиторов в ситуацию, когда каждый, в зависимости от своих личностных качеств, волен избрать свой вариант решения проблемы национального в академических жанрах, включая и симфоническое творчество: либо герметически замкнуться в своём национальном «доме», т.е. стать моностилевым фольклорным (неофольклорным) композитором, либо утратить национальную почвенность совсем, либо вступить на путь диалога культур – единственно плодотворный.

В композиторском творчестве постсоветской Молдовы представлены все названные варианты. Первый вариант – консервация своей этничности путём «договаривания» неофольклоризма – представлен некоторыми симфоническими сочинениями В. Ротару, И.

Маковея, С. Бузилэ. Второй полюс композиторской активности, к которому склоняет глобализация, – полное нивелирование национальной идентичности, вплоть до отказа от неё. Примерами сочинений подобного рода могут служить отдельные опусы О. Палымского, А. Божонкэ, ориентированные на продолжение традиций нововенцев и авангардистов второй волны.

Наконец, третий путь, отвечающий принципам современного мультикультурализма, представлен в постсоветской Молдове целым рядом композиторов, каждого из которых можно назвать личностью. Это В. Загорский, Б. Дубоссарский, Д. Киценко, П. Ривилис, З. Ткач, В. Чолак. Но в первую очередь, следует назвать Г. Чобану, в творчестве которого присутствуют все слагаемые, образующие универсум истинно современного композитора. Ему удаётся охватить то лучшее, что есть в актуальном пространстве постмодернизма, например, плюрализм стилей, где по-новому пересоздаются и традиционные языковые нормы, и поставангардная лексика с опорой на сонорную драматургию. При этом в любом стилевом контексте, в зависимости от содержания, присутствует живительная национальная аура. Она проступает в архетипических моделях, причём сами архетипы этнического у Г. Чобану базируются не только на фольклорных интонациях, но и на впервые вовлечённых в контекст современной музыки Молдовы элементах *византийской монодии* – колыбели религиозной музыки молдавско-румынского ареала (*Калофонические песнопения, Забытые песнопения памяти Дософтея*). Г. Чобану пытается в своих сочинениях заглянуть в самую глубь генотипа своего народа, старается ощутить и воссоздать мифопоэтическое мировоззрение древних индоевропейских народов (например, в симфонии *Под солнцем и звёздами*). Тем самым он реализует актуальную для мультикультурализма проблему диалога культур Запада и Востока. Ему, как молдавскому композитору, для этого и «все карты в руки», поскольку в народной музыке Молдовы складываются черты европейского «ориентализма».

Смещение традиций Востока и Запада ярко подтверждает фольклорная музыка: чисто монодические вокальные жанры (дойны, баллады, лирические *cântece de dor*, свадебные) коренятся в восточных традициях, многоголосные и многотембровые инструментальные жанры (оркестровая музыка виртуозов-лэутаров) идут от западных традиций. О сложном молдавском топосе красноречиво свидетельствует великий румынский философ и писатель Мирча Элиаде: «Я чувствую себя потомком и наследником интересной культуры, поскольку она расположена между двумя мирами: западным, чисто европейским, и восточным. Я в равной степени принадлежу к ним обоим. Запад – это наш язык, латынь, и обычаи у нас от римлян. Но мы подверглись и влиянию Востока, уходящему корнями в неолит. И то, и другое – реальность для румына, да и для

болгарина, я думаю, тоже, и для сербохорвата. В общем, для Балкан, для юго-востока Европы, и отчасти, для России» [230, с. 151].

В плане межкультурного диалога интерес вызывает также творчество тех композиторов, которые, живя в полиэтническом пространстве Молдовы, реализуют в своих сочинениях музыкальный билингвизм или даже мультилингвизм. В симфоническом творчестве З. Ткач, например, своеобразно синтезируются ассоциации с еврейским и молдавским фольклором. Музыкальный мультилингвизм характерен для творчества таких композиторов как В. Чолак, Д. Киценко, которые обращаются к истокам украинского, русского и молдавского фольклора, а также к архетипам церковной музыки разных конфессий. Сочинения, в музыкальном материале которых осуществляется межкультурный диалог, будут открыты и для внешнего диалога культур, т. е. будут востребованы и за пределами своих национальных и культурных границ, пленяя своей этнической специфичностью и одновременно универсальностью. Лишь такие сочинения способны выступить посильной оппозицией процессу глобализации, не дать ей стереть, задавить, поглотить дух национального в музыке и, таким образом, не дать *особенное* принести в жертву *общему*.

Представим подробный анализ нескольких лучших симфонических сочинений переходного периода, получивших большое общественное признание.

2.2. Симфония №2 Василия Загорского как показатель зрелости симфонизма Молдовы

Симфония № 2 В. Загорского, несомненно, относится к лучшим образцам творчества большого мастера, наряду с кантатой *Кто росу сбивает*, *Стансами* для симфонического оркестра, являясь одновременно одной из вершин симфонической музыки Молдовы. Дату окончания симфонии композитор обозначил в конце рукописи: 13 августа 1991 года, то есть в преддверии августовского путча, приведшего к распаду СССР. Радикальные изменения в социальном и геополитическом масштабе, произошедшие в этот период, совпали с крутым поворотом в личной судьбе композитора: под давлением обстоятельств он отказался от поста председателя Союза композиторов Молдовы, который он достойно возглавлял около тридцати лет. Художник большого таланта, интеллигент в высшей степени этого понятия, аристократ духа и человек, страстно любящий жизнь во всех проявлениях, В. Загорский подвёл в данной симфонии своеобразный итог пройденного пути, насыщенного напряжёнными поисками смысла

жизни. Поэтому *Вторую симфонию* до определённой степени можно считать сочинением автобиографическим.

Произведение находится, с одной стороны, в русле мировой традиции классико-романтического симфонизма, а с другой – вбирает в себя и отражает новые творческие тенденции второй половины XX века. Точнее, во *Второй симфонии* происходит радикальное обновление сонатно-симфонического цикла, но в рамках канона.

На первый взгляд, симфония отвечает каноническим традициям жанра по нескольким параметрам. Вместе с тем, секрет обаяния симфонии и её значимость определяют неканонические черты, и, в первую очередь, тип рефлексивного композиторского мышления. *Вторая симфония* – сочинение очень личное, её можно назвать исповедью души художника, прошедшего немалый жизненный и творческий путь. Рефлексия же считается «универсальной философско-эстетической категорией, отражающей *итоговость* современного, новоэклетического этапа культуры» [181, с. 27].

Другое важное новаторское качество симфонии – её *новая программность*, суть которой не в следовании букве содержания, а в воплощении концептуального начала. Искомый концепт композитор нашёл в романе современного французского писателя Марселя Бриона *По ту сторону гор*, по мотивам которого и написана симфония. Писатель, культуролог, искусствовед, Марсель Брион (1895 – 1984) является автором многочисленных романов, новелл, эссе, монографий по искусству. Его перу принадлежит целая серия монографий под названием *Гений и судьба*, посвящённых Джотто, Боттичелли, Микеланджело, Гёте, Рембрандту, Моцарту и др. На русском языке изданы лишь три из них: *Моцарт, Повседневная жизнь Вены во времена Моцарта и Шуберта и Дюрер*. К сожалению, ни один художественный роман М. Бриона не переведён на русский язык, включая и итоговый *По ту сторону гор*. В. Загорский, свободно владевший французским языком, прочёл его в оригинале. Автору диссертации удалось прочесть этот роман в переводе на румынский язык, на котором он озаглавлен *Am străbătut munții*.

Роман М. Бриона можно определить как антологию жизни, разворачивающуюся в необозримом историческом пространстве, вплоть до современности, и в географическом пространстве без точного определения места событий. Стержнем содержания является путешествие группы интеллектуалов по лабиринту жизни до конечной цели – необходимости пересечь высокие грозные горы, покрытые нескончаемыми ледниками. Конкретные персонажи группируются вокруг главного героя повествования, обозначенного как *Я*. Горы символически олицетворяют цель жизни, а путешествие к ним в течение сорока лет – поиск смысла жизни, длительный процесс самопознания героя и познания окружающего мира. Жизнь, проведённая по лабиринтным маршрутам в

пустынях, степях, подземельях, городах, замках, могильниках, представляется герою «котлом, в котором смесь гудит, извергается, плавится... Когда после бесконечных ночей и нескончаемых дней начинаешь всё более сильно чувствовать и осознавать: *то, что есть – ничего не значит, то, что ищете – есть всё*». Таким образом, неустанный поиск смысла жизни, достижение цели путём невероятного напряжения воли – основная идея романа. Главный герой *Я* в конце концов достиг цели – пересёк горы, но многие его единомышленники и друзья, не обладающие этим качеством – напряжения воли – ушли в мир иной, не достигнув цели.

Повествование романа нелинейное, фрагменты кажутся разорванными, особенно в тех случаях, когда постоянно нарушаются границы между снами, мечтами, миражами воображения и явью, но все они имеют, благодаря скрытым связям и смыслам, строгую логическую направленность. Оконченный писателем в 1971 году, роман явно соприкасается с элементами постмодернистской поэтики. В её ракурсе прочитываются и многочисленные интертекстуальные знаки-символы: карты маршрутов, древнегреческий миф о схватке Тезея с Минотавром, языческий ритуал жертвоприношения, надписи на могильных плитах, зеркала, библиотека, прорицатель, журнал путешествия, театр и др.

Зная на протяжении десятилетий личность композитора и коллеги В. Загорского и сравнивая его личность с личностью главного героя романа, приходишь к убеждению, что они – натуры глубоко родственные не только по постоянным духовным поискам смысла жизни, по способности длительно идти к поставленной цели, но также по совпадению многих черт характера и биографических примет. В подтверждение приведём несколько примеров, после которых обращение Загорского к роману М. Бриона воспринимается счастливой закономерностью. Оба – композитор и герой романа *Я* – интеллектуалы и эрудиты, получившие солидное гуманитарное образование, позволившее охватить и воспринять огромный культурный космос: литературу, живопись, архитектуру, историю цивилизаций разных народов. Творчество составляет профессиональную основу обеих фигур: В. Загорский всю сознательную жизнь писал музыку, а *Я* – роман. Известна страсть композитора к путешествиям, которые он совершил по разным континентам. *Я* также на протяжении романа повествует о путешествиях в разные географические точки.

Кроме этого, одним из лейтмотивов романа становятся музыкальные артефакты: то герой повстречал «кортеж во главе с литавристами и исполнителями на инструментах в форме колокольчиков», то уходил из города «под галдёж танца, гитар и церковного хора»; то слушал в храме «металлический тамбурин»; то слушал, как друг поёт старинную детскую песню *Сколько миль отсюда до Вавилона* и др. Прямые биографические ассоциации с композитором возникают при описании того, как друг героя в детстве

занимался на фортепиано без особых достижений, неоднократно слыша от учителя: «ты никогда не будешь великим пианистом! Хорошим – да, а великим – нет». В конце романа Я встретил своего друга в воображаемом чистилище, где тот играл на фортепиано любимую тему *Andante* из последней сонаты Шуберта. Та же ситуация происходила в детстве В. Загорского: уроки игры на скрипке не сделали его великим исполнителем, зато он стал композитором. Обращает на себя внимание тот факт, что в романе даже присутствует ситуация сочинения музыки, при которой тайна творчества соприкасается с тайной мироздания: «музыка – это лестница звуков, по которой ты можешь подняться. Сочиняя мелодию, ты останавливаешься, чтобы найти следующий звук, и каждая такая остановка – это остановка между небом и тьмой, - объяснил учитель».

Любовь В. Загорского к природе известна не только по жизненным реалиям, ею пронизаны многие сочинения композитора: *Лирическая поэма*, кантата *Кто росу сбивает*, цикл хоровых поэм *Облака*, романсы *Тихими ночами*, *Снег идёт*, *Дуб*, пейзажные картины в балете *Перекрёсток*. Оттого тонкое и возвышенное восприятие персонажами романа любых пейзажных картин, всегда означающих их душевное состояние, оказалось столь близко композитору, что стало одним из «мотивов» содержания симфонии. Причём каждое обращение к образам природы в романе М. Бриона нельзя свести лишь к обычным совпадениям с настроениями героя, что было характерно для романтиков XIX века, поскольку эти обращения всегда ассоциируются либо с тончайшими обонятельными и осязательными ощущениями, либо поднимаются до философских символов добра и зла, света и тени, живого и неживого. Для примера приведём несколько выражений из романа: «На протяжении ночи во рту у меня сохранялся вкус бледной печали, вкус небытия. Лишь вода, стекающая из фонтана, была живой»; «От пастбищ шёл запах невыносимо сладкий и острый»; «Разрежённый воздух высоких плато был такой кристально чистый, что можно было услышать, как он вибрирует»; «Свет полной луны заставляет думать о Богине Плодородия»; «Жужжание из глубины ледника казалось приятной, спокойной музыкой»; «между хаосом и творчеством вначале была ночь»; «Звёзды представлялись нам спектаклем, который дарит нам ночь»; «Созвездия в ночном небе изменяли свои формы, превращаясь в диких животных из Азии».

Совершенно очевидно также, что мировосприятию композитора оказалась созвучной та поистине космическая панорама мыслей и чувств персонажей романа, рассуждающих о ценностях жизни, о её хрупкости и нестабильности, о непредсказуемых лабиринтах каждой отдельной человеческой судьбы. Амплитуда эмоциональных состояний и качеств, представленных в романе, простирается от «невыносимого удовольствия», ликования, созерцания абсолютной красоты, воспоминаний о детстве,

испытания чувств высокой любви, настоящей дружбы, сострадания, симпатии, победы до пребывания в состояниях со знаком минус, которые, к сожалению, превалируют. Это испуг, страх, одиночество, отвращение, бессилие, преследование, лицемерие, забвение, жестокость, вражда, ложь, предательство, разочарование, предчувствие конца жизни, смертельный ужас. Можно предположить, какое сильное эмоциональное и психологическое воздействие оказал роман на композитора, который в подобные моменты чувствовал себя двойником героя, особенно в момент его воспоминаний о жестоком предательстве друзей. Но над всеми характерными личностными качествами героя в романе возвышается и акцентируется *напряжение воли*, которое только и может привести к успеху, к победе, к достижению цели. «Мы пересекли горы! Неожиданный успех привёл нас в восхищение, это был момент, в какой мы достигли цели! Только один дезертировал, он потерял веру, хотя был наиболее богатырским из нас, но его надежда не была достаточно сильной», – заключил герой романа Я.

Вторая симфония В. Загорского является обобщённой рефлексией наиболее значительных смысловых концептов романа, сконцентрированных в программных заголовках частей: первая часть – *Миражи*; вторая часть – *Жертвоприношение*; третья часть – *Лабиринт*.

Первая часть симфонии *Миражи* (*Moderato assai. Narrativo*) представляет музыкальное воплощение целой цепи последовательных или наслаивающихся друг на друга миражей, возникающих в сознании героя, наделённого способностью к богатому воображению и полёту фантазии. Картины миражей сотканы из сплетения реального и ирреального, яви и снов, воспоминаний, доходящих до уровня фантомов и галлюцинаций. Эмоциональный стержень драматургии держится на постепенном накоплении энергии напряжения от спокойно-созерцательных образов к драматическим и трагедийно-шоковым в кульминации. Как справедливо отметил В. Аксёнов, «симфоническая драматургия I части имеет индуктивную художественную логику, основанную на постепенной и скрытой концентрации энергии выражения, достигая двух кульминаций в последнем разделе формы» [246, с. 47].

Важнейшую функцию в драматургии первой части выполняет раздел вступления, занимающий первые тринадцать тактов. Этот начальный образ можно определить как мираж-импульс и одновременно мираж-«грибницу», музыкальную ризому, из которой прорастают впоследствии тематические структуры всех последующих музыкальных миражей. В реальной жизни своеобразной базой для возникновения и смены причудливых видений, будоражащих фантазию, может служить состояние спокойного и внимательного созерцания либо плывущих облаков, либо струящейся воды. Раздел

вступления (*ben legato, espressivo*) состоит из двух фактурных компонентов (Пример 1). Собственно тематический верхний пласт экспонируется у трёх кларнетов, причём два нижних голоса движутся в параллельном нисходящем направлении, сползая равномерными четвертями по хроматическим полутонам. Эти хроматические ходы в неторопливом спокойном развёртывании таят, однако, потенциальную напряжённость. Верхний голос в этом трио кларнетов выполняет функцию собственно темы, развитие которой символизирует постепенную активизацию, «раскручивание» воображения: если первый звук «ля», повторенный дважды, подчёркивает интервал чистой примы, то следующий ход мелодии ведёт на нисходящую большую секунду и опять возвращает к начальному звуку «ля»; следующий ход отклоняется от оси «ля» уже на восходящую малую терцию, затем мелодия, как маятник, вначале скользит вниз, вбирая скачок на чистую кварту, а затем вновь взлетает ввысь, сразу на октаву. В отличие от хроматизированного нижнего двухголосия, верхний голос до пятого такта включительно содержит лишь диатонические ступени, но в дальнейшем он интонационно сближается с беспокойным движением двух нижних голосов вплоть до прямой инкрустации четырёхзвучной хроматической интонации «*ре – до диез – до бекар – си*», с которой начинался нижний голос у бас-кларнета. Следует отметить также постепенно нарастающую ритмическую активность: уменьшение длительностей от половинных до восьмых. В границах темы вступления композитор сосредоточил и идеи для последующих эпизодов «миражей»: это зачатки полифонических приёмов, «плавающая» нестабильная тоника с едва уловимым притяжением к ней звуков «*ре*» и «*ля*», тембровое варьирование.

Чувство ирреальности и скрытой пока взволнованности усиливает нижний остигатный фактурный пласт: вибрирующий фон на звуке «ля» у альтов и флажолетов контрабаса. Тот факт, что импульсом для начального вступительного *миража* явился земной образ воды, подтверждает сам композитор, заметив в рабочих эскизах *Второй симфонии*: «значительное усиление интонационной выразительности создаёт звукоизобразительный приём «плывающей» звуковой массы, словно имитирующей бесконечно изменчивую стихию морских волн». Из эскизных записей композитора известно также, что архитектура I части приближается по контурам к сонатной форме с конкретным указанием разделов экспозиции: главная партия – ц. 1, побочная партия – ц. 3, заключительная партия – ц. 6. Повествовательный характер вступления неожиданно нарушается резкими, акцентированными аккордами-«клеветками» у всей группы деревянных духовых и *pizzicato* струнных, которые словно предупреждают о скором наступлении новой картины-миража (два такта до ц. 1) и одновременно предвосхищают

будущие драматические процессы.

Как мираж, как прекрасная и светлая мечта воспринимается тема главной партии. Она поручена соло валторны (ремарка *espressivo*) (Пример 2). Мелодия в этом оазисе возвышенной и благородной лирики базируется сплошь на диатонических ступенях. По сравнению с трёхголосной темой вступления, главная тема выделяется подчёркнутой монодийностью и устремлением ввысь, сначала ходами на две чистые кварты подряд, потом в процессе развития на квинтовые скачки. Тот факт, что главная тема символизирует прекрасную мечту-мираж, подтверждает её звучание в контрапункте с темой вступления, т.е. на фоне «турбулентного» движения «морских волн». Более того, в главной теме валторны всё чаще прорастает интонационная диатоническая формула из четырёх восьмых, неоднократно возникающая в теме вступления. В результате обе темы объединяются в свободной имитационной фактуре. Следует отметить, что тема вступления звучит теперь у струнной группы инструментов. Ещё больше сходных интонационных формул со вступлением у побочной партии (*molto espressivo*), фактически являющейся вариантом верхнего голоса трёхголосного вступления. Это очевидно с самого начала побочной партии – постепенной интервальной «раскачки» от секунд, терций, квинты, септимы до завершения восходящей октавой.

По сравнению со статичной красотой главной темы, лирика побочной более экспрессивна, а её развитые масштабы включают три фазы вариантного развития (ц. 3, 4, 5), в которых возрастает степень беспокойства, что подчёркнуто новым тембром флейты соло, переменным метром $3/4$, $4/4$, $2/4$. Чувства настороженности, ожидания тревоги композитор добивается с помощью приёма оркестровой полифонии: одинокая флейта побочной темы звучит в контрапункте с тихим хоралом скрипок и альтов, аккорды которого движутся синкопами на слабых долях тактов (Пример 3).

В заключительной партии (ц. 6) *Cantabile espressivo* напряжённость лирики становится всё более явной. Несмотря на то, что мелодика заключительной партии строится на изобретательной комбинации интонационных формул из тем всех трёх предыдущих «миражей», в целом её облик преображён новыми тембровыми красками и активной полифонизацией ткани. Заключительная партия с самого начала экспонируется в канонической имитации гобоя и английского рожка, фоном же для этого канона служит контрастное двухголосие фаготов. В данной оркестровой полифонии пластов всё большую власть получают интонации нисходящих хроматических «сползаний». В процессе развития заключительная партия полностью смещается в струнную группу инструментов (ц. 7). В этой плывущей звуковой массе композитор виртуозно нагнетает напряжение, обращаясь параллельно к нескольким полифоническим приёмам: а) вторые

скрипки и альты, имитируя мелодию в нижнюю сексту, образуют между собой канон в увеличенную приму; в) мелодические ходы у виолончелей даны зеркально, в противодвижении; с) тенденция одновременных хроматических «сползаний» во всех голосах по принципу микрополифонии усложняет и обогащает классические приёмы канона.

Разработка открывается остро контрастным эпизодом *Più mosso* (ц. 8 – 10) на совершенно новом тематическом материале. Основу данного эпизода, названного композитором *ориентальной миниатюрой*, составляет жанровая стихия, где все выразительные средства подчинены экспрессии восточного танца: таковы остигатный ритм, впервые введённое обращение к ударным инструментам (треугольник, цилиндрический барабан и тарелки), нанизывание повторяющихся ритмоинтонационных ячеек у флейт и гобоев.

С ц. 9 танцевальная стихия усиливается путём подключения ещё одной темы у солирующего кларнета, основанной на риторической фигуре *circulatio*. Композитор использовал здесь в ритмическом уменьшении, шестнадцатыми, интонационную формулу из четырёх восьмых, которая часто встречалась в темах экспозиции. Реплика *lontano* (вдали) в начале эпизода, динамика *p* и *pp*, указание *con. sordino* в партиях струнных и труб – всё это подтверждает ретроспективный характер воспоминания-наплыва, т.е. «миража». За два такта до ц. 11 разворачивается длительная и насыщенная различными фазами нарастающего напряжения собственно разработка материала экспозиции. Начиная с первой фазы (ц. 11), облик главной темы, как символа светлой мечты, ощутимо омрачается благодаря тембровой перекраске (теперь у валторны), снижению регистра на чистую квинту и четверной вертикальной перестановке мотивов по сравнению с экспозицией:

- а) мотив солирующей валторны композитор поручает третьей валторне;
- в) мотив первых скрипок переносится в партию первой валторны;
- с) мотив вторых скрипок – в партию второй валторны;
- д) мотив альтов – в партию четвёртой валторны.

Во второй фазе разработки (ц. 12 – 14) оркестровая ткань приобретает более дробный характер. Многопластовой становится её вертикаль, в которой причудливо трансформируются тематические образования из экспозиции. Например, каноническая тема заключительной партии, варьируемая по звуковысотному составу, теперь звучит в партиях первых и вторых скрипок; трёхголосный хорал из побочной партии редуцирован до параллельных терций у кларнетов, которые дублируются тремолирующими терциями *divisi* альтов. Ведущую роль в наращивании тревожного напряжения играет сигнальная

интонация солирующей валторны, исполняемая акцентно и с острым двойным предъёмом (композитор назвал её «врезкой ритмической синкопы»). Возникая поначалу спорадически, в ц. 13 она звучит уже на протяжении семи тактов подряд, в ц. 14 преобразуется в аккордовые синкопы валторн и труб, усиленные барабанным ритмом.

Следующая фаза разработки (*Alla breve*, ц. 15 – 17) приводит к первой кульминации I части. В активизации напряжения здесь участвуют: побочная тема (кларнет); хоральный пласт у гобоев и фаготов, постепенно охватывающий также партии валторн, труб и тромбонов; непрерывное токкатное движение секундовых ходов восьмыми длительностями у первых скрипок. В ц. 16 токкатность восьмых приобретает мощный оркестровый и интонационный размах, поскольку *ostinato* секунд преобразуется в репетиции кварто-квинтовых арпеджий, исполняемых скрипками, флейтами и впервые введённым в партитуру фортепиано. Равномерный пульс хора трансформируется в синкопированные аккорды меди. В почти полном оркестровом *tutti* задействованы остинатные удары барабана и тремоло литавр. Высшей кульминационной точкой служат грозные пассажи нисходящих октав у тромбонов и тубы, которые обрываются острым диссонантным созвучием у меди, фортепиано и струнных на *ff*, символизирующим катастрофу. Звуковысотный состав аккорда, если представить его в тесном расположении, следующий: *до диез – ми диез – соль диез – си – ре – соль бекар – си – ре*, т.е. его диссонантность образуется полигармонией двух трезвучий, отстоящих друг от друга на интервал тритона и охватывающих диапазон малой ноты.

После глубокой ферматы следует последняя фаза разработки (ц. 17), приводящая к генеральной кульминации драмы, т.е. на стыке разработки и репризы. Вся последующая фаза разработки передаёт шоковую реакцию героя на трагический удар судьбы. Композитор обратился к сонористическому эффекту, достигаемому при помощи поочерёдной пульсации диссонирующих аккордовых вертикалей в ритме «толчков», «уколов», совпадающих по звуковому составу с описанным ранее полиаккордом. Более конкретно этот эпизод характеризует запись самого В. Загорского в рабочих тетрадях: «Этот аккорд начинает вибрировать на *pp* (как «толчки» крови, пульс сердца). Впечатление ужаса (когда «волосы встают дыбом»). «Внутренняя дрожь» передаётся не только ритмической пульсацией диссонирующих вертикалей, но и тембровым «перепадом» – темброво-ритмической имитацией (деревянные духовые имитируются тяжёлой медью с литаврами)». Во второй фазе фрагмента происходит вертикальная перестановка тембровых массивов, после чего следует «вихревой» пассаж к резко диссонантной вертикали, на гребне которого начинает звучать побочная тема в туттийном

изложении». Добавим, что пульсирующий ритм «толчков» крови повторяет в четверном уменьшении ритм «ориентальной миниатюры».

Итак, генеральная кульминация первой части распространяется и на первые шесть тактов динамической зеркальной репризы (ц. 18, *Allegro con moto. Impetuoso*). От былой лирики побочной темы, какой она была представлена в экспозиции, не осталось и следа, теперь она звучит драматически, как суровый приговор, в динамике *sff*, в унисонном изложении деревянных духовых и струнных. Через три такта к ней подключается в контрапункте главная тема, также усиленная октавными унисонами фаготов и тромбонов. Это музыкальное воплощение трагических переживаний сопровождается отголосками «толчков крови» в ритмической фигуре литавр и барабана.

Раздел с ц. 19 (*Tempo iniziale, moderato assai*) до самого окончания части следует считать развёрнутой кодой. Она открывается темой вступления, выполняющей функцию обрамления, однако в сгущённой оркестровой фактуре и динамике *ff* ощущается продолжение драматической линии динамической репризы. Лишь постепенно оркестровая ткань редет, динамика падает до *pp*, а основными звуковыми «событиями» оказываются тема хорала, главная тема в обращении у солирующей валторны и ритмическая пульсация «толчков крови», рассеянная по всей партитуре. Смысл коды обозначил в своих записях сам композитор: «Прекрасная мечта при приближении оказалась ужасным, трагическим миражём». Представляем схему формы первой части:

Таблица 2.1.

экспозиция				разработка				реприза	кода
вступл.	гл. п.	п. п.	з. п.	эпизод	1 фаза	2 фаза	3 фаза	зеркальная, динамическая	
тт. 1-13	ц. 1	ц. 3	ц. 6	цц. 8-10	ц. 11	ц. 12	цц. 15-17	ц. 18	цц. 19-22
							кульминационная зона		

Анализ первой части симфонии убеждает в том, что её архитектоника базируется на объединении трёх факторов: 1) присутствие модифицированной сонатной формы; 2) наличие признаков большой полифонической формы, учитывая большой удельный вес разнообразных приёмов оркестровой и тематической полифонии (вспомним традиции 21-й симфонии Н. Мясковского); 3) включение элементов постмодернистской композиции, построенной по принципу ризомы, когда все тематические «побеги» вырастают из одного «корневища», в данном случае – из тематизма первого миража-«грибницы».

Если концентрация разнохарактерных «миражей» спровоцировала событийную

множественность первой части, то программным замыслом **второй части** симфонии *Жертвоприношение* послужило одно событие, описанное в романе М. Бриона одним из героев во второй главе.

Вторая часть контрастирует первой по темпу (*Allegro agitato*), принципам оркестровки (много массивных *tutti*), по архитектонике. Специфический фресковый облик второй части определяется содержанием – жестоким и варварским обрядом жертвоприношения, бытовавшим у диких первобытных народов. Музыка второй части вызывает ассоциации с сочинениями классиков XX века, изображающими языческие ритуальные процессы и обряды. Это, например, *Allegro barbaro* Б. Бартока, картины из *Весны священной* Стравинского, *Скифской сюиты* (части *Поклонение Велесу и Але, Чужбог и пляска нечисти*), из кантаты *Семеро их* и финала фортепианной *Сонаты №7* Прокофьева. Продолжая их традиции, В. Загорскому удалось по-своему запечатлеть мрачный обряд жертвоприношения. Если названные выше сочинения покоряют неистовым напором стихийной силы, представленным объективно, словно наблюдателем со стороны, то процесс мрачного обряда во второй части *Симфонии № 2*, напрямую связанный с судьбой героя романа, запечатлён со всей силой субъективного переживания.

Программой для композитора послужил следующий эпизод романа, рассказанный одним из главных героев. В возрасте 13 или 14 лет он с родителями путешествовал по Италии, где посещал музеи. Однажды он увидел картину старинного мастера с изображением трёх ангелов. Его пленил облик среднего из них, по имени Ансано, своим хрупким телосложением, бледным бескровным лицом, лёгкой, едва уловимой печалью во взгляде. В то первое знакомство с картиной он почувствовал, что перед ним находится что-то уникальное, чего никогда не видел, и, возможно, никогда больше не увидит, так как подобной красоты, как у этого ангела, на земле не существует. С тех пор герой романа много раз возвращался к этому портрету, испытывая к Ансано «магнетическую страсть и сочувственную ласку». Ему казалось, что взгляд ангела выражает состояние бесконечного ожидания чего-то важного. Вдруг однажды по лицу ангела пробежала неопишуемая и почти неуловимая *улыбка*, которая предназначалась герою. Она заронила в нём убеждение, что Ансано в трудный момент жизни ему всё же встретится и поможет разрешить проблему поиска жизненных ценностей. С этого времени героя не покидала надежда на встречу с материализованным Ансано, как на встречу с «невывразимым счастьем». В итоге судьба подарила ему эту встречу, но уже с умирающим Ансано. «В конце одного из тех священных и диких обрядов, во время которых набожные и суеверные народы, обновляя жизнеспособность своих богов, бросают им в лицо кровь одного умирающего из молодого поколения, я узнал в жертве моего Ансано. Я видел, как

отрезали конечности рук Ансано, лежащего на сухих ветках. Это была отвратительная и одновременно гипнотизирующая церемония. Всё это происходило рядом с церковью, во время ярмарочного гулянья, где выступали циркачи и музыканты», – рассказывает герой романа. При виде этого он испытал шок оттого, что верующие смеялись от радости, а сам он оказался бессилён помочь своему ангелу и прекратить этот дьявольский фарс. Ему удалось лишь прорваться сквозь толпы веселящихся, приблизиться к Ансано и, встретившись с ним взглядом, почувствовать его страшное предсмертное волнение.

Для воплощения этого программного эпизода композитор обратился к нетиповой смешанной форме, традиции которой можно обнаружить в контрастно-составных формах романтической эпохи. В крупном плане вторая часть делится на две большие секции. Первая секция написана в форме двойных вариаций: $A B A_1 B_1 A_2 B_2$, вторая секция состоит из двух разделов – центрального кульминационного эпизода жертвоприношения и коды-реквиема по ушедшему в небытие Ансано. Композиции с подобной архитектурой, характерной для современной музыки, Г. Григорьева определяет как образцы «индивидуализированной комбинаторной формы» [44, с. 157]. Автономность её секций подчёркивается наличием длинных пауз и фермат. В основу развития двойных вариаций первой секции положены два остро контрастных образа (на схеме A и B). Разделы A , A_1 и A_2 рисуют картину диких ритуальных танцев, которые подготавливают и нагнетают энергию напряжения до кульминационного эпизода жертвоприношения. Главными в этих разделах становятся такие выразительные средства, как темп, ритм, фактура и смешанные тембры плотной оркестровой массы. Мускульный хореический ритм подчёркивает акцентная репетиция аккордовых блоков восьмыми длительностями. Выразительного эффекта варварской и необузданной стихии танца композитор достигает путём варьирования ритмической пульсации, группируя восьмые по две либо три в тактах разной величины: $5/8$, $3/8$, $6/8$, $3/8$, $3/4$, $6/8$, $11/8$, $8/8$, $14/8$ и т.д. Обращает на себя внимание также диалог контрастных тембровых пластов: в ритуальное действие фаготов, цилиндрического барабана и всей струнной группы вклиниваются двутактовые врезки другой тембровой массы (группы деревянных духовых, валторн и литавр), в которой меняется группировка восьмых строго по две и динамика с резкого f на внезапное p . (Пример 4).

Первый раздел A отличается контрастной драматургией развития, поскольку крайние его фрагменты представляют массовый танцевальный разгул, а в середине взгляд наблюдателя словно выхватывает «кадры» солистов-танцоров: в том же темпе и на той же неравномерной пульсации восьмых всплывает неуклюжее двухголосие фаготов, затем соло гобоя, дублируемое арфой. В репризном фрагменте восстанавливается массовый

ритуальный танец, который становится всё более мрачным и экстатическим. Репетиции восьмых трансформируются в зигзагообразную линию на фоне жёстких созвучий всей медной группы инструментов.

Вторая тема вариаций *B* (ц. 4) контрастирует с первой темой предельной камерностью оркестровки, она воспринимается как спокойный лирический оазис, экспонирующий образы двух главных персонажей события – Ансано и героя романа. В разнотемном, но не контрастном двухголосии словно сливаются две родственные души, к тому же темы звучат в одном ладу. Можно предположить, что тембру флейты поручена тема хрупкого ангела, а солирующей валторне – тема героя-рассказчика. Лирическая экспрессия в разделе *B* возрастает по мере вертикальных перестановок этого «сострадательного» двухголосия со сменой тембров и с добавлением дублировок.

В первой вариации *A1* буйство дьявольского фарса возвращается, при этом масштабы вариации несколько сокращены (от раздела *A* остались только два первых фрагмента), и добавлен новый тембр – фортепиано.

Раздел *B2* (ц. 12 – 14) по сравнению с разделом *B* отличается интенсивным разработочным развитием. Обе темы – Ансано и героя-рассказчика – сначала экспонируются в прозрачной камерной оркестровке, лишь меняясь регистрами и тембрами: тема героя теперь звучит у флейты, тема Ансано – у кларнета. Но затем композитор мастерски использовал ресурсы мотивно-вариантного развёртывания, такие, как хроматизация звуковысотного материала, тотальная полифонизация ткани с постепенным увеличением голосов оркестровых партий, вычленение из начальных тем нисходящих мотивов рока, достигая большой степени драматизма.

В разделе *A2* (ц. 17 – 19) экзальтация ритуального танца достигает апогея: акцентная ритмическая пульсация с переменными группировками восьмых охватывает абсолютно все тембры оркестра в широком регистровом диапазоне, динамический уровень растёт от *ff* до *fff*. За два такта до ц. 20 репетиция быстрых ударов литавр вводит в короткий раздел из одиннадцати тактов, который очень условно можно назвать второй вариацией раздела *B*, поскольку от темы Ансано остаётся только первая секундовая интонация, растворяющаяся в тремоло всей струнной группы и замирающая на *ppp*. Этот короткий, но важный отрезок второй части симфонии бифункционален: с одной стороны, он служит завершением двойных вариаций, а с другой – это предыкт к кульминационному эпизоду жертвоприношения.

Для музыкальной рефлексии обряда жертвоприношения (ц. 21 – 27) композитор избирает и блестяще применяет целый комплекс приёмов современного композиторского письма. Это, в первую очередь, полифония оркестровых пластов. Материал верхнего

пласта (три флейты, три гобоя, три кларнета) словно фиксирует кровавое действие. Здесь изобретательно использован приём микрополифонии, средствами которой создаётся эффект inferнального сонористического марева. Ядром микрополифонии выступает арпеджированный мотив из шести шестнадцатых, который имитирует в прямом и обращённом виде различные канонические дублировки. Второй пласт – хорал у медной группы инструментов. Третий слой составляет оглушающая трель литавр на *sff*, поддержанная протянутой педалью бас-кларнета (Пример 5). В ц. 23 хорал перемещается и продолжается в партиях скрипок и альтов, трель литавр снимается совсем, но в этот момент вступает новая тема у соло первого фагота (ремарка *marcato, narrativo*) – аскетичная инструментальная молитва без слов. Продолженная затем у соло валторны, она полностью вытесняет сонористический пласт, сопровождающий экзекуцию Ансано. Однако молитвы героя оказалось недостаточно, чтобы остановить обряд. Вихревые пассажи шестнадцатых вместе с хоралом меди возвращаются с новой силой и звучат до «последнего вздоха Ансано». Завершает этот кульминационный эпизод звон одинокого колокола.

После длительной ферматы вступает последний раздел второй части – кода (ц. 28). Она выполняет функцию реквиема по Ансано. Открывает коду уже известная тема молитвы у альты соло, трансформированная теперь в хорал всех струнных, затем деревянных духовых (без фаготов). В хорал вклинивается, как воспоминание об Ансано, начальная интонация его темы. Завершается кода тихим хоральным звучанием в высочайшем регистре, замирая на флажолетах скрипок. Схема второй части:

Таблица 2.2.

А	В	А1	В1	А2	В2	Эпизод жертвоприношения	Кода- реквием
цц. 1-3	цц. 4-8	цц. 9-11	цц. 12-16	цц. 17-19	ц. 20	цц. 21-27	цц. 28-30
кульминация							

Финал симфонии *Лабиринт* (*Allegro moderato. Affabile*) выполняет в трёхчастном цикле сочинения функцию главного итога, резюме философской концепции героя. Программный заголовок *Лабиринт* закономерно венчает симфонию, поскольку герой романа повествует о многочисленных конкретно-предметных лабиринтах-ловушках, в которые он попадал: то это лабиринт пещер в подземелье, то нескончаемая анфилада комнат в старинном замке, то гигантское кладбище со склепами и надгробьями. К концу

романа, когда Я, казалось, достиг своей основной цели – покорить горную вершину и перейти «по ту сторону гор» (русский перевод названия романа), перед ним открылась ошеломляющая картина – гигантский лабиринт горных ледников, т.е. опять ловушка, из которой надо находить выход, а цель, к которой так долго шёл, оказалась миражом. Совершенно обессиленному, ему привиделся яркий и красочный мираж чистилища в виде очередного лабиринта комнат с закрытыми дверями. Какая же из дверей ему откроется? В итоге герой приходит к философскому заключению: вся жизнь – это гигантский лабиринт поисков смысла жизни, состоящих из более мелких лабиринтов, выход из которых – есть достижение локальных целей и побед. Чем больше будет таких побед, тем скорее можно приблизиться к цели, но только, как оказалось, приблизиться...

Концепт лабиринта, превращающегося в мираж, лёг в основу драматургии всего цикла симфонии и определил тесные логические связи между первой частью *Миражи* и финалом. Отметим наиболее важные из них: 1. В отличие от второй части, посвящённой одному конкретному событию, первую и третью части объединяет рефлексивное композиторское мышление, с помощью которого воплощаются различные субъективные переживания-медитации героя. 2. Аналогичной представляется в первой и третьей частях ставка на сквозной образ «грибницы», из которой прорастают новые тематические образования: в первой части медитации героя группируются вокруг обобщённого образа миража, в финале таким обобщением служит образ лабиринта. 3. Совпадает и общее направление драматургического развития: от спокойного лирического созерцания к постепенному нагнетанию драматического напряжения вплоть до отчаяния героя в кульминации и затем к истаиванию экспрессии в тишайших нежнейших кодах.

Архитектоника финала близка к форме двойных вариаций. Но поскольку тема блуждания героя по лабиринту в различных модификациях пронизывает почти весь материал финала, то правомерно форму второго плана определить как сквозную.

Первая тема и цепь её вариаций, наполненных энергией движения, составляют сквозной мотив блуждания героя по лабиринту (Пример 6). Вторая тема и её вариационное развитие выполняют функцию релаксации, временных остановок героя, погружённого в размышления о путях выхода из тупика или в лирические воспоминания. Представляем схему архитектоники финала:

Таблица 2.3.

A	B	A1	B1	A2	B2	A3	B3	A4	B4	A5	A6	B5	A7	кульминация	A8
ц.	ц.	ц.	ц.	ц.	ц.	ц.	ц.	ц.	ц.	ц.	ц.	ц.	ц.	ц. 26-28	ц. 29
1	2	4	6	9	11	12	13	14	15	16	20	23			кода

Другим объединяющим звеном между крайними частями служит отбор музыкально-выразительных средств и приёмов их развития. «Здесь достигнута максимальная точка способности автора изменять тематические ячейки, активно используя средства тембра, фактуры, агогики и артикуляции. Эти метаморфозы отражают программное содержание музыки – блуждание героя в многочисленных разветвлениях лабиринта», – отмечает В. Аксёнов [246, с. 49]. Особо следует подчеркнуть виртуозное владение композитора техникой полифонического письма, понимаемого широко: и как оркестровая полифония контрастных автономных тембровых пластов (их количество доходит до пяти), и как собственно полифоническое развитие тематизма. Например, в разделе *B* тема героя представлена в виде канона гобоя и кларнета, затем каноническому проведению подвергаются темы, дублированные в терцию. В дальнейшем на это полифоническое четырёхголосие наслаивается другая, более активная тема, которая экспонируется, как двухголосная имитация альтов и виолончелей, образуя полимелодическую шестиголосную фактуру, причем тема у альтов и виолончелей соткана из коротких четырёхзвучных попевок восьмых, рождённых из темы-«грибницы» лабиринта. Таким образом, полифоническая фактура обогащена приёмом микрополифонии, так выразительно передающей нарастание лирической экспрессии. Активно композитор обращается к разнотемной контрастной полифонии. В разделе *A7* (ц. 23) она представлена в виде совмещения двух канонов.

Между первой частью и финалом обнаруживаются и прямые интонационно-тематические переключки. Остатная ритмоинтонация из первой части (ц. 8) легла в основу мотива блуждания по лабиринту (раздел *A*) как ритмический каркас для бесконечной пульсации восьмых. В первой части кульминация (ц. 17) целиком построена на трансформации этого мотива в четверном уменьшении; подобную трансформацию встречаем и в финале (ц. 18) в партиях альтов и виолончелей.

Нельзя обойти вниманием тонкие стилевые аллюзии молдавского фольклора. Первая из них возникает в разделе *B1*, где звучит мелодия у английского рожка, близкая к эпическим балладам. В. Аксёнов связывает эту великолепную кантилену «с эпическими

румынскими песнями» [246, с. 48]. Другая аллюзия – ритмическая: в ц. 5 – 6 в оркестровую ткань вплетается ритм, характерный для молдавских танцев типа бэтута-хора. Весь цикл симфонии выстраивается в стройную композицию трёхчастной репризной макроформы: *A B A1*.

В заключение подчеркнём, что *Симфония № 2* В. Загорского – это страстная исповедальная рефлексия композитора-романтика XX века, воплощённая в типе симфонизма, который можно классифицировать как *обновление в рамках классико-романтического канона*. Обновление заключается в *предчувствии* элементов постмодернистской поэтики, таких, как нелинейное композиторское мышление, развитие тематических ячеек по принципу ризомы, приём параллельной драматургии контрастных пластов. Эти признаки инспирированы программностью содержания, в котором акцентируются образы миража, лабиринта, характерные для художников постмодернистского направления и любимые ими.

2.3. Симфония *Под солнцем и звёздами* Геннадия Чобану как пример космизации современного композиторского мышления

Симфония Под солнцем и звёздами Г. Чобану обозначила начало зрелого периода в творчестве композитора, одновременно дав старт новому этапу в развитии симфонизма в Молдове. Это первое сочинение, в котором композиторское мышление опирается на *триадный логосный принцип*, включающий, помимо субъект-объектных отношений, третий источник – *запредельного, трансцендентного*. Симфония сочинена в 1989 году, первое исполнение состоялось в 1990 г. в Большом зале Национальной филармонии Молдовы симфоническим оркестром под управлением Г. Мусты. В творчестве Г. Чобану симфония открывает целый ряд произведений, связанных с космизацией сознания. Центральная тема, избранная композитором, концептуальна для всех времён и народов: Человек и его взаимосвязь с Космосом. Впервые указал на единство ритмов космоса, солнечной системы и человека Пифагор. «Космическая сопричастность человека в современную эпоху выражается в выходе творческого сознания на новый уровень – на уровень глобального, космического по своим масштабам понимания единства всего сущего» [105, с. 5]. Космизация творческого сознания позволяет ставить и решать в современной музыке большие мировоззренческие проблемы: отсюда рассуждение о том, какое место человек занимает во Вселенной, о конечности и бесконечности бытия, о смерти и бессмертии.

Композитор задумал отразить в данной симфонии современное и одновременно своё индивидуальное понимание космического сознания древних людей, и конкретно, древних

индоевропейских народов, бывшей колыбели прародителей румынского и молдавского народов. По замечанию А. Лосева, «античные люди пределом всякой истины и красоты считали космос, космос материальный, физический, чувственный, одушевлённый и вечно подвижный. Видимый космос был не чем иным, как просто звёздным небом...» [102, с. 403]. В названии симфонии *Под солнцем и звёздами* фигурируют два главных космических атрибута и одновременно мифологических божества. На солнце и звёзды было направлено основное внимание древних людей, которые им поклонялись, молились, возводили в культ, посвящали многочисленные ритуальные действия, в том числе с жертвоприношениями.

Композитору удалось передать трагическое мироощущение древнего человека, который осознавал себя ничтожно малой частицей, песчинкой в структуре космоса, от которого полностью зависела и жизнь, и смерть.

Н. Бердяев отмечает, что «красота прошлого не есть красота эмпирического, это есть красота настоящего, преображённого прошлого, вошедшего в настоящее» [26, с. 292]. В симфонии Г. Чобану мы как раз встречаемся с таким преображённым прошлым, вошедшим в настоящее. Ведь и в наше время мы зависим от животворящего космоса, переживаем ту же цикличность жизни и смерти. Отражение непрерывной процессуальной цикличности как самого космоса, так и человеческой жизни «под солнцем и звёздами» стало другой доминантой содержания симфонии. «Вечное возвращение, поскольку космос, будучи живым организмом, вечно нарождается, вечно расцветает, вечно погибает – и так до бесконечности» [102, с. 410]. Этому вечному возвращению уподобляется и человеческая жизнь: рождение, расцвет, смерть, на смену которой приходит новая жизнь. По признанию композитора, в плане идейно-философской концепции и архетипической подачи материала в его симфонии много общего возникает с пьесой современного румынского драматурга Марина Сореску *Matca*, поставленной во многих театрах мира. В пьесе М. Сореску действие происходит в сельском румынском доме в момент грозной взбунтовавшейся стихии – наводнения, унесшего жизни многих людей. В то же время естественной смертью умирает старик, хозяин дома. Одновременно его дочь Ирина рождает на свет нового человека. Таким образом, в экстремальной ситуации, показанной в пьесе, совпали и пересеклись линии макроритма вечно изменяющихся природных сил и микроритма человеческих жизней (прощание с жизнью одних и чудо рождения других). Поскольку Г. Чобану познакомился с пьесой М. Сореску после сочинения симфонии, когда в 1991 году работал над музыкой к данной пьесе в Драматическом театре им. А. Матеевича, её следует считать не прототипом, а «посттипом» сочинения.

Замыслив дать в симфонии картину жизни людей из прошлого времени, композитор избрал для стилистики сочинения абсолютно верный ориентир тотальной архетипичности,

которая ощущается с первых до последних тактов. Вместе с тем, музыкальные архетипы плюралистически сочетаются со многими техниками поставангарда. Музыкальный синтаксис симфонии богат своей семантической объёмностью и контрастностью, он объёмлет тенденции и отдельные приёмы сонористики, алеаторики, новой модальности, новой гетерофонии, новой ритмической концепции, комбинаторики, репетитивности.

Три части *Симфонии «Под солнцем и звёздами»* звучат без перерыва. Общая структура цикла асимметрична: первая часть занимает 567 тактов, вторая часть – 144 такта, третья часть – 77. Асимметрия цикла обусловлена логикой содержания каждой части и драматургией следования частей друг за другом. Первая часть наиболее событийна и масштабна. В ней запечатлелся весь спектр жизненных мироощущений древнего человека с многочисленными контрастами, перепадами настроения, взлётами и падениями. Преобладающим началом в первой части является активный динамизм, который достигает в кульминации коллективной радостной эмоции – момента наивысшей светлости в драматургии симфонии.

Вторая часть *Под звёздами* – это сумерки жизни с адекватным сумеречным настроением. Здесь нашло отражение мифологическое чувство Звёзд-Луны, как древнейших ритуальных и астральных атрибутов.

Третья, медленная часть – *Элегия* – трагическое и вместе с тем катарсическое осмысление смерти, «остающейся для нас парадоксом. Она есть предельное зло, расставание, с которым нельзя примириться, и она есть потусторонний свет, откровение любви, начало преображения» [26, с. 343].

Симфония написана для большого тройного состава симфонического оркестра, расширенной группы ударных инструментов, фортепиано, двух арф и народных молдавских инструментов – окарины и чимпоа.

Во вступлении **первой части** *Allegro assai* (до ц. 10) резко обозначены два контрастных структурных элемента – ритмический у ударной группы и мелодический у струнных (Пример 7). Оstinатный ритмический элемент в системе *aksak*, на 8/8 с группировкой 2-3-3 и акцентами на первую, третью и шестую доли тактов создаёт образ завораживающего ритуального действия. Мелодический элемент основан на модальной технике: четырёхзвучном модусе с жёсткой и точной артикуляцией. Здесь же, во вступлении, он представлен у деревянных духовых и в контрастной ипостаси – в гетерофонной фактуре, с ритмикой *parlando rubato*, мелизматикой. Архетипическая природа материала гармонично сочетается с сонористическими эффектами, такими, как *glissandi* виолончелей, игра за подставкой у скрипок и альтов, звукоизвлечение на медных духовых, произносящих букву

«Ф» и имитирующих шипение, кипение. Ритмический элемент с первых тактов определяет высокий динамический и энергетический уровень экспрессии всей первой части. Контрастные тембровые, ритмические и фактурные характеристики двух элементов вступления наметили важную оппозицию космического (перкуSSIONная зона) и земного (струнные и духовые).

Поиски новой целостности и полифоничность современного композиторского мышления обратили Г. Чобану к приёму параллельной драматургии, характерному для разных видов искусств и литературы в XX веке. Укажем, например, на романы *Мастер и Маргарита* М. Булгакова, *Старик* Ю. Трифонова, *И дольше века длится день* Ч. Айтматова, *Шум и ярость* У. Фолкнера и др. Данный феномен нередко встречается в сочинениях Ч. Айвза, А. Шнитке, А. Виеру, Б. Тищенко, Г. Канчели и др. Суть приёма параллельной драматургии в том, что «действительность берётся в одновременном сочетании всего происходящего и рассматривается в одновременном срезе» [201, с. 208]. В первой части симфонии, начиная с ц.10, вступает раздел, в котором параллельно экспонируются и развиваются два противоположных образа, два разных потока сознания. Первый (*Andante*), кантиленный, позитивный, лирико-патетический, четырежды звучит у валторн, альтов, виолончелей и контрабасов. Его ладовую основу составляет строгая диатоника *До мажора*. Первый образ параллельно сосуществует с танцевально-жанровым, представляющим магические ритуальные пляски. Для него характерны перкуSSIONные тембры и прихотливая ритмика (варьирование акцентов на разных долях такта и причудливая смена самих ритмоформул). В интонациях преобладает модус из четырёх звуков в диапазоне увеличенной кварты, развивающийся по принципу репетитивного варьирования и основанный на риторической фигуре *circulatio*, как символу вечного круговращения. Таким образом, в данном разделе обостряется оппозиция космического и земного, человеческого, заявленная во вступлении.

В следующем разделе *Andante con moto, cantabile* продолжается процесс развития и трансформации двух ключевых образов, и опять феномен параллельной драматургии даёт о себе знать. Только теперь образная оппозиция сместилась из горизонтальной плоскости в вертикальную. Квазицитата светлой колинды (синоним колинды – колядка) в том же *До мажоре*, лишь намеченная в предыдущем разделе, поднимается в высокий «небесный» регистр в том же *До мажоре*. Структура самой колинды претерпевает новый этап становления: она уже не перебивается оппозицией ритуальных танцев, как в предыдущем разделе, а приобретает более континуальный вид, хотя дискретность её подачи не исчезает совсем. Каждая её фраза словно повисает, растворяется на последнем долгом звуке и отделяется от последующей фразы паузой. Четвёртой заключительной фразы и вовсе не

существует, «песнь радости» оказалась пока недопетой. Параллельно с колиндой своим чередом развивается полиритмическое остинато, в котором уже известный четырёхзвучный нисходящий модус в объёме увеличенной кварты комбинаторно переинтонирован.

Раздел *Allegro* (ц. 18 – 21) в драматургическом развитии первой части выполняет функцию *препятствия* на пути дальнейшего становления светлого образа колинды. Здесь она полностью исчезает, вытесняясь предыдущей фактурной ритмоформулой с «судорожными» триолями. В свою очередь, четырёхзвучный модус, переструктурированный интонационно и ритмически, из разряда фактурного перешел в мелодический и зазвучал в абсолютно эмансипированном виде в унисонах скрипок и виолончелей, поддержанных арфами. Большой изобретательности достигает в этом разделе приём комбинаторики: композитор совмещает игру метрами (9/8, 5/8, 2/8, 6/8) с временным варьированием мотивов, их увеличением или сокращением (Пример 8).

В дальнейшем, с ремарки *senza metro* (ц. 21 – 25) игра, основанная на смене метров и протекающая в горизонтальной плоскости, «взрывается» стихией тотальной полиритмии в оркестровом *tutti*, переходящей постепенно в момент ограниченной алеаторики в партиях струнных и арф. При этом четырёхзвучный модус способом сегментирования расчленился на четыре разных варианта, которые и составили начальные звенья алеаторического эпизода. Отметим также, что в основе изменений ритмоформулы этих звеньев лежит ритмическая прогрессия, выявляемая в соотношении и длительностей, и числа звуков (Пример 9). Разбушевавшийся шабаш ритмов прекращает императивный мотив – всплеск на *sf*, гетерофонно завершаемый тромбоном и тубой.

Откликом-переживанием на этот взрыв стихии служит следующий раздел (ц. 25 – 38), переключающий внимание с космического на земное и безрадостное. Здесь царит эмоция какого-то гипнотического томления. Генетически интонационный материал восходит к третьему гетерофонному элементу вступления. Открывает раздел соло окарины, впервые введённой в партитуру. Оно выдержано в ритмической системе *parlando rubato*, звуковысотную основу составляет знакомый четырёхзвучный модус с интонационным вращением вокруг оси «*re*». Превалируют в этом разделе такие способы развития, как «временное варьирование» (термин В. Холоповой), гетерофония и полиритмия. Тембровое и фактурное пространство постепенно расширяется, вовлекая в свою орбиту гетерофонные образования у чимпоа, кларнета, гобоя, виолончели, контрабаса. Состояние томления-гипноза усиливает детализированная полиритмия почти с «избегнутыми вертикалями» (термин В. Холоповой). Голоса сливаются в единой музыкальной мысли, гармонично дополняя друг друга. Прерывает этот гипноз ошеломляющий вскрик на *ff* тромбонов, гобоев и кларнетов, после чего начинается трудное возвращение темы колинды. Сначала она

«забрехала» в партии кларнета-соло в восходящей диатонической интонации, каждый звук которой обогащается форшлагом. Но вдруг интонация колинды «сбивается» знакомыми триольными ритмоформулами четырёхзвучного лейтмодуса. Следующую попытку «оживить» колинду предпринимает бас-кларнет, но с тем же результатом. На успех её полноценного возвращения рассчитывать не приходится по причине сопровождающих напряжённых сонорных созвучий у меди и валторн, «уколов» у флейт и скрипок и потаённых гетерофонных шорохов струнных.

Ещё один блок смутного томления (ц. 48 – 62) основан на репетиции трёхзвучного хроматического модуса, звучащего в виде остинатных пульсаций тридцать вторых. Обращение к технике микрополифонии в данном случае усиливает состояние томительной экспрессии. *Divisi* скрипок сплетаются полиритмически по типу пропорционального канона. По признанию композитора, он «опосредованно воссоздал здесь звучание индийской раги». «Рага» завершается подключением всех оркестровых голосов и на гребне своего развития обрывается грозным кластером низкой меди.

Своеобразным предыктом к кульминации первой части служит раздел с ц. 62 по ц. 66, в котором композитор возвращается к приёму параллельной драматургии. Здесь сопрягаются друг с другом блоки музыкального материала, разные по темпу, фактуре, метроритму, создавая контрастную образную полифонию: двигательно-активные блоки в ритме молдавского танца типа бэтуга-хора с остинатными наслоениями мелких ритмоинтонационных ячеек – с одной стороны, и *колиндовые* блоки – с другой стороны. Главное назначение этого раздела заключается в подготовке ладовой платформы диатонического *Ре мажора* для кульминации. Поэтому мелодика колинды подвергается здесь интереснейшим ладовым мутациям в модальной технике, скольжению по высотным центрам разных модальных структур, включая как диатонические, так и хроматические. Последние семь тактов перед кульминацией закрепляют тоникальность звука «ре». Структура колинды, как и её лад, тоже находится в стадии формирования. Асимметричные фразы всплывают дискретно, отделяясь друг от друга паузами в несколько тактов.

Как неповторимый миг счастья, света, радости, покоя воспринимается звучание колинды в кульминации первой части, а также всей симфонии (ц. 67). Эффект первозданной свежести и чистоты создают тембры впервые введённых колокольчиков и фортепиано, простейшая классическая структура восьмитактового периода, цельность кантиленного дления, строго диатонический *Ре мажор* (Пример 10). Выбор композитором фольклорного жанра колинды в качестве стержня смысловой и интонационной драматургии глубоко закономерен. С древнейших времён у молдавского народа колинда бытует как светлая колядка. Распевание колинды на Рождество бога Солнца Митры было приурочено к повороту

солнца на весну. Лишь через тысячу лет христиане стали связывать этот самый светлый праздник с Рождеством Иисуса Христа. Показательно, что tessitura звучания колинды в кульминации первой части совпадает с тембром детских голосов, что придаёт ей дополнительный смысловой оттенок – чистоты детства, связанного уже с праздником Рождества Христова. Подобная ассоциация правомерна ещё и по той причине, что мелодия колинды, выполняющая ключевую роль в драматургии симфонии, очень близка подлинной румынской песне *Steaua sus răsare*, которую румынский исследователь Г. Брязул относит к группе «религиозных колинд, созданных для того, чтобы прославлять Рождение Христа» (цит. по 259, с. 130).

С ц. 68 по ц. 74 на остинатной хроматической основе происходит вариантно-разработочное развитие образа колинды, где представлены фактически все её важнейшие варианты из предыдущих разделов. Ласковым светом продолжает озарять диатонический вариант с квартовым зачином в партиях флейт и кларнетов. А тем временем в партии бас-кларнета звучит постепенное восходящее звено с форшлагами, которое ранее экспонировалось в ц. 39 и ц. 42.

В репризе первой части чётко обозначены два раздела. Первый *Allegro assai* возвращает к суровым будням жизни с коллективными ритуальными плясками и заклинаниями. Их истовость и экспрессивный динамизм достигают в репризе апогея. Главенствует перкуссионный ритмо-образ из вступления, поданный также в ритмической системе *aksak*. По сравнению со вступлением этот образ расширен масштабно (репетиция остинатной ритмоформулы длится 78 тактов против 64 во вступлении) и тематически. Здесь происходит неуклонное накопление чувства тревожности, которое ещё более усиливается с параллельным подключением и развитием интонационного пласта в системе *parlando rubato*, едва намеченного в ц. 6. Его мощное вариантное развитие приводит к рождению и последующей эмансипации нового мотивного образования из сплошного триольного вращения. Изобретательные полифонические и ритмические трансформации материала незаметно перетекают в алеаторическую сонорную массу, усиленную игрой струнных за подставкой, издающих свистящий звук.

Если в первом репризном разделе музыкальный материал параллельно развивался в двух агогических и ритмических системах – *parlando rubato* и *aksak*, то во втором заключительном разделе (ц. 86 – ц. 98) – только в *aksak*. Здесь в единой круговерти сплелись две основных лейтформулы, символизируя единство космического и земного: четырёхзвучный модус, впервые прозвучавший в ц. 11 и четыре начальных звука колинды.

Как часто происходит в современной музыке, форма первой части симфонии не поддаётся однозначному определению с точки зрения традиционной классификации. В ней

присутствуют элементы репризной трёхчастной формы, элементы сквозной динамической формы, но преобладающей становится форма музыкального монтажа или «музыкальной мозаики», характерная для многих современных симфонистов. Обращение к ней позволило Г. Чобану мастерски сконструировать всю первую часть из отдельных музыкальных блоков, которые совмещаются либо по принципу параллельной драматургии, либо внезапно переключаются с одного на другой по принципу *subito*-контраста.

Если в первой части композитор обратился к монтажно-блочной форме, предполагающей динамику контрастов, то во второй части – к её антиподу: статической форме и статической драматургии. Статическая композиция в данном случае способна дать ощущение остановившегося времени или очень медленного дления времени.

Вторая часть *Под звёздами* – это картина магических ритуальных заклинаний. В ней слились в единый образ и магия гипнотического состояния и созерцание красоты звёздного ночного пейзажа. Композитор берёт за основу репетитивную технику, близкую минимализму, но это не строгий минимализм американцев Филиппа Гласса или Стива Райха, а минимализм архетипической ориентации. Румынский музыковед Иринел Ангел пришла к выводу, что «репетитивность можно считать предвосхищением архетипического пути, воскрешением определённых практик старинной музыки в характере магии, что выражалось необходимостью человека через звук, слово, цвет, ритм входить в общение с природой, с космосом, с божеством. Повторность была условием для вызова космической силы в рамках ритуалов» [237, с. 32]. Именно к подобной репетитивности обратился композитор во второй части симфонии. В сущности, все природные явления управляются периодическими повторениями. Композиция второй части организована по принципу множества длящихся остинатных структур с точным или варьированным повторением. Статический путь драматургии здесь управляется процессами микромутаций, что потребовало большой проработанности материала на микроуровне. Главенствует над всеми микроуровневыми эволюционными процессами техника изоритмии.

Сгустившаяся тревога, ощутимая в репризе первой части, как нельзя лучше подготовила сумеречную и гипнотически завораживающую атмосферу второй части. Здесь, в отличие от первой части, царит магия гипноза другого света – не солнечного, а звёздного и лунного, то есть ночного.

Центральным интонационным элементом и одновременно звеном изоритмического развития выступает структура, в основе которой заложен гемитонный пентатонический звукоряд *фа диез – соль диез – ля – до диез – ре*. Его звуки рассредоточены в диапазоне ноты *до диез¹ - ре²* на девяти шестнадцатых долях и проходят круг изоритмического движения из пяти пермутаций. Центральный элемент озвучен лейттембрами колокольчиков и

вибрафона (Пример 11). В целом, второй части присуща статика постепенных эволюционных изменений, т.е. динамическая статика. Драматургия части выстраивается в два крупных этапа эволюционных изменений, заканчивающихся разными итогами. Если направленность изменений на первом этапе (ц. 98 – ц. 103) можно определить как путь к множественному разнообразию, то на втором этапе – как путь к множественному единству (ц. 104 – ц. 107).

На первом этапе изоритмическое движение экспонируется в сопровождении сонорных звуковых «вспышек» кларнетов, арф и скрипок. Далее к изоритмическим формулам добавляются новые тембро-фактурные линии, сначала пульсирующие шестнадцатыми, потом тридцать вторыми и шестьдесят четвёртыми. Причём, пульсация шестнадцатыми преподносится тоже в технике изоритмии, создавая вместе с центральным элементом полифонию изоритмов.

С раздела *Più mosso* пульсирующие одноголосные линии трансформируются в тяжёлые, массивные восьмиголосные кластерные пульсации, воспринимающиеся неделимой сонорной полосой. Начиная с ц. 102, микромутации охватывают уже и центральный элемент: впервые он переместился к тембрам фортепиано и флейт, к тому же ритмоформула редуцируется от девяти шестнадцатых долей до двух. В ц. 103 центральный элемент как будто бы возвратился «на круги своя» – к вибратону и колокольчикам, но оплетается теперь вихреобразными сонорными потоками в диапазоне двух октав.

Второй виток развития по пути к множественному единству начинается с раздела *Andante con moto. Poetico*, родственного начальному по динамике, темпу и фактуре. Однако на втором этапе процессуальность претерпевает драматический поворот. Потенциально он уже намечен в экспонировании центрального элемента, поскольку изоритмическое звено хроматизировалось: к двум ступеням пентатоники *соль диез* и *до диез* добавились их пониженные варианты *соль бекар* и *до бекар*, вносящие большую напряженность. Кроме того, произошли изменения в ритмическом инварианте – с девяти долей он увеличился до одиннадцати, а в группировке возникли три синкопы. Меняя тембровую окраску и обрастая всё более новыми фактурными линиями, он в конце концов подчинил себе все оркестровые голоса. В результате последний раздел *Più mosso. Quasi una danza archaica* превратился в многоголосный унисон оркестрового *tutti*, непрерывно скандирующего изоритмическое звено как символ коллективного единения в драматическом экстазе.

Самая короткая – **третья часть** (77 тактов), вступающая *attacca*, выполняет функцию трагической рефлексии-послесловия на происходящие события предыдущих частей. Оркестровка её очень нежна и прозрачна, сначала в ней используются только струнные, вибратон и колокольчики. Затем на фоне их мягких фигураций и педалей возникают одинокие монологи альты, кларнетов. У соло кларнета семь раз повторяется печальный

фрагмент колинды – только первые три звука с форшлагами, замирающие на долгих ферматах. Как последний отсвет радости, на прощание сверкнула первая фраза мажорного варианта колинды из кульминации первой части симфонии (соло фортепиано).

Короткая кода (ц. 115) построена на реминисценции сквозной архетипической танцевально-обрядовой ритмоформулы, четырёхзвучный модус которой оstinатно воспроизводит риторическую фигуру *circulatio*, символизируя вечное круговое движение космического и земного.

Подводя итог, следует акцентировать тот факт, что симфония *Под солнцем и звёздами* Г.Чобану – это первый образец в Молдове современного аклассического симфонизма. Право на такую атрибуцию дают не только внешние факторы, как отсутствие сонатной формы или неканоническая асимметрия темпов и масштабов трёх частей, но и концепционность содержания, позволяющая сохранить ядро подлинного симфонизма – процессуальность развития двух противоположных сфер. Эти сферы не просто идентифицировать, поскольку содержание симфонии полисеманлично, в нём таится много скрытых смыслов. И. Чобану-Сухомлин, например, акцентирует три философские парадигмы, причудливо пересекающиеся в симфонии *Под солнцем и звёздами*: «праисторическая мифологическая, христианско-библейская и космогоническая» (258, с. 128), что даёт основание для дальнейших исследований данной симфонии в философском и культурологическом аспектах.

2.4. Симфонические картины *Птицы и вода* Геннадия Чобану – индивидуальный композиторский проект

С данным сочинением симфоническое творчество Молдовы вступило в XXI век. Произведение завершено в 2001 году, тогда же состоялось его первое исполнение Симфоническим оркестром Национальной филармонии под управлением дирижёра О. Палымского. Двенадцать лет, отделяющие симфонические картины *Птицы и вода* от сочинения симфонии *Под солнцем и звёздами*, подтверждают неустанный творческий поиск композитора, который сказывается в освоении нового музыкального пространства постмодернизма, в обращении к глобальным общемировым проблемам.

Название *Птицы и вода: симфонические картины из балета* указывает на то, что это программное сочинение, однако принципы воплощения в нём программности кардинально отличаются от таковых в музыке прежних эпох, находясь в русле постмодернистского мышления. Об этом красноречиво свидетельствуют два фактора. Во-первых, очевидна концептуальность содержания, в котором композитор обратился к планетарным проблемам: с одной стороны, это проблема экологическая, связанная с общей тревогой о будущем окружающей среды, с сохранением природных ландшафтов. С

другой стороны, экология природы связана с ещё более глобальной проблемой – сохранения всего живого на земле, в том числе, самого человечества. Причинами возникновения подобных проблем оказывается дегуманизированное, расколотое сознание современного человека, которое является объектом воплощения в музыкальном искусстве постмодернистского пространства. Таким образом, название сочинения *Птицы и вода* отсылает к феномену новой программности, когда «склонность называть произведения стала такой же приметой времени, как и нежелание (теперь уже очевидно – невозможность) творить сообразно старым (классическим) жанровым канонам. С уходом в историю «большого стиля», возникновением тенденции рассматривать форму каждого опуса как *индивидуальный проект* появилась необходимость именовать своё неповторимое, не схожее ни с чем детище и сравнивать его с другими *проектами* – не менее индивидуальными и неповторимыми» [12, с. 59-60]. Ю. Холопов понятие *индивидуальный композиторский проект* определяет как «принцип, план композиции, который избирается индивидуально только для данного сочинения и никогда не повторяется в соседнем... Таким образом, современный композитор не просто сочиняет музыку, он ещё сочиняет её форму. Кроме того, в новейшей музыке он может сочинять не только состав, но даже тембры» [197, с. 16]. С явлением *индивидуального проекта* нередко связана композиторская практика давать авторский комментарий к сочинению. Далее Ю. Холопов замечает: «Я уверен, что во многих случаях, если композиторы не расскажут нам о „секретах“ своих сочинений, мы никогда не сможем их как следует проанализировать» [там же].

Программный замысел данного опуса Г. Чобану также раскрывает в своём авторском комментарии: «Скалистый пейзаж. Стая птиц прилетает к ручью, стекающему в озеро. Птицы пьют, кружат над водой. Внезапно на них налетает другая стая. Завязывается схватка. Первая кровь и первая смерть. Стая нападавших птиц улетает так же внезапно. Вода в ручье и озере окрашивается в красный цвет. Оплакивание, «похороны» умерших птиц. Второе нашествие агрессивных птиц. Отчаянная борьба. Раздаётся гром, гул. Дрожат скалы, земля. Вода исчезает, ручей высыхает. Испуганные птицы безнадежно мечутся в темноте». Агрессивные нападения одной стаи птиц на другую следует воспринимать символично, как агрессивные войны между странами и народами, вспыхивающие до сих пор. Таким образом, это произведение звучит как *сочинение-предостережение!* В беседе с радиослушателями композитор объяснил: «Любая война приносит потери, поэтому в моём сочинении *Птицы и вода* важна не только красочная, но и этическая сторона».

Второй фактор, указывающий на постмодернистский пафос данного опуса, заключается в стилевом плюрализме, предполагающем апелляцию к любым освоенным человечеством культурным пластам, языковым нормам различных музыкальных эпох. В данном случае композитор совмещает поставангардные и неоромантические тенденции. А сама идея музыкальной звукоизобразительности и звукоподражания птицам восходит к достижениям композиторского творчества, начиная с периода Возрождения. Так, хоровая фантазия *Пение птиц* Жанекена относится к XIV веку. «Орнитологическая» линия просматривается в целом ряде пьес эпохи расцвета клавесинной музыки (*Кукушка* Дакена, *Перебивание птиц* Рамо, *Рассерженные славки*, *Грустные коноплянки* Куперена).

В музыке романтиков природа далека от условной пасторальности прежних эпох, она *сопереживает* герою (*Прекрасная мельничиха* Шуберта), а в некоторых сочинениях становится главным объектом содержания, как, например, в *Карнавале животных* Сен-Санса, *Туонельском лебеде* Сибелиуса.

В XX веке «орнитологическая» линия, продолжаясь в творчестве М. Равеля, достигла своей кульминации, как известно, в сочинениях О. Мессиана *Чёрный дрозд* для флейты и фортепиано, *Каталог птиц* для фортепиано, *Пробуждение птиц* для фортепиано и оркестра, *Экзотические птицы* для фортепиано и оркестра духовых.

Во второй половине XX в. сознание угрозы индустриального бума и разрушения природной среды столь обострилось, что явилось причиной возникновения сочинений с трагической тематикой, в которых гармония человека и природы полностью разрушается. Как правило, в этих сочинениях ярко выражена неоромантическая тенденция. Трагический пафос от разрушения человеком природы, в которой птицы всегда служили символом жизни и красоты, пронизывает такие сочинения, как *Ранние журавли*. *Прощальная музыка в 12 минорных тональностях* для симфонического оркестра, мужского хора и хора мальчиков А. Кнайфеля (1979); *Птичьи мотивы в Ноктюрнах* для камерного ансамбля (1972), вторая часть *Соловей мой* из *Торопецких песен* для камерного ансамбля Э. Денисова; *Музыка улетающим птицам* для духового квинтета (1977) и *Пейзаж с птицами* для флейты соло (1980) Петериса Вакса. В связи с той же экологической темой связано сочинение Г. Чобану *Птицы и вода*.

Симфонические картины *Птицы и вода* предназначены для симфонического оркестра тройного состава с расширенной группой ударных инструментов и магнитофонной ленты. Нумерация картин самим композитором не обозначена, они звучат без перерыва, сливаясь в единую симфоническую композицию. В результате проведённого анализа автор пришёл к выводу, что сочинение состоит из пяти картин.

Первая картина *Grave. Misterioso* (тт. 1 – 24) служит экспозицией трагической поэмы, рисующей беззаботную жизнь птичьей стаи, играющей над водой. Первые четыре такта воссоздают образ скалистого пейзажа у воды. Длинные педали низких струнных на расстоянии двух малых секунд (*си бемоль – си, си – до*) словно олицетворяют вечность, незыблемость скал. Параллельно, с большим регистровым разрывом экспонируется мотив ручья: вибрирующая большая терция *соль – си* в партии флейты-*piccolo* в сочетании с быстрыми репетициями звука *ля* третьей октавы у первой флейты (Пример 12).

С такта 5 и до конца первой картины в партиях скрипок возникает и звучит кантиленная лирическая тема на фоне той же малосекундовой педали виолончелей и контрабасов (ремарка *cantabile*). Это своего рода авторская рефлексия на мирную картину природы. Тема отличается свободной прихотливой ритмикой и вариантным развитием трёх ключевых интонаций: 1) трёхзвучных хроматических нисходящих сползаний; 2) скачка на уменьшённую септиму; 3) скачка на тритон. Лирической кантилене скрипок контрапунктируют «птичьи голоса» у флейт с характерной музыкальной семантикой трелей, форшлагов, коротких звуковых вспышек. Своеобразие птичьего языка подчёркивается тритоновыми ходами. Светлый колорит пейзажа дополняют вибрирующие и тремолирующие интонации у флейты-пикколо и первого кларнета, имитирующие журчание воды (Пример 13).

Сложная диссонансирующая ладотональная сфера, которая установилась в первой, экспозиционной картине, будет сохраняться на протяжении всего сочинения, написанного в расширенной хроматической двенадцатитоновой тональности. В первой картине задействованы одиннадцать хроматических тонов, кроме звука *фа бекар*. С точки зрения сонористической звукописи здесь варьируются шесть звуковых структур:

- 1) длинные протянутые педали;
- 2) вибрирующие и тремолирующие комплексы;
- 3) репетиции звуков, обогащённые трелями и форшлагами;
- 4) короткие звуковые россыпи;
- 5) отдельные звуковые точки, как «уколы»;
- 6) континуальная мелодия.

Параллельно сосуществуя в разных комбинациях, эти звуковые структуры создают красочную музыкальную пастораль.

С 25 по 136 такты разворачиваются события **второй симфонической картины** (ремарка *Giacoso*), которую можно считать первой драматической разработкой, где сталкиваются конфликтные образы. Если в первой картине акцентировались тембры

деревянных и струнных инструментов, то теперь оркестровая палитра активно уплотняется группами медных духовых и ударных инструментов. Кроме того, ускоряется темп, изменяется размер с 2/4 на 3/8, а хроматический звукоряд пополняется недостающим звуком *фа-бекар*.

Во второй картине к прежним звуковым объектам добавляются новые, а именно: глиссандирующие интонации, жёсткие гармонические созвучия меди, шумовые репетиции ударных.

С 37 такта в развитии драмы наступает крутой поворот – в музыке обрисовано появление агрессивной стаи птиц. Её налёт на первую стаю имитируется короткими звуковыми россыпями тридцать вторых, динамикой *f*. Начинаясь в партии первой флейты, они быстро распространяются на другие оркестровые голоса – вторую флейту, первый и второй кларнеты, наращивая агрессивную энергию (Пример 14). Звуковой образ первой птичьей стаи, представленный в первой картине, при этом подвергается активной трансформации: короткие трели превращаются в продолжительные, отчаянно звучащие – сначала у вторых скрипок, затем, распространяясь веерообразно, у второго кларнета и у фагота. Столь же длительными становятся и тремолирующие интонации (у флейты-*piccolo*, виолончели, первого кларнета), учащаются пуантилистические «уколы» с форшлагами.

Любопытно проследить также за метаморфозой мотива воды. Композитор усложняет его ритмически, включая и полиритмические сочетания, уплотняет его фактуру до многоголосия, в котором возникают многочисленные хроматизмы, противодвижение мелодических линий. Всё это приводит к драматизации звучания, и мотив ручья ассоциируется, по выражению композитора, «с бурлящими, окрашенными кровью потоками».

В т. 65 впервые заявляет о себе образ зла-возмездия в виде кластеров меди в сопровождении грозных шумовых ритмических структур. С т. 75 оstinатная репетиция нисходящих по полутонам трезвучий (от звуков *ми бемоль, ре, до диэз*) у флейты, гобоя и кларнета словно имитирует плач по погибшим птицам.

Новое звуковое событие разворачивается в тт. 106 – 117, когда музыкальный тематизм в высочайшем регистре первых и вторых скрипок излагается алеаторически, воплощая обобщённый образ отчаяния, ведущий к жизненной катастрофе и для птиц, и для воды. Завершается вторая картина на *sff* угрожающими тремолирующими репетициями струнных, меди и ударных.

После длинной ферматы и двутактной паузы тихо начинается **третья картина** (ремарка *Inquietante*, тт. 137 – 162) – рекем по погибшим птицам. На протянутой педали *ми бемоль* малой октавы, у виолончели, на протяжении двадцати пяти тактов звучит

поразительно трогательный эпизод, вызывающий слуховые ощущения всхлипов по оставшимся в живых после бойни птицам. Звукоподражательные жалобные стоны и пiski птиц поручены соло кларнета, к которому присоединяются вибрафон и челеста. В условиях гетерофонной фактуры они воспроизводят в разных ритмических комбинациях интонации больших и малых секунд либо одиночные звуковые точки в узкообъёмном диапазоне тритона. Редкими, отдельными всплесками в партии скрипок напоминает о себе мотив исчезающей воды.

Длинная двутактная пауза отделяет третью картину от **четвёртой**, выполняющей функцию второй драматической разработки (тт. 163 – 276). В ней рисуется второй кровопролитный налёт агрессивной стаи птиц. В соответствии с программным замыслом, «раздаётся гром, гул. Дрожат скалы, земля. Вода исчезает, ручей высыхает». Эта схватка наносит непоправимый вред природе, которая, взбунтовавшись, ответила на агрессию птиц разрушительным землетрясением.

В четвёртой картине резко меняется темп, в драматическое действие включаются все инструменты оркестра, много *tutti*. Её открывает с подлинно театральным изобразительным эффектом новый звуковой объект – стремительные агрессивные пассажи струнных, вмиг взлетающие из низкого регистра в высокий (до звука *ми*³) и обрывающиеся кластерами. Эти пассажи будут неоднократно повторяться на протяжении всей четвёртой картины. Их «атаки» старается по возможности отбивать поредевшая и обессиленная после прошлого налёта первая стая птиц. Сопротивление этой стаи композитор передаёт пассажами флейт и кларнетов, движущихся в противоположном, нисходящем направлении по сравнению с пассажами, характеризующими вражескую стаю, и ритмически менее согласованными унисонами. Драматизм борьбы двух стай обостряет постоянный напряжённый фон звуковых эффектов, ставших сквозными в драматургии всего сочинения: репетиции и тремоло низких струнных. В оркестровке акцент, естественно, падает на группу ударных и часто солирующих медных духовых. Именно этим тембро-персонажам поручена роль крушения земли, скал и всей живой природы. Это тот случай, когда «дополнительным фактором выступают элементы инструментального театра... Название *инструмент-персонаж* употребляется в переносном смысле, так как в конкретных сочинениях означенную роль может выполнять не один, а группа инструментов-тембров» [194, с. 218]. Инфернальный глас меди и ударных буквально пронзает партитуру вначале одиночными кластерами (тт. 177 – 185), затем графически очерченными веерообразными взлётами (тт. 189 – 191; 212 – 215; 218 – 221) (Пример 15).

Окончательный приговор о возмездии провозглашают три тромбона (с т. 225), выступающие на оглушительном ритмическом фоне трёх том-томов и тремолирующих

низких струнных. Суровый вердикт словно подтверждают валторны и трубы, усиленные аккордами деревянных духовых и скрипок (ремарка *marcato molto*). Итог второго кровопролития печальный: погибают обе стаи. Этому «апокалиптическому» событию предшествует эпизод, в котором композитор мастерски запечатлел момент птичьей «агонии», уравнившей всех в последних пронзительных хроматических пассажах струнных (т. 244).

Последняя, **пятая картина** (тт. 277 – 330) логически воспринимается как трагическая образная реприза. Её начало чётко обозначено сменой темпа (♩ = 80) и включением в партитуру впервые тембров электронного звучания на звуке *фа* большой октавы, который в качестве протянутой педали будет длиться до конца сочинения. На фоне этой педали рисуется картина угасания жизни последних птиц. В ней композитор в варьированном виде представляет те звуковые объекты, которые наполняли первую экспозиционную картину: трели, репетиции, одиночные звуковые точки с форшлагами, *glissandi*. Сохраняется и прозрачный камерный оркестровый наряд, аналогичный первой картине. Если учесть к тому же насыщение горизонтали и вертикали интервалами секунд, тритонов и септим, то функция пятой картины, как варьированной репризы, становится ясной. Но, при всём сходстве параметров экспрессии, драматургическая роль картин различна: покой и радость жизни в первой картине – уход из жизни всего живого в пятой картине. Направленность драматургии *от света к мраку* ощущается также в исчезновении в последней картине важного звукового объекта из первой – кантиленной мелодии. В репризе её место занимает мотив стонов в партиях трёх кларнетов и вибратона, образованный вертикалью из двух лейтинтервалов - малой секунды и тритона (Пример 16).

Стройная и цельная архитектура *Симфонических картин «Птицы и вода»* в образной структуре подчиняется концентрическому принципу:

Таблица 2.4.

картина I	картина II	картина III	картина IV	картина V
A	B	C	B₁	A₁

Анализ этого оригинального и захватывающего своей экспрессией произведения показывает, что оно сочинено по индивидуальному проекту. Жанр сочинения – смешанный, архитектурно в нем сочетаются признаки одночастной слитно-циклической симфонии и симфонической поэмы – с одной стороны, и, в скрытой форме, балетного жанра – с

другой стороны. Жанровый адресат балета обусловлен не только названием сочинения, но находит реальное воплощение в последовательной театральности сюжета и гиперболизации звукоподражательных и звукоизобразительных структур. Что касается стиля сочинения, то он также синтетичен: музыкальный материал, семантически близкий классико-романтической традиции, гармонично сочетается с поставангардными техниками письма, какими здесь выступают сонористика, алеаторика, пуантилизм и т.д. Жанровый и стилевой плюрализм служит отсылкой этого сочинения к пространству постмодерна, хотя в нем и нет полного набора элементов постмодернистской поэтики. Но для того и существует в современной музыке практика сочинения каждого опуса по индивидуальному проекту.

2.5. Стихира для симфонического оркестра Павла Ривилиса как пример новой сакральной музыки

Стихира для симфонического оркестра Павла Ривилиса сочинена в 1996 году, премьера состоялась 24 сентября того же года в Большом зале Национальной филармонии Кишинёва в рамках международного фестиваля *Дни новой музыки* в исполнении симфонического оркестра Телерадио под управлением Г. Мусти.

Данное сочинение возникло на волне постепенного возрождения духовной музыки на территории бывшего СССР в последней трети XX века, которая получила особенно мощный толчок для своего развития после 1988 года – года 1000-летия крещения Руси, – когда она была легализована официально. Сочинение многочисленных произведений на духовно-сакральную тематику, получивших определение *Nova musica sacra*, стало знаком времени на всём постсоветском пространстве, включая и Республику Молдова. Исходя из принятой классификации, *Nova musica sacra* разделяется на три направления: музыка для храмового богослужения, музыка для исполнения в концертах и музыка смешанных жанров, допустимая как в храме, так и вне храма. *Стихира* П. Ривилиса относится к области концертной музыки духовно-сакральной тематики. Данное сочинение представляет собой модус современного композиторского слышания и видения образа церковного песнопения, в котором канонические признаки церковного жанра стихиры органически совмещаются с авторским художественным началом.

Если идти по пути дальнейшей жанровой конкретизации *Стихиры* П. Ривилиса, то, в отличие от области хоровой музыки, она относится к области инструментальной музыки, воплощающей сакральный смысл без слов.

Традиция оркестровой музыки на духовно-сакральную тематику обозначилась уже в творчестве русских композиторов XIX века, например, в таких сочинениях как *Светлый праздник* Римского-Корсакова, основу которого образует Евангельское Благовестие о

Воскресения Христовом; *Увертюра «1812 год»* Чайковского (моление о спасении народа *Спаси, Господи, люди твоя*); симфоническая картина по Откровению Святого Иоанна Богослова *Из Апокалипсиса* Лядова и др.

С последней трети XX века по настоящее время данная традиция переживает подлинный расцвет, что подтверждает объёмный корпус инструментальных произведений не для храма Ю. Буцко, Н. Каретникова, Г. Уствольской, С. Губайдулиной, А. Пярта и др. Следует отметить, что среди них встречаются и сочинения с тем же названием: *Стихира* на тысячелетие крещения Руси для большого симфонического оркестра Р. Щедрина (1988), *Стихира Иоанна Грозного* К. Волкова.

Напомним, что за многовековую историю православной культовой музыки сложилась богатая и развитая жанровая система богослужебной (клиросной) музыки, в которой выделяются макроуровни и микроуровни жанра. На макроуровне находятся жанровые вершины *Литургии* и *Всенощного бдения*. На микроуровне располагаются малые жанровые формы, имеющие своё конкретное место и предназначение в больших формах богослужебных песнопений. Таковы *антифон*, *блаженны*, *величание*, *гимн*, *ектения*, *ирмос*, *катавасия*, *лития*, *молебен*, *псалом*, *стихира*, *тропарь*. В чём состоит специфика жанра стихир? Стихира означает то, что написано стихами; этот род песнопений содержит обычно воспоминание о празднуемых событиях или о Святом. За словом *стихира* стоят различные виды молитвословий, также имеющие свои специальные имена и функции в богослужении. Таким образом, жанр стихир имеет множество своих подвидов. Наиболее сложными по структуре и развитыми в интонационном плане считаются *Евангельские Стихиры*, которые поются на воскресной утрени и объединяются темой Воскресения Христова и близких ему событий. Текст к Евангельским Стихирам сочинил византийский император Лев Мудрый (886 – 912). Евангельские Стихиры относятся к классу *хвалитных* стихир. По стилю они принадлежат к большому распеву или большому знамени, который определяется как «мелизматический стиль», изобилующий протяжёнными формулами, в котором большую роль играет внутрислоговый распев.

Но большинство стихир принадлежат к малому распеву с меньшим количеством мелодических украшений и написанных на тексты псалмов Давида. Если Р. Щедрин в основу своего сочинения положил конкретные стихи на текст И. Грозного, то П. Ривилис не цитирует какого-то определённого напева стихир, а даёт мастерское обобщение важнейших принципов этого жанра. С точки зрения содержания позволю предположить, что в произведении П. Ривилиса нашли отражение как класс хвалитных стихир, распеваемых на псалом 150, так и стихир на *Господи воззвах*, распеваемых на вечерне со стихами из псалма 129. Основанием для такого заключения служат, в первую очередь,

тексты названных псалмов. Обратившись к содержанию псалма 150, – *Хвалите Бога во святыне Его; хвалите Его на тверди силы Его. Хвалите Его по могуществу Его, хвалите Его по множеству величия Его. Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтири и гусях. Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и органе. Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных. Все дышащее да хвалит Господа! Аллилуия*, – обнаруживаем в нём целый оркестровый библейский корпус инструментов, призванных поочередно хвалить Господа Бога. Тембровое многоцветье заключено и в партитуре *Стихиры* П. Ривилиса, предназначенной для смешанного состава симфонического оркестра: к малому составу добавлены четыре трубы и две валторны. Причём в процессе драматургического развития *tutti* почти отсутствует, а каждый стих, соответствующий новому музыкальному событию, композитор отмечает вступлением нового тембрового комплекса.

Ассоциация с содержанием псалма 129 (*Песнь восхождения. Из глубины взываю к Тебе, Господи. Господи! Услышь голос мой. Да будут уши Твои внимательны к голосу молений моих. Если Ты, Господи, будешь замечать беззакония, – Господи! Кто устоит? Но у тебя прощение, да благоговеют пред Тобою. Надеюсь на Господа, надеется душа моя; на слово Его уповаю. Душа моя ожидает Господа более, нежели стражи – утра. Да упоает Израиль на Господа; ибо у Господа милость и многое у Него избавление. И Он избавит Израиля от всех беззаконий его*) восходит к общему суровому облику *Стихиры* композитора, в которой слышится полная отрешённость от мирской эмоциональной суеты, абсолютная сосредоточенность на молитви-воззвании: *Господи! услышь голос мой*. Вместе с тем, сочинение проникнуто чувством строгой, сдержанной до аскетичности красоты и гармонии, как и подобает религиозным песнопениям.

Обратимся непосредственно к анализу музыкального материала, корреспондирующего с поэтикой канонических черт малого жанра стихир. В первую очередь, обращает на себя внимание счастливое «попадание» композитора, касающееся структуры сочинения: оно строится адекватно древним песнопениям стихир, а именно как *вариантно-строфическая форма*. В последовании строф композитор сугубо инструментальными средствами воссоздаёт традицию разделения их функций, бытовавшую в старинных стихирах. Так, первая строфа, содержащая основную мелодическую идею, подобна «почину» или предложению-тезису солиста. Её исполнение поручено соло английского рожка (Пример 17). Далее следуют шесть изобретательных вариантов первой строфы, которые ассоциируются с эмоциональными откликами хора. В них вступает в действие якобы хоровое многоголосие, откликающееся на «почин» разными сочетаниями «хоровых» партий. Этот процесс генерирования музыкальной ткани из одной

мелодической модели композитор поручает инструментальным тембрам в самых различных сплавах. Например, в первой строфе-варианте к английскому рожку добавляется педаль контрабасов на звуке «*b*» (Пример 18). Во второй строфе-варианте фактурная плотность нарастает при вступлении двух кларнетов, ведущих вариант «почина» параллельными терциями, к ним постепенно добавляются новые тембровые краски – унисон двух флейт и фагота, создающий эффект пространственности благодаря унисону инструментов, принадлежащих самому высокому и самому низкому регистрам. Завершается вторая строфа экспрессивным и динамичным всплеском у четырёх валторн (Пример 19).

В третьей строфе-варианте (ц. 5) звуковой колорит теплеет с момента возникновения канонической попевки в партиях двух гобоев и альтов. Затем фактура наполняется благодаря включению других оркестровых голосов в разных регистрах.

Следующий, четвёртый вариант распевания «почина» (ц. 7) приводит к новому типу тембро-фактурного процесса с акцентом на подголосочной полифонии. Стержневым интонационным центром здесь служит псалмодия, построенная на чередовании двух звуков «*b*» и «*c*», которую ведут в унисон флейта, валторна и альт. Интересно отметить, что при полном высотном и ритмическом совпадении трёх инструментальных тембров, призванных передать единый молитвенный порыв обращения к Богу массы неких условных «прихожан», каждая из партий отличается естественным индивидуальным дыханием благодаря виртуозному различию приёмов фразировки, смещению акцентов. Эту псалмодию расцвечивают подголоски кларнета и фагота, ведущие попевку в унисон. Наивысшая точка уплотнения фактуры приходится на момент вступления квартета четырёх труб в гармоническом изложении (Пример 20).

Музыкальный материал этого квартета повторяет квартет четырёх валторн из второй строфы. Несмотря на внешнюю аллюзию на партесное многоголосие, по жёсткой и терпкой нетерцовости и аскетизму данная гармонизация ассоциируется со стилистикой старорусских гласовых распевов, когда принцип *строчного письма* режиссировал логику мелодических линий. Техника развития инструментального многоголосия в сочинении П. Ривилиса приближается к таковой в *Стихирах* А. Кастальского, который нашёл свой принцип гармонизации гласовых мелодий. Подобно тому, как гласовая мелодия в сочинениях А. Кастальского перемещается в разные регистры, образуя тембро-мелодическую ткань, в *Стихире* Ривилиса также строчная форма режиссирует аккордово-мелодический поток. При этом координация плотности гармонической ткани, гибкая смена её «состояний» создаёт живое дыхание фактуры. Мастерское владение композитора мелодико-гармонической фактурой позволяет легко управлять техникой распределения плотности в сонорном пространстве.

Пятая строфа (ц. 11) насыщается новыми музыкальными событиями с акцентом на попевочно-комплементарную микрополифонию. Таким образом, разнотембровое озвучивание напева, выходящего из голоса в голос – то в унисонах, то в октавных дублировках, то в гармонических вариантах – окрашивает каждую строфу особым тембровым и эмоциональным колоритом, а плотность фактуры колеблется в соответствии с ритмом формы. В заключительной, шестой строфе вновь на первый план выходит соло английского рожка, поддержанное остинатными призывками у контрабасов и альтов.

С одной стороны, заключительная строфа принимает на себя функцию репризы, а с другой стороны, она воспринимается, как новый тезис-предложение, новый почин и, таким образом, предполагает появление новых эмоциональных откликов и ответов, условно говоря, «прихожан». В результате *Стихира* П. Ривилиса оказывается написанной в разомкнутой форме, что соответствует канонам православных песнопений. Не случайно В. Мартынов отмечает, что «все формы и структуры древнерусской системы разомкнуты в том смысле, что каждая из них обязательно будет являться всего лишь элементом более крупной формы и структуры и в силу этого уже не будет ни самодостаточной, ни самостоятельной.. Так, например, любая стихира на *Господи возвах* Октоиха или Минеи есть только лишь элемент всего «возванного» комплекса, в который входят другие стихиры, припевы и догматик» [110, с. 14].

С поэтикой древнерусской музыки безусловно согласуются и другие конструктивные стороны музыкального целого. Это медленный темп *lento*; равномерное распределение эмоциональной светотени на всём протяжении *Стихиры* без центростремительной направленности к единой кульминации; это несимметричная переменная метрика 5/4, 2/4. И, конечно, созданию особой молитвенной ауры способствует ладо-гармоническая составляющая сочинения. В основе его звуковысотной организации лежит модальная идея, сразу заявленная о себе в «почине». И хотя прямых ассоциаций со звуковысотными моделями православных песнопений здесь не обнаружено, тем не менее, интонационный образ *Стихиры* складывается из попевок, имеющих *гласовый* вид. Модальность центрируется вокруг узкообъёмного модуса в диапазоне квинты $b - f$, который представляет нисходящую последовательность из четырёх звуков $f - es - des - b$. Данный модус утверждает себя на протяжении девяти тактов «почина», первые четыре такта которого можно считать экспозицией строфы, следующие четыре такта – разработочным развитием модуса, наконец, девятый такт – репризой.

Примечательно, как изобретательно композитор синтезирует в мелодике «почина» древний архетип модальности с современными экспрессивными интонациями, содержащими скачки на широкие интервалы ноты, децимы, взятые острейшим пунктиром.

Их введение вначале представляется несколько кощунственным. Но если обратиться к музыке евангельских стихир, исполняемых по праздникам и богато орнаментированных мелизматикой, то эти короткие звуки тридцать вторыми длительностями в «почине» воспринимаются как форшлагги, взятые скачком.

Модальность в *Стихире* органично сочетается с тональностью *b – moll*, что также не противоречит практике православных песнопений. В сочинении можно обнаружить моделирование дотонального мышления, что подчёркивается также синтезированием терцовости и нетерцовости линейного происхождения.

Смешанная стилистика, характерная как для *Nova muzica sacra* в целом, так и присущая современному авторскому мышлению П. Ривилиса, проявляется в технике фактурно-тембрового моделирования попевочных вариантов на основе различных полифонно-гармонических приёмов, что делает оркестровую ткань живой, насыщенной незаметно переливающимися друг в друга микрособытиями, связанными между собой высокой эстетической и этической мыслью.

Будучи одним из любимых учеников, а также другом выдающегося музыканта и профессора Ю. А. Фортунатова, П. Ривилис закономерно стал настоящим магом во владении оркестровыми средствами выражения. Неистощимое богатство темброво-сонорных эффектов и приёмов прославили его *Унисоны* и *Бурдоны* далеко за пределами Молдовы. В *Стихире*, наряду с техникой тембрового развития, временами моделирующей антифонные приёмы, обращают на себя внимание необычные приёмы звукоизвлечения – например, такой, как «передувание», помогающее извлекать на современных духовых инструментах с их дополнительными октавными клапанами звуки, соответствующие обертонам. Укажем также на приём одновременного длительного «фонирования» одного звука, в данном случае исона в партиях скрипок, создающих сонорную линию-фон, либо на приём веерного нарастания звучности у четырёх валторн. *Стихиру* П. Ривилиса можно считать значительным достижением как в творчестве самого композитора, так и в современном композиторском творчестве Республики Молдова.

2.6. Выводы по второй главе

1. Каждая национальная музыкальная культура вносит свою лепту в развитие «многожанрового» симфонического жанра, обусловленную разностадиальным процессом эволюции культуры. Разностадиальность процессов подтверждается в диссертации на примерах развития симфонического жанра в России, Украине и Молдове.

2. Краткий экскурс по этапам развития симфонической музыки в Молдове (формирование предпосылок в 20 – 30 гг. XX в. в Бессарабии и МАССР; 40-е и первая

половина 50-х гг.; вторая половина 50-х и 60-е гг.; 70 – 80-е гг.) обнаруживает, что к концу 80-х гг. XX в. постепенное наращивание аклассических тенденций достигло кульминации в Симфонии *Под солнцем и звёздами* Г. Чобану и *Симфонии in D* Д. Киценко. Выдающиеся достижения в инструментальных жанрах 80-х гг. связаны также с расцветом неофольклорной тенденции в творчестве В. Загорского, П. Ривилиса, З. Ткач, В. Ротару, Г. Мусти, Т. Кирияка, И. Маковея.

3. 1991 год – «час X», обозначивший начало собственно *постсоветского переходного периода* как в музыкальной культуре Молдовы в целом, так и в развитии симфонических жанров. Всеобщая трансформация музыкальной инфраструктуры изменила ситуацию функционирования музыкальных жанров: традиционная концепция концертов сменилась международными фестивалями и конкурсами, что ускорило экспансию принципов авангардизма в творчестве композиторов среднего и молодого поколений. Параллельно в сочинениях композиторов преимущественно старшего поколения продолжался процесс «договаривания» традиций классицизма, романтизма, импрессионизма с приставками *пост-* и с разными гранями синтеза стилевых направлений.

Разнообразные виды принимает гибридизация в смешанных жанрах. Ренессанс духовной музыки приводит к сакрализации не только хоровых, но и оркестровых сочинений. Трансформация тенденции неофольклоризма эволюционирует от вариантов «договаривания» традиции «новой фольклорной волны» к архетипическому композиторскому мышлению, позволяющему сохранять живительную национальную ауру в поставангардистских опусах и плюралистических композициях постмодернистской направленности.

4. *Симфония № 2* Василия Загорского – вершина симфонической музыки начала переходного периода в Молдове и показатель зрелости национального симфонизма в целом. Это яркий пример радикального обновления сонатно-симфонического цикла в рамках классико-романтического канона. Суммируя новые неканонические черты, укажем на рефлекторное композиторское мышление; явление *новой программности*, связанное с воплощением концептуального содержания романа современного французского писателя Марселя Бриона *По ту сторону гор*; включение элементов постмодернистской поэтики, таких, как нелинейное композиторское мышление, спровоцированное программными заголовками частей (*Миражи, Жертвоприношение, Лабиринт*), развитие тематических ячеек по принципу ризомы, приём параллельной драматургии.

5. *Симфония «Под солнцем и звёздами»* Геннадия Чобану – первый яркий пример в Молдове аклассического симфонизма, проявившегося в космизации современного композиторского мышления. Подобное мышление отражается в обращении к *триадному*

логосному принципу, включающему, помимо диалогемы Человек и Мир, третий источник – запредельного, трансцендентного.

Симфония поражает как новизной содержания (попыткой современного воссоздания мирочувствования древних индоевропейских народов с нераздельной сущностью космического и земного), так и его полисемантической скрытых смыслов.

Новый стилевой профиль национального начала выражен в тотальной архетипичности, сочетающейся с многими поставангардными приёмами композиции, как сонористика, алеаторика, новая модальность, новая гетерофония, новая ритмическая концепция, комбинаторика, репетитивность.

6. *Симфонические картины «Птицы и вода»* Г. Чобану в развитии симфонических жанров в Республике Молдова имеют особое значение, которое определяется тем, что это первое сочинение, открывшее музыкальное пространство постмодернизма. Его приметы – концепционное воплощение дегуманизованного, расколотого сознания современного человека средствами новой программности; зашифрованность смысла (показ глобальной проблемы сохранения всего живого на земле через символику природных катаклизмов); включение авторского комментария – приёма, характерного для постмодернистских композиций, сочинённых по индивидуальному проекту; опора на музыкально-выразительные средства поставангарда (сложная диссонирующая ладотональная сфера, сонористическая звукопись с добавлением тембров электроники, приём ограниченной алеаторики, пуантилизм) и, конечно, смешанная жанрово-стилевая структура сочинения.

7. *Стихира* Павла Ривилиса – яркий пример сакрализации симфонических жанров, одной из тенденций композиторского творчества переходного периода. *Стихира* П. Ривилиса относится к направлению музыки на духовно-сакральную тематику, исполняемую в концертах. Конструктивная и содержательная стороны сочинения отсылают к культовой православной традиции древнерусской музыки, позволяющей воссоздать оркестровыми средствами особую молитвенную ауру, характерную для песнопений, распеваемых на тексты псалмов Давида.

С помощью современных средств композиторского письма П. Ривилису удалось обобщить такие константы жанра, как вариантно-строфическая форма, подголосочная полифония, модальная ладогармоническая идея, *гласовый* облик попевок, техника фактурно-тембрового моделирования.

3. ЖАНР ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТА И ЕГО ЭВОЛЮЦИЯ

3.1. Общий обзор концертного жанра в Молдове

Жанр инструментального концерта – один из важных и наиболее «общительных» жанров академической музыки. Данному жанру свойственна такая коммуникативная ситуация, которая способствует лучшему взаимопониманию между композиторами и слушателями и таким образом помогает разрешить проблему выживания «серьёзной музыки» в современном мире.

Большая роль в демократичности концертного жанра принадлежит тематизму, отличающемуся, как правило, яркостью, броскостью и доступностью интонаций, которые можно услышать и распознать и в кружеве сложных форм мелодического движения, и сквозь виртуозные пассажи и импровизационное развитие.

Коммуникабельности жанра инструментального концерта в большой степени способствует также *диалогическая* форма преподнесения музыкального материала. Она рождает у слушателя ощущение сопричастности к происходящему на сцене. Диалог между солистом и оркестром сближает концертную ситуацию с театральной. В разнообразии диалогических видов проявляется ещё один важнейший признак концертного жанра – игровая логика.

В XX веке роль концертирования, как музыкально-драматургического метода мышления, необычайно возросла. «Если в музыке XIX века концертирование чаще всего подчинялось закономерностям сонатно-симфонического развития, то в XX веке оно приобретает значение особого метода музыкальной драматургии» [186, с. 63]. Возрастание роли концертирования находит отражение в небывалом расцвете инструментального концерта, особенно в два последних советских десятилетия, когда к этому жанру последовательно и многократно обращались ведущие композиторы многих республик, в том числе Молдовы. Современный концерт этого периода не уступает симфонии значительностью концепций, яркостью индивидуальных решений.

Интерес к жанру инструментального концерта композиторы Молдовы начали проявлять с 40-х годов XX века, когда происходило активное становление профессионального композиторского творчества. С тех пор и до настоящего времени композиторами Молдовы сочинено свыше 80 инструментальных концертов.

Важнейшим стилевым ориентиром в молдавском композиторском творчестве, включая и жанр инструментального концерта, всегда была связь академической традиции с национальным музыкальным фольклором. Необычайная экспрессия и яркость,

пластичность молдавской народной мелодики, её ритмическое богатство оказались весьма созвучны концертному жанру. Много точек соприкосновения обнаружили композиторы также в инструментальном фольклоре Молдовы: особенности ансамблевого тарафного исполнительства совершенно естественно переплетаются и совмещаются с такими традиционными чертами инструментального академического концерта, как виртуозность, артистичное состязание тембров, импровизационная подача и развитие материала, игровые диалоги участников.

Кратко остановимся на эволюции инструментального концерта, которая предшествовала переходному периоду в композиторском творчестве Молдовы, начавшемуся с конца 80-х годов прошлого столетия.

Первый инструментальный концерт в МССР возник в 1944 году, когда композитор Штефан Няга сочинил свой *Концерт для скрипки с оркестром*. Выбор скрипки в качестве солирующего инструмента был для него закономерным и естественным, поскольку Штефан Няга родился в семье потомственных лэутаров и с десяти лет уже сам играл на скрипке в тарафе. А скрипка, как известно, до наших дней сохраняет титул «царицы» народных оркестров и одновременно традиционного инструмента академической музыки. В *Концерте для скрипки с оркестром*, состоящем из трёх частей, Ш. Няге удалось объединить практику лэутарского искусства с академическими стилевыми направлениями, представляющими симбиоз элементов романтизма, импрессионизма и постимпрессионизма.

В 50-е годы появилось уже восемь инструментальных концертов. В этом списке обращает на себя внимание тот факт, что скрипка лидирует в качестве солирующего инструмента, к ней обратились в своих концертах Давид Гершфельд, Валерий Поляков и Соломон Лобель. Давид Федов и Валерий Поляков сочинили также первые в Молдове концерты для фортепиано. Круг солирующих инструментов расширился и за счет обращения к духовым инструментам. Таковы *Концерт для трубы с оркестром* Александра Муляра и *Концертино для гобоя с оркестром* Валерия Полякова. Замыкает список *Концерт для виолончели с оркестром* Валерия Полякова (1960). Несмотря на различие индивидуальных решений, в этих концертах отразились общие для советской музыки того времени черты.

Все инструментальные концерты этого периода сочинены по одному классическому принципу – трёхчастного цикла с темповой драматургией *быстро – медленно – быстро*. Их объединяет также прямое обращение к музыкальному фольклору либо в виде моделирования мелодии и жанровых особенностей прототипа, либо в виде

цитирования народных образцов. Образный мир концертов составляют контрасты между лирическими эпизодами и жанрово-бытовыми.

60-е годы в эволюции жанра инструментального концерта можно уподобить затянувшемуся «предыкту», подготовившему период расцвета этого жанра в 70-е годы (24 концерта) и 80-е годы (24 концерта). Причины столь активного обращения к концертному жанру с начала 70-х годов обусловлены кардинальными изменениями в жизни советского общества, которые наступили ещё на рубеже 50-х - 60-х годов и получили название *оттепель*. Благоприятные перемены, которые принесла доктрина *мирного сосуществования* в международных отношениях и особенно ликвидация *железного занавеса* (открытие границ СССР с зарубежными странами), оказали благотворное влияние на развитие искусства. В советских концертных залах наконец зазвучала музыка А. Онегера, Д. Мийо, Ф. Пуленка, П. Хиндемита, К. Орфа, Б. Бриттена, И. Стравинского, Б. Бартока. Открывшаяся советским композиторам новая художественная информация привела к принципиальному обновлению образного мира музыки и техники композиторского письма. Господствовавшая долгие годы героико-патриотическая тематика уступила место проблематике этико-медитативного, личностно-нравственного порядка. Вместе с тем, начался активный поиск несонатных принципов драматургии и особенно перспективным среди них оказался принцип *концертирования*: «Концертный диалогизм становится важным элементом современного музыкального мировосприятия. Поэтому совершенно изживает себя представление о концертировании как лишь о чём-то блестяще виртуозном, несущественном для определения идейно-эстетической направленности композиторского и исполнительского творчества» [186, с. 84].

Новый облик инструментальных концертов, как и других музыкальных жанров, определило разнообразие стилевых ориентаций под знаком *нео-*: *неофольклоризм* (в советской музыке *новая фольклорная волна*), *необарокко*, *неоклассицизм*, *неоромантизм*, *неоимпрессионизм*. Однако, если у композиторов России, Украины, Прибалтики новые тенденции обнаружались в творчестве уже с конца 50-х годов, то в Молдове в силу разных обстоятельств они нашли проявление позже, с начала 70-х годов, когда к инструментальному концерту в Молдове обратились композиторы всех поколений: старшего – С. Лобель, С. Лунгул, Д. Федов, Г. Няга; среднего – З. Ткач, С. Бузилэ, П. Ривилис, В. Симонов; молодого – А. Люксенбург, В. Верхола, Т. Кузьмина, Д. Киценко, Г. Мустя, В. Биткин. Не все концерты этого периода равноценны в художественном отношении, но почти во всех чувствуется опора на новые творческие тенденции, среди которых основополагающими стали *неофольклорная* и *необарочная*, породившие новые разновидности концертного жанра. Так, например, наряду с концертом для солирующего

инструмента с оркестром (концерт-монолог), появились концерты для оркестра (концерт-полилог). В них обращение к составу большого симфонического оркестра соседствует с камерными составами, что отражает общую тенденцию *камернизации* современной музыки. Она связана с перенесением акцента с общечеловеческих проблем на субъективные, раскрывающие внутренний мир личности. Остановимся на тех инструментальных концертах, которые получили широкое признание музыкальной общественности не только в Молдове, но и за её пределами.

Концерт для скрипки, струнных и литавр Златы Ткач, сочинённый в 1971 году, относится к драматически-экспрессивным концертам-симфониям, традицию которых заложил великий Д. Шостакович, начиная со своего *Первого концерта для скрипки с оркестром* (1948). Новаторство данного сочинения в академической музыке Молдовы связано с тем, что впервые в нём демонстрируется ассимиляция жанровых признаков концерта с другим жанром – камерной симфонией. Черты симфоничности видятся в первую очередь в акцентировании трагической тематики, ранее не свойственной жанру концерта. З. Ткач сочинила его после личного трагического события – смерти матери. Драматизм переживаний естественно воплотился в характере музыки всех трёх частей, для каждой из которых композитор избрала свою жанровую модель с семантикой печали: в первой части – это фольклорный жанр бочет, во второй – траурное шествие, в третьей – пляска смерти (*danse macabre*). Другое важное качество симфоничности – конфликтность драматургии, сталкивание и переплетение образов жизни и смерти. Новый тип тематизма представлен здесь в двух направлениях: *гротескной токкатности*, как воплощения зловещего бездушного начала, и *речевой декламационности*, возникающей в моменты трудных раздумий, взволнованной оценки драматических событий. В этом сопряжении двух типов тематизма легко угадывается опора на традицию симфонического творчества Д. Шостаковича. Высокий уровень профессионального мастерства принёс *Концерту для скрипки, струнных и литавр* З. Ткач большой успех и признание в общесоюзном масштабе.

Симбиоз двух жанров – концерта и симфонии, – характерный для современной музыки, ещё более остро обозначился в особой разновидности *концерта для оркестра* (концерта-полилога). Существенной тенденцией советской музыки 60-х – 70-х годов стало активное использование жанров и форм барокко, среди которых особый интерес композиторы стали проявлять к жанру *concerto grosso*, ранее возрождённому на Западе в творчестве И. Стравинского, П. Хиндемита, Б. Мартину и др. Вместе с тем, необходимо отметить, что, в отличие от *concerti grossi* западных авторов, для сочинений советских композиторов мало характерна стилизация, намеренное приближение к модели.

Основным направлением развития этого жанра является синтез принципов барокко и новейших течений современной музыки – соноризма, алеаторики, а также синтез с другими стилевыми тенденциями – неофольклорной, неоромантической. Подобный синтез характерен и для оркестровых концертов композиторов Молдовы – *Концерта для камерного оркестра* Г. Няги (1975), *Концерта для оркестра* П. Ривилиса (1977), *Концерта для оркестра* Г. Мусты (1979).

Наибольшую популярность в концертной филармонической практике приобрёл *Концерт для оркестра № 1* Георгия Мусты. Впервые он прозвучал в Кишинёве под управлением А. Самоилэ в 1979 году в рамках Пятого пленума молодых композиторов Молдовы, затем в Москве на Всесоюзном конкурсе молодых композиторов, на котором Г. Муста стал лауреатом в категории симфонических произведений. В музыке *Концерта для оркестра* Г. Мусты, как и в каждом его сочинении, кипит и торжествует незаурядная жизненная энергия, настоящая на животворных соках народной молдавской музыки. Важно, что к родному фольклору композитор приобщился не в учебных студенческих экспедициях, а вырос в его стихии, дышал им с детства и впитывал, как впитывают родную речь. Поэтому ему не надо доказывать свою национальную почвенность цитированием народных мелодий. Природная запрограммированность на фольклор счастливо совпала у Г. Мусты с расцветом в советской музыке *новой фольклорной волны* в творчестве композиторов всех национальных республик бывшего Советского Союза, когда в системе «композитор – фольклор» обнаружили новые, дотоле неизвестные связи. Традиция *новой фольклорной волны* чувствуется в том, что знаки первичных фольклорных жанров – интонационные, ритмические, тембровые – композитор изобретательно инкрустирует в контекст классических европейских средств выразительности и новейших современных, хотя последние у него и дозированы. Музыкальный фольклор определяет не только специфические языковые средства в *Концерте*, но изначально направляет творческую мысль уже на уровне идеи, темы произведения. *Концерт для оркестра № 1* Г. Мусты достойно продолжил европейскую традицию, характерную особенно для второй половины XX столетия, когда к этой жанровой разновидности обратились И. Стравинский, Б. Барток, В. Лютославский, Р. Шедрин, Н. Сидельников и др.

Фундаментальностью содержания *Концерт для оркестра № 1* Г. Мусты сближается с симфонией. В трёхчастном цикле сочинения молодой тогда композитор замыслил определить место и роль человека в окружающем его современном мире. В разрешении этой задачи композитор опирается на *архетипический уровень семантики жанра симфонии* (определение М. Арановского). В самом деле, в первой части *Moderato*

соблюдена классическая константа *действия*, во второй части *Andantino* – константа *медитации*, в третьей части *Allegro scherzando* совмещаются остальные сущностные категории – *игры* и *перехода от индивидуального к общему*.

Традиция *concerto grosso* воскрешается в *Концерте для камерного оркестра* Георгия Няги (1975). Несмотря на то, что продолжительность его звучания едва превышает семь минут, ощущение камерности и миниатюрности не возникает благодаря смысловой объёмности музыкального материала. В крайних частях лаконичного трёхчастного цикла бушует стремительная энергия, передающая экспрессию и динамику современной жизни. В этом водовороте событий центральное *Andante cantabile* воспринимается как эпизод, воплощающий идею глубокой сосредоточенности и постепенного прорастания страстных и нежных лирических чувств.

Будучи представителем славного рода молдавских лэутаров в четвёртом поколении, Георгий Няга, конечно, не мог обойти вниманием скрипку в качестве солирующего инструмента своих многочисленных сочинений, к ней он обратился и в *Концертах для скрипки с оркестром № 1* (1973) и *№ 2* (1979). В них отразилась важнейшая тенденция второй половины XX века – симфонизации концертного жанра. Оба *Концерта для скрипки с оркестром* Г. Няги можно назвать симфонизированными концертами, в которых виртуозное начало подчинено задачам концепционного порядка.

К типу симфонизированного концерта следует отнести и последнее сочинение крупного молдавского симфониста Соломона Лобеля – *Концерт для фортепиано с оркестром* в трёх частях (1979). Музыка концерта по сравнению с другими произведениями композитора отличается тёплым, лучезарным колоритом – без мрачных раздумий и переживаний.

Наряду с новыми разновидностями концертного жанра (симфонией-концертом, симфонизированным концертом для солирующих инструментов, оркестровым концертом для большого симфонического и камерного составов), не утратил своей привлекательности и концерт, продолжающий традиции игрового романтического концерта, заложенные композиторами романтиками в XIX веке. Среди игровых концертов заметным явлением в музыкальной жизни Молдовы оказался *Концерт для фортепиано с оркестром № 2* Давида Федова (1971), сочинённый по канонам романтического концерта. Музыка всех трёх частей пронизана светлыми эмоциями – от нежной мечтательной лирики, весёлых скерцозных образов до патетических и гимнических эпизодов.

Медленная вторая часть концерта пленяет особой искренностью и красотой. В ней вариационно развивается тема давно и прочно полюбившейся в Молдове песни Д. Федова на стихи Д. Довбы *Колыбельная*, которую композитор сочинил для

художественного фильма с таким же названием. В середине части эта песенная тема достигает большого патетического накала.

В 80-е годы продолжается начатый в 70-е годы настоящий парад инструментальных концертов, в котором принимают участие композиторы всех возрастов. Примечательно, что к этому жанру впервые обратились уже давно сложившиеся и зрелые музыканты, которые раньше концертов не писали. Например, основатель композиторской школы Молдовы Леонид Гуров удивил и несказанно порадовал слушателей *Концертом для арфы, органа и симфонического оркестра* (1983). В этом двухчастном концерте для двух солирующих инструментов, что само по себе уже является новацией, происходит эмоционально наполненный диалог трёх участников: энергия и мощь барочного органа вступает во взаимодействие с проникновенным лиризмом арфы. Третий участник – многоголосый оркестр – захватывает энергией народной танцевальной стихии. В стилевом отношении концерт Л. Гурова примыкает к направлению постромантизма.

Особо следует остановиться на четырёх инструментальных концертах для разных солирующих инструментов Владимира Ротару, не только прочно вошедших в педагогический и концертный репертуар исполнителей, но удостоенных высшей награды Республики Молдова – Государственной премии. Владимир Ротару – один из ярких и последовательных представителей неофольклорного направления. Автору данного исследования композитор поведал следующее: «Я фольклор не цитирую, а я с его помощью мыслю, когда все средства музыкальной выразительности пронизаны его духом. А если ещё конкретнее и короче, то я пишу на своём родном молдавском музыкальном языке».

Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра в двух частях написан в 1981 году, когда композитору исполнилось 50 лет. В этом сочинении нет места драматическим коллизиям, острым столкновениям различных образов. Рапсодийность заявляет о себе с самого начала: вступление в романтическом духе, открывающее первую часть, сам композитор назвал Каденцией. О важности этого образа в драматургии *Концерта-рапсодии* говорит факт его повторения перед репризой первой части и в коде второй.

Если в первой части акцент сделан на лирико-повествовательном начале, то во второй части – на моторном, скерцозном. Здесь композитор опирается на стилистическую модель барочной токкатности с её чёткой моторикой, наделённую энергией концертирования и напряженной ритмической пульсации. Традиция музыкального барокко, преломлённая сквозь призму токкатности, унаследованной от Прокофьева и Щедрина, получает к тому же ярко фольклорное наполнение.

Следующий *Концерт для клавесина и струнных* в трёх частях написан в 1988 году и посвящён известному в то время в Молдове клавесинисту Алексею Мирошникову. В этом концерте в ещё большей степени проявилась тенденция камернизации крупных жанров. Даже в его заглавии слово оркестр отсутствует: *Концерт для клавесина и струнных*. Количество струнных инструментов здесь уменьшено до трёх первых скрипок, трёх вторых скрипок, двух альтов, одной виолончели и одного контрабаса в первой части. Во второй части и того меньше – клавесин сопровождает лишь струнный квартет, в третьей части количество инструментов несколько увеличено. Это говорит о характерном для музыки сегодняшнего дня совмещении оркестрового и камерно-ансамблевого музицирования, что даёт любопытный результат пограничного жанра: концерт и одновременно камерный ансамбль.

«Букет» инструментальных концертов Владимира Ротару продолжил *Концерт для виолончели и струнного оркестра* (1990). Музыка всех трёх частей пленяет какой-то особой романтической чувственностью и одновременно мягким, ненавязчивым национальным колоритом. Общая направленность драматургии первой части – лирико-драматическая.

Чувством боли и трагической утраты пронизана музыка второй части. Возвышенная и скорбная кантилена лежит в основе крайних разделов сложной трёхчастной формы. В разработочную середину (ц. 6) вкрапливаются островки пассажности и токкатной пульсации из первой части, что создаёт образную переключку с ней.

Светлая, безмятежная, диатоничная и моторная музыка третьей части развивается на едином дыхании, напоминая о гайдно-моцартовских финалах. Контраст вносит лишь эпизод в разработке (ц. 5), в котором моторное движение из лёгкого и воздушного трансформируется в драматически-агрессивное и механистичное.

Концерт для скрипки и камерного оркестра (1990) имеет заголовок *Concerto rustico*, что связано не только со стилистикой сочинения, но и с посвящением дочери Елизавете, обучавшейся в то время на кафедре народных инструментов. В Концерте гармонично соединились традиции классического концертирования с неофольклорными. Несмотря на то, что этот концерт одночастный, в рамках одночастности В. Ротару представил объёмное содержание, вместившее в себя и экспрессивную лирику, и драматизм, и жанровую стихию танца. Оркестровая тембровая палитра по сравнению с другими его концертами обогащена за счёт добавления к струнному оркестру квинтета деревянных духовых инструментов, валторны и фортепиано, что открыло дополнительные возможности для состязания отдельных тембров и групп инструментов

с солирующей скрипкой. Диалогичность и соревнование пробрели в *Concerto rustico* настоящий виртуозный размах.

Если три последних концерта В. Ротару хронологически вплотную подошли к переходному периоду, то стилистически и типологически они лишь *договаривают* завоевания предыдущих лет, что в принципе характерно для переходного периода с параллельным сосуществованием старого и нового.

Новая тенденция *трагедийного концерта* обозначилась в конце 80-х гг. в творчестве З. Ткач, хотя новой её можно назвать лишь по отношению к композиторскому творчеству Молдовы, в России же она массово оформилась на два десятилетия раньше, т.е. в 60-е годы, генетически восходя к инструментальным концертам Шостаковича. Е. Долинская отмечает: «Эскалация трагических эмоций, обильно порождённая в постшостаковический период самим социумом, наглядно проступала в симфоническом и концертном творчестве мастеров самой разной стилевой ориентации. Количество имён и явлений здесь огромно, упомянем лишь отдельные фигуры, прежде всего М. Вайнберга и Б. Тищенко, связанных, хоть и весьма несхоже, с линией драматического симфонизма Шостаковича» [54, с. 52].

Прошло восемнадцать лет после сочинения *Скрипичного концерта*, прежде чем Злата Ткач в пору своей композиторской зрелости решила вновь обратиться к жанру инструментального концерта. Им стал *Концерт для двух исполнителей на флейтах* (1989). Оба концерта объединяет между собой мемориальный характер: если *Скрипичный концерт* был написан после смерти матери, то теперь поводом для написания стала горечь утраты после ухода из жизни отца. В других отношениях *Концерт для двух исполнителей на флейтах* также открывает новые неожиданные грани как в творчестве самой З.Ткач, так и в панораме композиторского творчества в Молдове. Во-первых, оригинально название *Концерта* – для двух исполнителей на флейте. Это объясняется тем, что два исполнителя играют на трёх разновидностях данного инструмента. В первой части используется большая флейта, во второй – малая и в третьей части – альтовая. Подобный тембровый замысел приводит к множественности вариантов состязания: солисты вступают в диалог как между собой, так и с оркестром, причем с оркестром диалогизируют либо по очереди, либо дуэтом.

Во-вторых, в этом сочинении композитор обращается не только к стилевой атрибутике молдавского фольклора, но и еврейского. В первой части концерта возникают аллюзии с молдавской дойной. В двух других частях развиваются интонации свадебных обрядовых песен и танцев, которые З. Ткач выбрала из фольклорного сборника знаменитого собирателя еврейского фольклора М. Береговского. В концерте эти

интонации приобретают характер трагического гротеска и иронии. В эти моменты ясно выступают традиции Д. Шостаковича в обращении с еврейским фольклором, например в его мемориальном *Трио памяти И. Соллертинского*. Традиция Шостаковича видится также в четком разделении тематизма на медленный, монологический – с одной стороны, и на моторный, гротескно-танцевальный, – с другой стороны.

Необычный жанровый облик этого двойного концерта совмещает черты как сольных концертов, так и оркестровых; как камерно-ансамблевого музицирования, так и симфонии-концерта.

Со второй половины 80-х годов активный и пристальный интерес к жанру инструментального концерта проявился у Олега Негруцы, представившего слушательской аудитории уже тринадцать концертов для различных инструментов, в которых каждый раз варьируется жанровое наклонение и исполнительский состав: *Concerto grosso* соседствует с концертами для одного солирующего инструмента с большим симфоническим или камерным оркестрами, концерты-монологи со струнным оркестром соседствуют с двойными концертами. Есть и совсем редкая камерная разновидность, как *Концерт для валторны и фортепиано*, то есть без оркестра. По своему стилю концерты О. Негруцы не претендуют на открытие каких-то новых творческих горизонтов; в них, как правило, преобладают традиционные черты классических и романтических игровых концертов, однако характерный для них синтез с элементами эстрады и джаза, привлекательный и искренний тематизм и некая постоянная эмоциональная энергетика, свойственная молодости, способствуют их успеху на концертной эстраде.

Активный интерес к сочинению инструментальных концертов проявил также Виктор Симонов. За период его жизни в Молдове были сочинены и успешно исполнены *Концерт для скрипки и симфонического оркестра*, *Концерт для альты и симфонического оркестра*, *Концерт для баяна с тарарфом*, *Концерт для кларнета и симфонического оркестра*, *Концерт-поэма для фортепиано и симфонического оркестра памяти А. Бабаджаняна*.

Отрадно, что в 80-е гг. к жанру инструментального концерта обратились многие молодые композиторы, среди которых А. Фёдорова, Г. Мустя, Г. Чобану, Д. Киценко, Б. Дубоссарский, С. Лысой, что говорит о постоянной востребованности этого жанра в республике.

Вдумчивый, талантливый композитор Анфиса Фёдорова (к сожалению, рано ушедшая из жизни), в 1987 году сочинила *Концерт для органа и струнного оркестра*. Этот концерт, как и все её сочинения, отличает концептуально значительная, философская тематика, стремление отразить противоречия человеческого бытия. В рамках

одночастности здесь противопоставляются и сталкиваются между собой два контрастных образа. Первый из них экспонируется струнным оркестром, его моторность ассоциируется с барочными токкатами, с кореллиевскими *allegri*. Второй (побочная партия) представлен тембром органа. Он развивается по принципу *basso ostinato*, достигая грозного *fortissimo*. Зловещий характер органной темы подчеркивают мощные октавные дублировки с акцентным тремолированием в верхнем голосе.

В 1985 году в Большом зале Национальной филармонии состоялась премьера *Концерта-Рансодии № 1* для фортепиано и симфонического оркестра молодого Геннадия Чобану, который впервые выступил как композитор, представивший на суд музыкальной общественности своё первое крупное симфоническое произведение, и как пианист, исполнивший концерт в сопровождении симфонического оркестра под управлением Д. Гои. Это сочинение сразу привлекло новизной композиторского мышления и нетрадиционными подходами к жанру инструментального концерта. В нём виртуозное состязание солиста и оркестра не является главенствующим, хотя и оно имеет место. Значимость *Концерта-Рансодии* определяет концептуальность замысла: показать сложный мир внутренней жизни современного человека, в котором отражаются, как в зеркале, конфликты и динамика современной жизни. Герою приходится не только балансировать между конфликтными сферами добра и зла, но и активно искать себя в этом антитетичном образном мире, с трудом преодолевая злое начало и постепенно склоняясь к позитивным ценностным ориентирам.

В музыке этого сочинения доминируют две стилевые тенденции – неофольклорная и полистилистическая. Молдавский музыкальный фольклор претворён опосредованно, без конкретных цитат. Тем не менее, композитор избирает такие яркие архетипы – жанровые, интонационные, ладовые, метроритмические, – что национальная почвенность не оставляет сомнений.

К полистилистике следует отнести «стилистическую модуляцию» в область джаза. В этико-философской проблематике *Концерта-Рансодии* джазу отведена важная драматургическая функция. В шаржировано-гротескном, сниженном виде джаз выступает негативной антитезой высокому и вечному, в данном случае фольклорному материалу. На фоне фортепианных концертов 80-х годов *Концерт-Рансодия* Геннадия Чобану выделяется освоением современной композиторской техники письма.

В 1988 году Г. Чобану вновь обратился к жанру инструментального концерта, представив *Концерт № 2 для фортепиано с оркестром*. Он носит подзаголовок *Ностальгия по фестивалю*. В его основе, как и в других сочинениях композитора, лежит оригинальная смысловая концепция. Более конкретно идею этого большого

моноциклического произведения можно определить как *воспоминания детства*. Весь *Концерт* соткан из ярких аллюзий, связанных с собственным детским музицированием, игрой классической музыки и слуховыми впечатлениями окружающего мира, в орбиту которых попадает игра тарафов, лэутарские импровизации, характерные зовы и сигналы природы, колокольные звоны, обряд колядованья. Вместе с тем, линия драматургического развития в *Концерте* не ограничена только ассоциациями детства, в разработке они включаются в орбиту сложных коллизий современной взрослой жизни, и музыка достигает большого драматического накала.

Активный интерес к концертному жанру проявили в 80-е годы также другие композиторы, которые в тот период представляли молодое поколение. Например, Борис Дубоссарский, скрипач, композитор и педагог, познакомил публику с четырьмя сочинениями данного жанра. Это *Концерт для альтового саксофона и камерного оркестра* (1981), *Концерт для фортепиано и симфонического оркестра* (1983), *Концерт для ная и камерного оркестра Vivaldiana* (1986) и *Концерт для тромбона и симфонического оркестра* (1987). Все они звучали в исполнении выдающихся солистов Василе Икищели, Александра Палея, Василе Йову, Михаила Дубирного. Музыка его концертов не претендует на раскрытие серьёзных философских замыслов. Его сочинения продолжают традиции классического игрового концерта-соревнования, основанного на образных контрастах. Так же традиционно строение трёхчастных циклов: *быстро – медленно – быстро*.

В своих концертах Б. Дубоссарский опирается на лексику универсального характера с ассимиляцией отдельных стилевых элементов творчества Д. Шостаковича. Исключением из этого ряда стал трёхчастный *Концерт для ная и камерного оркестра* с программным подзаголовком *Vivaldiana*, музыка которого представляет современную стилизацию концертов великого итальянца Антонио Вивальди.

В 80-е гг. начал формироваться глубоко индивидуальный авторский стиль в творчестве Дмитрия Киценко. Его мышление тесно связано с философским осмыслением действительности. Неторопливость и сосредоточенность на глубоких внутренних размышлениях о смысле человеческого бытия проявляется прежде всего в преобладании медленных темпов. Длительные концентрации на одном состоянии исходят, по словам композитора, от восточного типа мышления, что обнаруживается в характере развёртывания музыкальной ткани, напоминающем индийскую рагу или восточный мугам, в элементах квазиимпровизации, в принципах свободного метроритмического развития. Многообразие стилистических истоков соответствуют и разные виды композиторской техники. Например, техника нидерландской полифонической школы у

него гармонично сочетается с элементами репетитивной техники и комбинаторики. Этот оригинальный стилизованный сплав характерен и для его инструментальных концертов с нетрадиционной темповой драматургией: *медленно – быстро – медленно*. Таковы *Концерт для гобоя и камерного оркестра* (1982), *Концерт для органа, струнных и литавр* (1982), *Концерт для альты и струнного оркестра* в трёх частях (*Largo – Allegro risoluto – Adagio*) на библейский сюжет *Плач Иеремии* (1989), *Концерт для тромбона и камерного оркестра De profundis* (1990), посвящённый первому исполнителю Михаилу Дубирному. Отметим также, что характерная для творчества Д. Киценко духовная тематика впервые в Молдове вошла в пространство концертного жанра, что повлекло опоры на интонации знаменного распева и григорианского хорала.

С началом постсоветского периода, когда произошёл слом прежней социально-политической системы (1991), в композиторском творчестве трансформации подверглась прежде всего социологическая категория жанра, связанная с его внешней структурой. Ранее более или менее стабильные *социальный контекст и ситуация функционирования жанров* теперь пришли в состояние дестабилизации, отразившейся и на существовании жанра инструментального концерта. В первую очередь, уменьшилось количество сочинений этого жанра, как и других крупных композиций академической музыки, которым в новом процессе коммерциализации искусства было отведено последнее место в музыкальной культуре в сравнении с агрессивным ростом массовых жанров. Причём, в «лихие 90-е» подобная ситуация сложилась не только в Молдове, но на всём пространстве СНГ. Приведём пессимистический комментарий видного российского композитора В. Тарнопольского: «То, что началось с середины 90-х, можно назвать эпохой перемен. Я счастлив, что вообще как-то себя нашёл в тот период, когда себя найти практически невозможно. Обратите внимание, ни один молодой композитор России не сформировался в это время. Те, которым сегодня больше 30 и меньше 50. Целое поколение композиторов пропало. Культура понесла колоссальные потери, боюсь, что это невосстановимо» [13, с. 146].

О критической ситуации в развитии академических жанров в Румынии пишет в своей монографии В. Санду-Дедю: «10 лет, прошедших после политических событий 1989 года, не оправдали большинство надежд румынского общества. В начале 90-х обнаружилось чувствительное уменьшение количества румынских произведений, включённых в еженедельные концертные программы. Полная свобода в выборе репертуара оркестровыми коллективами продемонстрировала исключение современной румынской музыки, как реакции на близкое прошлое, когда филармониям и оперным театрам вменяли обязательный процент национальных пьес без качественных критериев»

[287, с. 43]. Там же она приводит мнение одного из лучших современных композиторов Румынии, учредителя *Международной Недели Новой Музыки* Штефана Никулеску, высказанное в 1999 году: «В настоящий момент в Румынии искусство остаётся на последнем месте, а музыка – в хвосте искусства. Тем более, новая музыка (симфоническая, камерная, оперы...) у нас находится в кризисе... Мы входим в XXI век с чёрной дырой в румынской культуре. И всё же у нас не существует кризиса в творчестве. Наоборот, творческие личности всех генераций продолжают с большим энтузиазмом сочинять, хотя и без надежды на нормализацию ситуации» [там же, с. 44]. Обратим внимание на тот факт, что уменьшение количества сочинений, в том числе инструментальных концертов, было связано с принципиальной трансформацией ситуации функционирования жанров, когда в Молдове так же, как в странах СНГ и Румынии, прекратились регулярные исполнения современной музыки в филармонических концертах, на композиторских съездах и пленумах, а на смену им пришла практика *фестивалей современной музыки*, которая частично выправила положение, но лишь частично, поскольку фестивали современной музыки проводятся только один раз в год.

Во-вторых, количество сочинений инструментальных концертов напрямую связано с проблемой их исполнения высокопрофессиональными музыкантами-солистами, многие из которых эмигрировали в поисках лучшей жизни на Запад. Так, в 80 – 90-е гг. Молдову покинули уже сложившиеся музыканты, в том числе лауреаты различных конкурсов: пианисты А. Палей, О. Цинкобура, Ю. Губайдулина, С. Филиогло, А. Тимофеев, клавесинистка Н. Свириденко; скрипачи Л. Няга, И. Черемуш, Л. Беляева; виолончелисты М. Смешной и М. Лозник, кларнетист М. Корецкий, флейтисты Ю. Гогу и И. Долишний, органистки О. Бабаджанова, М. Загорская и др. Однако и в таких ограниченных условиях исполнительства инструментальный концерт продолжает оставаться востребованным жанром и в Молдове, и в других странах, преимущественно Восточной Европы, по причине большей приверженности, по сравнению с другими жанрами, своему основному назначению. Е. Долинская отмечает: «Несмотря на обилие жанровых разновидностей, концерт последней трети XX века сохраняет генетическую связь со своими предшественниками, опирается на базовые инварианты жанра. Уникальность самого жанра зиждется на сочетании консервативности и мобильности: при устойчивости типологических признаков жанр оказывается открытым к постоянным видоизменениям и развитию. При способности к внутренним и внешним изменениям концерт всегда сохраняет своё жанровое ядро, которое и позволяет не сливаться с родственными ему симфоническими видами. При этом количество жанровых решений внутри концерта неизмеримо возросло к концу века: наряду с академически устойчивым видом сольного

концерта возникли концерты-ансамбли разного состава, концерты для одного солирующего инструмента» [54, с. 39]. Эти слова полностью приложимы к развитию инструментального концерта в Молдове, где также обнаруживается обилие жанровых разновидностей.

Самое благоприятное влияние на эволюцию жанра в переходный период оказал мощный поток новой музыкальной информации, доступной с самого начала 90-х годов. В этом плане трудно переоценить ежегодные проведения в Молдове международного фестиваля *Zilele muzicii noi* (Дни новой музыки), когда слушателям впервые предложили ознакомиться как с классическими концертами XX века (*Концерт для скрипки с оркестром* И. Стравинского, *Концерт № 1 для фортепиано с оркестром* Б. Бартока, *Концерты № 1 и № 2 для фортепиано с оркестром* Р. Шедрина, *Концерт для кларнета с оркестром* Ф. Кауфмана, США, *Концерт для тубы с оркестром* Ральфа В. Уильямса, Англия), так и сочинёнными в последние десятилетия: это *Концерт для оркестра* *Buffo infernale* и *Концерт для фагота и камерного оркестра* С. Беринского, *Concertando con forza tanta* Ю. Каспарова, *Тройной концерт для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром* А. Николаева, *Концерт для скрипки и фортепиано* Т. Сергеевой (Россия); *Концертино* Пьеральберто Катаньо, *Второй концерт для оркестра* Гоффредо Петрасси, *Концерт для фортепиано с оркестром* Франко Оппо, *Концерт для флейты с оркестром* М. Родригес (Испания); *Концерт для альты с оркестром* Дона Кэй (Австралия), *Концерт для скрипки с оркестром* и *Концерт для вибратона, маримбы и оркестра* Майи Бадьян (Канада), *Концерт для альты с оркестром* Ильи Димова (Израиль), *Концерт для альты и камерного оркестра* К. Цабадзе (Грузия) и др.

Особое значение для композиторов Молдовы, наконец, приобрели ранее запрещённые, а с конца 1980-х годов открытые творческие контакты с Румынией. За двадцать лет на фестивалях *Zilele muzicii noi* прозвучали сотни сочинений румынских авторов в исполнении румынских исполнителей, среди которых следующие инструментальные концерты, написанные композиторами разных поколений и стилевых ориентаций: А. Йоргулеску, *Концерт для кларнета и камерного оркестра*; П. Константинеску, *Концерт для скрипки с оркестром*; Н. Брындуш, *Концерт для фортепиано с оркестром* и *Концерт для ударника solo*; Ф. Попович, *Концерт для скрипки с оркестром*; В. Тимару, *Концерт для скрипки с оркестром. Приношение Дж. Энеску*; Л. Дэнчану, *Концерт для фагота с оркестром* и *Concertino Sintoboe*; С. Лереску, *Концерт для флейты с оркестром*; Д. Ротару, *Концерт для виолончели с оркестром*; В. Динеску. *Концертная музыка*; Д. Дедю, *Gothic Concerto* и *Hymnus phantasticus* и др.

Несмотря на непрекращающиеся дискуссии, которые ведутся в самой Румынии о

«маргинализации» румынской академической музыки в общеевропейском масштабе, в Молдове прозвучавшие сочинения вызвали неподдельный интерес и показали высокий профессиональный уровень их авторов, который оказался намного выше, чем в Молдове. Одна из причин существенного несовпадения уровней профессионализма композиторского творчества в Румынии и Молдове видится в том, что, пока композиторы из Молдовы находились под колпаком «железного занавеса», румынские композиторы с конца 60-х годов прошлого века начали активно осваивать музыкальное пространство Западной Европы. Так, например, обучение в Центре современной музыки в Дармштадте (Германия) прошли Н. Брындуш, Л. Александру, Д. Бучу, М. Чобану, К. Дан Джорджеску, К. Йоакинеску, С. Лереску, К. Миеряну, Шт. Никулеску, И. Одэджеску, К. Цэрану, А. Виеру, Д. Войкулеску, Т. Олах. Помимо этого, несколько румынских композиторов окончили Академию Музыки *Санта-Чечилия* в Риме, либо курсы композиции у Мессиана в Париже (К. Цэрану), в Кёльне у Штокхаузена (Дан Войкулеску) и в других европейских центрах.

В этой ситуации благотворное влияние на творчество композиторов Молдовы, наряду с прослушиванием сочинений в рамках фестиваля *Дни новой музыки*, оказали прямые личные контакты между композиторами двух стран. Например, Д. Киценко в 1991 – 1992 годы прошёл стажировку по композиции в Бухаресте в классе мэтра современной музыки Тибериу Олаха, результат которой сказался на возросшем мастерстве и философской концепционности его *Симфоний № 2,3,4* и инструментальных концертов. Усвоив черты композиторского мышления Т. Олаха, Д. Киценко сконцентрировался на объединении сонорной драматургии с принципами предклассического письма. В этот период он более изобретательно пользуется возможностями полифонической и гетерофонной фактуры для выражения экспрессии. В 1992 году Д. Киценко сочинил два концерта: *Концерт № 2 для тромбона и камерного оркестра*, так же, как и первый, посвящённый М. Дубирному, и *Концерт для виолончели и 12 солирующих инструментов*. Традиции группового барочного концертирования отразились в *Concerto grosso* (2004), современный облик которого выдаёт включение в инструментальный состав четырёх саксофонов: двух альтовых, одного тенорового и одного баритонового. Помимо них, в партитуру входят духовые и ударные инструменты. Результатом многократного участия Г. Чобану в Международных фестивалях современной музыки в Бухаресте и Бакэу явился заказ композитору от администрации г. Бакэу на сочинение инструментального концерта. Так в 1998 г. возник новаторский *Moment bacovian* для фортепиано с оркестром, вошедший в репертуар румынских и молдавских исполнителей. Как и предыдущие сочинения Г. Чобану, данный концерт отличается оригинальной

содержательной концепцией, что отразилось в его индивидуальном стилевом облике. К концерту *Moment bacovian* приложима идея новой программности. С румынского языка *moment* переводится аналогично как *миг, мгновение, момент*. Прилагательное *bacovian* подразумевает «игру слов»: Баковия – это творческий псевдоним известного румынского поэта, настоящая фамилия которого Василиу. В свою очередь, псевдоним Баковия семантически восходит к двум источникам – названию города Бакэу и имени бога вина в древней Дакии *Бахуса*. Бакэу относится к городам с большими культурными и музыкальными традициями, поэтому, получив заказ на сочинение, Г. Чобану поставил задачу реконструировать художественный облик города сквозь призму поэтического творчества поэта Г. Баковия.

Следует отметить, что Г. Чобану отказался от обращения к одному из конкретных сочинений Баковия, что привело бы его к традиционной программности, а пошёл другим путём: с помощью искусства звуков запечатлел константные черты глубоко пессимистичного поэтического мира Баковия. К ним можно отнести обращение к сумеречным пейзажным зарисовкам, где горизонт закрыт хмурым и серым туманом, а по свинцовому небу пролетают чёрные вороны. Общество в видении поэта – это мир абсурда, галлюцинаций, безнадёжности, печали, траура и смерти. Единственная сила, что держит на земле, – любовь, но и она пронизана чувствами одиночества, тоски и смерти. Следствием программного заголовка *Момент* явилась одночастная моноциклическая структура концерта, в которой всё же обнаруживается внутреннее деление на три раздела **А В А1**, где **А1** выполняет функцию варьированной репризы, отчего структура приобретает черты свободной сонатной формы.

Литературно-философская идея сочинения стимулировала поиски композитором адекватных новаторских выразительных средств. Например, для жанра инструментального концерта представляется нетипичной бифункциональность партии фортепиано, выполняющей дифференцированные функции – мелодико-гармоническую и ударную. Последняя значительно усилена расширенной группой ударных инструментов. В концерте используется целый комплекс других техник современного письма, таких, как специфические приёмы исполнительства и звукоизвлечения, неоднократно инкрустированные в процесс развития фрагменты ограниченной алеаторики, обращение в репризе к фактурному средству микрополифонии, к репетитивной технике в партии фортепиано и в других группах инструментов.

Перечислим другие инструментальные концерты постсоветского периода: *Концерт для фортепиано с оркестром* Ливиу Штирбу (1992), *Muzica concertanta* Снежаны Пысларь (1996), *Концерт для фортепиано с оркестром* Златы Ткач (2002), *Concerto brevis*

для скрипки и симфонического оркестра Валентина Дони, *Концерт для наоя и камерного оркестра* Теодора Згуряну (2007), *Концертино для двух фортепиано* Евгения Мамота (2011), а также многочисленные концерты Олега Негруцы.

К сожалению, солидный потенциал инструментальных концертов, сочинённых композиторами Молдовы, всё труднее находит путь к слушателю. Одной из причин сложившейся ситуации является отсутствие в Молдове специального музыкального издательства, публикующего нотную литературу. Большинство партитур и клавиров концертов хранится в рукописях, а в случае эмиграции или ухода композиторов из жизни теряются и сами рукописные варианты. Из-за оттока в другие страны части высокопрофессиональных исполнителей композиторы не всегда могут найти нужного исполнителя для премьеры своего концерта. Например, яркий по выразительным средствам и виртуозный *Konzertstück* для скрипки и симфонического оркестра в двух частях, написанный Павлом Ривилисом в 1998 году, прозвучал в Киеве в исполнении украинских музыкантов, а слушатели Молдовы с ним до сих пор не знакомы. Далее подробно представим анализ *Концерта для оркестра № 2* Георгия Мусты и *Концерта для маримбы с симфоническим оркестром* Геннадия Чобану, весомо представляющих эволюцию жанра инструментального концерта в Республике Молдова переходного периода.

3.2. Концерт для оркестра № 2 Георгия Мусты – яркий образец музыкального неофольклоризма

Написанный в 1990 году, спустя одиннадцать лет после *Концерта для оркестра № 1*, *Концерт для оркестра № 2* отличается от него по содержанию, драматургии, форме. Если для *Концерта № 1* композитор избрал драматургию развития конфликтных образов, то драматургия *Концерта № 2* основана на последовательности контрастных картин. Ещё одна принципиальная особенность одночастного *Концерта № 2* состоит в его большей стилевой ориентации на фольклорное направление по сравнению со стилевым плюрализмом *Концерта № 1*. *Концерт № 2* Г. Мусты в плане концепции можно определить как гимн высокому лэутарскому искусству – символу благодарной любви к родному краю. Средствами симфонического оркестра в Концерте воспроизводятся красочные картины сельского праздника, главными героями которого являются современные лэутары. Ещё в раннем детстве Г. Мусты был так очарован искусством народных музыкантов-исполнителей, что стал виртуозом игры на всех обязательных инструментах тарафа: флуере, нае, окарине, скрипке, аккордеоне. Живая практика

исполнительства на различных инструментах пробудила интерес к приобретению серьёзного профессионального музыкального образования, в результате которого состоялось становление Г. Мустя, как яркого композитора и как выдающегося симфонического дирижёра.

Концерт № 2 Г. Мустя посвятил памяти великого румынского классика Джордже Энеску, который в своё время произнёс: «Наш фольклор не только возвышен и прекрасен, он делает человека всепонимающим. Он учёнее всей так называемой учёной музыки, и это совершенно инстинктивно. Он мелодичнее всякой мелодии, и совершенно непроизвольно он нежен, ироничен, печален, весел и сосредоточен» [89, с. 161]. Позицию Дж. Энеску полностью разделяет Г. Мустя, что отразилось в откровенной стилевой близости некоторых его сочинений произведениям Дж. Энеску. В манере, свойственной Дж. Энеску, Г. Мустя «вживается» в «душу» каждого инструмента оркестра. Творчество обоих роднит также склонность к технике импровизации, к рапсодийному мышлению, что обнаруживается даже в названиях сочинений Дж. Энеску (*Румынские рапсодии для симфонического оркестра № 1 и № 2*) и Г. Мустя (*Рапсодия для ная, кларнета и фортепиано; Рапсодия «Молдова» для оркестра народных инструментов*). И хотя указания на жанр рапсодии не фигурирует в названии *Концерта № 2* Г. Мустя, в нём скрестились, с одной стороны, принципы концертирования, характерные для классико-романтических концертов, и, с другой стороны, художественные принципы лэутарского исполнительства, в числе которых рапсодийность занимает важное место.

Следуя заветам Дж. Энеску, Г. Мустя в *Концерте № 2* продолжает тенденцию органического синтеза фольклорных элементов с классико-романтическими традициями. Главенствует при этом традиция романтиков, восходящая к творчеству Римского-Корсакова, Чайковского, Грига, Энеску, с их повышенным вниманием к представлению идеализированных картин своей Родины. Специфика романтической манеры обращения к фольклорным источникам отличается от таковой в творчестве Стравинского и Б. Бартока, акцентирующих фольклорные архаизмы и варваризмы.

Что касается классической традиции, то Г. Мустя в данном концерте остаётся верен завету Глинки (*мелодия – душа музыки*), опираясь на ясные мелодические конструкции, широко экспонируемые и вариантно развиваемые.

Концерт № 2 Мустя от *Румынских рапсодий* Дж. Энеску отделяет период в 90 лет, в течение которого отношения в системе *композитор и фольклор* эволюционировали (в том числе и в творчестве самого Энеску). Первое отличие состоит в том, что Мустя не цитирует ни одной подлинной фольклорной мелодии, тогда как Энеску к ним обращался. Отказавшись от использования цитат, Мустя насыщает каждый элемент музыкальной ткани

Концерта фольклорным духом, проникающим в каждую интонацию, ритмическую формулу, фактурные составляющие, способы звукоизвлечения, приближаясь, таким образом, к адекватному фольклорному мышлению, изобретательно освоив направление *новой фольклорной волны*.

В *Концерте № 2* представлена сложная и гармонично структурированная картина сельского мира, увиденная индивидуальным композиторским взглядом. Широкий фольклорный фон румынско-молдавского ареала составляют жанры, концентрирующие динамизм и оптимизм. Они сформировали интонационную базу Концерта, позволившую воплотить впечатляющую феерию традиционных сельских праздников, бытующих, кстати, до сегодняшнего дня. Любование аутентичными ценностями искусства и жизни своего народа, а также способы их воплощения позволяют провести параллель с такими сочинениями, сходными по типологии жанра, как *Карпатский концерт* украинского композитора М. Скорика или *Озорные частушки* Р. Щедрина.

Другое принципиальное отличие от *Румынских рапсодий* Энеску коренится в усложнённом стилевом спектре *Концерта № 2*, в котором, наряду со стилистикой классицизма, романтизма и фольклоризма, активно заявляют о себе техники поставангардного письма – сонорика, алеаторика и т.д.

В основе драматургии одночастного Концерта лежит контрастное сопоставление разномасштабных разделов, следующих друг за другом по монтажному принципу. Процесс развития в этом красочном ряду эпизодов-кадров цементируется строго классической конструкцией из экспонирующего раздела, центрального блока, репризы и коды. В целом драматургия разворачивается от величественных и степенных эпических, лирико-эпических картин к лирико-танцевальным, которые нанизываются друг на друга словно динамический каскад. Кульминационная зона, располагаясь между цифрами 25 и 45, означает пик в эволюции праздника. В репризе возвращаются эпические картины из первого раздела, что приближает архитектуру концерта к сложной репризной трёхчастной форме. Динамическая кода базируется на танцевальном ритме сырбы.

В первом разделе Концерта (ц.1 – 7) последовательно представлены два контрастных образа и соответственно две контрастные темы. Первая тема, торжественно-эпическая, излагается группой струнных инструментов (унисон виолончелей и контрабасов) в диатоническом *Ля мажоре*. Тема развивается свободно и гибко благодаря интонационному волнообразному колебанию от тоники: сначала к верхнему квинтовому тону, затем к нижнему (Пример 21). Во второй теме происходит жанровая модуляция от эпической начальной темы к лирико-танцевальной, в которой контраст представлен многопараметрово: темп *Andante grave* сменился на *Più mosso*; размер с 4/4 на 3/4; тембр

струнных на два гобоя; мелодика в стиле грациозного женского танца украшена характерными для молдавской народной музыки мордентами и форшлагами (Пример 22). В дальнейшем обе темы несколько раз прододжают звучать в сопоставлении, но при этом первая эпическая тема, рисующая образ родной земли, не подвергается изменениям, сохраняя тембровую окраску. Вторая же тема получает интенсивное вариантное развитие, как тембровое, так и фактурное: с ц. 3 она озвучивается кларнетами и фаготами в трёхголосной полифонической фактуре. Как вспышка лирической экспрессии, на короткий миг возникает звучание двух флейт, а с ц. 5 тема поручена валторнам, причём с каждым вариантом композитор усложняет структуру самой темы, добавляя каденционные импровизации. Начиная с ц. 5, композитор прибегает к симультанному изложению обеих тем, т.е. к характерному для современной музыки приёму параллельной драматургии. Таким образом, контраст тем в горизонтальном сопоставлении трансформируется в контраст по вертикали. С ц. 6 (ремарка *A tempo*) вторая тема, полностью впитав «соки» первой эпической темы, отделяется от неё и выступает в полновесной функции главной темы концерта. В этой роли обогащается её живописный тембровый наряд, представленный деревянными духовыми, трубами и *pizzicato* струнных.

Акцентируя танцевальный образ, композитор тем самым подчёркивает, что приготовления к празднику окончены и можно начинать процесс центрального действия. Но в этот момент в драматургии происходит резкий слом. Свободный дух композиторской фантазии привёл к неожиданному эффекту в конструкции формы, основанному на «принципе эллипсиса, моделирующего внезапность творческого открытия» [31, с. 142]. Начиная с ц. 7 (ремарка *Senza misura. A cadenza*) неожиданно вклинивается раздел виртуозной каденции. В данном случае композитор отступает от классического жанрового канона, когда каденция находилась на стыке разработки и репризы, и помещает её между экспонирующим и центральным разделами.

В каденции радикально меняется *параметр экспрессии* (определение В. Холоповой). Здесь доминирует сонорная техника, выдвигая на первый план тембровые и фактурные средства. В манере виртуозного концертирования впервые выступают новые тембровые персонажи – две арфы, колокольчики, вибрафон и челеста; изменяется метроритмическая система: на смену регулярной акцентной метрике экспозиции приходит нерегулярная, переменная. Интонационную основу каденции составляют узорчатые каскады пассажей из различных фигураций, переходящих в партии второй арфы в *glissando*. В данном сонорном блоке Г. Мустя демонстрирует ритмическую изобретательность: каждый инструмент наделён индивидуальным ритмическим рисунком, но и он нестабилен. Например, основу арфовых фигураций составляют вначале длительности восьмых, переходящих в

шестнадцатые, затем в триоли шестнадцатых и, наконец, в тридцать вторые. Волнообразный ритмический рисунок в партиях колокольчиков и вибратона строится из пульсирующих ритмоформул – то крещендирующих, то диминуирующих. Партия челесты состоит из тират тридцать вторых, переходящих в шестнадцатые с группировкой по 4 и по 3. В результате возникает впечатление сонорного «облака» с полиритмической структурой как по горизонтали, так и вертикали. В ц. 9 сонорное «облако» растворяется в алеаторическом блоке (кульминации свободной ритмики), музыкальная ткань которого в итоге трансформируется в диатонический комплекс, т.е. возвращается «на круги своя». Большую роль выполняет при этом педаль низких струнных.

Необходимо заметить, что, обращаясь к техническим приёмам современного письма, Г. Мустя приближает их к лэутарской манере исполнительства на цимбалах, одной из характерных особенностей которой служит ритмически свободная система *parlando rubato*. С ц. 10 картина праздника неостановимо динамизируется: начинается калейдоскоп танцев в народном духе. Открывается этот дивертисмент медленным танцем (условно главная тема, которая сформировалась в экспонирующем разделе), затем следует хора маре и сырба. Для каждого танцевального «номера» композитор избирает специфический тембр. Для нежного женского первого танца – это соло скрипок, спокойно звучащих на фоне виолончелей, фаготов и валторны. Звуковая экспрессия нарастает в этом разделе не только с усилением динамики, но и за счёт уплотнения фактуры, вовлекая в совместную игру группы струнных и деревянных духовых инструментов. Имитацию звончатых цимбал, без которых не обходится ни один сельский праздник, выполняет партия фортепиано.

С ц. 13 вступает новый танец – плавная, степенная хора маре с характерным метроритмом 6/8, с затактовыми пассажами к первой доле, придающими танцу особую торжественность. Собственно мелодия хоры поручена наиболее проникновенным и лирическим тембрам оркестра – дуэту скрипок и альтов. Подчёркивая фольклорный источник, композитор указывает в партитуре: *Tempo di Hora; Andantino rustico*. За хорой маре следует новое сонорное «облако» (ц. 16, ремарка *senza misura*), после которого парад танцев продолжает тема в ритме энергичной сырбы. Эта же праздничная тема будет венчать финал концерта. А до тех пор танцевальная спираль раскручивается дальше: в ц. 19 – 22, как последний лирический «островок» возникает новый вариант хоры маре. В ц. 25 композитор вводит тему, близкую фольклорной сырбе. Аура национальной почвенности усилена также появлением в партитуре специфического народного инструмента – свадебного барабана. С его введением внимание сосредоточено на остинатных ударах восьмых продолжительностью в 40 (!) тактов. Ритм свадебного барабана на всём протяжении поддерживает гармония тонического трезвучия *Ля мажора* у *pizzicato* струнных. Данный

приём долгого ритмического оstinato композитор перенёс из практики лэутарского исполнительства (Пример 23).

Другой излюбленный приём лэутарской игры Г. Мустя воспроизводит в виртуозной каденции скрипачей (ц. 45), когда весь остальной оркестр, в манере *тарафа* как бы замирает в немом восхищении от «акробатической» техники скрипачей-солистов, исполняющих тему с характерной триольной группировкой. Собственно передача оркестрового *tutti* солирующим исполнителям восходит к *concerto grosso*. С ц. 51 (ремарка *lo stesso tempo*) открывается финальный этап концерта – синтетическая реприза: главная тема из начального раздела звучит на фоне пассажей в духе сырбы. Завершается реприза кодой, в которой возвращается первоначальный эпический образ родной земли. Только теперь тема вступления приобретает характер оды, исполняясь в четверном увеличении группой медных духовых.

В результате структура целого в *Концерте № 2* представляет органический сплав трёх классико-романтических форм: 1) трёхпятчастная форма *А В А В А*, в которой фактура разделов *А* базируются на мелодико-гармоническом тематизме, а разделов *В* – на сонорном; 2) слитно-циклическая форма рапсодийного типа; 3) контрастно-составная форма сюитного типа. Стил *Концерта для оркестра №2* можно классифицировать как смешанный, где при главенстве традиции неофольклоризма ошутимы влияния концертов барочного типа, моноциклических концертов романтиков, обновлённые обращением к технике современного композиторского письма.

3.3. Концерт для маримбы и симфонического оркестра Геннадия Чобану как пример постклассической композиции

Концерт для маримбы и симфонического оркестра Г. Чобану – большое событие в современной музыке Молдовы начала XXI века. Премьера концерта состоялась в Кишинёве в сентябре 2009 г. в рамках XVIII-го международного фестиваля *Дни новой музыки*.

Маримба, как указано в новейшем словаре *Музыкальные инструменты*, – это «ударный деревянный пластинчатый идиофон с определённой высотой звука. Современная маримба – это ударный инструмент, базнрующийся на акустических принципах вибрации и усиления» [143, с. 375]. Родиной маримбы являются страны африканского континента. По свидетельству М. Пекарского, «североамериканская, а затем и европейская история маримбы началась в 1912 г., когда гватемалец С. Уртадо, заменивший до того диатонический звукояд гватемальской маримбы на хроматический,

привёз свой ансамбль маримб – *Королевский маримба-бэнд братьев Уртадо* – в США, где провёл трансконтинентальные гастроли... Пионерами маримбы в европейской музыке стали Л. Яначек (оперы *Енуфа*, *Катя Кабанова*) и Д. Мийо (*Концерт для маримбы, вибратона и оркестра*, 1947). Вторая половина XX-ого века стала временем создания сольного репертуара: для маримбы написали сочинения Б. Роджерс, Д. Мийо, Э. Вилла-Лобос и др. Но особое значение приобрёл *Концерт* гватемальского композитора индейского происхождения М. Сармиентоса, написанный специально для великой американской маримбанистки В. Ченоуэт, сделавшей столь много для популяризации маримбы как в США, так и во всём мире. В последней четверти XX-ого в. появились подлинные шедевры для солирующей маримбы» [там же, с. 376].

Процесс внедрения маримбы в пространство современной академической музыки активно продолжают музыканты из династии знаменитого гватемальца М. Сармиентоса: Жорж Сармиентос (р.1931) – один из ведущих композиторов Латинской Америки последних трёх десятилетий – и его сын Игорь Сармиентос, симфонический дирижёр. Творческим импульсом для Г. Чобану послужило участие в XVII-м международном фестивале *Дни новой музыки* (2008) этих гостей из Гватемалы и Америки. Тогда в Кишинёве впервые прозвучал *Концерт для маримбы и симфонического оркестра* Жоржа Сармиентоса под управлением Игоря Сармиентоса. Партию солирующей маримбы исполнил знаменитый американский маримбанист, а также цимбалист и композитор Мэтью Колей (Matthew Coley), который тогда же сделал заказ Г. Чобану: написать для него концерт. Уже через год, на восемнадцатом фестивале *Дни новой музыки* состоялась блестящая премьера *Концерта для маримбы с оркестром* Г. Чобану в исполнении прославленного Мэтью Колея, обладателя многих премий и званий. Оркестром дирижировал Г. Мустя. Успех сопутствовал *Концерту* Г. Чобану также в Румынии, где партию маримбы исполнила ударница Инна Спыну, оркестром дирижировал М. Агафица.

Значение *Концерта для маримбы с оркестром* Г. Чобану в академической музыке Молдовы состоит прежде всего в том, что он полностью вписывается в пространство современной музыки XXI века. Более конкретно, это первый образец в Молдове *постклассической композиции* в жанре инструментального концерта. Суть её определяет В. Холопова следующим образом: «К постклассическим будем относить композиции, ушедшие от принципов классико-романтической музыкальной формы. Извне – это появление совершенно новых прототипов, моделей музыкальных структур, принесших неизвестные ранее способы формирования музыкальной композиции, их своеобразную логику. Изнутри – это возникновение новой выразительности прежних элементов формообразования, с активным развитием ранее подчинённых элементов, с ослаблением

ранее ведущих, с новым соотношением сил в процессе формообразования» [204, с. 33].

Все параметры постклассической композиции, на которые в дальнейшем указывает В. Холопова, также обнаруживаются в данном концерте Г. Чобану. Это обращение к принципу внеевропейских обрядов; двуплановость современного и древнего; элементы параллельной драматургии; контраст длительных пластов созерцательного и действенного характера; сонористический принцип изложения, реализованный за счёт ударных инструментов; обновление музыкальной композиции изнутри, обусловленное ростом выразительного и формообразующего значения таких параметров музыкального языка, как ритмика, мелодическая линейность, фактура, тембр и перкуссия звука, модальная техника построения мелодических формул; тяготение к открытой, словно незавершённой форме. Помимо перечисленного, укажем на программный подзаголовок, как на типичную примету современной инструментальной музыки, когда программное название даёт лишь ключ к представлению общего образно-эмоционального облика сочинения, но не сюжетности. Г. Чобану избрал для своего концерта очень поэтичное название: *Briza latitudinilor sudice* (*Бриз южных широт*).

Наконец, выделим ещё одну черту постклассичности в данном концерте: обращение к новым, неконцертным способам организации тематизма и формы, которые не оставляют места для виртуозных каденций солирующего инструмента, в данном случае, маримбы. Отсутствует также пафосное виртуозное вступление к концерту. О новаторстве говорит использование композитором ненормативного состава инструментов симфонического оркестра, а именно выдвижение на первый план расширенной группы ударных инструментов, введение партии тенорового саксофона, но исключение тембра фагота.

Партитура одночастного Концерта включает восемь контрастных разделов. Первый раздел (*Piacevole*) – интродукция. Открывает его маримба, выполняющая ритмо-гармоническую функцию, восходящую к джазовой традиции. Джазовую аллюзию создаёт ритмическая формула с характерной синкопой и специфика звучания диссонирующих аккордов, составленных из интервалов секунды, тритона, септимы, ноны (Пример 24). Пульсацию аккордов маримбы в том же ритме поддерживают струнные инструменты, которые вводятся в партитуру веерообразно: сначала виолончель, затем добавляются контрабас и альты, затем вовлекается вся струнная группа. Другой пласт фактуры составляют разбросанные в пространстве интонационные комплексы, в основе звуковысотности которых лежит модальная техника. Так, во втором такте у соло кларнета возникает россыпь мелких длительностей, основанная на хроматическом модусе в объёме уменьшённой кварты. В т. 9 у виолончелей возникает кантиленная фраза с иным

модусом. В дальнейшем эта кантиленная фраза будет появляться в разных тембрах: у виолончелей, у тенорового саксофона соло, в дуэте тенорового саксофона и бас-кларнета, в соло кларнета, в дуэте скрипок и вновь в соло тенорового саксофона. С каждым появлением эта тема увеличивается в своей протяжённости, охватывая всё больший диапазон, но неизменно сохраняя ходы на увеличенную квинту и тритоны. Кантиленные фразы композитор снабжает ремаркой *dolce espressivo*. Указанная с самого начала и затем неоднократно повторенная ремарка *ma non tanto, sonoro* предполагает несколько призрачное, ирреальное звучание музыки интродукции.

Во втором разделе (*Energicamente*, т. 58) представлен новый, резко контрастный параметр экспрессии, где главную роль играет ритм и тембр ударных инструментов. Наряду с маримбой, солирующими инструментами выступают том-томы, большой барабан и бонги. Несмотря на общий размер 6/8, каждый ударный инструмент исполняет свою индивидуальную оstinatную ритмическую формулу, воссоздавая шумовой полиритмией архетипический образ ритуальных обрядов южных широт (Африки, Индонезии). Ремарка *con bacch, di feltro duro* указывает исполнителям на необходимость передать характер стихийной мощи и одержимости (Пример 25).

С т. 68 маримба переключается с ритмической функции на виртуозно-сонорную. Теперь её партия состоит из мелкоритмических и интонационно изломанных россыпей, разделённых между собой четвертными паузами. Параллельно на это сонорное «кружево» накладывается причудливая мелодическая разноголосица первых и вторых скрипок. В тт. 71 – 75 ритмическая пульсация прекращается, уступая место игре коротких интонационных «вспышек» и россыпей, в которой, образуя полилог, принимают участие наиболее виртуозно представленная маримба, а также скрипки, альты, кларнет, поочерёдно первая и вторая флейты.

С т. 76 возвращается полиритмическое остинато, временно вызывая аллюзию на репетитивную технику, в ритмическую пульсацию постепенно вводятся колокольчики, виолончели, контрабасы, тромбоны и туба. С т. 84 включается игровой контрапункт двух мелодических линий – маримбы и тенорового саксофона. Фонтан причудливых синкопированных мелодических вспышек вызывает стилевую аллюзию на джазовую импровизацию, разворачивающуюся на основе стабильной оstinатной ритмики ударных (Пример 26).

Следующий раздел (*cantando malinconico*, т. 107) отграничен от предыдущего паузой в целый такт с добавлением ферматы. Параметр экспрессии вновь меняется на контрастный, суть которого – представить образ печальной лирики. После *tutti* предыдущего раздела оркестровка становится камерной, прозрачной по фактуре, тем не

менее, в ней можно выделить несколько фактурных пластов. Собственно траурный монолог – медленный, с обилием нисходящих секунд – ведёт теноровый саксофон. Экспрессию его проникновенной ламентации усиливает контрапункт кружевных пассажей маримбы. Отзвуки джазовой традиции слышатся не только в тембре саксофона, но и в характерной джазовой ритмической манере *тернарности*, когда дуоли монолога сочетаются с триольными пассажами маримбы. Тромбоны и туба в этом разделе выполняют функцию сурово звучащей педали. Наконец, о далёких отголосках ритуальных танцев напоминают неоднократно возникающие триоли восьмых на *p*.

С т. 116 траурный монолог продолжает бас-кларнет в контрапункте с лирической темой у скрипок. В партии маримбы пассажи меняются на тремоло между звуками большой секунды.

Опять же целый такт с фермой составляет передышку перед новым всплеском танцевальной энергетики (*Sereno*, т. 128). Однако, данный раздел базируется на иной метроритмической системе, близкой *aksak*, и, вместе с тем, смешанной с игрой джазовых ритмоформул. С системой *aksak* ассоциируется чёткая ритмическая акцентность в рамках нерегулярного переменного метра – 3/8, 2/4; к джазовой традиции восходят частая синкопированность и свобода внутритактовых вариантов группировки (Пример 27). Основную нагрузку столь необычной изобретательной ритмической пульсации берёт на себя маримба, которая выступает здесь в новом фактурном амплуа – игре двойными нотами. Интервалы между звуками составляют диатонические чистые кварта, квинта и большая секунда, а звукоряд точно укладывается в бесполутоновую пентатонику *до – ре – ми – соль – ля*, причём звук *ми* репетиционно повторяется у гобоев, дублируя ритм маримбы. Нерегулярный ритмический пульс поддерживают на слабых долях такта *quasi*-джазовые гармонии малого и большого септаккордов. Они звучат в игровом диалоге труб с тромбонами и тубой.

Как часто бывает в современной музыке, функция мелодии не является главной. Так же и в данном разделе, где тон задаёт ритмическая пульсация: побочным контрапунктом к ней звучит кантиленная тема более крупными длительностями у тенорового саксофона и скрипок. Поначалу тема экспонируется как элемент разнотемной полифонии, а затем голоса сливаются в унисон. Отметим также другие особенности данного раздела: 1) полимодальность, поскольку бесполутоновая белоклавишная пентатоника в ритмическом слое сочетается с бемольными модусами в мелодической линии; 2) использование в структуре мелодической линии *quasi*-джазовых *фразировочных синкоп*, когда фразы и мотивы заканчиваются на слабых долях; 3) обращение к полифоническому приёму трёхголосной неточной имитации у гобоев и кларнетов в коде

раздела (с т. 179).

Пятый раздел (*cantabile melancolico*, т. 193) носит несколько парадоксальный, причудливый характер. Несмотря на ремарки *espressivo cantabile, cantando*, здесь нет ни одной протяжённой мелодии. По жанру этот раздел приближается к скерцо-пасторали. Оркестровка приобретает камерный вид: маримба и квартет деревянных духовых инструментов. Звуковое поле изобилует различными сонорными формами: это звуковые точки, точки с форшлагами, репетиции на одном звуке, россыпи мелкоритмических длительностей в различных группировках. Вначале маримба вступает в игровые переключки поочередно с теноровым саксофоном, флейтами, бас-кларнетом, гобоями. Но постепенно эти короткие звуковые «вспышки» начинают объединяться в контрапункте, вызывая эффект микрополифонии. С ц. 204 в игровой диалог вступают струнные инструменты. Узкообъёмный диапазон интонационных россыпей не превышает квинты. Модусы из двух, трёх, четырёх и пяти звуков предельно хроматизированы, что деформирует образ пасторали, придавая ему черты пародийности. Несогласованность обнаруживается в контрастных манерах исполнения: партии маримбы композитор предназначил ремарку *scherzoso, ironic*, а одновременно с ней звучащей партии струнных – ремарку *cantando*.

Шестой раздел (*Animato*, т. 230, размер 3/4) более всего погружает в атмосферу *quasi*-джазовой импровизации. Главным участником процесса выступает остигатный ритмический пласт бонго и том-томов, вовлечённых в игровую переключку с остигатными пассажами маримбы. Партию маримбы составляют нисходящие фигуры шестнадцатых на основе белоклавишного звукоряда. На этом «драйвовом» перкуSSIONном фоне ведёт свою знойную импровизацию теноровый саксофон (Пример 28). Затем атмосфера беззаботности омрачается: к партии саксофона добавляются хроматизированные подголоски бас-кларнета, первой и второй флейты; в партии маримбы остигатный бег шестнадцатых сохраняется, но нисходящие фигуры сменяются вращательным движением в духе упражнений Ганона; в середине раздела тревогу навевают кластеры трёх труб, затем валторн. Предзнаменование тревоги сбылось, и в завершении раздела возникают два отрывистых мрачных кластера у духовых и струнных инструментов.

Предпоследний седьмой раздел (*Lirico espressivo*, т. 277) необычайно интересен не только с точки зрения композиционной техники, но прежде всего в концепционном плане. Здесь разворачивается диалог внеличного и личного, достигая большого драматического накала. В этом диалоге обозначены два главных «персонажа»: внеличное начало представлено группой скрипок, альтов и виолончелей. Они ведут очень скорбную и вместе с тем философски возвышенную медленную тему, которую открывает

семантически глубокий, связанный с вековыми традициями *мотив креста*. До этого момента мотив креста уже неоднократно предвосхищался в шестом разделе, где он был вкраплен в структуру быстрых фраз у скрипок (т. 250), у бас-кларнета (тт. 254, 258). Личное начало – олицетворение трепещущей грешной души, со страхом внимающей внеличному, – представлено солирующей маримбой. Её партия соткана из мелкоритмических нисходящих хроматических мотивов и вибрирующих репетиций интервала малой септимы. Столь контрастные по параметру экспрессии элементы вступают в последовательную переключку по горизонтали, по принципу параллельной драматургии (Пример 29). В тт. 286 – 288 *subito*-контрастом впервые в Концерте обрушиваются грозные соноры *tutti* оркестра (кроме маримбы), причём впервые в *tutti* участвует *metal block*.

После этой первой кульминационной точки драматического напряжения диалог внеличного и личного продолжается с теми же действующими персонажами струнных и маримбы, но в тт. 302 – 304, на *ff*, грозное *tutti* повторилось с ещё большим накалом драматической экспрессии: аккордовые диссонирующие «сгустки» обрушиваются не ударами четвертей, как в первом случае, а акцентными репетициями восьмых, сгруппированных в триоли. В дальнейшем развитии фактурные пласты внеличного и личного объединяются в совместном контрапункте, не только сохраняя свои параметры экспрессии, но и укрепляя их: кантилена струнных дублируется теперь валторнами, затем тромбонами и тубой, а бегу шестнадцатых маримбы вторят время от времени кларнеты и скрипки. В итоге философский монолог прекратился, застыв на педальных звуках на протяжении десяти тактов (до конца раздела). Главный темброперсонаж – маримба (символ человеческой души), оставшись в одиночестве, находится в состоянии отчаянного протеста: её интонационные россыпи мелкими длительностями уже не «трепещут», а артикулируются на *ff*. К «бунту» маримбы последовательно присоединяются флейты, кларнеты и колокольчики, партии которых трансформируются в хаотичное звучание путём обращения к ограниченной алеаторике. Это полиритмическое остинато пассажей и фигураций завершает седьмой раздел, переходящий *attacca* в заключительный раздел.

В восьмом разделе (т. 331) обнаруживаются явные черты репризности. Особенно много ассоциативных связей устанавливается со вторым разделом (*Energicamente*). В центре музыкально-выразительных средств стоит ритмика, которая диктует безудержный бег шестнадцатых в партии солирующей маримбы. Метроритмическая система очень изобретательна, изобилует своими находками. Это игра переменным метром: 3/8, 2/8, 5/16, 7/16, 3/8, акцентами, внутритактовыми группировками с частыми синкопами и паузами. Смена группировки происходит почти всегда со сменой модуса. Тематизм

соткан из остигато повторяющихся коротких интонационных формул, которые представлены во многих модальных вариантах. Вначале это модусы в диапазоне малой терции, затем уменьшённой кварты, чистой кварты, сексты.

Любопытно, что внутреннее наполнение модусов меняет свой характер от начала к концу раздела – от хроматического к диатоническому, причём последняя остигатная формула *си – до-диез – фа-диез – соль-диез* (две большие секунды на расстоянии чистой кварты) точно повторяет интервальную структуру аккорда маримбы, открывающего интродукцию Концерта, но на другом высотном уровне и в горизонтальной форме. Превращая гармоническую вертикаль интродукции в горизонталь, композитор таким образом представил в завуалированном виде классический приём обрамления. Просветление модальных структур от начала к концу раздела носит концепционный характер, поскольку приводит линию драматургического развития к оптимистической ноте, вернее, к многоточию, как нередко встречается в современной музыке. Дело в том, что в последних девятнадцати тактах концерта светлое полиритмическое «облако» внезапно исчезает, оставляя на педали струнных лишь репетиции шестнадцатыми одного звука у солирующей маримбы. Но и репетиции быстро растворяются, редуцируясь в арифметической регрессии: 8, 4, 2. Таким образом, форму концерта можно считать открытой. Просветлению колорита способствует также оркестровка: от резких диссонансов меди вначале, шумной игры безвысотных ударных инструментов (бонги, барабан, том-томы) до постепенного вытеснения их деревянными духовыми и струнными. В результате в итоговом полиритмическом сонорном «облаке» участвуют, наряду с солирующей маримбой, лишь флейты, кларнеты, колокольчики, струнные.

Архитектоника Концерта отмечена печатью композиторской индивидуальности. Концерт далёк от канонической формы, характерной для данного жанра, в нём нет даже намёка на сонатность. Восемь разделов располагаются друг за другом в свободной монтажной нелинейной последовательности, в которой, однако, можно обнаружить лёгкие интонационные переключки, элементы параллельной драматургии и репризности. А если принять во внимание контраст параметров экспрессии – ритмического и мелодического, – то в их последовательности просматривается след двойных вариаций. Что касается трактовки жанра инструментального концерта, то она абсолютно индивидуальна. Совокупность всех параметров Концерта указывает на то, что это постклассическое сочинение, которое вписывается в стилевую панораму пространства музыкального постмодернизма не формально, но соответствуя его поэтике. По нашему мнению, с постмодернистской поэтикой согласуются такие признаки, как необычное смешение традиционного и нового, при котором композитору удалось сохранить родовые

качества концерта, такие, как игровое начало, диалогизм, виртуозность. Однако объекты и принципы игрового диалога меняются. С одной стороны, в процесс диалога включаются элементы, принадлежащие целым культурным пластам, представляющим как древность, так и современность (древние ритуальные обряды, джазовая традиция, техника современной композиции). С другой стороны, в Концерте представлены все виды игровой логики как на композиционном уровне, в соотношении параметров экспрессии, так и на мельчайшем синтаксическом уровне. Поэтике постмодернизма отвечает смешение черт, присущих восточной и западной культурам, которое потребовало обращения к таким видам современной композиторской техники, как новая ритмическая система, приёмы соноризма, минимализма, микрополифонии, полимодальности и т. д. Всё это иногда парадоксально соединяется в самых неожиданных сочетаниях. Такая постмодернистская «всеядность» обусловила новую виртуозность в постклассическом *Концерте для маримбы с оркестром* Геннадия Чобану.

3.4. Выводы по третьей главе

1. Жанр инструментального концерта – один из самых востребованных в Молдове (около 90 сочинений, начиная с 40-х гг. XX века). Важнейший стилевой ориентир – тесная связь академической классико-романтической традиции с национальным музыкальным фольклором. Жанр инструментального концерта претерпел радикальную эволюцию от первых образцов становления до расцвета в 70-е гг. (24 концерта) и 80-е гг. (24 концерта), когда в композиторском творчестве начался активный поиск несонатных принципов драматургии и новых жанровых разновидностей.

Наряду с концертами-монологам для солирующего инструмента с оркестром появляются концерты-полилоги для большого симфонического оркестра (*Концерты для оркестра № 1 и № 2* Г. Мусти) и для камерного в традициях *concerto grosso* (*Концерт для камерного оркестра* Г. Няги), концерты-диалоги для двух солистов и оркестра (*Концерт для арфы, органа и симфонического оркестра* Л. Гурова, *Концерт для двух исполнителей на флейтах* З. Ткач).

2. С притоком новой информации, вызванной «горбачёвской перестройкой», активной трансформации подверглась жанрово-стилевая концепция инструментальных концертов. В результате появились сочинения с новым жанрово-стилевым профилем: *трагедийные* концерты мемориальной тематики; *сакральной* направленности; этико-философской проблематики; медитативные концерты с нетрадиционной темповой драматургией *медленно – быстро – медленно*; со стилевыми сплавами академической музыки и джаза, эстрады.

3. В постсоветский период, с вхождением Республики Молдова в общемировое культурное пространство, новые тенденции, обозначенные в предпереходный период 80-х гг., продолжили своё развитие, что подтверждают уже сами названия сочинений концертного жанра. Это концерт с литературно-философской идеей *Moment bacovian* для фортепиано и симфонического оркестра Г. Чобану, *Muzica concertanta* С. Пысларь, *Concerto brevis* для скрипки и симфонического оркестра В. Дони, *Концерт для ная и камерного оркестра* Т. Згуряну, *Концертино для двух фортепиано* Е. Мамота, *Concerto grosso* и *Концерт для виолончели и 12 солирующих инструментов* Д. Киценко, *Двойной концерт для двух виолончелей и камерного оркестра* и *Концерт для вибратона и маримбы с камерным оркестром* О. Негруцы.

Как примеры поляризации жанрово-стилевых и художественных решений представлен анализ двух концертов переходного периода: *Концерт для оркестра № 2* Г. Мусты и *Концерт для маримбы и симфонического оркестра* Г. Чобану.

4. *Концерт № 2 для оркестра* Г. Мусты, сочинённый на волне обретения Молдовой независимости, полностью замыкается на аутохтонной тематике. Посвятив концерт памяти Джордже Энеску, Г. Мустя следует его заветам, т. е. продолжает тенденцию органического синтеза фольклорных элементов с классико-романтическими традициями. Идейный замысел концерта – благодарная любовь к родному краю, символом которой явилось высокопрофессиональное и красочное искусство народных музыкантов-лэутаров. Широкий фольклорный фон румынско-молдавского ареала составляют жанры, отражающие динамизм и оптимизм мышления живущих здесь людей. Несмотря на главенство традиции неофольклоризма, стилиевые и жанровые особенности сочинения справедливо определить как смешанные, так как в нём ощутимы влияния концертов барочного типа, моноциклических концертов романтиков, обновлённые обращением к поставангардным техникам ограниченной алеаторики и сонорике.

5. *Концерт для маримбы и симфонического оркестра* Геннадия Чобану служит абсолютным контрастом *Концерту для оркестра № 2* Г. Мусты. Сочинённый в 2009 году, он полностью вписывается в музыкальное пространство XXI века, представляя первый пример в Молдове *постклассической композиции* в жанре инструментального концерта, что подтверждают такие параметры, как отражение в музыке внеевропейских обрядов; элементы параллельной драматургии; контраст длительных пластов созерцательного и действенного характера; сонористический принцип изложения материала; тяготение к открытой незавершённой форме; программный заголовок (*Бриз южных широт*) как ключ к раскрытию общего образно-эмоционального профиля сочинения; наконец, обращение к новым, неконцертным способом организации тематизма и формообразования, где нет

даже намёка на сонатность, нет места для традиционных виртуозных каденций солирующего инструмента, а над функцией мелодии превалирует функция ритмической пульсации.

Совокупность всех перечисленных постклассических параметров указывает на то, что в жанре инструментального концерта создано сочинение, которое полностью соответствует поэтике музыкального постмодернизма. Его характерные признаки видятся в стилевой «всеядности» различных «-измов» и «пост-»; в принципах игровой логики, в процесс которой включаются целые культурные пласты, принадлежащие древности и современности (древние ритуальные обряды, джазовая традиция, техника современной композиции).

4. КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

4.1. Общий обзор камерно-инструментальных жанров в Молдове

В композиторском творчестве Молдовы рубежа XX-XXI веков пальму первенства бесспорно держит обширная область камерно-инструментальных жанров: за период со второй половины 80-х годов прошлого века до 2011 года композиторы сочинили свыше четырёхсот камерно-инструментальных опусов. Лишь в рамках международных фестивалей *Zilele muzicii noi (Дни новой музыки)* до 2011 г. состоялись 224 премьеры сочинений этой жанровой области, не считая исполнений в традиционных филармонических концертах. Камерно-инструментальная музыка переживает поистине массовый бум, что объясняется комплексом причин:

1. Музыка для солистов и небольших составов всегда давала наибольший простор для экспериментирования, для новых технико-стилевых поисков. В переходный же период рубежа веков градус экспериментаторства обостряется и повышается в силу трансформации всей социально-культурной парадигмы.

2. Камерно-инструментальная музыка даёт возможность композиторам решить специфические художественные задачи, которые неподвластны монументальным жанрам, рассчитанным на большие исполнительские составы.

3. Лирическая сущность музыки, как таковая, проявляется в первую очередь в камерных жанрах, демонстрирующих особую утончённость в передаче лирического переживания, крайнюю детализацию музыкального развития при экономии средств и одновременно ориентацию на инициативу отдельного исполнителя, действующего самостоятельно либо в содружестве с немногими партнёрами по ансамблю.

4. Рост собственно исполнительского профессионализма, рождение качественно новых виртуозов-исполнителей и ансамблевых коллективов, способных адекватно реализовать композиторские замыслы.

До второй половины 80-х годов камерно-инструментальная музыка Молдовы прошла интенсивный путь развития в несколько десятилетий. Исследователь камерно-инструментального творчества советского периода И. Милютина, определяя его эволюцию, указывает, что 40-е и первая половина 50-х годов представляют этап становления, для которого характерны «известная скудость форм и однообразие жанров – преобладают мелкие пьесы» [115, с. 190]. В период становления наблюдалось также «постепенное расширение жанровой сферы» и «укрупнение замыслов». Наиболее

репрезентативные сочинения начального периода – *Молдавская фантазия* для скрипки и фортепиано Шт. Няги (1941), *Молдавская рапсодия* для скрипки и фортепиано Д. Гершфельда (1941), *Молдавское каприччио* для арфы Л. Гурова (1955), *Фортепианные сонаты № 1 и № 2* С. Лобеля (1948, 1952), *Соната* для фортепиано В. Загорского (1950), *Второй струнный квартет* Е. Коки (1949).

В 60-е и в первой половине 70-х годов камерно-инструментальная музыка характеризуется интенсивным процессом роста композиторского профессионализма, появлением первых сочинений, получивших общесоюзное признание. В палитре данных жанров безусловно отразилось обновление всей музыкальной жизни в СССР, преодолевшей, наконец, локальную ограниченность, изоляцию от западной музыкальной культуры. При этом следует напомнить, что в Молдове флюиды обновления находили избирательное, своеобразное преломление: так, например, неофольклоризм оказал наиболее благотворное воздействие, в то же время авангардные тенденции в тот период почти не коснулись композиторского творчества, но их отдельные «толчки» ощущались. В плане современного композиторского мышления, объединившего различные стилевые пласты, вершиной данного периода признана *Рапсодия для скрипки, двух фортепиано и ударных* В. Загорского, сочинённая в 1966 году и удостоенная Государственной премии республики в 1968 году. Импульсом к сочинению послужили впечатления композитора от прочтения стихотворений Гр. Виеру *Горечь, Любовь, Мщение, Радость*. Как отмечает исследователь М. Белых, «образная шкала *Рапсодии* очень богата, дифференцирована, насыщена контрастами. Драматическая конфликтность, острота и обнажённость чувств, граничащая с пароксизмом, соседствует с капризной, беспокойной танцевальностью; медитативно-углублённое повествование «взрывается» трагическими всплесками эмоций, одержимость доходящих до исступления ритмоинтонационных нагнетаний растворяется в бесплотной просветлённой музыке, словно истаивающей в небесах» [24, с. 91]. Для воплощения столь разнообразной образной палитры композитор обратился к сложной высотной организации, виртуозно интегрирующей свободно преломлённую серийность, тональную и модальную системы.

Неофольклорные традиции творчества Стравинского и Бартока нашли оригинальное претворение в названной *Рапсодии* В. Загорского, в *Сюите для скрипки и фортепиано* П. Ривилиса (1966), в сочинении *Речитатив и Бурлеска для скрипки и фортепиано* Г. Няги (1971), в которых отразилась импровизационная природа народного лэутарского исполнительства. В этот период композиторы Молдовы уделили пристальное внимание циклическим сонатным и сюитным формам. Особо привлёк жанр струнного

квартета, к которому обратились В. Загорский, С. Лобель, Г. Няга, Е. Дога, В. Поляков, С. Бузилэ, О. Негруца, П. Русу, Т. Тарасенко.

Этап со второй половины 70-х до середины 80-х годов прошлого века демонстрирует достижение высокой планки композиторского профессионализма в камерно-инструментальной музыке. Несмотря на продолжающиеся «тиски» генеральной стратегии *социалистического реализма*, молдавским композиторам удалось ощутимо расширить и обогатить круг стилевых и образных притяжений, выйти за рамки провинциализма. В данный период необычайно активизировались интернациональные творческие связи между членами Союзов композиторов всех республик в составе СССР, чему способствовали прямые личные контакты в рамках съездов, пленумов, фестивалей, конкурсов, творческих встреч. Их результативность сказалась в обновлении композиторского мышления, которое Г. Григорьева определила как «открыто ассоциативный тип художественного мышления», располагающий «системой полюсов стилового притяжения» [45, с. 14].

В панораме камерно-инструментальной музыки композиторов Молдовы полюсами стилового притяжения явились как целостные стилевые направления – классицизм, романтизм, импрессионизм, фольклоризм с корректирующими приставками *пост-* и *нео-*, – так и стиль ярчайших композиторских индивидуальностей: Чайковского, Рахманинова, Дебюсси, Равеля, Энеску, Стравинского, Бартока, Прокофьева, Шостаковича. Для отечественных композиторов приоритетными стали сочетания типов фольклорного и романтического мышления, например, в творчестве В. Ротару, Т. Кирияка, Г. Мусты, И. Маковея, К. Руснака, а также в некоторых сочинениях В. Загорского, З. Ткач.

Философская медитативная образность, наступательные «злые» скерцо, свойственные творчеству Шостаковича, оказались полюсами стилового притяжения для многих страниц камерной музыки С. Лобеля, В. Загорского, З. Ткач, Б. Дубоссарского, В. Верхолы, а ряд сочинений З. Ткач, Д. Киценко, В. Симонова конкретно посвящены памяти Шостаковича.

Широкая амплитуда неоклассических тенденций также характерна для рубежа 70-х – 80-х годов, причём неоклассицизм заявляет о себе по-разному: то это обращение к полифоническим формам барокко (*Прелюдия, пассакалия и fuga для фортепиано; Сюита мадригалов для камерного ансамбля* В. Биткина; *Полифоническая сюита для струнного квартета* О. Негруцы; *24 канона для фортепиано и 24 инвенции для фортепиано* И. Маковея), то конкретно к стилю И. С. Баха (*Вариации на тему Баха* В. Чолака, *Бахиана для струнного квартета* И. Маковея), то к барочным тембрам (*Сюита для органа* Д. Киценко, *Медитация для органа* Т. Тарасенко, *Сюита для флейты и клавесина* С.

Лысого, *Канцона для органа* П. Русу, *Трио для клавесина, виолончели и фортепиано* Б. Дубоссарского). И лишь авангардные тенденции в творчестве композиторов Молдовы по-прежнему оставались невостребованными. Исключение составляют интересные сочинения чисто авангардного письма В. Биткина, осевшего в Кишинёве на несколько лет по окончании Московской консерватории и эмигрировавшего в 1992 г. в Израиль. Это *Каприччио для флейты и фортепиано*, *Монолог памяти Шёнберга для виолончели соло*. Однако эти сочинения лишь «взрыхлили» почву, но не дали скорых всходов в композиторском творчестве.

Таким образом, композиторское творчество в Республике Молдова достигло к этапу переходного периода определённой зрелости, о чём свидетельствуют многочисленные исполнения сочинений авторов из Молдовы, получивших признание у авторитетной слушательской аудитории на всесоюзных форумах.

Объявленный в 1985 г. новый курс советского партийного руководства, инициированный Генеральным секретарём ЦК КПСС М. С. Горбачёвым и названный им *перестройкой*, фактически начал отсчёт *переходного периода*, продолжающегося до настоящего времени. Годы с 1985 до распада СССР в 1991 г. можно определить как годы активной социальной «турбулентности», когда в вихре жизненных событий сплелись воедино позитивные и негативные тенденции. Негативно на процессы композиторского творчества повлияла резкая дестабилизация политической жизни. Столкновения на национальной почве имели место и в Союзе композиторов и музыковедов Молдовы, в результате чего ускорилась эмиграция ряда композиторов нетитульной нации в Россию, Израиль, Америку. В то же время часть композиторов титульной нации сменила место жительства на Румынию (Т. Кирияк, П. Русу, Л. Гондю). Волне эмиграции способствовал также начавшийся процесс построения рыночной экономики, кардинально нарушивший и в результате погубивший отлаженную систему государственного финансирования и поддержки творческих Союзов.

Вместе с тем, позитивные явления переходного периода оказались столь весомыми, что не только не позволили остановить эволюционные процессы в композиторском творчестве, но ещё больше их активизировали. Политика гласности и смягчения цензуры в период перестройки достигла кульминации, приведя к отмене идеологического прессы, что оказало благотворное воздействие на сферу музыкального содержания. На примере камерно-инструментальной музыки особенно заметно раскрепощение образно-содержательного спектра, вовлекшего в свою орбиту и запоздалый ренессанс духовно-религиозной тематики. Не менее позитивное влияние на композиторское творчество оказали открывшиеся границы со странами Зарубежья, что позволило наладить

творческие контакты с мировым музыкальным сообществом (подробно ситуация в жизни Союза композиторов Молдовы представлена в статье Е. Мироненко *Композиторский пейзаж середины 90-х годов*. Музыкальная Академия, 1998, № 1).

Гипертекст камерно-инструментальной музыки в Молдове переходного периода столь объёмен и многосоставен, что избрать для его анализа единый критерий, положенный в основу классификации, не представляется возможным, поскольку оправданными будут и количество участников, и тембровый фактор, и разновидности жанров, и технико-стилевые параметры. В первую очередь, обращает на себя внимание расширение сферы тембровых звучностей в камерно-инструментальной музыке. Тембровое обогащение заметно уже в сочинениях для инструментов соло. Традиционно массовый акцент на сочинениях для фортепиано, скрипки и виолончели соседствует с опусами для всех духовых инструментов соло, для органа соло, для цимбал, нага, тарагота; та же тенденция наблюдается и в дуэтах для солирующих инструментов с фортепиано.

Ещё более пёстрая картина складывается в отношении составов инструментальных ансамблей. Композиторы обращаются как к традиционным стандартным, так и нестандартным составам. Устойчивый интерес сохраняется к традиционным составам струнных трио (*Трио для скрипки, альты и виолончели* В. Беляева, В. Ротару), фортепианных трио (*Трио для скрипки, виолончели и фортепиано* О. Негруцы, Г. Кузьминой, М. Стырчи, З. Ткач, Л. Штирбу), струнных квартетов классического состава (*Квартеты № 1, № 2* Д. Киценко; *Квартеты № 3, № 4* С. Бузилэ; *Квартеты № 3, № 4* Б. Дубоссарского; *Квартеты № 1, № 2* В. Ротару, а также квартеты З. Ткач, Г. Няги, В. Загорского, Е. Доги, Г. Чобану, О. Палымского и др.). В традиционном квартетном жанре встречаются образцы со смешанными составами струнных и духовых, струнных и фортепиано (например, *Квартет для флейты, скрипки, виолончели и контрабаса* Г. Няги, *Квартет для скрипки, альты, кларнета и тубы* А. Божонкэ, *Квартет для двух скрипок, контрабаса и фортепиано* Г. Чобану, или монотембровыми составами (*Квартет для четырёх кларнетов* Г. Чобану, *Квартет для четырёх тромбонов* В. Симонова). При обращении к традиционному жанру квинтета композиторы также опираются как на известный состав струнного квартета с добавлением другого тембра (таковы *Квинтеты для кларнета со струнным квартетом* В. Беляева, Б. Дубоссарского; два *Фортепианных квинтета* М. Стырчи), так и на однородные составы (*Квинтет для струнных* Г. Кузьминой, *Квинтет для деревянных духовых* М. Стырчи; *Брасс-квинтеты для медных духовых* Г. Чобану, В. Беляева) либо смешанные (*Квинтет для гобоя, фагота, скрипки, виолончели и ударных* В. Беляева).

Практика сочинения композиций для нестандартных составов получила стремительное развитие после рождения в 1991 г. Ансамбля современной музыки *Ars poetica* (художественный руководитель Г. Чобану, дирижёр О. Палымский), составленного из отряда высокопрофессиональных молодых музыкантов, ориентированных на исполнение и восприятие современной музыки, жаждущих экспериментов со звукоизвлечением, знакомства с новыми техниками композиции. Тесный творческий контакт с ансамблями-«побратимами» из Румынии (Ансамблем современной музыки *Archaeus* под руководством Ливиу Дэнчану, Ансамблем новой музыки *Traiect* под руководством Сорина Лереску), Московским ансамблем современной музыки (художественный руководитель Юрий Каспаров) дал старт на выход современной музыки Молдовы за пределы республики. Исполнительскую основу Ансамбля *Ars poetica* составляют следующие инструменты: фортепиано, клавесин, скрипка, виолончель, ударные, гобой, кларнет и фагот. Данный мобильный состав может варьироваться в сторону уменьшения или увеличения солистов, включения новых тембров в зависимости от реализации композиторского замысла. В современных композициях число участников колеблется от четырёх до двенадцати, а количество специально предназначенных для исполнения данным ансамблем произведений молдавских авторов насчитывает больше сотни. Ансамбль *Ars poetica* явился творческой лабораторией для композиторов всех поколений, но особенно активно для него сочиняли и продолжают сочинять композиторы среднего и молодого возраста – Г. Чобану, Ю. Гогу, О. Палымский, В. Беляев, С. Пысларь, И. Якимчук.

Камерно-инструментальные сочинения с нестандартными составами фактически представляют новую форму музицирования, поскольку в них предельно возрастает внимание к сольным возможностям каждого инструмента, причём представленного в одном экземпляре.

Другая, противоположная тенденция в фоносфере камерной музыки связана с обращением композиторов к монотембровости. Названия опусов говорят сами за себя: *Камерная сюита для четырёх скрипок* С. Лунгула, *Бурлеска для восьми кларнетов* Б. Дубоссарского, *Секстет для кларнетов* О. Негруцы, *Serbărire Moldovei (Молдавские празднества) для четырёх саксофонов* С. Пысларь и др.

Разнообразие фоносферы камерно-инструментальной музыки дополняют композиции электронной (студийной) музыки, международные успехи которых на протяжении многих лет демонстрирует творчество Михаила Афанасьева.

В переходный период в активную фазу вступил процесс жанрово-стилевого плюрализма. Принимая во внимание многообразие жанровых разновидностей в области

камерно-инструментальной музыки, проанализируем их во взаимоотношениях с разными стилевыми потоками.

Традиция разделения камерно-инструментальной музыки на две большие группы – миниатюры и сочинения крупных циклических и сонатных форм – в переходный период сохраняется. Музыкальные миниатюры продолжают занимать весомое положение в композиторском творчестве как Молдовы, так и других стран, поскольку «художественные создания этих жанров по своим эстетическим функциям не только дополняют монументальное искусство крупных форм, не только создают ему необходимый фон, но и сами по себе исключительно важны и ценны для жизни и искусства. Их развитие является неременным условием полноты художественной культуры, свидетельством зрелости, мудрости, духовной чуткости и проникновенности силы искусства, совершенства его форм и средств, символом могущества поэтического сознания народа» [135, с. 371]. Е. Назайкинский выделяет главный критерий миниатюры – «соблюдение принципа *большое в малом*», который «является не только масштабным и количественным, но также и поэтическим, эстетическим, художественным критерием миниатюр» [там же, с. 373]. В итоге он приходит к заключению, с которым нельзя не согласиться: «Миниатюра – это не только малое. Это малая художественная модель большого, микрокосм» [там же, с. 381]. Как правило, миниатюры подчинены поэтике лирики, их смысл – передача в малой отточенной форме разнообразнейших эмоциональных модусов, достигших кульминационного развития в творчестве композиторов-романтиков.

Романтическое восприятие мира оказалось созвучным эмоциональному мировосприятию композиторов Молдовы в такой степени, что и в переходный период они продолжают «договаривать» по-своему жанр романтической миниатюры, сохраняя и названия, и стилистику. Таковы, например, *Прелюдия для фортепиано*, *Скерцино для гобоя и фортепиано* В. Ротару; *Каприччио для тромбона и фортепиано*, *Юмореска для кларнета и ансамбля скрипок*, *Романтическая поэма*, *Бурлеска*, *Юмореска для скрипки и фортепиано* Б. Дубоссарского; *Элегия для виолончели и фортепиано* Т. Згуряну; *Скерцо*, *Токката*, *Фантазия*, *Каприччио для фортепиано* В. Чолака; *Фантазия для виолончели соло* В. Бурли; *Ноктюрн* и *Экспромт для фортепиано и инструментального ансамбля* О. Негруцы, *Саркастическое скерцо для трубы соло* В. Беляева, *Meditație* для ксилофона соло К. Руснака и др.

Помимо сочинения единичных миниатюр, у композиторов Молдовы сложилась обширная практика объединения их в циклы, начатая в истории музыки ещё до романтиков (*Багатели для фортепиано op. 33, 119, 126* Бетховена). «Сами миниатюры

диктуют **идею цикла**, собрания, коллекции, тяготеют к контекстным связям, к объединению друг с другом», – пишет В. Назайкинский [там же, с. 385]. Он также считает, что в типичных случаях цикл инструментальных миниатюр не может быть сведён к сюите, и что цикл миниатюр – это самостоятельная разновидность циклических форм [там же, с. 387]. Подобно романтическим «листкам из альбома», собраны в циклы миниатюр для фортепиано *Пейзажи* В. Ротару, *Миражи* Е. Фиштик, *Багатели* Н. Чолака, а также *Пять картин для струнного квартета (Элегия, Скерцо-каприччиозо, Медитация, Болеро)* Б. Дубоссарского; *Вариации для фортепиано* С. Пысларь, С. Рошки, М. Колса, Л. Штирбу и др. К циклам миниатюр бесспорно принадлежат *Альбомы для детей*, созданные З. Ткач, О. Негруцы, В. Ротару, Г. Чобану.

Большое количество циклов инструментальных миниатюр сочинено без указания жанрового обозначения. Таковы многочисленные *Пьесы для...*, *Миниатюры для...* (*Миниатюры для фортепиано* Г. Няги; *Пять миниатюр для флейты, скрипки и вибратона* В. Беляева; *Три миниатюры для фортепиано* Г. Кузьминой и т.д.). Всё же предпочтение композиторы Молдовы отдают сочинению тех пьес и циклов пьес, где стилевой доминантой является молдавский музыкальный фольклор. Этот феномен объясняется несколькими причинами:

1) собственно традиционный музыкальный фольклор продолжает жить активной жизнью, создавая питательную среду для авторского вмешательства;

2) геополитический и социальный взрыв, в результате которого Республика Молдова обрела независимость, обострил национальное самосознание и, как следствие, активизировал обращение к национальной тематике;

3) образцы молдавского песенного и танцевального фольклора по своим масштабам оказались близки масштабам миниатюры.

В почти необозримом количестве миниатюр с фольклорной ориентацией можно выделить несколько уровней претворения фольклора.

1. Уровень **фольклоризма**, когда авторское начало минимально. К подобным миниатюрам, фактически приближенным к обработкам, обычно применяют определение «в народном духе». В таких случаях название миниатюр указывают на первичный фольклорный жанр. Например, *Joc ciobănesc (Танец чабана)* для фортепиано П. Русу; *Два молдавских танца для скрипки, Дойна для флуера* З. Ткач; *Joc haiducesc (Гайдуцкий танец)* Г. Мусти; *Cântecul ciocârliei (Песня жаворонка)* для фортепиано Г. Кузьминой; *Brîulețul (Мужской танец)* для струнного квартета, *Nora florilor (Хора цветов)* для флейты и фортепиано, *Dans voinicesc (Молодецкий танец)* для саксофона и фортепиано Е. Мамота и т. д.

2. Уровень **неофольклоризма**, при котором авторское начало ярко выражено в симбиозе фольклорных стилем с техникой современного письма. В зависимости от авторской индивидуальности рождаются сочинения, где фольклорное начало органически сплавлено с различными стилевыми моделями творчества Бартока, Стравинского, Энеску, Шостаковича, Прокофьева, с элементами авангардного письма. Например, в сочинениях *Пять мотивов для струнного квартета* (1986) и *Бочет для виолончели соло* (1996) З. Ткач разрабатывает интонационный материал с помощью фольклорных ассоциаций, а не цитирования; «любовно выращивая свой собственный тематизм на основе фольклорного мелоса или ритмоинтонаций, она совмещает его с приёмами современной композиторской техники, а иногда, наоборот, создаёт внутри обобщённого тематизма эффект мимолётных аллюзий – намёков на фольклорную стилистику» [92, с. 171].

Пьеса Б. Дубоссарского *Reflectare (Отражение)* для цимбал соло (1997), занявшая первое место на конкурсе современной музыки для цимбал в Праге, привлекает оригинальным стилевым сплавом, где фольклорные элементы сочетаются с лексикой универсального характера, типичной для музыки XX века с акцентом на традициях творчества Шостаковича, Бартока и на технике сонористики. Пьеса насыщена сонорно-шумовыми элементами, среди которых удары по деке или по демпферу молоточком, бросание молоточков на струны нижнего регистра или удары по ним рукой. Метроритмическая система опирается на бартоковские принципы, такие, как частое обращение к смешанным метрам, эпизоды с полным отсутствием тактового членения. Выбор тембра цимбал нацеливает на воссоздание приёмов лэутарского исполнительского искусства. Инструментально-речевая экспрессия с использованием хроматики, нивелирующей ощущение конкретного лада, восходит к традициям музыки Шостаковича.

Большое общественное признание в переходный период получили многочисленные камерно-инструментальные сочинения В. Ротару, которые постоянно исполняются на фестивалях, конкурсах исполнителей, филармонических концертах. Все они написаны в стилистике неофольклоризма, освоенной им, начиная с 70-х гг. XX века. В камерных сочинениях 90-х гг. XX в. и начала XXI в. взаимосвязь композиторского и фольклорного продолжена словно на новом витке спирали. Эмоционально-образная амплитуда камерной музыки В. Ротару балансирует между двумя полюсами: один из них предстаёт как проявление мощного напора жизненной силы, энергичное волевое устремление, торжество созидательного начала.

Другой полярный образ – экспрессивной, страстно-эмоциональной лирики с ориентацией на «царицу» фольклорных жанров дойну. Подобные *quasi-дойны* обнаруживаем в *Дойне* для двух фортепиано, в первой пьесе из цикла *Пейзажи для*

флейты и фортепиано, во второй пьесе из *Простой сюиты* для фортепиано, первой пьесе из цикла *Пять новеллетт* для фортепиано.

К талантливым миниатюрам неофольклорного направления следует отнести также *Monodie* для цимбал Г. Мусти, *Токкату* для фортепиано Л. Штирбу, *Остинато* и *Șăzătorescă* для фортепиано В. Беляева, *Три пьесы* для фортепиано С. Пысларь, *Молдавское каприччио* для кларнета и фортепиано В. Чолака.

3. Уровень **архетипического претворения фольклора**. Это направление наиболее позднее, возникшее в переходный период с начала 90-х гг. XX века. Безусловным стимулом для его рождения явились открытые контакты с композиторским творчеством современной Румынии, где *архетипичность* (локальный вариант определения *архетипальность*), начала развиваться на два десятилетия ранее. «Взгляд, направленный к духовным ценностям, к первородным и универсальным сущностям, к общим формулам искусства архаических обществ и есть собственно архетипические ориентиры, использующие элементы словаря и синтаксиса, выделенные из мира фольклорного мелоса (и не только) и имеющие общее происхождение для всех пространств и времён», – пишет румынский музыковед И. Ангел [236, с. 9]. Фольклорные архетипы в подобных сочинениях выполняют роль трансцендентных или метафольклорных символов. К важным категориям архетипического исследования относит, например, ритмическую систему *parlando rubato*, гетерофонию. К метафольклорному направлению восходят многие сочинения румынских композиторов А. Строе, К. Брынкуш, Ш. Никулеску, Д. Ротару, К.- Д. Дедю, О. Немеску, Л. Дэнчану и др.

В Молдове к архетипическому образу композиторского мышления первым обратился Г. Чобану. В его сочинениях архетипичность проявляет себя в той или иной мере как на уровне генетического типа мышления, заложенного в «коллективном бессознательном» (термин К. Юнга), так и на уровне собственно языковых средств. Т. о., архетипичность выходит за рамки технологии и понимается им широко. По словам композитора, «архетип – это камень их разрушенного замка. И собирание этих камней может дать ощущение и личного, и планетарного в историческом смысле. Архетипальности я придаю очень большое значение, поскольку она осуществляет самое необходимое в искусстве – связь времён и народов». Современное воплощение музыкальных фольклорных архетипов демонстрируют такие камерно-инструментальные сочинения композитора, как *Pentaculus* для флейты, английского рожка, кларнета, фагота и валторны (1994), *Pentaculus minus* для четырёх кларнетов (1995), *Simboluri triste* (*Печальные символы*) для кларнета соло (1990), *Din cântecele și dansurile lunii melancolice* (*Из песен и танцев меланхолической луны*) для кларнета и ударных (2000). «Название

сочинения *Pentaculus* отражает его символическую и конструктивную идею, многократно обыгрывающую число 5. На уровне образно-символическом *Pentaculus* передаёт ощущение размеренного бесконечного движения, подобно движению по символической диаграмме пятиконечной звезды, вписанной в круг. На уровне композиционном музыкальная ткань сочинения образована пятью модальными пятизвучными структурами, чередующимися между собой. В сочинении обращение к модальности как архетипу усилено использованием других архетипальных явлений: монодийности, особой манеры интонирования, гетерофонии, специфической ритмики» [178, с. 142 – 143].

Фольклорная архетипичность как стилеобразующая основа обнаруживается в таких сочинениях В. Беляева как *Din strămoși (От предков)* для фортепиано (2003), *Cântec de leagăn pentru inimă (Колыбельная для сердца)* для кларнета, скрипки и ударных (2004); в сочинениях И. Якимчука *Маланка* для квинтета духовых, *În grădina lui Ion (В саду у Иона)* для кларнета и фортепиано.

В постсоветский период возникла новая тенденция обращения композиторов к национальным культурам других народов. В этом плане показательное значение имеет творчество З. Ткач, «смодулировавшей» в еврейскую тематику. Внешним поводом для этого стала творческая поездка на землю обетованную – в Израиль в 1992 г., а также сотрудничество с восстановленным в независимой Молдове Обществом еврейской культуры. «Период начала 90-х годов можно считать временем *перестройки* и в эстетике, и в поэтике её композиторского труда», – отмечает Г. Кочарова [92, с. 27]. Большинство сочинений З. Ткач еврейской тематики создано для голоса и фортепиано, но целый ряд опусов принадлежит камерно-инструментальной музыке. Это *Танец для скрипки и фортепиано* (1998) с характерной ритмикой и мелизматикой клезмерских «фрейлехс»; три цикла пьес (по четыре пьесы в каждом) *Из еврейского фольклора* (1991, 1991, 1995). Первый цикл сочинён для фортепиано, второй – для струнного квартета, третий – для скрипки и фортепиано. Интонационный материал композитор черпала из знаменитой коллекции собирателя еврейского фольклора М. Береговского. В *Трио на еврейские темы* для скрипки, виолончели и фортепиано (2001) ощутим образный строй, близкий музыке финала *Трио памяти И. Соллертинского* Шостаковича. В 80-е гг. немало инструментальных миниатюр сочинено композитором на основе болгарского, гагаузского, цыганского фольклора. З. Ткач, таким образом, можно отнести к фольклорным полилингвистам.

Кроме того, значительный интерес представляет её цикл для струнного квартета *Пять нешрезов Дмитрия Кантемира* (1992), созданный на основе турецких народных мелодий, записанных Д. Кантемиром. Спектр сочинений инациональной тематики

дополняют: *Четыре пьесы на венгерские темы* для брасс-квинтета Д. Киценко (1996), *Турецкая мелодия* для скрипки и фортепиано Г. Чобану, миниатюры на гагаузском фольклорном материале для различных инструментов М. Колса и Д. Гагауза.

В русле современной ситуации жанрово-стилевых диалогов появился целый ряд сочинений, основанных на взаимодействии академической музыки с массовыми жанрами эстрады, джаза. Исследователь А. Цукер выделяет два возможных пути интеграции: «Один из них представляет собой взаимодействие на полистилистической основе» [212, с. 42]. «Другой путь интеграции основан на более гибком и мобильном жанровом взаимодействии, в результате которого возникает сплав различных музыкальных стилей, происходит их органичное синтезирование. Разнородность стилистических составляющих в этом случае преодолевается. Жанр или его элементы входят в новую ткань, не создавая полистилистических эффектов, а как бы вживляясь в неё, обнаруживая максимум общих свойств» [там же, с. 43]. Именно второй тип интеграции характерен для камерно-инструментальных сочинений переходного периода. В одних случаях происходит стилевой сплав двух лексик – авторской и эстрадно-джазовой. Таковы *Три дуэта* для 2-х фортепиано – *Концертный вальс, Экспромт, Рэгтайм* (1989), *Джаз-вальс* для брасс-квинтета (1991), *Экспромт* для альтового саксофона и фортепиано (1997) О. Негруцы; *Cîndva demult... (Когда-то давно...)* для барочной флейты и фортепиано (2010) В. Бурли, *Пьесы* для наия (1995) М. Стырчи.

Более сложный вариант взаимодействия представляют сочинения И. Якимчука, в которых обнаруживается стилевая трёхслойность: в контекст произведений, современных по технике письма, «вживляются» как фольклорные идиомы, так и эстрадно-джазовые, что подтверждается в его следующих сочинениях: *Восемь пьес в стиле folk-jazz* для флейты, скрипки и гитары; *12 джазовых аранжировок народных мелодий* для цимбал, гитары и контрабаса; *Танго* для саксофона, маримбы, гитары и фортепиано.

В переходный период композиторы Молдовы активно продолжают традицию сочинения камерно-инструментальных опусов **в крупных циклических и сонатных формах**. Любопытно проследить разные пути трансформации и модификации канонической сонатной формы при сохранении традиционного жанрового определения *соната*. В данном жанре серьёзно заявила о себе З. Ткач, сочинив вскоре после ухода из жизни Шостаковича *Сонату* для альты и фортепиано в 3-х частях (1976), посвящённую памяти великого композитора. В последнее десятилетие жизни интерес к сонатному жанру у З. Ткач необычайно активизировался, что подтверждается сочинением семи сонат. Это *Соната № 2* для кларнета соло (1995), *Соната-экспромт* для фортепиано (1996), *Соната* для гобоя и фортепиано (2004), *Соната № 2* для фортепиано (2004),

Соната для скрипки и фортепиано (2005), *Соната* для гобоя соло (2006) и *Соната* для флейты соло (2006). Ни одна из этих сонат не опирается на классический канон жанра. Однако, пути аклассичности во многом схожие, что позволяет говорить о моностилистике позднего творчества композитора. В первую очередь, обращает на себя внимание тенденция к сжатию цикла: лишь *Соната* для скрипки и фортепиано состоит из двух частей, остальные сонаты одночастны. В них по-разному проявляется скрытая цикличность. Фактически они представляют собой масштабные инструментальные монологи с *quasi*-импровизационным развёртыванием тематизма, с выращиванием новых тем из микроячейки исходного мотива. К моностилистике можно отнести также ладовое мышление композитора: в недрах двенадцатитоновой расширенной тональности всегда чувствуется стремление к интонационному ориентализму с обобщением молдавского, болгарского, гагаузского и еврейского фольклорного тематизма.

Во всех её сонатах каноническая форма модифицирована в соответствии с индивидуальной драматургией. Например, в структуре последней *Сонаты* для флейты соло, созданной в год смерти композитора (2006), можно лишь формально разграничить разделы экспозиции, разработки и репризы. В этой одночастной философской медитации в духе монологов Шостаковича лишь экспозиция приближена к классической с явным тематическим контрастом главной и побочной партий.

Дань пиетета отдал сонате признанный классик современной Молдовы В. Загорский. Его *Соната* для фортепиано в 3-х частях была написана ещё в студенчестве, в 1951 г., явившись одним из первых образцов этого жанра в Молдове. В дальнейшем он ещё четырежды обращался к сонате в разные периоды творчества вплоть до последнего года жизни (2003). Таковы *Соната* для кларнета с фортепиано (1976), *Соната-фантазия* для фортепиано (1987), *Соната* для скрипки соло (1993) и *Соната* для скрипки и фортепиано (2003). Само определение *Соната-фантазия* для фортепиано нацеливает восприятие на удалённость от канонической структуры. Действительно, ни в одной из 2-х частей нет сонатной формы. Неоромантизм в сочетании с неофольклоризмом характеризует стилистику первой части, написанной в свободной импровизационной форме. Обозначения в начале разделов *Lento*, *Decissimo*, *Poco rubato* вызывают ассоциации лишь с рудиментами сонатной формы, которые можно уподобить вступлению, центральному разделу, динамической коде. Нарращивание энергетики в первой части завершается её победным утверждением во второй части *Impetuoso*, близкой к разновидности токкаты.

Любопытные метаморфозы с сонатной формой происходят в первой части *Сонаты* для скрипки и фортепиано В. Загорского. Диалогически сопряжённое развитие

тематизма указывает на сохранение принципов сонатности, вуалируемых приёмами техники современного письма, такими, как сложноладовая хроматическая основа, обилие аккордовых кластеров, контраст чётко ритмизованных разделов с разделами *senza metrum*, основанными на бестактовой метрике, обращение к элементам параллельной драматургии. Последние относятся к побочной партии, составленной из двух контрастных тем в параллельном изложении: на сумрачную тему в низком регистре у фортепиано накладывается атональная экспрессивная тема скрипки, изложенная триолями восьмых. «В партии фортепиано ритмическое строение кажется абсолютно автономным от указанной трёхдольной сетки. Основной долей метра здесь выступает четверть. Тактовые единицы свободно чередуют количество долей. Это производит впечатление как бы параллельного, независимого друг от друга музыкального развёртывания двух тематических образований», – отмечают исследователи [210, с. 164].

В медитативных образах второй части раскрывается внутренний мир человека интеллектуально богатого и ранимого. Лирико-драматический беспокойный финал гармонично замыкает трёхчастный цикл этой яркой неоромантической сонаты.

Немалый общественный резонанс получила *Соната* для фортепиано в двух частях П. Ривилиса, написанная в начале переходного периода (1991) и обратившая на себя внимание сменой стилевой парадигмы творчества композитора. Определение *соната* в данном случае восходит к начальному доклассическому значению слова *suonare* (итал.), как игре на музыкальном инструменте. Первая часть сонаты *Largo* сочинена в технике минимализма, где главенствует принцип монодийности, репетиций интонационных блоков, микрорварьирования, а также сквозного развития базовой минитемы из трёх звуков *си бемоль – до – ре бемоль*. Вторая её часть *Allegro con furia sudito* приближена к жанру токкаты.

К претворению принципов раннеклассической сонаты обратился Д. Киценко, сочинив *4 сонаты à la Доменико Скарлатти* для тубы и фортепиано (1991) и *2 сонаты à la Доменико Скарлатти* для тромбона и фортепиано (1991).

В творчестве композиторов Молдовы с началом переходного периода активизировались общеевропейские тенденции, характерные для второй половины XX века. К ним мы относим практику сочинения в смешанных диффузных жанрах – с одной стороны, и рождение принципиально новых жанровых образований – с другой. Смешение жанров в одном произведении приводит к пограничным жанровым структурам, сочетающим принципы камерной и концертной, камерной и симфонической музыки. Об этом свидетельствуют следующие названия: *Концертитюк* для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского (1997); *Концерт* для скрипки и фортепиано З. Ткач (1991); *Концерт-*

скерцо для флейты и фортепиано Е. Фиштик (2005); *Концертино* для двух фортепиано Е. Мамота (2010); *Соната-концерт* для органа А. Божонкэ (1993); *Концерт* для ансамбля «*Ars poetica*», Концерт для камерного ансамбля *Exodus* (1994), *Exodus II* (1998) Д. Киценко.

В потоке новых жанровых образований выделяется целый пласт сочинений с безжанровым названием *Музыка для...*, которые принято относить к либржанру. Тембровый состав *Музык* композиторов Молдовы разнообразен и варьируется от инструментов соло до расширенных инструментальных составов. Приведём несколько примеров: *Музыка детских снов* для фортепиано Г. Кузьминой (1991), *Концертная музыка* для 11-ти инструментов (1994) и *Музыка* для скрипки и фортепиано в 2-х частях (2000) В. Ротару; *Музыка* для инструментального трио В. Дони (1996); *Музыка* для ная Л. Штирбу (2000); *Музыка* для ансамбля «*Ars poetica*» и камерного оркестра, *Музыка для себя* (2000) О. Палымского. Встречаются и вовсе сочинения лишь с указанием инструмента: *For piano* В. Бурли (2006), *Violino solo* В. Беляева (2010).

Если в 70 – 80-е гг. композиторы Молдовы изредка обращались к жанру *мемориала*, то в постсоветский период происходит всплеск интереса к этому жанру с разновидностями *In memoriam*, приношений, посвящений, написанных преимущественно для камерных составов. В этом плане композиторы наследуют общеевропейскую традицию, и особенно творчества российских и румынских авторов. Среди многочисленных мемориальных сочинений российских композиторов, посвящённых Моцарту, Бетховену, Брамсу, Малеру и др., пальму первенства держат композиторские фигуры Баха, Стравинского и Шостаковича. Приношения им можно назвать коллективными музыкальными «венками». В них приняли участие А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина, Р. Щедрин, Ф. Караев, С. Беринский, Б. Тищенко, А. Вустин и др. Как правило, мемориальные сочинения связаны с техникой полистилистики, предполагающей использование цитатного материала или аллюзий.

В Румынии среди приношений и посвящений выделяется фигура легендарного румынского классика Джордже Энеску. Например, Т. Олах посвятил ему *Гармонии* для камерного оркестра (1981), где цитирует тему из *Камерной симфонии* Энеску. Шт. Никулеску к 100-летию юбилею со дня рождения Энеску пишет *Приношение Энеску и Бартоку* для камерного оркестра (1981), в котором помещает мелодические фрагменты из *Камерной симфонии* Энеску и *Сонаты* для 2-х фортепиано Бартока. Моцарту посвятил своё сочинение для саксофона с оркестром Т. Олах под названием *Обелиск для Вольфганга Амадеуса*, где развивает начальную тему *Фантазии* для фортепиано *до минор* Моцарта. Мемориальному жанру принадлежит ряд сочинений А. Виеру: *Элегия I in*

memoriam Myriam Marbe (1998); *И. С. Бах – Sound Introspection* (1987) и *Моцарт – Sound Introspection* для струнного трио (1993).

В сочинениях композиторов Молдовы спектр адресатов мемориальных жанров разнообразен: это и великие классики, и учителя по композиции, выдающиеся исполнители, близкие люди, ушедшие в мир иной. В творчестве В. Беляева, нацеленного на философско-медитативную тематику, выделяются такие сочинения как *In memoriam* для инструментального ансамбля (1995) и *Dies Irae* для двух фортепиано (2002), предназначенное для исполнения лучшим фортепианным дуэтом Молдовы – А. Лапикусом и Ю. Маховичем. *Dies Irae* – это яркое одночастное сочинение типично современной рефлексивной музыки со скрытым посвящением Баху. В нём органично сочетаются техники поставангардного письма (полистилистика, ограниченная алеаторика, сонорика, полифония фактурных пластов, полиритмия, сложный гармонический комплекс) с необарочной стилистикой. В центральном разделе сочинения для нагнетания трагических образов отчаяния и фатальности развивается тема (первые четыре такта) из *Прелюдии до минор* (ХТК, том I) Баха. Изобретательно вплетая в горизонтальное, вертикальное и диагональное пространство этой темы ключевые звуки секвенции *Dies Irae*, композитор приводит развитие материала к трагедийной кульминации.

Творчеству Баха, как вечному символу чего-то недостижимо высокого, посвятил своё созданное в 2003 году «приношение» для двух фортепиано Г. Няга: *Bach for all times* (*Бах на все времена*). Необарочные тенденции здесь сочетаются с техникой коллажа, основанной на инкрустациях фрагментов баховских тем из *Инвенции № 8* для клавесина и *Арии из Сюиты № 3* для оркестра. И. Якимчук свою *Сюиту* для цимбал и струнного оркестра озаглавил *По следам Гайдна*. Классикам отечественной музыки и одновременно профессорам по композиции посвятили свои сочинения их благодарные ученики. Это *Эпитафия* для струнного квартета *În memoria Соломона Лобеля* Д. Киценко (1981) и *Le Tombeau în memoria Василия Загорского* для органа (2004) В. Чолака. *În memoria Оскара Нюзмана* для 13-ти струнных инструментов соло (1988) Д. Киценко посвятил безвременно ушедшему музыканту – скрипачу и вокалисту.

Каждое название мемориального сочинения имеет свой особый стилевой профиль, всё же среди них выделяется уникальным индивидуальным проектом сочинение Г. Чобану *Код Энеску* для камерного оркестра (2007), своеобразное приношение классику румынской музыки. Это, пожалуй, единственный опус в мемориальном жанре, полностью отвечающий музыкальной поэтике постмодернизма. Уже обозначенное в названии слово *Код* отсылает к постмодернистской традиции и предполагает поиск некоего ключа, с помощью которого возможно дешифровать и понять смысл творчества Энеску. Это

концептуальное произведение потребовало интеллектуального конструирования на стадии ещё предкомпозиционной работы, которую проделал композитор, изучив и проанализировав по несколько раз всё творчество Энеску. В силу сугубой элитарности опуса Г. Чобану опубликовал авторский комментарий : «Я сделал попытку развить идеи большого мастера в метамузыкальном и метаэстетическом планах», – пишет он [257, с. 17]. Композитор нашёл свой метод работы с многочисленными цитатами из музыки Энеску, обратившись, к темам из *Струнного квартета № 2*, *Сонаты* для виолончели и фортепиано № 2, второй части *Фортепианного квартета*, *Камерной симфонии*, *Струнного октета ор. 7*, *Сонаты* для скрипки и фортепиано, *Сарабанды* из *Сюиты* для фортепиано ор. 10 и др. Из этих мелодических образований Г. Чобану выделил особые интонационные экстракты, сгустки, характерные для композиторского стиля Энеску, определив, таким образом, архетипы его творчества. В процессе интенсивного развития материала он обращается к трансформациям и метаморфозам не только цитат, но также к найденным им архетипам. В авторском комментарии композитор уточняет технико-стилевые константы сочинения, такие, как монодическое мышление со сложным дополнением побочных голосов, гетерофония, интенсивная хроматизация ткани, плюримодальность, причём из модусов тоже использует архетипические, наиболее часто встречающиеся в музыке Энеску. Заканчивается комментарий словами: «Я попытался проникнуть в сущность сочинений Энеску посредством этого «архе», представленного в гносеологическом аспекте как исходный путь к познанию» [там же, с. 19].

Сакрализация камерно-инструментальной музыки – явление абсолютно новое в Молдове, не имеющее традиций в отечественной практике, в отличие от современной хоровой культовой музыки, которая продолжила традиции первых профессиональных опытов Гавриила Музическу и Михаила Березовского. В свою очередь, в развитии камерной музыки духовно-религиозного содержания необходимо акцентировать принципиальное новаторство: обращение к колыбели отечественной культовой музыки – византийскому монодическому пению. В профессиональном композиторском творчестве Румынии претворение византийской монодии обнаруживается в разных жанрах, начиная с первых десятилетий XX века. Укажем на примеры в инструментальной музыке: *Два этюда в византийском стиле* для струнного трио (1929) и *Византийская соната* для виолончели соло (1940) П. Константинеску; многочисленные инструментальные сочинения и *Симфония* (1954) Д. Поповича; *Ison I* для 14-ти солистов (1973) и *Ison II – Концерт* для духовых и ударных (1974) Шт. Никулеску и др.

В Молдове первым композитором, кто обратился к стилистической манере пения византийской традиции и открыл современному слушателю её смысл и красоту, явился Г.

Чобану. Архетипы византийской монодии стали приметамы стиля композитора. Это монодийность, которую он переносит из вокальной в инструментальную музыку. Она же составляет основу его монотембровых сочинений (*Печальные символы, Из песен и танцев меланхолической луны, Spatium sonans*). Другой архетип – гетерофонность, ведь зачатки гетерофонии присутствуют в византийской монодии в качестве одного или двух бурдонирующих базовых звуков модуса. В музыке Г. Чобану можно найти множество примеров, когда фактура строится на переходе монодии в гетерофонию, или на трансформации одного вида гетерофонии в другой, либо на совмещении разных видов гетерофонии, так называемой *полифонии гетерофоний*.

Немалую стилеобразующую роль выполняет архетип модальности, основанный на модусах-звукорядах византийской монодии, семантически богатых в силу разнообразия интонационных систем – диатоники, гемитоники и микрохроматики. Благодатное поле в музыке Г. Чобану нашёл архетип асимметричного нерегулярного метра, нетактированной нотации, принцип мономерности ритма и ритма с иррациональным соотношением (гемиольными полуторными соотношениями), свойственный византийской монодии. Все перечисленные архетипы получили индивидуальное авторское преломление во многих сочинениях Г. Чобану. Но в наиболее концентрированном виде они предстают в двух опусах, в которых сохранены, помимо прочих, некоторые жанровые архетипы византийского культового пения, как, например, речитативная декламация и *пападические песнопения*, которые в XIII веке стали называть *калофонические*, т.е. красивые песнопения (*cântece frumoase*). Их отличает концертность и яркая экспрессивность с причудливой гиперорнаментикой. Этот архетип положен в основу *Калофонических песнопений № 1 и № 2 для органа* (1989, премьеры в 1990, 1992).

Непосредственно библейская тематика отражена Г. Чобану в *Трио* для скрипки, фортепиано и контрабаса, написанном по заказу французского трио «*Соната-концерт*». Творческим импульсом для создания сочинения послужили два события: поездка в Иерусалим в 1991 г. и вызванное ею обращение к Библии. В *Трио* композитор воссоздал два небольших эпизода из Евангелия по Матфею: шествие за звездой волхвов из рождественского сюжета и бегство Марии с младенцем и Иосифом в Египет. Помимо обобщённой программности, композитор поставил в *Трио* и новую для себя задачу: в двух частях сочинения отразить две концепции времени. В первой части он сделал попытку воплотить философское течение времени, как циклически повторяющихся событий. Во второй части – течение онтологического, событийного времени, движущегося линейно. Первая часть озаглавлена *Indicium* – знак, который символизирует поиск цели, блуждание на пути к духовной нравственной истине. Образ звезды

понимается широко, она и есть тот *indicium*. Второй части предпослан заголовок *Почти библейское путешествие на ослике*. В ней сквозь призму детского наивного восприятия и представления дана чуть ли не реальная смена событий, происходящих во время путешествия. В 1995 г. вторая часть *Трио* получила отдельную исполнительскую версию для скрипки, контрабаса и маримбы.

Стилистика византийской монодии отражается в новом сочинении В. Бурли *Şapte strofe arhaice (Семь старинных строф)* для скрипки и альты (2011).

Ряд композиторов Молдовы опирается на другие культовые традиции, воссоздавая в камерно-инструментальных сочинениях стилистику древнерусского знаменного пения либо католической музыки. Обе названные традиции широко представлены в творчестве Д. Киценко, композитора, который почти всегда ставил в своих сочинениях акцент на духовности. В. Холопова, определяя духовность, как «высшие ценностные проявления в творчестве композитора, осознаваемые через нравственность, верование, социо-культуру и каллистику (науку о красоте)», обозначает в этом многосоставном комплексе три главные составляющие: религиозно-духовное, философски-духовное и эстетически духовное [200, с. 118]. В творчестве Д. Киценко присутствуют все три составляющие при доминировании религиозно-духовного.

Основой почти всех его сочинений служит лирико-философское осмысление вопросов жизни и смерти, поэтому в них так много медитативности, проявляющейся в преобладании медленных размеренных темпов, замедленном течении времени, разрежённой плотности музыкального времени. Экуменический посыл видится в обращении к разным культовым традициям, иногда сочетающимся в одном произведении. Так, в стилистике финала *Струнного квартета № 2* (1983) объединяются знаменный распев и техника нидерландской полифонической школы. По словам композитора, при сочинении 2-хчастного *Трио* для гобоя, фагота и фортепиано (1988, премьера 1994) он опирался на технику знаменного распева. Эта техника сохраняется и в *Плаче Иеремии* для альты и струнного оркестра (1989), написанном по мотивам одноимённого текста из Библии. Другой библейский текст – псалом Давида № 129 *Из глубины взываю к Тебе, Господи* – лёг в основу трёхчастного концертного сочинения *De profundis* для тромбона и камерного оркестра (1990). В данном сочинении, помимо претворения ортодоксальной православной традиции, в партии тромбона воссоздаётся образ синагогальных религиозных песнопений. В последней части *Largo* Концерта для камерного ансамбля *Exodus* (1994), созданного также по мотивам библейского эпизода об исходе евреев из Египта, цитируется подлинная еврейская мелодия. Притяжение материала к определённой культовой традиции предсказано уже в названиях некоторых сочинений Д. Киценко.

Например, *Молитва* для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано (2002) и *Стихира* для 4-х виолончелей (1999) базируются на традиции православных песнопений, а *Kyrie* для камерного ансамбля – на католической традиции. В кульминации этого опуса звучит цитата из темы хора *Kyrie eleison* из *Мессы си минор* Баха.

Ведущий композитор духовно-религиозной хоровой музыки в Молдове В. Чолак свободно обращается в своём творчестве к православным и католическим жанрам и стилям. Изредка он дарит слушателям и инструментальные сочинения духовного содержания, такие, как *Рождественская ночь: Adagio* для струнного оркестра (2000), *Luttuoso* для струнного оркестра (2005). Всё чаще обращается к христианским мотивам в камерной музыке Г. Кузьмина. На фестивале *Zilele muzicii noi* тепло было принято её сочинение для двух альтов *С молитвой на устах* (2011).

Вернёмся к новой жанровой разновидности – **композиции для индивидуализированного камерно-инструментального ансамбля со смешанным тембровым составом** струнных, духовых, ударных, где каждый музыкант является солистом. Подобный тип ансамбля солистов стал экспериментальной площадкой для многочисленных сочинений поставангардного направления, обновившего и обогатившего целостный композиторский пейзаж в республике, хотя и пришедшего на три десятилетия позже по сравнению с Россией, Украиной, прибалтийскими странами. Присоединение к мировому поставангардному процессу радикально изменило музыкальное мышление целой группы композиторов во главе с пассионарным Г. Чобану. По его пути быстро пошли молодые тогда В. Беляев, Ю. Гогу, О. Палымский, Д. Киценко, позже А. Божонкэ, В. Бурля, Л. Кисе, И. Якимчук, С. Пысларь, С. Рошка.

В первую очередь революцию в композиторском мышлении произвело осознание нового качества звука. По определению Ю. Холопова, им «является пятое свойство звука, а именно *пространственность*. Помимо высоты, длины, краски и динамики – ещё пространственность звука является теперь обязательным параметром для композиции» [197, с. 8]. Проникновение в тайны микрокосмоса потребовало от композиторов серьёзной предкомпозиционной работы по сочинению самого звукового материала, обусловленного, в свою очередь, индивидуальным замыслом или *индивидуальным композиторским проектом*. Определение *ИП* (индивидуальный проект) в современной музыке часто отождествляют с понятием *концепт*, фактически их стали считать синонимами: «Концепт – или *ИП* – предполагает не только внешний эпатаж, в нём должна быть заложена музыкальная суперидея, неповторимая, необычная, да хоть маргинальная, но обязательно музыкально воздействующая, композиторски сделанная, продуманная до последнего штриха», - замечает композитор и музыковед В. Екимовский [189, с. 20]. Не случайно в

современной *проектно-концептуальной* музыке за сочинениями утвердился термин **композиция**, наделённый теперь семантикой жанра. Свои опусы обозначают **композициями** тот же В. Екимовский, В. Тарнопольский, В. Сильвестров и др.

Другой характерный признак камерно-инструментальных композиций связан с практикой их конкретных названий: «Склонность называть произведения стала такой же приметой времени, как и нежелание (теперь уже очевидно – невозможность) творить сообразно старым (классическим) жанровым канонам. С уходом в историю «большого стиля», возникновение тенденции рассматривать форму каждого опуса как *индивидуальный проект* появилась необходимость именовать своё неповторимое, не схожее ни с чем детище и сравнивать его с другими *проектами* – не менее индивидуальными и неповторимыми», – справедливо делает вывод А. Амрахова [12, с. 59]. Не всегда названия в современных композициях указывают на их программность; в большинстве случаев названия призваны, чтобы создать у слушателя определённую ауру, в которой он должен находиться перед тем, как начнёт слушать. В камерно-инструментальных сочинениях Молдовы обращает на себя внимание целый ряд композиций, где главным «героем» является сам звук. Таковы *Звуковые этюды № 1, 2, 3, 4; Spatium sonans (Звуковое пространство)* Г. Чобану; *Axis* В. Беляева; *Sonorităţii (Звучности)*; *Taina liniştii (Таинство тишины)* Ю. Гогу; *Voci de nicăieri (Голоса ниоткуда)* О. Палымского.

В *Звуковых этюдах* Г. Чобану впервые в композиторском творчестве Молдовы представил новую концепцию звука, продолжив традиции авангардных композиций ведущих композиторов Запада, в которых «музыкальный звук, наделённый внутренней вибрацией *дыхания* и выполняющий роль самостоятельной информационной единицы, становится энергетической мерой времени. Он несёт целостную информацию о жизни и структуре космоса» [105, с. 41]. *Звуковые этюды № 1* и *№ 2* созданы в 1995 г. и тогда же исполнены Ансамблем *Ars poetica*. *Звуковому этюду № 1* композитор предпослал эпиграф: «Они придут из тишины» (строка из романа Умберто Эко *Маятник Фуко*). Этюд написан для гобоя, кларнета, фагота, скрипки, виолончели и ударных инструментов, включающих бубенец, треугольник, кроталы, деревянную коробочку, трещотки, маракас, тарелки, два том-тома. Данная композиция – это *мастерская*, тонкая, филигранная комбинаторика звуковых элементов-соноров и пауз. Идея сочинения (концепт) заключается в том, чтобы показать, какое многообразие звуков может придти из бездны молчания и также незаметно раствориться в ней. Преобладающими техниками явились сонорика и пуантилизм.

Звуковому этюду № 2 предшествует эпиграф: *И придя по одному, они сольются воедино...* Данная композиция написана для того же состава духовых и струнных инструментов, но с другим набором ударных: две деревянные коробочки, два альпийских колокольчика, два бонго, два том-тома, три пары тарелок, два гонга, большой барабан. В сочинении центральной является идея дихотомии: один – много, по отдельности – вместе. Эта образная полярность спровоцировала выбор параметров экспрессии целого, построенного на контрастах: дискретность – континуальность; пуантилизм – гетерофония; мелодические лексемы – чисто ритмические; динамическое напряжение – лирическое созерцание. В структуре *Этюда № 2* замечается трёхчастная репризная конструкция, но не она определяет смысл драматургии контрастов, а мутация фактуры и контраст темброво-сонорных блоков внутри каждого раздела. В развитии материала уместна аналогия с театральным действием, в котором персонажи-соноры и персонажи-лексемы приходят в музыкальное пространство по отдельности, затем разворачивается любопытная картина их постепенного слияния, сопряжения, завершающаяся радостной песней согласия-единства в унисонном изложении. Однако, эти радостные мгновения длятся, к сожалению, недолго (что создаёт полную ассоциацию с жизненными процессами), после чего происходит процесс дисперсии, растворения.

В *Звуковом этюде № 3 «White Silence» («Белое безмолвие»)*, сочинённом в 1996 году (преьера *Звукового этюда № 3* состоялась в Москве на междунар. фестивале *Московская осень*), композитору удалось ещё глубже проникнуть в микромир единичного звука, опираясь на его составляющие – обертоны. Здесь Г. Чобану продолжает традиции К. Штокхаузена, который одним из первых композиторов осознал структурные взаимосвязи акустических вибраций звука и вибраций космоса, солнечной системы и тоновой, представив их в спектральной гармонии композиции *Stimmung*. *Звуковой этюд № 3* состоит из трёх контрастных частей с кодой, где в каждой из частей происходит смена гармонической парадигмы. На смену ладофункциональной гармонии первой части приходит спектральная гармония второй части. Спектральные созвучия производятся на кларнете, гобое, флейте и фаготе путём передувания и закрытия определённых клапанов.

Третья часть *Этюда № 3* представляет сплошную сонорную зону, воссоздающую образ собственно звучащего космоса.

В *Spatium sonans для флейты соло* (1997) Г. Чобану сделал попытку раскрыть космические потенции энергии звука, запечатлеть его потоки, колебания, импульсы, пульсации, вибрации, вспышки, скопления и разрежения энергии. В столь рафинированном звуковом виде передаётся акустический образ космического пространства. Композиция состоит из четырёх пьес, объединённых в цикл. Его первые три

пьесы представляют собой постепенную динамизацию энергийных космических процессов, отражённых в звуковом пространстве; четвёртая пьеса выполняет кодовую, итоговую функцию, в ней будто в ретроспективе, как воспоминание, отражаются отдельные важнейшие моменты предшествующего развития.

В композиции *Axis* для струнных инструментов и колокольчиков (2001) В. Беляев изобретательно экспериментирует со звуковым пространством, нагнетая и разрежая его. Осью, стержнем целостной конструкции служит кластер из 12-ти полутонов, появляющийся в сочинении четыре раза и фиксирующий напряжённо-драматическое начало эпизодов (всего их четыре). По структуре композиция приближается к развёрнутым сонорным формам. Первый эпизод отражает рост внутреннего напряжения. Вертикаль кластера то разделяется на отдельные сегменты, то объединяется в мощный монолит, достигая кульминации в кластере из двадцати трёх голосов. Во втором эпизоде драматизм и интенсивность разработки нарастает при помощи смены фактуры, а именно обращения к микрополифонии, организованной как полиостинато множества мелодических мотивов, вырастающих из гармонических элементов кластера. В третьем и четвёртом эпизодах происходит постепенное просветление колорита, однако оно не приводит к умиротворению: музыка финала звучит иллюзорно, сумрачно. Сочинение привлекает неожиданными поворотами рефлексивного авторского мышления: возможно, композитор стремился воплотить философскую идею того, что истина рождается в мучениях, страданиях, и ситуацию двойного счёта, оставляющего чувство неудовлетворённости.

Поставангардные композиции, основанные на звуковой драматургии, спровоцировали поиски новых способов звукоизвлечения на различных инструментах, приёмов инструментального театра, новых фактурных сонорных форм. На этапе их ускоренного освоения композиторами Молдовы многие технико-стилевые приёмы также быстро превратились в штампы, исчерпавшие запас новизны. При прослушивании подряд многих камерно-инструментальных композиций местных авторов на фестивалях современной музыки часто создаётся впечатление, что исполняется музыка одного автора, безо всяких различий стилового профиля. Не спасают даже провокативные названия, с помощью которых композиторы стремятся подчеркнуть индивидуальность авторского замысла, ошеломить слушателя парадоксальностью заголовка, заставляя его думать: *что бы это значило?* Подобными загадочными названиями особенно изобилует творчество О. Палымского: *Suflarea morții* (*Дыхание смерти*) для трубы и тромбона (1993); *Percepție* (*Восприятие*) для 12 инструментов (1994); *Irealitatea* (*Нереальность*) для флейты, кларнета и фагота (1996); *Voci de nicăieri* (*Голоса ниоткуда*) для флейты, кларнета,

ударных, фортепиано, скрипки, виолончели (1998); *Pustire (Onuștoșenie)* для флейты, гобоя, кларнета, фагота, ударных и баяна (1999); *Cufundare în obscuritate (Погружение во мрак)* для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано (2001); *Suferința (Страдание)* для инструментального ансамбля (2002); *Senzații (Ощущения)* для инструментального ансамбля (2004); *Intermundium (Между мирами)* для восьми инструментов в восьми частях (2004); *Pacificare (Умиротворение)*, (2007); *Estrangement (Странность)*, (2010); *Achievement (Достижение)*, (2010) и др. Помимо демонстрации авангардных и поставангардных технико-стилевых приёмов, которыми О. Палымский профессионально овладел, он старается привлечь слушателя эпатажными театральными эффектами. Например, в процессе исполнения композиции *Achievement* поднимает с пола листы нот с крупными цифрами; в *Миниатюрах* для ансамбля (2011) одной рукой дирижирует, другой играет на фортепиано, включая игру по струнам рояля, при этом шумно переворачивает нотные листы с указанными цифрами и бросает их на пол.

В стремлении подчеркнуть индивидуальность своего композиторского проекта, абстрагироваться от обыденности и другие композиторы прибегают порой к непонятным, сложным, а то и вовсе непереводаемым названиям. В большинстве случаев композиции с подобными названиями остаются в рамках эксперимента, не находя эмоционального отклика у слушателей. Аналогичная ситуация характерна и для других стран. Один из ведущих композиторов России В. Тарнопольский попытался определить причину, с которой полностью солидарен автор исследования: «Что меня смущает во многих произведениях современной музыки, честно говоря, пугает в развитии современной русской культуры – это отсутствие какой-либо чувственности. Она либо какая-то нездоровая, преувеличенная, неестественная (что само по себе говорит о бесчувственности), либо очень сухая, основанная на абстрактных конструкциях» [13, с. 141]. Ещё более категоричный вывод делает композитор Р. Фархадов в полемике с В. Екимовским: «Такое впечатление, что этический аспект просто чужд (или не нужен) наступившему времени *III*. Концептуальная приманка много привлекательнее (и чаще – доходнее) императива этического, императива нравственного. Концептуальный, индивидуально-проектный вкус вконец, кажется, подавил в музыке этическое начало, а вместе с ним она лишилась главного: способности к передаче боли, страдания, одиночества, экзистенции, она оказалась непроницаема для чего-то сакрального и эзотерического, потеряв, возможно, и уникальное, исключительное в себе – музыка перестала быть выражением (и путём) трансцендентного» [188, с. 20].

В камерно-инструментальном творчестве композиторов Молдовы художественно-эстетической и этической ценностью наделены, в первую очередь, композиции Г.

Чобану, В. Беляева, Ю. Гogu, Д. Киценко, в которых чувственный, эмоциональный заряд сочетается с глубиной интеллектуальных замыслов-концептов. Как правило, их опусы снабжены внятными названиями и сочинены в смешанной стилистике, где гармонично сочетаются традиционное и новаторское без «заточенности» только на технику поставангарда. Привлекает в творчестве названных авторов осознание философской сути своего композиторского труда. Ведь для многих художников он до сих пор представляется как отражение реальной жизни. Эту мысль прививали композиторам на протяжении нескольких десятилетий. Однако «творчество, – как думал и писал Н. Бердяев, – не есть *жизнь*, творчество есть прорыв и взлёт, оно возвышается над жизнью и устремлено за границу, за пределы, к трансцендентному. Это погружение в иной мир, чем этот обыденный. Именно приобщение к непохожему на эту жизнь есть магия искусства» [26, с. 54].

Погружение в особый мир звуков, связанный, прежде всего, с эстетическим созерцанием красоты природы, характерно для композиций Ю. Гogu, работающего только в области камерно-инструментальной музыки. В беседе с автором исследования он так объясняет своё понимание природы: «Природа – это не то, что мы видим вокруг, а то, что мы ощущаем. У каждого живого существа есть свой дух и свои жизненные ритмы. У одного сердце бьётся быстрее, у другого – медленнее. Хочется передать сущность именно его пульсации, его движения и то, как эти пульсации каждого в отдельности подчиняются общему вселенскому ритму. Хочется передать явления, которые невозможно рационально осознать». Хотя Ю. Гogu опирается на звуковые реалии XX века, найденные мэтрами авангарда – Ксенакисом, Лигети, Ноно, Губайдулиной, но организывает звуковой континуум по-своему, найдя свои стилевые константы и притяжения, в числе которых важное место занимает традиция музыки французских импрессионистов. Почти все его композиции одночастны, формы для каждой из них сочиняются специально, поэтому их следует отнести к *инопараметровым*. Инопараметровость, т.е. особая логика организации формы возникает как следствие смещения акцентов в его музыке на фонический уровень.

Ю. Гogu предпочитает камерные составы со смешанными тембрами струнных, духовых и ударных. Например, наиболее ранняя композиция *Сухие листья* написана для флейты, скрипки, виолончели и фортепиано (1993); *Лесной дух* – для струнного квартета (1994); *Adiere (Лёгкое дуновение)* – для флейты и гитары (1995); *Privire în eternitate (Взгляд в вечность)* – для флейты, альты и ударных (1996); *Așteptare (Ожидание)* – для флейты, виолончели и расширенной группы ударных (1996); *Grădină nocturnă (Ночной сад)* – для флейты, кларнета, виолончели и ударных (1996); *Respirația florilor (Дыхание цветов)* – для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано (1996); *Ascensiune (Восхождение)* – для

фагота, виолончели и ударных (1997); *Sonorități (Звучности)* – для флейты и фортепиано (2001). В зависимости от образной задачи составы инструментов всегда варьируются. Со временем становится заметным всё большее увлечение «перкуссией».

Перейдём к более подробному анализу нескольких показательных камерно-инструментальных сочинений переходного периода.

4.2. Соната для скрипки соло Василия Загорского как пример рефлексивного композиторского мышления

Соната для скрипки соло В. Загорского относится к вершинам позднего периода творчества, наряду со *Второй симфонией*, *Стансами* для симфонического оркестра, *Сонатой для скрипки и фортепиано*. Она сочинена в 1993 году, впервые исполнена в 1994. В *Сонате для скрипки соло* композитору удалось воплотить высокую эτικο-философскую идею, несмотря на ограниченный тембровый ресурс. Три раздела, как три условные части сонатного цикла, следующие друг за другом *attacca*, представляют собой пронзительную исповедь современного художника-интеллектуала, пережившего сложную психологическую ситуацию в начале 90-х гг. прошлого века, когда, казалось, он остался один на один в окружении полного обрушения нравственных ценностей. Можно с уверенностью утверждать, что эта соната автобиографична. Попытки её «героя» противостоять негативным процессам, к сожалению, оказались тщетны, финальная часть заканчивается протестным криком души героя, всё-таки не теряющего надежды.

Соната написана в характерном для второй половины XX века смешанном стиле, в котором гармонично срослись черты барочной, романтической стилистики и современного композиторского письма. С баховскими сонатами её роднит начало цикла с медленной части, полифонизация ткани с обилием скрытых голосов, активное обращение к технике двойных нот и аккордов. Амплитуда лирических переживаний от предельной сосредоточенности философского размышления до взрывов драматического напряжения сближает с традициями романтиков. Контраст стилей, мобильная ритмическая система, использование новых исполнительских приёмов скрипичной игры вписываются в пространство современного композиторского мышления, как и неканонический тип композиции цикла. Ни в одном из трёх разделов нет сонатной формы с обязательными главной и побочной партиями. Однако внутренняя конфликтность антагонистических сфер в центральной второй части позволяет отнести сочинение к типу аклассической сонаты. Темповая последовательность разделов *медленно – быстро – медленно* выстраивает драматургию динамической волны.

Первый крупный раздел *Moderato assai. A piacere* воспринимается как глубоко содержательный внутренний монолог сквозного мелодического развития, в котором зафиксированы тончайшие градации эмоциональной выразительности. При указанном метре 4/2 материал этого раздела не тактирован (ремарка *senza metrum*). Вне тактового метра медитация логично структурирована по фразам, оканчивающимся на долгих звуках и разделённым между собой паузами, либо паузами со знаком ферматы. Последняя фраза выполняет функцию ритмического предыкта ко второму разделу. Интересно проследить за тем, как виртуозно и последовательно композитор наращивает экспрессию от начала монолога к концу. В ладово-гармоническом аспекте первые две фразы опираются на строго диатонический *ля дорийский*, в дальнейшие фразы начинают осторожно вкрапливаться хроматизмы, а в кульминационной, пятой фразе семиступенная диатоника полностью трансформировалась в расширенную до двенадцати ступеней. В звуковысотном отношении в плавном поступенном движении постепенно появляются ходы на терцию, затем скачки на увеличенную кварту, квинту, сексту, а в заключительной фразе – на две децимы подряд. Параллельно на протяжении всего монолога идёт процесс регистрового расширения, в результате которого мелодия из начального долгого унисона *си* первой октавы, развиваясь волнообразно в восходящем и нисходящем направлениях, достигает звукового диапазона от *соль* малой октавы до *ре* третьей октавы (Пример 30).

Большую роль в росте эмоциональной взволнованности играют фактурные и ритмические средства. Монодия после первых трёх фраз плавно переходит в четвёртой фразе в двухголосие с элементами подголосочности, которое в пятой кульминационной фразе трансформируется в параллельное движение двух голосов. Импровизационная мобильная ритмическая система первого раздела, развиваясь в диапазоне длительностей от целой с точкой до восьмой, поражает разнообразием группировки тонов (квинтоли, триоли), контрастами артикуляции, рафинированной агогикой, мелизматикой. Подобные детали вместе с начальным ладовым наклоном *дорийского ля*, вызывают тонкую стилистическую аллюзию молдавской дойны. В целом, первый раздел выполняет функцию развитого пролога к драматическому второму разделу.

Второй раздел *Allegro moderato. Scherzando* резко контрастирует первому. В нём сопоставляются, а затем вступают в активное противоборство два основных образа. Первый (в буквенном обозначении фрагмент *A*) погружает в стихию причудливого inferнального скерцо. Его скачкообразные извилистые интонации с однотипной ритмоформулой в размере 6/8 ассоциируются с жанром какой-то гротескной жиги. Эффект гротеска возникает благодаря несовпадению этого жизнерадостного по своей природе танца с неестественными ладовыми переключениями из мажора в минор в

границах одной фразы (Пример 31). Этот призрачный инфернальный «танец» повторяется трижды на протяжении второго раздела. Он сопоставляется с другим контрастным образом (фрагмент *B*), по содержанию и стилю приближенным к романтическим импровизационным каденциям с пассажной фактурой. По сравнению с монодийным первым фрагментом здесь устанавливается пространство виртуозных пассажей из двойных нот с широкими скачками преимущественно на диссонирующие интервалы. Ускорение темпа (ремарки *accelerando*, *stringendo*), постоянная смена метра (3/4, 6/8, 9/8), а порой и несовпадения ритмической группировки с метром, жёсткая артикуляция, чередование пассажей двойными нотами с пассажами из скачкообразных россыпей шестнадцатыми – весь этот демонический шквал воссоздаёт образ разбушевавшейся стихии негативных сил (Пример 32).

Материал фрагмента *A1* воспринимается как драматическая вариация первой скерцозной темы. Лёгкость и грациозность одноголосной темы, сохраняемая вначале, трансформируется в её двухголосном варианте (ремарка *agitandosi*). Эмоциональное возбуждение достигает кульминации в последнем проведении интонационного ядра, «продекламированного» в ритмическом увеличении и в октавной дублировке, с активной артикуляцией.

Разработочный характер приобретает и фрагмент *B1*. Негативный напор пассажных импровизаций включает новые приёмы виртуозной техники, такие, как игра тройными созвучиями, тремоло двойных нот, скачки двойными нотами, создающие скрытое четырёхголосие.

В заключении условно второй части (фрагмент *A2*) от мнимой жизнерадостности скерцозной танцевальной темы не остаётся и следа. В ней скорей обостряется некая дьявольская семантика: четыре попытки начального интонационного ядра себя утвердить каждый раз сметаются трансформированным пассажем из раздела *B* (шестизвучная россыпь шестнадцатых превращается в двенадцатизвучную). Завершается второй раздел четырёхголосными диссонирующими аккордами на *pizzicato*, проскандированными 13 (!) раз. Представляем структуру второго раздела схематически:

Таблица 4.5.

Разделы	A	B	A1	B1	A2
Количество тактов	17	25	28	20	30

В буквенном обозначении форма второго раздела выглядит как трёхпятчастная; учитывая, что пассажный материал в разделах *B* и *B'* различный, можно отнести композицию также к форме рондо. Трансформация музыкального материала в разделах *A1* и *A2* сближают форму с рассредоточенными вариациями. Принимая во внимание количество тактов в разделах *A*, *A1* и *A2*, указанных на схеме, а также драматический путь развития образов, форму второй части в итоге логично квалифицировать, как *крещендирующую репризную*.

Финальный, третий раздел – *Andantino. Ardente e doloroso* – это развёрнутый траурный монолог сквозного развития, в котором богатая нюансами семантика печали раскрывается глубоко, искренне, исповедально. Траектория переживаний ведёт от сдержанного и затаённого чувства потери вначале к его открытому выражению (фрагмент *Feroce*, динамика *f*), переходящему во всхлипывания, стенания, плач, голошения, крики боли, буйство гнева (в виртуозной каденции *Poco più mosso*) (Пример 33). Последний, кодовый блок монолога (с т. 226) возвращает к более спокойному переживанию, однако чувство боли никуда не исчезает, не рассеивается, не истаивает, а, кажется, набирает новую высоту, что подтверждается усложнением фактуры от строго монодийной до двух- и трёхголосной с активной полифонизацией, динамикой от *f* до *ff* в заключительном четырёхзвучном аккорде со знаком ферматы. Колорит последнего аккорда жёсткий, мрачный, по структуре он представляет собой терцквартаккорд увеличенного септаккорда.

Беспредельное экспрессивное разнообразие реализуется композитором в детализированном богатстве нюансировки, в утончённой технике скрипичных штрихов, среди которых *portamento*, *sul ponticello*, комбинации приёмов *arco* и *pizzicato*, *martele*, *spiccato*, *ricochet-saltato*, двойные и тройные *tremolo*, техника двойных нот и аккордов, сложные фигурации прямых и ломаных арпеджий, как одноголосных, так и двойными нотами, форшлагги, взятые скачком, и, конечно, прекрасное певучее *legato*. Необходимо заметить, что эта палитра штрихов предполагает не только демонстрацию виртуозности исполнителя, но в первую очередь концентрированную выразительность каждого звука Сонаты, наделённого особым драматургическим смыслом. Постоянная изменчивость оттенков экспрессии отражается также с помощью утончённой агогики и метрических контрастов от переменного метра 12/8, 9/8, 11/8 до эпизодов *senza metrum*. В диссонантном интонационном поле, очерченном в границах двенадцатитоновой расширенной тональности, центральное место занимают мотивы в поступенном движении, в нисходящем направлении, с выделением интервалов малой секунды (семантика *lamento*), малой терции и увеличенной терции. Моменты интонационных

связей между финалом и вторым разделом обнаруживаются в пассажах изломанных россыпей двенадцати шестнадцатых (сравним, например, 118, 120 такты из второго раздела с тактами 167, 180 из финала).

Романтическое мироощущение композитора проявилось в смешанном жанровом профиле сочинения, в котором принципы сонатного цикла совмещаются с жанровыми разновидностями концерта, романтических фантазий и вариаций благодаря включению импровизационных виртуозных разделов. Таким образом, *Соната для скрипки соло* В. Загорского принадлежит к ярким образцам неоромантизма, где взгляд автора на мир омрачается душевным всплеском боли и страдания, но во всём этом нет ощущения безнадежности и беспросветности.

4.3. *Respiration of flowers (Дыхание цветов)* Юлиана Гогу: освоение поставангардной лексики

В композиции Ю. Гогу *Respiration of flowers (Дыхание цветов)*, сочинённой в 1996 г., нашли яркое претворение все характерные стилевые приметы его творчества. Произведение предназначено для ансамбля деревянных духовых инструментов (флейты, гобоя, кларнета, фагота) и фортепиано. В образном плане в нем концентрируются моменты пристального созерцания, наблюдения, любования дивной жизненной аурой цветов. Воображению слушателя представляются их тончайшие ароматы, затейливые игры между собой, чарующее удивление, а иногда настороженность и чувство паники перед окружающим миром. По словам композитора, сказанным в беседе с автором исследования, «образ *Дыхания цветов* навеяло цветочное поле, которое колыхалось от ветра, как волны моря, наполняя воздух лёгким шелестом и незабываемым запахом, который уносил меня... Что же касается композиторской техники, я использовал разные её виды – свободную серийную технику, модальную, сонористику». Поскольку в композиции преобладающей является сонорная техника, то в целом сочинение следует отнести к поставангардному направлению (авангарду второй волны).

Главными «действующими лицами» в драматургическом развитии этой одночастной композиции выступают сонорные комплексы различных фактурно-тембровых разновидностей. Композитор изобретательно обращается к таким фактурным формам как *пятно, россыпь, линия, поток*. Постепенное погружение в особый мир жизни цветочного поля он начинает с первого, ставшего впоследствии сквозным, сонорного комплекса, который будет сохраняться в первоначальном или трансформированном виде на протяжении всего сочинения. Центральным элементом в интонационном плане здесь служит статическая гармония-созвучие большой терции *ре – фа диез* с добавлением

четвертитонов по краям, представляющая собой некий вибрирующий континуум из-за постоянного глиссандирования по маятникообразному типу. Светлая и одновременно зыбкая, мерцающая фоника этого сонора создаётся его пульсирующим длением на пианиссимо сначала у кларнета, затем вовлекая в тембровое пространство флейту, гобой, фагот. С цифры 4 в это пульсирующее дление вклиниваются два новых сонорных импульса, которые впоследствии также приобретут сквозную функцию. Первоначально они ещё тесно связаны с большой терцией: это её обращение, чётко артикулируемое у гобоя уже с указанием более громкой динамики *mf*; на фоне статической терции оно воспринимается как новый красочный блик. Интонация гобоя дала толчок переключке мотивов-реплик в партиях других деревянных духовых инструментов, напоминающих оживлённую беседу. Интервалика мотивов-реплик поначалу обозначена консонантными большой и малой секстами, большой терцией, но затем расширяется диссонантными малой септимой и большой секундой. Наконец, третий сонорный импульс – мягкое колоритное звучание малой сексты у фортепиано с эффектом затухания звучности.

Вплоть до ц. 15 звуковой континуум из трёх контрастных сонорных комплексов всё больше приходит в движение, но если первый из них непрерывно продолжает вибрировать, то второй и третий активно трансформируются: секста у гобоя из блика-мерцания развивается во всё более протяжённые по масштабам интонации-вспышки из четырёх, потом пяти, семи, девяти звуков; ритмика интонаций-вспышек усложняется группами-россыпями из триолей и квинтолей. Параллельно расширяется регистровый диапазон сонорного поля: у флейты он поднимается всё выше, у фагота спускается всё ниже. Краска сексты у фортепиано трансформируется в многозвучные комплексы. Постепенно второй и третий сонорные комплексы выключаются из игры, а тембровым пространством опять завладевают деревянные духовые с пульсирующим длением большой терции. В коде этого раздела большая терция приобретает новую свистящую краску, когда флейтист исполняет флажолеты передуванием по обертонам терции.

С ц. 16 вступает следующая фаза развития, которая открывается новым сонорным комплексом. Его новизна коренится в принципиальной опоре на строго выдержанное хроматическое интонационное движение, линия которого дискретна: она разбивается на лёгкие пассажи-секстоли поочерёдно у кларнета, флейты и гобоя, вызывающие ощущение новых всплесков, виражей, игр. Эффект же дления продолжает создавать первый сонорный комплекс. Со своей большой терцией он теперь переместился в тембр фортепиано, но приобрёл при этом новый внутренний импульс развития: интервал терции пульсирует здесь параллельно на разной высоте, внося диссонантный колорит.

С ц. 20 происходит любопытная динамическая и сонантная метаморфоза:

хроматическая вязь от деревянных духовых перешла к фортепиано, где она, крещендируя, разделилась на два потока в *quasi*-алеаторическом наложении. В то же время к деревянным духовым вернулась интонация центрального элемента – большая терция. (Пример 34). Таким образом, пространство сонорного поля с ц. 16 до ц. 22, насыщаясь новыми энергетическими импульсами, приводит к плотному кульминационному звуковому потоку. С ц. 22 начинается масштабное кульминационное плато, в котором сонорный поток конденсируется и приобретает особую фактурную плотность. Его основу составляют уже известные ранее сонорные комплексы: хроматический двухголосный «вихрь» из фортепианного тембра переместился к деревянным духовым; более того, он преобразился в свободный трёхголосный канон в партиях флейты, гобоя и кларнета, развивающийся по принципу ограниченной алеаторики. Фагот тем временем взял на себя функцию исполнения медитации-монолога, которая однажды уже была у флейты. Кроме того, кульминационная зона обогащена новым сонорным элементом. Это игра глиссандо металлической палочкой от ударных инструментов по струнам рояля одной рукой, другая же исполняет обычным акустическим звуком две большие терции в секундовом сопряжении (Пример 35).

В двух последних разделах происходит расчленение достигнутого в кульминации наложения контрастных сонорных комплексов на отдельные составляющие. Так, с ц. 28 (ремарка *leggiero*) эмансипируется хроматический сонорный элемент, который охватил пространство всех деревянных духовых, включая фагот. А с ц. 30 (ремарка *cantanto*) обозначен акцент на монолог-медитацию. Её исполняют все деревянные духовые инструменты в свободно развивающейся четырёхголосной имитационной фактуре, напоминающей фугато. Совокупность четырёх медитаций-импровизаций в сочетании с кластерами в различных регистрах у фортепиано даёт ощущение достигнутой радости: наступает то состояние созерцания, при котором теряется счёт времени (Пример 36). И лишь постепенное сведение всех тембров к центральному элементу – большой терции – и угасание на нём говорит об окончании сочинения.

Суммируя характеристики всех сонорных комплексов, следует отметить, что они чётко подразделяются на *quasi*-сольные и *quasi*-туттийные. В связи с этим возникает ассоциация с многофигурным сценическим зрелищем, имеющим в своей основе подобное деление на сольные, ансамблевые и массовые эпизоды. Критерием фактурного различия сонорных элементов служит их принадлежность либо к фоновому, либо к рельефному положению. На основе сочетания рельефных и фоновых структур между собой и их чередования происходит собственно процесс драматургического насыщения и развития. Поэтическое сравнение композитором цветочного поля, которое колышется от ветра, с

волнами моря находит яркую реализацию в общей архитектонике композиции, составленной из семи разделов таким образом, что они группируются в два циклических круга: тезис – антитезис – синтез, затем снова обновлённые тезис – антитезис – синтез. Завершается красочное действо эпилогом (седьмой раздел), который является зеркальным отражением первоначального раздела. В обоих разделах в партиях всех участников ансамбля звучит центральный сонорный комплекс. Приведём итоговую схему композиции, на которой римскими цифрами обозначены семь разделов, ниже указаны цифры партитуры и буквенное обозначение циклических фаз:

Таблица 4.6.

	I	II	III	IV	V	VI	VII
цц.	1-12	13-15	16-19	20-21	22-27	28-29	30-35
	A	B	A₁	C	B₁	C₁	A₂
	тезис	антитезис	синтез	тезис	антитезис	синтез	эпилог

Указанные семь разделов делятся на сольные, ансамблевые и массовые «сцены» по типу драматургического сцепления кадров в театрально-сценических произведениях. Среди них сольными представляются разделы **II** и **V**. При этом **V** раздел несколько динамизирован благодаря сопровождению, но всё-таки он может претендовать на «сольность» по своему тембровому показателю: соло фагота является здесь центральным. Сходные по звуковому материалу разделы **IV** и **VI** следует отнести к «массовым» из-за преобладания функционально-фоновых элементов (Пример 37). Разделы **I** и **III** являются, соответственно, ансамблевыми, так как в обоих присутствует принцип переключки между инструментами-персонажами. Особо выделяется из общего плана последний раздел, в котором с помощью полифонической фактуры (четырёхголосного фугато) сочетаются как рельефные, так и фоновые структуры. В этот момент все духовые инструменты словно «солируют» одновременно, а партия фортепиано, оставаясь на периферии общего звучания, выполняет функцию фона.

Родство между разделами, обозначенными буквами **A – A₁ – A₂**; **B – B₁** и **C – C₁**, обнаруживается благодаря сходству между сонорными комплексами в плане: а) способа экспонирования, б) специфики фактурных форм сонорной музыки, в) принадлежности к сольному, ансамблевому либо туттийному типу изложения.

Ощущению живой, «колышущейся» материи в немалой степени способствуют и метроритмическая система, и другие средства выражения, куда проникает поставангардная лексика и соответствующие ей способы звукоизвлечения на духовых и

фортепиано. Сложное метроритмическое мышление композитора вписывается в современную композиторскую практику благодаря таким приёмам, как времяизмерительная ритмика: за исключением нескольких небольших участков партитура не тактирована, пунктирной линией композитор иногда обозначает условные такты либо указывает время дления в количестве секунд. Встречаются знаки в виде запятой, которая соответствует паузе в одну секунду. Эффект множественного дыхания цветов композитор создаёт приёмом ритмической «асинхронизации», когда одна и та же формула исполняется всеми духовыми в разных группировках, с рассогласованием акцентов.

Что касается новаторских способов звукоизвлечения, то мы уже упоминали игру глиссандо по струнам рояля. Кроме того, Ю. Гogu, как флейтист-виртуоз, владеющий опытом исполнения современных композиций, вводит в свои сочинения необычные приёмы игры на духовых инструментах. В *Дыхании цветов* к ним относится техника исполнения *мультифоника* (возможность исполнения на одном инструменте одновременно двух и более звуков). В данной пьесе мультифоника должны исполняться на звуке *ре диез*² поочерёдно у фагота, кларнета, гобоя, флейты и затем слиться в туттийное звуковое «облако». В каденции флейты (ц. 15) композитор использует так называемые *эоловы звуки (aeolian sounds)*. Для звуковых эффектов шороха и тихого свиста под влиянием лёгкого ветра Ю. Гogu обращается дважды к исполнительскому флейтовому приёму *whistle tones*, обозначающего *свистящие звуки*. Они связаны с техникой воспроизведения очень слабых, неотчётливых звуков в высоком регистре с помощью расслабленного амбушюра и выдувания малого количества воздуха.

В этом новаторском, обладающем большой художественной ценностью сочинении невозможно однозначно определить форму. Это как раз тот пример современной музыки, когда по меткому выражению Ю. Холопова «уже не форма может быть представлена как процесс, а сам процесс может рассматриваться как форма» [цит. по 167, с. 178]. Здесь нет смысла находить исторически сложившиеся классические формы, хотя в композиции и действует принцип классической репризности.

4.4. В контексте мемориального жанра: *In memoriam* Владимира Беляева

Одно из лучших сочинений камерно-инструментальной музыки современной Молдовы, композиция В. Беляева *In memoriam* сочинена в 1995 году по заказу ансамбля *Ars poetica*, в исполнении которого она впервые прозвучала на международном фестивале *Zilele muzicii noi* в 1996 году. По составу – это разнотембровый инструментальный ансамбль (септет), включающий флейту, кларнет, фагот, ударные, скрипку, виолончель и

фортепиано. Замысел сочинения в процессе работы над ним претерпел значительную метаморфозу. По признанию самого композитора, вначале им владела «чисто музыкальная идея продемонстрировать свои способности в освоении различных техник современной композиции». Однако в этот период в его личной жизни произошло печальное событие – уход из жизни самого близкого и лучшего друга с детских лет. Тогда ему пришла идея посвятить сочинение его памяти. Так возникло название *In memoriam* с подзаголовком *To the Friend's Memory (Памяти друга)*.

По словам композитора, смена названия отразилась в первую очередь на изменении финального раздела. В результате появилось очень скорбное сочинение, в одночастной композиции которого представлена череда трагических образов-воспоминаний, поданных с большим накалом эмоциональной экспрессии, смысл которой – неутрачиваемая боль. Концепция сочинения, таким образом, напрямую соприкасается с проблемой жизни и смерти.

Его архитектоника логично воспроизводит динамическую волну, укладываясь в структуру сложной репризной трёхчастной формы с развёрнутой интродукцией. В интродукции и крайних частях формы композитор опирается на естественный для мемориального жанра медитативный тип драматургии. С его помощью в первом разделе *A* воссоздаётся картина тягостного ожидания конца с робкой надеждой на изменение ситуации к лучшему; в репризном разделе *A'* – это переживание уже свершившегося трагического факта. В расширенном по масштабам среднем разделе *B* медитативный тип драматургии уступает место конфликтному: здесь память автора фиксирует страшные моменты борьбы дорогого существа со смертью. В центральном разделе *B* обнаруживается собственный трёхфазный репризный круг развития *в с в'*. Представим общую композиционную схему сочинения:

Таблица 4.7.

	Интродукция	A	B			A₁
			в	с	в₁	
тт.	1 – 21	22 – 59	60 – 81	82 – 89	90 – 114	115 – 153

Память мемориального жанра в первую очередь символизируется ритмо-формулой траурного марша, в котором выделяется архетип пунктирного ритма и повторения басового звука, ассоциирующихся со скорбным шествием. Надо отметить, что басовый

тон *b* каждый раз звучит с новым вариантом быстрых репетиций (двухзвучных или трёхзвучных предъёмов), усиливающих значительность происходящего события. Аллюзию траурного марша вызывает также тембровый архетип – фагот в низком регистре (в памяти встаёт тема траурного марша с солирующим фаготом из финала *Четвёртой симфонии* Шостаковича), а также медленный темп, метр 4/4.

Здесь же, в интродукции, явно обозначены потенции авангардной техники письма, раскрывающие себя в полную силу в процессе последующего развития материала. К ним относится тотальная хроматизация монолога фагота, звукоряд которого включает все двенадцать тонов с центром притяжения к звуку *b*. Нервно-пульсирующие «вздрагивания» передаются композитором в формах сонорных *россыпей* из мелкоритмических групп звуков с широкими интервальными скачками либо *точек-уколов*. Сонорно окрашена и мелодическая линия тягостного ожидания (тт. 13 – 16), построенная на свободном повторении и варьировании интонаций в узкообъёмном диапазоне уменьшённой кварты *cis – f*. Упомянём также сложные ритмические внутритактовые группировки, разнообразную и быструю смену способов звукоизвлечения: легато, лёгкие и тяжёлые «вдалбливающие» стаккато, акцентные протяжённые звуки, мультифоники в тт. 12 и 16 (Пример 38).

Материал первого раздела *A* (такты 22 – 59) вовлекает в атмосферу необычайно тревожного напряжения, рождённого ощущениями страха, отчаяния, горестного ожидания. В этой медленной сонорной медитации ($\text{♩} = 40$) задействован весь тембровый состав септета, но в целом фактура прозрачна и дискретна. В основе процесса развития выделяются четыре звуковых параметра экспрессии:

1) пуантилистические одиночные звуковые точки, разбросанные в разных регистрах духовых и струнных (тт. 22 – 26). При этом способы звукоизвлечения *точек-уколов* различны: в партии флейты, например, композитор применяет приём под названием *slap* (ноты, отмеченные сверху крестиком, исполняются сухим звуком, имитирующим постукивание по корпусу инструмента). Кларнету и фаготу поручены острые и лёгкие *staccato*; у скрипки и виолончели – приёмы *pizzicato* и *portamento*;

2) вибрирующие звучания, генетически связанные с репетициями-предъёмами одного звука у фагота в интродукции, получают сквозное развитие в многочисленных тембро-ритмических, интонационных и регистровых вариантах. Так, в партиях литавр, бонго, цилиндрического барабана и фортепиано (в субконтроктаве) они сохраняют аллюзии на ритмоформулу траурного марша. Словно имитируя нервную дрожь, они трансформируются в многоразовые репетиции одного звука в высоком, звенящем

регистре фортепиано, колокольчиков либо в репетиции и трели между терцовыми звуками в партии флейты (тт. 36, 40 – 41);

3) протяжённые сонорные пятна у фортепиано (т. 27) и вибратона (т. 34);

4) вкрапление легатных мелодических фраз. Вначале они звучат в параллельном или противоположно направленном двухголосии флейты и кларнета, скрипки и виолончели, а в эпизоде на 6/16 (тт. 49 – 58) уплотняются в неточный пятиголосный канон деревянных духовых и струнных. Начавшись на *p*, данный полифонический блок постепенно достигает динамики *f*, вливаясь в алеаторически-сонорное «облако» в т. 59, выполняя функцию мощного предыкта к следующему разделу **B** (Пример 39).

Центральный раздел **B** резко контрастирует с предыдущим материалом. Здесь происходит острый образно-драматургический перепад, с переходом от медитативности к конфликтности. В целом центральный раздел воспринимается как «тёмная фреска», в которой композитору удалось запечатлеть процесс ухода своего друга в мир иной. Авторское воображение зафиксировало не только изобразительные моменты гаснущего физиологического состояния, но психологический конфликт – трагическую несовместимость жажды жизни до последних мгновений с неизбежностью смерти. Резко меняется темп ($\text{♩} = 80$), динамический уровень (*ff*), усложняется пространственно-временная организация ансамблевого многоголосия.

С самого начала раздела **B** наряду с сонорными формами важную роль приобретают приёмы ограниченной алеаторики. Подобный сонорно-алеаторический пласт, открывающий раздел, сразу вводит в атмосферу накалённой экспрессии (тт. 60 – 66). Его составляют три разнотембровые фактурные линии:

- 1) акцентное *martellato* шестнадцатых в партии фортепиано, сформированное в алеаторическое двухголосное движение двух хроматических модусов;
- 2) «судорожные» репетиции шестнадцатых у барабана;
- 3) вибрирующий органнй пункт у виолончели на тоне *d* большой октавы (ремарка *senza vibrato*). (Пример 40).

Для следующей обширной фазы развития (тт. 66 – 81) характерно значительное уплотнение фактуры благодаря введению нового пласта из трёх мелодических линий у флейты, кларнета и фагота. Собственно мелодический рисунок представляет собой круговращение шестнадцатых в узком диапазоне уменьшённой квинты. В объединении трёх линий композитор обратился к современной форме полифонического письма, а именно к сращиванию канонической техники и «вариантно-гетерофонного сложения» (определение Т. Франтовой) [194, с. 122]. Параллельное развитие первого фактурного

пласта – остигатного вибрато виолончели и двухголосного движения у фортепиано – приводит к полипластовой полифонии (Пример 41). В этой фазе обращает на себя внимание также трансформация материала фортепианной партии: алеаторический тип движения сменился на изоритмический, основу которого составляет модус из четырёх звуков в объёме увеличенной кварты. Помимо континуальных пластов, сильный эффект приобретает дискретный пласт, составленный из чередования коротких интонационных формул (от двух до пяти звуков), словно имитирующих вскрики, всхлипы, вздрагивания. Их разнообразие подчёркивается контрастами тембров, ритмических формул, способов звукоизвлечения, а общность – единовременным динамическим контрастом, акцентированием динамики *f* на фоне *p* в других голосах и *ff* на фоне *mp*. Например, в т. 69 – это инкрустация аккорда у скрипки с ремаркой *con tutta forza*; в т. 70 – стук бонго; в т. 71 – аккорды виолончели, в т. 77 – ритмический всплеск вибратона, и почти в каждом такте – изломанные акцентные «выкрики» деревянных духовых.

Разрежённость и прозрачность фактуры на протяжении тактов 81 – 89 дают основание считать этот материал средним эпизодом в трёхчастной структуре центрального раздела **B** (*b – c – b'*). В нём отсутствует континуальный фактурный пласт в партиях фортепиано и виолончели. Однако состояние агонии не только не прекращается, но даже динамизируется, поскольку на первое место выходит обособленный пласт: акцентные врезки звуковых россыпей и пучков учащаются, выстраиваясь в диагональные переключки всех тембров, включая фортепианный.

С т. 90 вступает реприза раздела **B**. Её начало (тт. 90 – 92) обозначено точным повторением материала, которым открывался раздел (тт. 60 – 65). Имеется в виду сонорно-алеаторическая полоса у фортепиано, барабана и виолончели. На её фоне разворачиваются звуковые «события», воплощающие последний этап агонии. Дискретный пласт из предыдущих частей *b* и *c*, означавший отдельные приметы конца – сонорные формы коротких звуковых точек, уколов, репетиций, россыпей, пучков, вздрагиваний, – получает необратимое развитие. Композитор нашёл для крещендирующего процесса изобретательные фактурно-полифонические приёмы. Поначалу переключки коротких интонаций-«пучков» распространялись веерно или диагонально, затем начался активный процесс их контрапунктических наложений, который привёл к кульминации в тт. 102 – 103. В её основе лежит приём так называемой *мнимой полифонии*, «когда контрапунктическая техника письма не предусматривает слышимого полифонического результата» [194, с. 71]. Зона кульминации представляет собой густой конденсат из семи контрастных линий, асинхронных не только ритмически,

но и метрически: в партиях деревянных духовых, виолончели и фортепиано указан размер 4/4, у скрипки и бонго – 3/4. В результате возникает эффект сгущённого сонорного «облака», который характерен обычно для оркестровой микрополифонии.

Посткульминационная зона (тт. 104 – 114) с точки зрения техники письма – это виртуозно выполненное растворение сонорного «облака» на отдельные прерывистые точки-линии, которые путём увеличения и продления паузирования угасают окончательно. В образном плане они воспринимаются как последние искорки жизни, прекратившиеся с последним вздохом. Момент ухода из жизни (т. 114) запечатлён в протяжном звучании на *p* высокого флажолета виолончели, оканчивающегося вместе со всхлипом шестнадцатых у вибратона.

В разделе *A'*, синтезирующем репризу с кодой, возвращается аллюзия на траурное шествие. Основные его признаки такие же, как в интродукции и разделе *A*: медленный темп ($\downarrow = 60$), характерные ритмоформулы в партиях фортепиано, барабана, литавр и, конечно, семантически траурный тембр фагота. Никакого катарсиса, а только ноющая боль, которая слышится в непрерывном диссонирующем двухголосном шелесте шестнадцатых на *pp* в партиях скрипки и виолончели.

Подводя итоги анализа, подчеркнём, что это пронзительное по силе экспрессии сочинение выделяется своими жанрово-стилевыми особенностями, среди которых:

- 1) обращение к мемориальному жанру со скрытой программностью, созданному в русле камерно-инструментальных композиций (септет);
- 2) сочетание поставангардной техники письма (приёмы ограниченной алеаторики, сонористики, сложные ладовые, ритмические и полифонические комплексы) с традиционными лексемами траурного марша, позволяющее отнести композицию *In memoriam* В. Беляева к смешанному стилю.

4.5. Звуковой этюд № 4 Геннадия Чобану: на пути к постмодернистской поэтике

Каждое новое сочинение Г. Чобану, написанное в первое десятилетие XXI века, отмечено поиском новых форм, жанров, типов музыки, типов содержания. В них находит яркое воплощение черта, во многом определяющая природу постмодернизма, а именно «плюрализм поэтик, подразумевающий сосуществование разных «языков» [81, с. 38]. Немаловажную роль в смешении разных языков и поэтик выполняют авангардные и поставангардные идеи.

Обратимся к анализу *Звукового этюда № 4*, написанного в 2003 году. В отличие от трёх предыдущих чисто инструментальных *Звуковых этюдов*, здесь введена вокальная партия, которая озвучивает текст стихотворения молдавского поэта Траяна, название которого вынесено и в подзаголовок сочинения – *De dincolo (С той стороны)*. Содержание стихотворения Траяна обращено к вечной теме жизни и смерти. Это очень скорбная лирика, отмеченная тончайшими оттенками самоуглубления в чувство неизбывной, нескончаемой печали. Трагедия смерти уже свершилась, но не угасли боль и воспоминание об утрате. С одной стороны, стихотворение развивает, казалось бы, традиционную тему скорби по потере любимого человека. Но Траян нашел совершенно новый ракурс в претворении этой трагической темы: в его поэтическом воображении 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.

В стихотворении заложена огромная потенция музыкальности, оно наполнено тончайшими импрессионистскими и экспрессионистскими красками. Сразу отметим, что Г. Чобану чрезвычайно бережно отнёсся к тексту и нашёл адекватное ему музыкальное 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. Само название *Звуковой этюд № 4* указывает на поиски композитором нового звукового пространства. Техника и приёмы сонористики выступают в оригинальном исполнительском составе, в который вошли три группы инструментов: деревянные духовые – флейта, гобой, кларнет, фагот; струнные – скрипка и виолончель; ударные. Группа ударных расширена за счёт тембровых разновидностей: *gong con Bacchetta di legno, metal block con bacchetta di metallo, wood block (grave), tom grave, tom medio, tom con bacch. di cotone, pttto con bacch. di legno, pttto acuto con bacch. di metallo, ptti medio grave, pttto gran, tam-tam con bacch. di metallo, triangolo, gran cassa, tamburino*.

Если учесть обилие новых приёмов звукоизвлечения, также соответствующих пространству 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 сводима 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 равной 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 трагической музыкальной сцены наряду с другими тембрами-персонажами. Такой вывод подтверждает и тот факт, 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 участвуют восемь параметров экспрессии. Остановимся на каждом более подробно.

1. Параметр континуальных протяженных интонаций (на легато) с фиксированной высотой звука. Данный параметр открывает *Звуковой этюд*, организуя ауру повествовательности, созерцательности в соответствии с авторской ремаркой *Contemplativo*. Таково печальное нарративное мелодическое движение в партиях деревянных духовых (флейты, гобоя, кларнета в тактах 1, 3, 13), с добавлением к ним виолончели в т. 14, в партиях деревянных духовых и струнных в тт. 45 – 50, у соло виолончели в тт. 73 – 75, в партиях деревянных духовых, кроме фагота, в тт. 77 – 78. Подобным контемплативным параметром экспрессии наделена также вокальная партия в тт. 6, 8 – 11, 20 – 22, 40 – 45, 69, 71.

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

Другая разновидность материала с нефиксированной высотой относится к приёму *sprechgesang* у солирующей вокалистки (тт. 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 перкуSSIONной 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, экстрамузыкального материала, представленного специфическими тембрами определённых шумовых ударных инструментов.

5. Параметр экспрессии звуковых россыпей. Таковыми насыщена 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 тт. 52 – 55 у деревянных духовых и виолончели (ремарка *precipitato*).

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

На протяжении сочинения разнопараметровый материал вступает в сложные соотношения, образуя чаще всего блоки с параллельной драматургией, реже – диалогические участки.

В целом же, исходя из темповых, динамических и ритмических оснований, *Звуковой этюд № 4* выстраивается в симметричную классическую конструкцию:

Таблица 4.8.

Пролог	Раздел 1	Раздел 2	Раздел 3	Раздел 4	Раздел 5	Эпилог
Медленно	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 espressivo</i>	

Симметричность общей архитектоники обостряется при этом классической тематической репризностью: 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 от энтропии – к собиранию звуковой материи, от герметичности, акоммуникабельности музыки – к открытости, эмоциональной заряженности, понятности высказывания» [81, с. 39].

На базе сонорного пространства в *Звуковом этюде № 4* в изобилии произрастают традиционные «языковые коды», те узелки коллективного бессознательного, которые принято называть музыкальными архетипами. Г. Чобану охотно обращается к разнообразным интонационным и жанровым архетипическим моделям как народной, так и академической классической музыки. Они делают восприятие сочинения 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 сфера. 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, нагнетающих общий ажиотаж и 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 (Пример 42).

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. Имеются в виду те моменты, когда лейтинтервалы «омрачаются» с помощью приёма *glissando*, 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 достигается ощущение полной безысходности, отчаяния. К архетипу *lamento* следует отнести также интонации, построенные на нисходящем хроматическом движении. Исполненные в быстром темпе, они словно имитируют интонации стонаний (начало *Agitato* в партии флейты, затем эта же формула в партии вокализа на гласную «А» с ремаркой *drammatico*, затем такты 48 – 52 у флейты) (Пример 43). Когда эмоциональный надрыв и надлом достигают кульминации, композитор опирается на архетип из лексики экспрессионизма, вводя вокализ, исполняющийся *sprechgesang* и имитирующий крики боли, всхлипы и плач (Пример 44).

В партитуре сочинения можно обнаружить не только интонационные, но и жанровые архетипы вселенского траура: это отзвуки хорала (тт. 3 – 4, 78 – 81), ритм похоронного марша (т. 37 в разделе *Trasognato*). Фигурации триолей в тактах 39 – 44 вызывают аллюзию на стиль элегического ноктюрна.

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

Эстетика постмодернизма, 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. Козаренко: «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) [81, с. 39].

В *Звуковом этюде № 4* национальное чувство даёт себя знать весьма ощутимо. Композитор нашел «точки соприкосновения» с национальным началом в тех фольклорных архетипах, которые, как и универсальные архетипы, соотносятся с трагической образностью. Композитор инкрустировал многочисленные «узелки памяти»,

восходящие к бочету, причитаниям, лирическим *cântec de dor*. Порученные инструментальным тембрам, они звучат по-новому. В народном духе воспринимается, например, начальная фраза кларнета, подобно печальным разновидностям *cântec de dor*: начинаясь сразу с мелодической вершины-источника do^2 , удлинённой и ритмически, мелодия постепенно ниспадает до звука *si* малой октавы. С варианта этой фразы начинается свою «исповедь оттуда» и вокальное соло. Обращают на себя внимание также неоднократно встречающиеся у гобоя, затем у кларнета фразы с характерными нисходящими секундовыми предъёмами (тт. 15 – 20). Другой их вариант находим в вокальной партии (тт. 21 – 22). Национальная окраска чувствуется в интонационно-ритмических синкопированных формулах – типичных приметах молдавской народной музыки (фраза фагота в тт. 34 – 36; окончание вокальной фразы в т. 71). В тактах 73 – 76 синкопа акцентируется в партиях 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 молдавского народа, с психологическими свойствами собирательного характера. Их обобщенно 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» [230, с. 152]. 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 в отношении молдавского народа – за исключением «пассивности перед лицом жизни», которая совсем не свойственна динамичному и харизматичному Геннадию Чобану.

4.6. В ракурсе интертекстуальности: *De sonata meditor* Геннадия Чобану

Сочинение *De sonata meditor (Размышляя о сонате)* для фортепиано написано в 2003 году, в том же году состоялась его премьера в Кишинёве в рамках 12-ого международного фестиваля *Zilele muzicii noi* в авторском исполнении. С тех пор данная композиция неоднократно звучала на международных фестивалях в Румынии, России, а также прочно вошла в репертуар пианистов, в том числе французского пианиста Жан Пьер Дюпюи, которому и посвящена.

De sonata meditor, как и *Звуковой этюд № 4*, имеет особое значение в эволюции композиторского творчества Г. Чобану, поскольку в ней обозначилась смена парадигмы письма с авангардной на постмодернистскую. В первую очередь об этом свидетельствует само название *De sonata meditor*, указывая на то, что это не соната в классической жанровой разновидности, а размышление о сонате, вернее, о прошлых сонатах и даже о прошлых «музыках», охватывающее исторический период в последние два века. Таким образом, данное сочинение следует классифицировать не как аклассическую сонату, но как *post*-сонату, поскольку в ней активная авторская рефлексия направлена на музыкальные тексты прошлого и настоящего, что в современной музыке случается нередко, о чём пишет исследователь А. Амрахова: «В последней четверти XX столетия (и в начале XXI века) изменилось «содержание» музыки. Теперь оно обращено не к миру, а к материалу. В сфере внимания современных композиторов – не мир, а ментальное пространство» [12, с. 68 – 69].

Применительно к жанру сонаты, подобное отношение к материалу выражается в специфике таких названий, как *Соната размышлений* для ансамбля ударных В. Артёмова (1978); *Соната с похоронным маршем* для фортепиано (1981) и *Лунная соната* для фортепиано (1993) В. Екимовского; *Эхо-соната* для скрипки соло Р. Щедрина, написанная к 300-летию со дня рождения Баха (1984); *Metamorphoses sur la Sonata a la Lune* Тибериу Олаха (1996); *Quasi una sonata* для скрипки и фортепиано А. Шнитке (1987). Их объединяет изобретательное и плодотворное обращение к технике полистилистики, что подтверждают отсылки в названиях или авторских аннотациях к конкретным произведениям и именам: это сонаты Шопена и Бетховена у Екимовского; *Лунная соната* у Тибериу Олаха; это конкретные цитаты из сольно-скрипичных сонат и партит Баха, сплавленные с типовыми элементами стиля эпохи барокко, классицизма и XX века, а также многочисленные стилевые намёки на Бетховена, Брамса, Листа, Франка, Стравинского, нанизанные на стержневую тему *BACH* у А. Шнитке. Вместе с тем, приёмы полистилистики в названных сочинениях (за исключением *Лунной сонаты* Екимовского) не обязательно вписываются в поэтику постмодернизма, в них превалирует пафос мемориальных жанров, они опираются на чёткие структурные прототипы. Например, *Эхо-соната* Р. Щедрина воссоздаёт форму баховской чаконны.

Ментальное пространство в *De sonata meditor*, отражённое Г. Чобану, также насыщено стилевыми аллюзиями, которые плавно перетекают и наслаиваются друг на друга в соответствии с постмодернистским принципом, представляя поток сознания и подсознания. Поле этого сознания-подсознания соткано из многочисленных знаков памяти и расшифровки оживших мгновений, создающих стилевые аллюзии, намёки на

музыку Бетховена, Дебюсси, Равеля, Веберна, Кейджа, Фелдмана и др. В то же время здесь отсутствует приём коллажа, и поэтому эта интеллектуальная игра стиливыми знаками более ассоциируется не с полистилистикой, а с явлением интертекстуальности. (В Приложении 1 *Нотные примеры* содержится полный текст данного сочинения под № 59).

Перейдём к дешифровке продлённых полистилистических мгновений. Межстилевое взаимодействие осуществляется в *De sonata meditor* преимущественно на лексическом уровне. «Донором» нескольких лексем в сочинении становятся фортепианные сонаты Бетховена – кульминация сонатного жанра в истории музыки. На первую ритмоинтонационную лексему, с которой начинается *De sonata meditor*, указал сам композитор: «В сонатах Бетховена ритмоинтонации представляют собой формообразующее начало. В данном сочинении точного бетховенского текста нет, но здесь присутствует аллюзия на бетховенскую настойчивую интонацию с ямбической ритмикой затакта». Острый энергичный скачок двух квинтовых созвучий с ямбической ритмикой, открывающий опус, ассоциируется с первым тактом в *Сонатах № 1, 2, 6, 29*, с началом финала *Сонаты № 13*. В сочинении Г. Чобану эта ямбическая ритмоинтонация приобретает функцию лейтформулы, повторяясь также в тт. 10 – 11; 20 – 21; 38 – 39.

Другие ассоциации отсылают к романтической стилистике поздних сонат великого классика, в которых большой удельный вес получают образы глубокого лирико-философского раздумья, встречаясь, как правило, в медленных лирико-созерцательных частях цикла или разделах формы. Имеются в виду разделы *Largo* перед финалом *Сонаты № 29, Adagio, ma non troppo* перед финалом *Сонаты № 31*. Их богатая нюансами переменчивая фактура, темповый и мелодический профиль (внезапные переходы от речитативных к ариозным интонациям), регистровые и ритмические контрасты послужили прототипом для созерцательного фрагмента в тт. 46 – 53 *De sonata meditor*. Для него характерна быстрая смена эмоциональных нюансов – от тревожной настороженности, нервных всплесков до ласковой лирики. Соответственно меняется метр (7/4; 5/4; 7/4; 5/4; 2/4; 4/4); моменты медленной речитации в низком регистре контрастируют со вспышками шестнадцатых в высоком регистре, приводящими к лирико-романтической лексеме (тт. 49, 51 – 53), характерной для фортепианной музыки Шумана, Листа, Грига: на фоне триольного сопровождения звучит нежный кантиленный мотив, прерывающийся трепетными паузами. Данный мотив основан на типичных для взволнованной лирики риторических фигурах *suspiratio* (вдох) и *tnesis* (рассечение) – введение пауз в середине фразы.

С поздними сонатами Бетховена генетически связана лексема длинных продолжительных трелей. Их вибрирующий фон на протяжении многих тактов осуществляет у Бетховена интегрирующую фактурную функцию, создавая ощущение слитности и текучести автономных высотных пластов, способствуя тем самым углублению состояния сосредоточенной медитации. В первой части *Сонаты № 29* Бетховен трижды вводит сначала одинарную трель в среднем голосе, затем двойную – протяжённостью шесть тактов. В финальной шестой вариации *Сонаты № 30* трель пульсирует уже на протяжении двадцати трёх тактов, также в среднем голосе – сначала двойная в октавной дублировке, затем одинарная. Образ интимнейшего и таинственного созерцания воплощён в финале последней *Сонаты № 32 (Arietta. Adagio molto semplice e cantabile)* целым комплексом пульсирующих выразительных средств: многотактовые трели, переходящие из среднего голоса в верхний, совмещаются с тремолирующими интонациями во всех пластах фактуры.

Трели и тремоло становятся главными участниками процесса «динамической статики» и в последнем разделе сочинения Г. Чобану, в котором бетховенская лексема утрированно подаётся на протяжении сорока девяти тактов. Эта вибрирующая воздушная звуковая масса насыщается различными вариантами двойных трелей, перемещающихся в разные регистры, изменяющихся по составу вертикали (двойные трели звучат на расстоянии тритона, малой секунды, большой секунды, а в последних двух тактах – увеличенной секунды). Кроме того, Г. Чобану изобрёл пульсирующую формулу, пограничную между трелью и тремоло и состоящую из четырёх последовательно идущих звуков. Для фиксации этого приёма он даже ввёл новый элемент нотации.

Множество стилевых аллюзий возникает в *post*-сонате с фортепианными сочинениями Дебюсси. Стилиевое поле притяжений образуют несколько фактурных и ладогармонических лексем. Так, подобно Дебюсси, Г. Чобану акцентирует роль фонического начала, выявляемого в плотности и пространственности фактуры, где автономные мелодико-гармонические структуры рассредоточены в объёме большого регистрового диапазона. При этом он прибегает в записи к трёх- и четырёхстрочному изложению фортепианной партии. Например, в тт. 47 и 50, изложенных на трёх нотных линиях, диапазон достигает свыше пяти октав; пространство фактуры трельно-тремолирующего раздела в тт. 143 – 170, выписанное на четырёх нотных линиях, охватывает пять с половиной октав.

Известно, что фактурные формы великого колориста Дебюсси неразрывно связаны со сложной pedalной техникой. В его фортепианной музыке «фактура удерживается pedalью, pedal становится условием существования многосоставного

полигармонического звучания, ибо фактура просто *не выполнима* руками ни в *Terrace*, ни в *Вереске* и в др.», – отмечает Л. Гаккель [39, с. 31]. Но главное, что импрессионистский иллюзорно-педальный пианизм Дебюсси открыл небывалый мир обертонового резонанса, позволяющий длительно сохранять в сознании звуковые вертикальные комплексы.

По признанию Г. Чобану, он «утрировал приём длительных педалей, удерживающих звучности, их наслоения и паузы». Утрирование же заключается в том, что в пространство одного нажатия педали в *De sonata meditor* попадают немислимо большие фрагменты (тт. 86 – 120; 143 – 159 с ремаркой *Una sonorita spaziale*; 160 – 191), в которых и вертикали и горизонтали сливаются в сонорную нерасчленимую звуковую полосу.

Особо следует остановиться на разделе в тт. 86 – 120 (ремарка *Leggiero, dolce e trasognato*), мелодический материал которого строится из множественных вариантов-лексем под названием *арабеск*. Его истоки уводят опять же к творчеству Дебюсси. «*Арабеск*, – пишет М. Сабина, – один из излюбленных терминов Дебюсси, под которым он понимает самоценность причудливого мелодического рисунка, раскрепощённость его от функционально-гармонической логики, строгих оков метроритма, равномерной акцентности. Такой арабеск, как чистую автономную красоту мелодической линии, он видит в музыке Баха, музыке восточных народов и у русских мастеров» [155, с. 269]. Часто это струящиеся переливающиеся узоры из коротких длительностей, семантически связанные с пейзажными зарисовками, но чаще всего – с образами воды. Память отсылает не только к таким сочинениям Дебюсси, как *Отражения в воде*, *Паруса*, *Сады под дождём*, *Ундина*, но и к *Фонтанам виллы d'Эсте*, *У ручья* Листа, сочинениям Равеля *Игра воды*, *Отражения*, обширному миру водной стихии в творчестве Римского-Корсакова, *Волшебному озеру* Лядова.

«Арабескный» стиль указанного раздела в сочинении Чобану воплощается с помощью множества фигур из шестнадцатых и тридцать вторых длительностей, создающих ощущение прозрачной воздушной ауры со своими микропроцессами дыхания жизни. Для достижения данного эффекта Г. Чобану обратился к современной горизонтально-мелодической технике *новой модальности*. Каждая из сорока трёх тират представляет модус преимущественно из шести или семи тонов, в которых незаметно варьируется количество тонов и полутонов. В одних случаях модусы различаются лишь пермутацией внутри звукоряда, не меняя диапазон и количество звуков; в других случаях варьируется общий диапазон модуса путём сокращения или добавления количества полутонов; иногда меняется количество звуков модуса. Событийно воспринимаются

также интервальные скачки внутри модуса на терцию или кварту. Приводим схему последования модусов с цифровым обозначением полутонов:

Таблица 4.9.

1.	2 1 1 4 2	2.	2 1 4 2 1	3.	1 3 2 1 1
4.	2 1 1 3 2	5.	1 1 2 1 3	6.	1 2 1 3 1
7.	2 1 3 1 2 1	8.	1 2 1 1 2 1 2	9.	1 4 1 1 4 1 1
10.	3 1 1 1 4 1 1	11.	3 1 1 1 1	12.	1 2 1 2 1 3 1 1
13.	1 3 2 2 2	14.	2 3 1 2 2	15.	1 2 2 3 2 2
16.	5 1 3 2 1	17.	5 1 3 2 2 1	18.	1 5 1 3 2
19.	4 1 1 4 1	20.	4 1 1 2 2	21.	4 1 1 4 1
22.	4 1 1 2 2	23.	2 2 3 1 2 1	24.	4 2 2 2 2
25.	4 4 2 3 2 2	26.	1 2 1 1 3	27.	1 5 1 3 2 2
28.	1 3 2 2 2 3	29.	5 1 1 1 2 2	30.	5 1 1 1 1 2
31.	5 1 1 1 2 2	32.	5 1 1 1 1 2	33.	2 2 1 2 2 1
34.	4 2 2 3 2	35.	1 5 1 3 2 1	36.	1 2 1 1 3 2
37.	1 5 1 3 2 1	38.	1 3 2 2 2 2	39.	5 1 1 1 2 2
40.	5 1 1 1 1 2	41.	5 1 1 1 2 2	42.	5 1 1 1 1 2
43.	5 1 1 1 2 2				

Животворными в данном разделе представляются также лёгкие ускорения и замедления темпа, внутритактовое варьирование ритмических групп, переменная метрика (6/8; 2/8; 3/8; 6/8; 7/8; 4/8; 6/8; 9/8; 5/8 и т. д.).

Драматургический принцип потока сознания наложил свою печать и на этот раздел: четырежды «воздушные» тираты прерываются вторжением резко контрастных аккордовых кластеров, словно сигнализирующих о возвращении состояния от иллюзорности к реальности.

Стилевые аллюзии на музыку композиторов авангардного направления, исторически близкого творчеству Г. Чобану, менее поддаются дифференциации по причине их общности, тем не менее, среди них всё же можно выделить несколько имён: А. Веберна, Д. Кейджа, М. Фелдмана. Фрагменты с пуантилистической фактурой ассоциируются с такими сочинениями Веберна, как *Funf Setre (Пять пьес)* для струнного квартета *op. 5*; *Вариации для фортепиано op. 27*. Подобно коротким энергетическим вспышкам-импульсам звуковых точек, созвучий, россыпей, окружённых паузами, развивается материал в *De sonata meditor* в тт. 15 – 16; 39; 44; 56; 62 – 63; 66 – 69; 76; 129 – 135. В последнем разделе (с т. 143) «звёздный дождь» из одиночных звукоточек и интервалов в разных регистрах составляет автономный фактурный пласт, накладываясь на трельно-тремолирующий фон.

Многочисленные пуантилистические лексемы в сочинении Г. Чобану неразрывно связаны с современной культурой паузирования, которой композитор владеет блестяще. Множественные и разные по длительности паузы – мгновения тишины – часто играют

более важную роль, чем звучание. «Нужно было создать такую тишину, которая необходима, чтобы её было ни много, ни мало», – замечает автор. Текст *De sonata meditor* вызывает интертекстуальные ассоциации с опусами Д. Кейджа *Sonata and Interludes* (1946 – 1948), *Music of Changes* (*Музыка перемен*, 1951), т. е. с теми, где тишина ещё не возведена в абсолют, как в знаковой пьесе «4' 33''». Но понимание тишины у Г. Чобану вполне согласуется с таковым у Кейджа, написавшего в автобиографии: «В конце сороковых годов я выяснил экспериментальным путём (посетив комнату без эха в Гарвардском университете), что тишина – не акустическое явление. Это изменение мышления, переворот. Я посвятил этому свою музыку. Я стал исследовать непреднамеренное» [55, с. 340].

Творчество американского композитора М. Фелдмана (1926 – 1987), младшего современника и друга Д. Кейджа, повлияло на несколько поколений современных композиторов, в том числе и на Г. Чобану, который преемственно воспринял особое представление М. Фелдмана о звуке и созвучии: они должны спокойно длиться и дослушиваться до конца, не прерываясь последующими. Роль мотивов в сочинениях Фелдмана выполняют аккордовые атональные структуры, часто чередующиеся с короткими ритмо-мелодическими всплесками. Подобные долгие «подвешенные» аккорды, медитативную жизнь которых нарушают острые ритмические фигуры, можно наблюдать во многих опусах Фелдмана, например, в *Nature Pieces*, в *Extensions 3*. Те же фактурные лексемы обнаруживаются с самого начала сочинения Г. Чобану. Первая аккордовая диссонансирующая структура длится восемь тактов, затем после долгого момента тишины – паузы в полтора такта – данная структура «живёт» ещё четыре такта, после чего вклинивается острая ритмическая фигура из четырёх шестнадцатых. Сходная стилистическая аллюзия на композиции Фелдмана возникает в дальнейшем в тт. 20 – 30; 46 – 48; 55 – 75; 77 – 79. Причём ещё одна характерная деталь сходства с композициями Фелдмана слышится в постепенном заполнении аккордовой структуры с помощью залигованных нот. Этот приём ассоциируется с постепенным нанесением красок художника на холст.

Что касается определения формы сочинения Чобану, то причудливый медитативный поток стилевых аллюзий, рождённых рафинированным сознанием автора, нельзя назвать аморфным. В крупном плане *De sonata meditor* делится на три раздела. Критерием деления служит обращение композитора к разным системам ладогармонической функциональности, способствующим гетерогенности материала. Так, в первом разделе (тт. 1– 85) – это гемитоника, в условиях которой действуют несколько центральных элементов (ЦЭ), распространяющих своё притяжение в рамках отдельного

фрагмента. Как правило, ЦЭ составляют резко диссонирующие аккордовые структуры. Например, на участке с первого по девятнадцатый такты ЦЭ служит полигармония, составленная из двух чистых квинт на расстоянии большой септимы: верхняя квинта, постепенно нагружаясь дополнительными тонами, превращается в аккорд с кластерным элементом.

Во втором разделе сочинения (тт. 86 – 119) преобладает система хроматической модальности (модусы представлены в схеме на стр. 112). В третьем разделе (тт. 143 – 191) композитор обратился к тональной ладогармонической системе: расширенной двенадцатиступенности тональности *Fis*, в которой ступени тонического трезвучия чаще всего фиксируются в виде пуантилистических звуковых точек, а первая ступень *фа диез* десять раз мерцает в басу, трансформируясь в итоге в органнй пункт в последних четырёх тактах.

Другим критерием разграничения разделов служит фактурный параметр: в первом разделе господствует дискретная фактура, расслаивающаяся в пространстве на контрастные мелодико-гармонические структуры. Основу трельно-тремолирующего второго раздела составляет техника континуальной полимелодической фактуры. В третьем разделе главенствует смешанная фактура, в которой совмещаются дискретный пуантилистический пласт и континуальный вибрирующий.

Конечно, в этой *post*-сонате не стоит искать пресловутые главную и побочную партии, но черты сонатной цикличности можно ощутить в контрастном материале трёх разделов, последовательность которых «напоминает» о диалектической триаде. Первый раздел в таком случае естественно уподобить первой части – сонатному *allegro* – и условно определить как *Musica instrumentalis*; второй раздел выполняет функцию второй части сонатного цикла и ассоциируется со смыслом *Musica humana*. Третий раздел соответствует результирующей функции финала с определением *Musica mundana*.

Несмотря на поток наслаивающихся стилевых аллюзий, начиная от сонат Бетховена до музыки XX века, поданных нередко в игровой и утрированной форме, всё же они логично структурированы в образном плане, подчиняясь общей стратегии развития. Оттолкнувшись от размышления о сонате, композитор смог в сжатом и обобщённом виде запечатлеть постепенную историческую эволюцию человеческого сознания, идя от приземлённого, грубого, варварского, тяжеловесного к лирически-созерцательному и от него – к гиперчувствительным тончайшим материям, способным ощутить божественную гармонию небесного и земного.

В *De sonata meditor* у «реципиента» Г. Чобану с композиторами-«донорами» возникает множество интертекстуальных связей, хотя автор не ставил перед собой

энциклопедической задачи. По его признанию, «многое из пианистической клавирной сонаты в мировой литературе осталось за кадром. Так, например, аллюзии на великих мастеров доклассической сонаты Куперена и Скарлатти здесь не присутствуют». Вместе с тем, попытку автора исследования дешифровать стилевые аллюзии в сочинении Г. Чобану и выявить глубинный смысл текста нельзя считать окончательной и безвариантной. Как указывает в своём исследовании Л. Акопян, «глубинная структура музыкального текста – это, вообще говоря, нечто с размытыми, нечёткими границами: в его центре может иметься ядро наподобие шенкерянского *Ursatz*, но на периферии оно способно утрачивать определённую в силу не поддающихся стопроцентному учёту, не регистрируемых «без остатка» связей с широко понимаемым Текстом соответствующей культурно-исторической традиции, а через него – и с глубинными социально-психологическими процессами, воздействующими на этот Текст» [8, с. 183]. Ясно одно: *De sonata meditor* Г. Чобану обогатила панораму композиторского творчества Молдовы как произведение высокой художественной ценности, полностью соответствующее современным эстетическим критериям.

4.7. Выводы по четвёртой главе

1. Область камерно-инструментальных жанров в композиторском творчестве Молдовы – наиболее активно эволюционирующая на протяжении нескольких десятилетий, начиная со второй половины 40-х гг. XX в. Ей по праву принадлежит ведущее место и по уровню художественно-эстетических завоеваний, и по количеству (только в переходный период с конца 80-х гг. до 2011 г. создано свыше 400 сочинений).

Старт массовому «буму» камерно-инструментальной музыки был задан в предпереходное десятилетие второй половины 70-х – первой половины 80-х гг., отмеченное интенсивным обновлением композиторского мышления и в стилевом, и в жанровом отношениях. В данный период заметно обогатилась «система полюсов стилового притяжения». В панораме камерно-инструментальной музыки в качестве таковых обнаруживаются как целостные стилевые направления – классицизм, романтизм, импрессионизм с корректирующими приставками *post-* и *neo-*, так и стилевые аллюзии на музыку конкретных композиторов-классиков – Чайковского, Рахманинова, Дебюсси, Равеля, Энеску, Стравинского, Бартока, Прокофьева, Шостаковича. Приоритетными для композиторов Молдовы стали сочетания типов фольклорного и романтического мышлений, например, в опусах В. Ротару, Т. Кирияка, Г. Мусты, И. Маковея, К. Руснака, в отдельных сочинениях В. Загорского, З. Ткач. Параллельно отмечается широкая амплитуда проявлений неоклассицистской тенденции (обращение к полифоническим

формам и тембрам барокко, а также конкретно к стилю И. С. Баха).

Для многих страниц камерной музыки стилевым притяжением оказалось творчество Д. Шостаковича.

2. Со второй половины 80-х гг., с приходом политики гласности и смягчения цензуры в развитии камерно-инструментальных жанров сразу обозначились позитивные новаторские импульсы: раскрепощение образно-содержательного спектра, включая запоздалый ренессанс духовно-религиозной тематики, и расширение фоносферы тембровзвучностей. Последняя тенденция получила стремительное развитие после рождения в 1991 г. Ансамбля современной музыки *Ars poetica*, создание которого стимулировало процесс сочинения композиций для нестандартных составов, а также новых стилевых и жанровых образований.

При этом традиция разделения камерно-инструментальной музыки на две большие группы – миниатюры и сочинения крупных циклических и сонатных форм – сохраняется.

3. В миниатюрах, возникших в переходный период, продолжается процесс «договаривания» жанра романтической миниатюры и в названиях, и в стилистике. Одновременно большое количество циклов инструментальных миниатюр сочинено без указания жанрового обозначения: *Пьесы для...*, *Миниатюры для...*, в которых стилевой доминантой остаётся молдавский музыкальный фольклор, принимаемый различные модусы авторского претворения. Среди них выделим основные:

а) Уровень фольклоризма, когда авторское начало минимально.

б) Уровень неофольклоризма, когда авторское начало ярко выражено в симбиозе фольклорных стилем с техникой современного письма.

в) Уровень архетипического претворения фольклора. Это наиболее позднее направление, возникшее в собственно переходный период. К архетипическому образу композиторского мышления первым обратился Г. Чобану, затем В. Беляев, И. Якимчук и др.

Другая ситуация жанрово-стилевых диалогов связана с появлением целого ряда сочинений, основанных на взаимодействии академической музыки с массовыми жанрами эстрады, джаза. Таковы отдельные опусы О. Негруцы, В. Бурли, М. Стырчи, И. Якимчука.

4. В крупных циклических и сонатных формах переходного периода интерес вызывают различные трансформации и модификации канонической сонатной формы, вплоть до отказа от таковой.

Другая тенденция, обнаруженная в крупных формах камерной музыки, – практика сочинения в смешанных диффузных жанрах, сочетающих принципы камерной, концертной и симфонической музыки (*Концертитюк для скрипки и фортепиано* Б.

Дубоссарского, Концерты для камерного ансамбля *Exodus* и *Exodus II* Д. Киценко и др.). К сочинениям с пограничными жанровыми структурами примыкает пласт безжанровых опусов *Музыка для...* В. Ротару, Г. Кузьминой, В. Дони, В. Бурли, О. Палымского и др.

По сравнению с предыдущим десятилетием необычайно возрос интерес к мемориальному жанру с разновидностями *приношений, посвящений, In memoriam*. Среди таких новизной постмодернистской концепции выделяется опус *Код Энеску* Г. Чобану.

Абсолютно новое явление переходного периода – сакрализация камерно-инструментальных сочинений, в которых композиторы обращаются к разным культовым традициям – православно христианской, католической, а также связанных с другими конфессиями. Принципиальным открытием явились сочинения Г. Чобану с опорой на архетипы византийской монодии, которая определила не только содержание опусов библейской тематики, но стала стилеобразующим фактором многих других его сочинений.

Наконец, вершиной новаций в камерно-инструментальной музыке можно считать возникновение и распространение новой жанровой разновидности – *композиции для индивидуализированного ансамбля* со смешанным тембровым составом струнных, духовых, ударных, где каждый музыкант является солистом. Именно подобные композиции позволили композиторам Молдовы присоединиться к общемировому поставангардному стилевому направлению. Композиции, сочинённые по индивидуальному проекту, оказались наиболее подготовленные для плавного перехода от авангардной и поставангардной стилистики 90-х гг. XX в. к постмодернистскому направлению в начале XXI века.

5. Богатство жанрово-стилевого спектра в переходный период представлено в аналитических разделах главы, посвящённых избранным сочинениям.

Как пример рефлексивного композиторского мышления, в котором медитативность, монологичность высказывания выступают на первый план, предстаёт ***Соната для скрипки соло Василия Загорского***. Высокая этико-философская идея сонаты воплощается в смешанном стиле, в котором гармонично срослись барочная, романтическая стилистика и современное композиторское письмо.

***Respiration of flowers* Юлиана Гогу** – яркий пример поставангардной композиции для инструментального ансамбля деревянных духовых и фортепиано, в которой изобретательно комбинируются серийная техника, модальная и сонористика.

***In memoriam* Владимира Беляева**, написанное для разнотембрового инструментального септета духовых, струнных, ударных и фортепиано, поражает амплитудой трагедийной экспрессии, воплощённой средствами поставангардного письма,

включающих сонорику, ограниченную алеаторику, пуантилизм, современные формы ритмических комплексов и полифонических приёмов (сращение канонической техники и вариантно-гетерофонного сложения). Сочетание поставангардной техники с традиционными лексемами траурного марша позволяет отнести данную композицию к смешанному стилю.

В области камерной музыки **Геннадий Чобану** фактически сочинил новый жанр *звукового этюда*, само название которого указывает на поиски композитором нового звукового пространства. Его *Звуковой этюд № 4* отличается от трёх предыдущих тем, что разнотембровое пространство деревянных духовых, струнных и ударных расширено включением вокальной партии, которая, тем не менее, не является главным персонажем, а выполняет свою актёрскую роль, участвуя в сотворчестве трагической музыкально-театральной сцены на-равных с остальными тембро-персонажами.

Другое отличие *Звукового этюда № 4* касается стилового профиля, основанного на стилевом плюрализме постмодернистского направления, предполагающем возрождение в обновлённом виде прошлых языковых норм. На базе сонорного пространства в этюде произрастают традиционные «языковые коды» как академической, так и народной молдавской музыки, восходящие к бочету, причитаниям, *cântec de dor*. Таким образом, значение данной композиции состоит в том, что в рамках постмодернистской поэтики новый импульс развития приобретает национальная традиция.

De sonata meditor для фортепиано **Геннадия Чобану** представляет высокую степень композиторского профессионализма, соответствующую зрелой фазе переходного периода – первого десятилетия XXI века. *De sonata meditor* – первый пример в Молдове *post*-сонаты, в которой авторская рефлексия направлена на музыкальные тексты прошлого и настоящего. Это сугубо постмодернистское сочинение основывается на интеллектуальной игре многочисленных стиливых аллюзий на музыку Бетховена, Дебюсси, Равеля, Веберна, Кейджа, Фелдмана и др., что даёт полное право ассоциировать его не с традиционной полистилистикой, а с явлением интертекстуальности.

5. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА

5.1. Пути развития музыкально-театральных жанров в Молдове

Обращаясь к вопросам эволюции музыкального театра в Республике Молдова, автор данного исследования концентрирует своё внимание на основополагающих жанрах оперы и балета с позиций их значения и развития именно в композиторском творчестве согласно теме диссертации.

Из всех музыкально-театральных жанров, какими являются опера, балет, оперетта и мюзикл, в Молдове получили развитие опера и балет (ввиду отсутствия в Молдове Театра оперетты композиторы к жанру оперетты не обращались. Мюзикл представлен сочинением Г. Чобану *The Gatis (Врама)*, премьера в 2010 г. на сцене Национального дворца).

Опера до настоящего времени есть самый высший, самый сложный и самый гибкий жанр. «Человечество пока не придумало ничего более прекрасного и совершенного по силе воздействия. Опера – крик души в момент наивысшего напряжения, синтез всех видов искусств в роскошной оправе театра» [19, с. 178]. Возникнув во Флоренции, она за период свыше четырёх веков в разных национальных школах претерпела мощную эволюцию жанровых разновидностей и форм.

На территории Румынии и Бессарабии (нынешней Молдовы) оперное искусство получило несравнимо более позднее развитие, которое тормозилось, несмотря на богатейшую природную музыкальность народа, сложными геополитическими условиями, в числе которых многовековое турецкое иго. Таким образом, в Румынии *Бухарестский оперный театр* открыл свои двери лишь в XX веке (8 декабря 1921) постановкой *Лоэнгина* Вагнера (дирижёр Дж. Энеску).

Ещё более долгий путь к открытию в Кишинёве *Государственного Театра Оперы и Балета* прошла Бессарабия-Молдова. На протяжении 1918 – 1922 гг. кишинёвская публика познакомилась с целым рядом классических зарубежных и русских опер с помощью таких ассоциаций, как *Бессарабская опера, Общество бессарабской оперы, Студия оперы, драмы и балета* (их деятельность подробно представлена в монографии А. Дэнилэ *Opera basarabeană* [264]). Но прошло ещё три с половиной десятилетия, пока в Кишинёве случилось экстраординарное событие, обозначившее начало новой эры в музыкальной культуре Молдовы – открытие в 1957 г. настоящего храма искусств, первого *Государственного Театра Оперы и Балета*. В 2017 г. *Национальный Театр Оперы и Балета* отметил свой юбилей – 60 лет со дня основания. За этот короткий срок – мизерный по сравнению со старейшими оперными театрами мира – он, пережив

внутренние периоды падений и взлётов, завоевал значение одного из лучших и сильных в профессиональном отношении театров на территории бывшего СССР.

В репертуарной политике театра до 1991 года органически сочетались четыре направления: постановки опер зарубежной классики, русской классики, опер советских композиторов и опер, сочинённых композиторами Молдовы. Сосредоточим своё внимание на последних, продиктованных темой данного исследования. В советский период функционирования театра осуществлены двенадцать постановок оперных сочинений молдавских композиторов. Перечислим их в хронологическом порядке с указанием даты премьеры:

1. Давид Гершфельд. *Грозван*. – 8 июня 1956 г.
2. Давид Гершфельд. *Аурелия*. – 4 марта 1959 г.
3. Алексей Стырча. *Сердце Домники*. – 5 августа 1960 г.
4. Злата Ткач. *Коза с тремя козлятами*. – 19 января 1967 г.
5. Марк Копытман. *Каса маре*. – 20 февраля 1968 г.
6. Георгий Няга. *Глира*. – 26 апреля 1974 г.
7. Эдуард Лазарев. *Дракон*. – 28 мая 1976 г.
8. Давид Гершфельд. *Сергей Лазо*. – 10 декабря 1980 г.
9. Злата Ткач. *Волк-обманщик*. – 25 марта 1984 г.
10. Георгий Мустя. *Александру Лэпушняну*. – 20 декабря 1987 г.
11. Альфред Гершфельд. *Мальш и Карлсон*. – 19 марта 1988 г.
12. Виталий Верхола. *Пэкалэ и Тэндалэ*. – 2 апреля 1989 г.

Не все оперы из этого списка сочинений являются национальными в полном смысле этого понятия, т.е. написанными на сюжеты из жизни Молдовы и стилистически обобщающими национальные достижения фольклорной и профессиональной академической традиций. Так, не вписывается в процесс становления национальной оперы сочинение Э. Лазарева *Дракон*. Однако постановка этой экспериментальной оперы-памфлета, написанной по оригинальной сатирической сказке Е. Шварца на либретто самого композитора и поэта Р. Ольшевского, явилась показателем как композиторского мастерства автора, так и исполнительской зрелости труппы театра.

Всего несколько спектаклей выдержала детская опера дирижёра и композитора Альфреда Гершфельда (сына зачинателя национальной оперы Давида Гершфельда) *Мальш и Карлсон*, написанная на сюжет прославленной сказки А. Линдгрена *Карлсон, который живёт на крыше*. Короткая сценическая жизнь этой интересной весёлой оперы, которой сам автор и дирижировал, оборвалась после эмиграции композитора в США.

Обозначим ступени роста национальной, условно говоря, оперы, поскольку её первые шаги не могли привести в одночасье к становлению национальной классики (вспомним, какой путь прошла русская опера до появления *Ивана Сусанина* Глинки). Тематика, жанровая природа, стиль национальных оперных первенцев полностью соответствовали культурной парадигме советской музыки, поэтому решающую роль в выборе сюжетов сыграл пример русской композиторской школы: отражать героическое прошлое народа, его борьбу за свободу и социальную справедливость. Второй важный момент, также связанный с политической конъюнктурой, – показ героической борьбы за свою свободу совместно с русскими и украинскими братьями. В этом контексте первая опера на национальный сюжет – героическая музыкальная драма *Грозован* Д. Гершфельда на либретто В. Руссу (преьера состоялась 5 июня 1956 г. в канун официального открытия оперного театра) – воскрешает очень благодатную для художественного воплощения тему гайдуцкого движения в XVII веке, когда Молдавия находилась под игом турецкого владычества, а местные бояре помогали иноземцам разорять страну. Против двойного гнёта поднялись отважные, самоотверженные народные мстители-гайдуки, которым в борьбе за свободу помогают украинские казаки.

Песенная мелодика оперы базируется на молдавском и украинском фольклоре. В последней третьей редакции опера *Грозован* с успехом была показана в Москве в 1960 г. на Декаде молдавского искусства и литературы.

Окрылённый успехом, Д. Гершфельд создаёт вторую оперу *Аурелия* (либретто В. Шевелова), опять же на героическую, но уже современную тему, связанную с событиями Великой Отечественной войны. В ней в экстремальных событиях войны показываются судьбы трёх молодых людей, составляющих любовный треугольник, – молдавской девушки Аурелии, смертельно раненной в бою, Андрея и Дмитрия. Общая борьба с фашизмом молдаван и русских определила опору на мелос русской и советской массовой песни. Однако, несмотря на старания композитора и постановщиков, опера *Аурелия* в репертуаре не удержалась.

Заметной вехой в становлении национального репертуара театра явилась опера А. Стырчи (1919 – 1974) *Героическая баллада* на либретто А. Гужеля (название первой версии – *Сердце Домники*), которой удалось продержаться на сцене более четверти века. К тому же, она была показана в рамках гастролей труппы Молдавского театра Оперы и балета во многих других городах СССР. Сущностные константы этой оперы, как и предыдущих, также заключаются в героическом пафосе и теме интернациональной дружбы. Главная героиня – простая молдавская девушка Домника – становится революционеркой-подпольщицей и ценой своей жизни спасает русскую революционерку

Ольгу. Как и предыдущие оперы Д. Гершфельда, *Героическую балладу* А. Стырчи характеризует традиционная номерная система строения и песенная интонационная драматургия из сочетания двух стилевых пластов: основанного на молдавском музыкальном фольклоре и на интонациях русской народной и революционной песни. Сравнительно долгой сценической жизни оперы способствовали талантливый руководитель всей постановки, главный дирижёр театра в тот период Леонид Худолей и яркие солисты, исполнители главных партий Полина Ботезат, Тамара Алёшина и Борис Раисов.

После ряда опер, в которых доминировал героический пафос, как вспышка свежих новаторских перемен в музыкально-театральном жанре была воспринята постановка оперы *Каса маре* Марка Копытма по одноимённой пьесе теперь уже классика молдавской литературы Иона Друцэ на либретто В. Телеукэ (опера сочинена в 1968, премьера в 1969). *Каса маре* (*Casa mare*) издавна считается символическим понятием семейного благополучия, щедрости и гостеприимства молдавского народа. Олицетворяет символ самая светлая и нарядная комната в доме, готовая раскрыть свою душу и двери всем входящим в неё. Новаторство оперы заявляет о себе, начиная с жанровой разновидности: это первая *лирическая трагедия*, созданная в Молдове на национальном материале. Её главная героиня – сельская женщина Василица, красивая и сильная по характеру, которую прошедшая Великая Отечественная война обделила семейным счастьем (муж погиб в бою). На примере одной женской судьбы, исковерканной войной, композитор вслед за И. Друцэ акцентирует тему вдовства.

Лучшие традиции московской композиторской школы воплотились в современной лексике письма. Исследователь В. Аксёнов отмечает, что комплекс музыкально-выразительных средств в опере *Каса маре* очень современен по сравнению с предыдущими национальными операми Д. Гершфельда и А. Стырчи. Это касается расширения традиционной ладотональной системы, обогащённой диссонантными аккордовыми структурами, изобретательной полифонизации интонационных и фактурных пластов, экспрессивности вокальных партий, гармонично сочетающих традиции *parlando rubato* с островками *bel canto* [240, с. 38]. Автор оперы продемонстрировал также новое качество в соотношении композиторского и фольклорного начал. Если в операх Д. Гершфельда и А. Стырчи это соотношение представлено на уровне *фольклоризма*, то у М. Копытмана на уровне *неофольклоризма*, особенности которого прослеживаются прежде всего в оркестровых трансформациях начальной интонации известного народного танца *Периница*, ставшего лейтмотивом оперы. К сожалению, после четырёх аншлаговых

спектаклей эта новаторская опера канула в лету по причине эмиграции автора, названного а то время «предателем Родины», в Израиль.

Свою страницу в процесс становления молдавской оперы вписал Георгий Няга (1922 – 2003), сын основателя профессионального композиторского творчества в Молдове Штефана Няги, предки которого в нескольких поколениях были выдающимися народными музыкантами-лэутарами. Поэтому не случайно в основу своей оперы *Глира* (премьера в 1974 г.) Г. Няга и либреттист Г. Димитриу положили достоверный исторический эпизод из жизни прославленного певца, кобзаря и скрипача Барбу Лэутару (1780 – 1858). Удивительное искусство этого музыканта произвело большое впечатление в своё время на Листа, побывавшего в Молдове. Помимо собственно музыкального таланта Барбу, композитора и либреттиста привлекла трагическая любовная история из жизни лэутара: его любовь к крепостной девушке-цыганке Глире, которую насильно разлучили с возлюбленным, что в итоге привело её к самоубийству. Согласно идеологическим установкам советской оперы, любовная драма в опере неразрывно сплетена с драмой социальной. Центром конфликтного противостояния явилась борьба гайдуков во главе с предводителем Раду (другом Барбу) с помещиками-богачами. В опере *Глира* сохраняются жанровые канонические черты, характерные для периода становления: номерная структура и активное обращение к фольклорному материалу, в данном случае к молдавскому и цыганскому. Г. Няге после премьерных спектаклей на художественном совете был высказан ряд критических замечаний, а также было предложено поработать над второй редакцией оперы, от чего композитор отказался. По этой причине *Глира* больше не ставилась.

К открытию нового современного здания театра в 1980 г., коллективу которого к тому же было присвоено звание *Национального Театра Оперы и Балета*, была приурочена премьера третьей оперы основоположника этого жанра в Молдове Д. Гершфельда – *Сергей Лазо*. Её можно считать кульминацией в создании жанра героической эпопеи, когда градус героики достиг предела. Фактически *Сергей Лазо* – опера-гимн, посвящённая легендарной фигуре борца за советскую власть на Дальнем Востоке в годы Гражданской войны. Если абстрагироваться от идеологического «флёра», характерного для застойных 80-х годов в Молдавии, то можно понять причины восторженного принятия оперы зрителями. Во-первых, успеху оперы способствовало удачное либретто. Его автору, писателю Георге Маларчуку, удалось «очеловечить» клишированный образ героя-революционера малоизвестными жизненными реалиями этой богатой личности – поэта, публициста, военного стратега, партийного работника, дипломата, знающего несколько иностранных языков и, наконец, любящего мужа и отца.

Во-вторых, зрителя привлёк тот факт, что С. Лазо – уроженец молдавского села Пятра. В-третьих, за четверть века, прошедшую от создания первой оперы *Грозван*, бесспорно, выросло профессиональное мастерство Д. Гершфельда. Опера *Сергей Лазо* особо притягательна своим мелодизмом. Самая сильная сторона творческого дарования композитора проявилась в лирических третьей и пятой картинах, раскрывающих трепетные отношения С. Лазо и жены-революционерки Ольги (любовный дуэт *Звезда моих небес, сегодня нас венчает лес*; ария и колыбельная Ольги).

В целом, однако, стилистика *Сергея Лазо* не преодолела рамки песенной оперы, основанной на развитии как фольклорных молдавских интонаций, так и русских. Постановка *Сергея Лазо* продемонстрировала качественно новую ступень в росте исполнительского мастерства труппы театра (режиссёр-постановщик Е. Платон, дирижёр А. Мочалов, хормейстер В. Кондря, партия Сергея Лазо – народный артист СССР Михаил Мунтян, партия Ольги – народная артистка СССР, легенда молдавской оперы Мария Биешу).

В советский период происходит также становление оперы для детей. Пальма первенства в этом процессе принадлежит композитору Злате Ткач (1929 – 2006). Премьера её первой оперы *Коза с тремя козлятами*, написанной на либретто Г. Виеру (русский текст либретто Ю. Семёнова) по известной молдавской сказке И. Крянгэ, состоялась 19 января 1967 г. Яркая и долгая сценическая жизнь этого сочинения, пережившего три редакции, продолжалась вплоть до распада СССР. Знание детской психологии побудило композитора и либреттиста изменить финал сказки И. Крянгэ: если в ней к Волку приходит справедливое возмездие – он падает в яму с горящими угольями, но при этом погибают и козлята, - то в опере Волк наказан «гуманно» (Коза клещами выдёргивает ему последний зуб и козлята остаются живыми). Предназначив оперу для постановки на профессиональной сцене, З. Ткач обратилась к современной технике композиции, конечно, в границах доступности детям-дошкольникам. Вокальные партии с усложнённой хроматизированной основой изобилуют скачками на широкие интервалы, нередко включающие приём *glissando*; в гармоническом языке преобладают аккорды нетерцового строения; в области ритма показательны переменность, эффекты полиритмии.

В 1984 г. опера *Коза с тремя козлятами* обрела вторую жизнь в кардинально новой, полностью переработанной редакции (режиссёр-постановщик Л. Алёшина) и с другим названием *Волк-обманщик*. Чутко следуя веяниям времени, З. Ткач трансформировала оперу в направлении камерности, заменив тройной состав

симфонического оркестра на одинарный, вместо арфы ввела фортепиано, сделала немалые купюры, отчего драматургия оперы стала более динамичной.

С конца 70-х гг. Злата Ткач, учитывая потребности детской аудитории разных возрастов, сочиняет большое количество так называемых *концертно-лекторийных* опер, прозвучавших в Большом зале Национальной филармонии, а также на других сценических площадках. Некоторые из них получили путь к слушателю также в версии *радио-оперы*. Каждая из детских мини-опер композитора варьируется в своей жанровой разновидности. Первый эксперимент в оригинальном смешанном жанре представляет опера *Голуби в косую линейку*, написанная по рассказам молдавских писателей И. Друцэ, Г. Георгиу и стихотворению Г. Виеру (Премьера оперы *Голуби в косую линейку* состоялась в 1978 г. на сцене Большого зала Национальной филармонии в исполнении солистов и симфонического оркестра Молдавского театра оперы и балета под управлением А. Гершфельда). В 1979 г. осуществлена версия радио-оперы (дирижёр Д. Гоя). Опера также прозвучала в Москве и других городах СССР. В 1981 г. издана её партитура в издательстве *Музична Україна*. Злата Ткач определила своё сочинение как *Семь лирических новелл для чтеца, солистов и камерного оркестра*; в них сочетаются приметы оперы, камерно-вокальной сюиты и литературно-музыкальной композиции-обозрения. Здесь нет единого сюжета и конфликтного противопоставления персонажей. Каждая новелла имеет свой смысловой ориентир – их столько же, сколько и новелл: мир, дружба, любовь, доброта, красота, радость, детская фантазия. Объединяются новеллы «сверхтемой» течения времени, превращения детей во взрослых. Этот процесс воплощается в первую очередь в образе первоклассника по имени Бобочел. Музыка этого оригинального сочинения отличается ярким национальным колоритом, обогащённым элементами современной бытовой музыки (эстрадной, поп-музыки и джаза).

Следующая мини-опера *Повар и боярин* (1981), задуманная для постановки артистами филармонического лектория, также получила радио-версию (1982). Эта короткая весёлая сказка создана по мотивам молдавских народных сюжетов (сценарий И. Векшегоновой) о глупом боярине и умном слуге.

Постановка другой музыкальной сказки для младших школьников *Floricea, floricea (Цветик-семицветик)* силами лекторийной группы (режиссёр Е. Федько) состоялась в 1984 г. в Большом зале филармонии. Её премьера оказалась резонансной: *Цветик-семицветик* был показан на многих сценических площадках в Молдове, а также вошёл в репертуар камерно-музыкальных детских театров России. Для музыкальной сказки З. Ткач избрала известный одноимённый рассказ В. Катаева (сценарист В. Чудин).

Две следующие «малые» оперы З. Ткач адресовала старшеклассникам, для которых

большое значение приобретает патриотическое воспитание. Обе оперы сюжетно связаны с событиями Великой Отечественной войны, причём не вымышленными, а реальными. Премьера первой из них – *Томчиш-Кибальчиш*, – приуроченная к 40-летию Победы, состоялась в 1985 г. на сцене Республиканского Дома актёров (режиссёр Б. Раисов) силами активно действующей в 1980-е гг. лекторийной группы филармонии. Эта камерная концертная опера (четыре солиста в сопровождении фортепиано) включает также партию рассказчика, который комментирует события, описывает окружающую обстановку и тем самым компенсирует отсутствие декораций. Мелодика сочинения обобщает интонационные пласты пионерских и партизанских песен.

Вторая патриотическая опера *Шаг в бессмертие* (1985, либретто Е. Букова) адресована как детям, так и взрослым. По жанру – это романтическая легенда-быль, центральным персонажем которой является Ион Солтыс, уроженец Молдавии, повторивший подвиг Александра Матросова за три месяца до окончания войны и похороненный в польском городе Луизенталь. В отличие от предыдущих мини-опер, это многофигурная композиция с большим количеством действующих лиц, в которой идея подвига главного героя совмещается с идеей интернациональной борьбы против фашизма. Четыре разных языка, введённых в либретто, – русский, молдавский, польский и цыганский, – инспирировали обращение композитора к полифольклорной музыкальной основе, а также к «обобщённому советско-песенному мелосу» [92, 60].

Во второй половине 80-х – 90-е гг. З. Ткач продолжила сочинять оперы, как для детей, так и для взрослых: для детей: *Повар и боярин* (1987), *Ленивица* (1988), *Маленький принц* (1988), *День рождения слонёнка* (1997); для взрослых: *Мой парижский дядя* (1987), моноопера-поэма *Монолог матери* (1995).

В жанре одноактной комической оперы единственным опытом является дипломная работа по композиции в 1971 г. Виталия Верхолы (1946 – 1984). Само название оперы *Проделки Пэкалэ и Тэндалэ* указывает на фольклорную основу – как сюжетную, так и музыкальную. Либретто А. Конунова строится на забавных эпизодах из приключений популярных персонажей молдавского фольклора Пэкалэ и Тэндалэ. В 1979 г. опера прозвучала в концертном исполнении на сцене Большого зала филармонии в исполнении солистов лекторийной группы в один вечер с оперой З. Ткач *Голуби в косую линейку*. Спустя десять лет, уже после смерти композитора, опера дождалась постановки на сцене Молдавского театра оперы и балета (режиссёр Л. Алёшина, дирижёр Л. Гаврилов).

Тенденция сочинения опер в стиле *рок*, получившая активное распространение в СССР с начала 60-х гг., не обошла стороной и музыкальный театр Молдовы. Так, знаменательным событием стало появление первой рок-оперы Владимира Биткина (р.

1947) *Урок новейшей истории*, сочинённой и поставленной в 1984 г. на сцене Республиканского театра кукол *Ликурич* (режиссёр-постановщик Титус Жуков). Созданная по мотивам поэмы Е. Букова *Изнанка Вселенной* (сценарий В. Чудина), она адресована в первую очередь школьникам старших классов. В. Биткин опирался на сложившийся к тому времени жанровый канон рок-оперы, для которого характерна острая злободневность, развлекательность, зрелищность. Композитор верно почувствовал, что в условиях взрывчатости современной жизни на планете, когда вопрос стоит ребром – быть или погибнуть цивилизации, – нет более важной темы в искусстве, чем сохранение мира на земле. Смысловое и жанровое *credo* автора рок-оперы *Урок новейшей истории* воплотилось в виде страстно кричащего музыкально-театрального плаката в защиту Мира. Драматургия сочинения остро конфликтна. В ней противопоставляются, с одной стороны, Учитель и Дети, поющие о Мире на земле, о хлебе на столе, о радостном смехе ребёнка, о святой любви к Родине и маме, и, с другой стороны, три человекоподобных урода – Мистер Сейф, Бой Разбой и Сэр Лицемер, славящие силу лжи, лицемерия, стяжательства и представляющие, таким образом, «изнанку вселенной». Музыкальный язык сочинения не только увлекает подростков внешним роковым шармом, но и осуществляет развитие конфликта. Музыкальные интонации сочетаются в опере с конкретными звуковыми эффектами, записанными на магнитофонную ленту. Жанровая природа сочинения синтетична: предвосхищая направление мультимедийности, характерное для *нового музыкального театра*, композитор включил элементы слова, музыки, живописи, кино и хореографии, причём последней отведено едва ли не равноценное место с музыкой. Вскоре после премьеры этой новаторской оперы В. Биткин эмигрировал в Израиль, тем самым поставив «точку» в её сценической жизни. Отметим также, что в 1992 г. в музыкальном театре *Ginta Latinā* состоялась премьера фольклорной рок-оперы-балета *Миорица* композитора Ливиу Штирбу (режиссёр В. Мадан, либреттист Ю. Филип, хореограф – О. Руссу). К сожалению, по причинам экономического порядка она не получила сценического продолжения.

Казалось бы, к середине 1980-х гг., когда начался первый этап переходного периода, жанр оперы в Молдове активно утвердил себя как в количественном отношении, так и в смысле разнообразия жанровых разновидностей (оперы героические, лирико-психологические, комические, радио-оперы, рок-опера). Однако ни одна опера не удержалась на сцене и не смогла перешагнуть границу постсоветского пространства. Причины сложившейся ситуации видятся в целом комплексе субъективных и объективных обстоятельств. В одних случаях – это отмена идеологемы

социалистического реализма, в результате чего резко девальвировалась героическая тематика Октябрьской революции, гражданской и Великой Отечественной войн, тема интернациональной дружбы народов СССР. В других случаях причиной стала незрелость либретто и, как следствие, несовершенство музыкальной драматургии сочинений. В-третьих, сыграл роль отъезд из Молдовы ряда авторов (Э. Лазарев, М. Копытман, А. Гершфельд, В. Биткин) или их уход из жизни (А. Стырча, В. Верхола). Но, по большому счёту, исчезновение опер из репертуара обусловлено недостатком собственно композиторского мастерства и опыта в сочинении этого сложнейшего музыкально-театрального жанра (для многих обращение к опере было почти единственным событием в творческом пути). А после 1991 г., когда ко всем названным причинам добавился жестокий экономический кризис в связи с переходом на «капиталистический путь развития», разрушивший инфраструктуру государственного финансирования, не могло быть и речи о реанимировании оперных постановок советского периода.

Вместе с тем, тридцатилетний вклад композиторов Молдовы в «копилку» оперного жанра не пропал даром, а количество сочинений, наконец, перешло в качество. Мы имеем в виду рождение и постановку оперы Георгия Мусты (р. 1950) *Александру Лэпушняну*, премьера которой состоялась на сцене Национального Театра Оперы и Балета в 1987 г., то есть в начале переходного периода. Высокие художественные достоинства, позволяющие считать её первой зрелой национальной оперой, были высоко оценены и признаны не только в Молдове. Доказательством тому служат следующие факты: в 1989 г., после гастрольных показов оперы в Свердловске (ныне Екатеринбург) и Перми она стала лауреатом Всесоюзного театрального фестиваля *Флорар-89*. В 1990 г. её ждал ещё более громкий успех. После двух подряд постановок *Александру Лэпушняну* на сцене *Большого театра* в Москве в рамках престижного и масштабного Всесоюзного фестиваля *Оперная панорама*, в которой были показаны 60 опер советских композиторов, она вошла в тройку лауреатов, наряду с операми *Катерина Измайлова* Д. Шостаковича и *Антигона* В. Лобанова. В том же году за сочинение *Александру Лэпушняну* Г. Мусты был удостоен Государственной премии МССР. На сегодняшний день это единственная масштабная опера, сохранённая в репертуаре Национального театра оперы и балета (анализу данной оперы посвящён отдельный параграф исследования).

На протяжении долгих восемнадцати лет со дня постановки *Александру Лэпушняну* в Национальном Театре Оперы и Балета не было ни одной полноценной премьеры новой оперы, сочинённой современными молдавскими композиторами, поскольку не представляется возможным отнести к таковой одноразовое исполнение в концертном варианте оперы Теодора Згуряну (р. 1939) *Децебал*. Опера *Децебал* создавалась

композитором в первые годы обретения Молдовой независимости (год окончания сочинения – 1998) на волне острого обострения национального самосознания, поэтому выбор сюжета, естественно, пал на актуальную тему героического прошлого из жизни предков молдаван – даков и царя Дакии Децебала.

Политический и экономический, социальный и культурный хаос, в который погрузилась Молдова в 90-е годы в результате смены геополитической ситуации, не оставлял надежд на выход оперного жанра из кризиса. Казалось, что национальная опера «впала в кому». Её просто-напросто некому было сочинять, поскольку социальный статус композитора снизился в эти годы до предела. О подобной ситуации, сложившейся в странах Западной Европы на несколько десятилетий раньше, писал Лучано Берлио: «Никогда композитор не был так близко к тому, чтобы стать чужеродным организмом или лишь декоративной фигурой внутри своего общества» [29, с. 196].

Другая причина кризиса в развитии оперы кроется в кардинальном изменении парадигмы классической оперы и её трансформации в *новый музыкальный театр*, рождённый в пространстве постмодернизма. Это уже не театр пения с приматом вокала, а «тотальный театр» (определение Б. Циммермана), в котором «архитектура, скульптура, живопись, музыкальный театр, драматический театр, балет, кино, электроусилители, телевидение, конкретная музыка, цирк, мюзикл и все виды сценического движения соединяются друг с другом в феномене плюралистической оперы» [208, с. 101]. Таким образом, новый музыкальный театр развивается в направлении мультимедийности. На путь создания *нового музыкального театра* в Молдове первым и пока единственным вступил Г. Чобану, которым уже был накоплен солидный творческий багаж произведений в разных жанрах. Большим резонансным событием в музыкальной культуре Республики Молдова стала премьера его экспериментальной постмодернистской монооперы с балетом *Атех или Откровения хазарской принцессы*, состоявшаяся 26 сентября 2005 года на сцене Национального театра оперы и балета (данному сочинению посвящён отдельный параграф исследования).

В отличие от оперы, **эволюция жанра балета** в Молдове связана лишь с этапом его становления в советский период, когда на сцене Национального театра оперы и балета состоялись постановки семи балетов, созданных отечественными композиторами. Перечислим их с указанием даты премьеры:

1. *Рассвет* В. Загорского – 27 января 1960 г.
2. *Сломанный меч* Э. Лазарева – 29 апреля 1960 г.
3. *Антоний и Клеопатра* Э. Лазарева – 22 декабря 1965 г.

4. *Радда* Д. Гершфельда – 6 июня 1974 г.
5. *Перекрёсток* В. Загорского – 5 февраля 1977 г.
6. *Андриеш* З. Ткач – 28 декабря 1980 г.
7. *Лучафэрул* Е. Доги – 6 июня 1983 г.

Таким образом, количество балетов, поставленных на сцене Молдавского театра оперы и балета, уступает количеству опер почти вдвое. Тому были свои причины.

После Великой Отечественной войны в Молдове началась лишь подготовка национальных балетных кадров, когда осенью 1945 г. на обучение в Ленинградское хореографическое училище была послана группа детей из Молдавии в составе 20 человек.

Первым завершённым и профессионально зрелым балетом стал *Рассвет* молодого тогда В. Загорского, созданный в 1959 г. (либретто Г. Геловани, инструментовка Я. Френкеля). Балет был показан не только в Молдове, но и на Декаде молдавского искусства и литературы в Москве в 1960 г. В соответствии с канонами советской идеологии, центральной в балете *Рассвет* стала тема борьбы молдавского народа за свободную социалистическую родину, развернувшейся на территории Бессарабии в 1940 г. В этой героической хореодраме сюжет опирался на традиционный конфликт, где «образам, выражающим единое общенародное мировоззрение и определяющим позитивный идеал, противостоят образы зла, насилия, неволи, связанные с негативными жизненными явлениями» [42, с. 45].

В том же 1960 г. состоялась премьера балета Э. Лазарева *Сломанный меч*, представлявшего другую жанровую разновидность – лирико-романтического балета. *Сломанный меч* был сочинён в 1959 г. в очень сжатые сроки: прибывший в Молдову после окончания Московской консерватории (класс С. Богатырёва), Э. Лазарев принял активное участие в подготовке творческих сил республики к проведению Декады молдавского искусства и литературы в Москве в 1960 г. И действительно, его балет *Сломанный меч* с большим успехом был показан в Москве в дни Декады. Но, по большому счёту, этот триумф явился результатом усилий деятелей всего советского искусства, а не искусства Молдовы, если учесть, что автор балета – молодой композитор из России, балетмейстеры – Н. Данилова из России и народный артист Белоруссии С. Дречин, художник – народный художник РСФСР Б. Волков, дирижёр – заслуженный артист Литовской ССР И. Альтерман.

Печать национального в балете связана, в первую очередь, с его содержанием: Э. Лазарев обратился к поэме классика национальной литературы М. Эминеску *Strigoii* (*Призраки*), заметно переосмысленной либреттистами Г. Геловани и А. Киртока. В результате ведущей идеей стал протест против насилия и утверждение гуманистических

начал через всепобеждающую силу любви, соединяющую героев и после смерти. События, происходящие в балете, условно можно отнести к III – VIII векам новой эры, когда воинственные племена аваров вторглись на территорию, населённую предками молдаван даками.

Национально-характерные элементы присутствуют и в собственно музыкальном языке балета, хотя композитор, недавно приехавший в Молдову, «использовал наиболее общие интонационные, метроритмические и ладовые формулы молдавских танцев, которые воспринимаются лишь как намёк на фольклорный прообраз» [42, с. 65].

Новый уровень композиторского профессионализма Э. Лазарев продемонстрировал в следующем балете – *Антоний и Клеопатра*, где он обратился к грандиозной исторической драме Шекспира. Премьера первой редакции балета прошла на сцене Молдавского театра оперы и балета в 1965 г. (балетмейстер – М. Лазарева, жена композитора; художник – Э. Стенберг, дирижёр – заслуженный деятель искусств Латвийской ССР Л. Худолей), вторая редакция балета увидела свет рампы в 1976 г. В 60-е – 70-е годы *Антоний и Клеопатра*, ставший одним из репертуарных лидеров советской балетной сцены, был поставлен в пятнадцати театрах СССР, в том числе в Ленинграде, Львове, Горьком, Новосибирске, Свердловске, Казани, Риге, Таллинне, Саратове, Ташкенте, Улан-Удэ и др., а также за рубежом.

С возвращением Э. Лазарева в Москву после распада СССР сценическая жизнь его балетов сразу прекратилась.

Недолго продержался на сцене балет Д. Гершфельда *Радда*, хотя вначале он вызвал интерес и даже был показан в период гастролей в Москве и Ленинграде. Написанный по мотивам рассказа М. Горького *Макар Чудра*, к которому не раз обращались другие советские композиторы, например, Б. Асафьев в балете *Красавица Радда* (1938), балет Д. Гершфельда обладал особой притягательностью благодаря тому, что действие рассказа Горького, как и других его ранних романтических сочинений, происходит на берегу Днестра. Это побудило композитора использовать разнообразный фольклор Бессарабии. Поскольку Д. Гершфельд акцентировал в первую очередь романтический колорит любовных страстей Радды и Лойко, а не философскую идею Горького о несовместимости рабства любви и независимости, тематизм балета пленяет мелодической щедростью и красочностью, характерной для цыганского, молдавского, еврейского, венгерского песенно-танцевального фольклора. В целом *Радда* уступала лучшим образцам молдавского музыкально-театрального искусства. Рецензенты отмечали «стилистическую вторичность музыкального языка, отсутствие в тематизме органических связей с

фольклором Молдавии, недостаточность развития материала, просчёты в музыкальной драматургии» [42, с. 122].

Появившийся во второй половине 70-х гг. балет В. Загорского *Перекрёсток* ознаменовал значительный прорыв балетного творчества молдавских композиторов на пути к подлинно современному и новаторскому театральному искусству. Он воспринимается абсолютным контрастом по отношению к первому раннему балету *Рассвет*. *Перекрёсток* – это «детище» зрелого мастера, одна из вершин его творчества 70-х годов, к которой он шёл около десяти лет. Задолго до премьеры на сцене Молдавского театра оперы и балета слушатели познакомились в филармонических концертах с музыкой балета в виде двух самостоятельных симфонических произведений: в 1972 г. – с *Симфонией-балетом*, вместившей партитуру первого акта балета; в 1976 г. – с *Ночным праздником Вольного города* (название партитуры второго акта балета).

Новаторские черты *Перекрёстка* обнаруживаются уже в его замысле, который впервые в Молдове отразил творчество испанского классика XX века Федерико Гарсия Лорки, расстрелянного франкистами в Гранаде в августе 1936 г. Образ *перекрёстка*, заимствованный из одноимённого стихотворения Лорки и давший название всему балету, символизирует неизбежность столкновения Жизни и Смерти, Света и Тьмы, Добра и Зла. Эта вечная для искусства тема фокусируется и обретает конкретные национальные и исторические очертания на примере судьбы родной страны Лорки – Испании 20-х – 30-х годов, которая и стала первым перекрёстком Европы, где в смертельном поединке скрестились прогрессивные силы и фашизм.

Новаторской является драматургия балета, в которой совмещаются принципы сквозного симфонического развития с приёмами, подобными киномонтажу. Партитура балета *Перекрёсток* отличалась высоким профессионализмом в освоении техники современного композиторского письма, органично и виртуозно сочетающей элементы серийной техники (для характеристики Чёрных жандармов), полифонии оркестровых пластов, полиритмии. Черты полистилистики приносят множественные стилевые аллюзии на испанскую народную музыку (канте хондо, фанданго, малагенья), вкрапление неоклассической сюиты из пяти номеров во второй акт балета, а также некоторые отголоски джазово-эстрадной музыки (танго, румба).

В декабре 1980 г. увидел свет первый балет для детей и взрослых, сочинённый для профессиональной сцены, – *Андрееш Златы Ткач*. За год до премьеры в Кишинёве он был поставлен в Самаркандском театре оперы и балета под названием *Волшебная свирель*.

Либретто Р. Сац-Карповой, впоследствии значительно переработанное О. Мельником, составлено по мотивам широко известной в Молдове и за её пределами

стихотворной поэме *Андриеш* Ем. Букова, за которую в 1946 г. писатель был удостоен премии Министерства культуры РСФСР «За лучшее произведение для детей».

Фабула балета *Андриеш* в чем-то напоминает о пушкинской поэме *Руслан и Людмила*: во время праздника тёмные силы похищают главную героиню Флоричику, после чего Андриеш отправляется в путь, преодолевает множество препятствий, одерживает победу над злыми силами, освобождает любимую и возвращается в родные края. З. Ткач определила жанр своего балета: *лирико-драматическая сказка*. В соответствии с подобной жанровой направленностью, идейный пафос балета составляет вечное противостояние Добра и Зла во имя победы любви и самой жизни.

Большой опыт З. Ткач в сочинении музыки для детей, накопленный до *Андриеша*, позволил создать произведение яркое, красочное, весёлое, привлекающее широким спектром выразительных средств, симфоническим током развития. З. Ткач виртуозно трансформирует и обобщает интонационные, ритмические и жанровые модели дойны, танцев хора-маре, бэтута, остропэц, оляндра, гагаузских танцев реченица и кадынжа.

В характеристике злых персонажей композитор демонстрирует владение техникой музыкального гротеска, подавая в юмористическом ключе не только фольклорные, но также эстрадно-джазовые ритмо-интонации. Балет *Андриеш* сохранялся в репертуаре театра вплоть до распада СССР. В 1981 г. за этот балет З. Ткач получила Государственную премию МССР, в 1986 г. был издан клавишник балета.

Последняя премьера в жанре балета – произведение Е. Доги *Лучафэрул* по мотивам одноименной поэмы М. Эминеску – состоялась на сцене Молдавского театра оперы и балета 6 июня 1983 г., т. е. ещё в «доперестроечный» период. С культовой фигурой советского кинорежиссёра и поэта Эмиля Лотяну Е. Догу связывало многолетнее творческое содружество: на его стихи композитором написано множество песен и романсов, кантата *Белая радуга*, музыка к прославленным фильмам *Лэутары* (1972), *Табор уходит в небо* (1976), *Мой ласковый и нежный зверь* (1978), *Анна Павлова* (1982). Балет *Лучафэрул* явился кульминацией в сотворчестве двух мастеров. В своих воспоминаниях Е. Дога пишет: «В случае балета *Лучафэрул* я не писал музыку, а проживал эту повесть о любви <...> Находясь рядом с Лотяну, я получил настоящую школу, а фактически, несколько школ. В первую очередь, румынскую школу, цыганскую, потом русскую. Потом появилась другая школа, балетная – *Лучафэрул* и фильм *Анна Павлова*» [267, с. 261].

Романтическая идея балета определила акцент на его постромантический стиль. В поэме М. Эминеску, прототипом которой явилась румынская сказка *Девушка из золотого сада*, развёртывается пленительная и одновременно трагическая повесть о любви

светозарной звезды – Лучафэра – и юной царевны, земной девушки Кэтэлины, томящейся в своём высоком замке.

Многое в поэме связано с трагической судьбой самого Эминеску. На полях чернового варианта рукописи поэмы он записал: «Это сказка. Но аллегорический смысл, который я придал ей, заключается в том, что если гений не знает смерти и имя его избавлено от забвения, то, с другой стороны, на земле он и сам не способен быть счастливым. Он не знает смерти, но не знает и счастья...Мне казалось, что судьба Лучафэра из сказки весьма сходна с судьбой гения на земле» [147, с. 349].

Лучафэр относится к категории вечных, ставших архетипическими, образов, получивших многовариантное воплощение в сочинениях мировой литературы (укажем, например, на *Потерянный рай* Мильтона; *Каин*, *Чайльд-Гарольд*, *Манфред* Байрона; *Освобожденный Прометей* Шелли, *Фауст* Гёте, *Демон* Пушкина и Лермонтова).

Исследователь В. Аксёнов справедливо отмечает, что в балете Е. Доги «романтическое выступает и как художественный метод, и как самый важный компонент стилевого спектра» [244, с. 19]. Художественный метод романтиков обнаруживается в целом комплексе бинарных оппозиций: реальность – мечта, земля – космос, земное – возвышенное, рядовой человек – гений.

Комплекс музыкально-выразительных средств, избранный Е. Догой, также традиционен в своей опоре на творчество романтиков XIX века. Самая сильная сторона музыки балета – мелодика широкого дыхания с частыми модуляциями и отклонениями в тональности III и VI ступеней. Повышенным лирическим градусом дарования Е. Доги инспирировано обогащение партитуры вокальными тембрами (хора и солистов – сопрано, тенора), что нередко встречалось в советских балетах второй половины XX века (*Икар* С. Слонимского, *Ярославна* Б. Тищенко, *Пушкин* А. Петрова и др.).

В десятилетний период работы над балетом (1972 – 1983) Е. Дога параллельно активно работал над сочинением эстрадных песен и киномузыки, что не могло не отразиться на мелодике балета, буквально пронизанной лексемами из музыки этих жанров, в том числе, популярной *Песни о моём городе (Мой белый город)*.

Тесный стилевой сплав романтизма, советской музыкальной эстрады и элементов молдавского фольклора делает музыку балета *Лучафэрул* предельно демократичной, доступной для восприятия широкими слушательскими массами. Видимо, другой задачи композитор перед собой и не ставил, признаваясь: «Я никогда не был революционером» [266, с. 244]. Как справедливо отмечает В. Аксёнов, «Доге не свойственны радикальные новации в области техники композиции, которые касаются изменения морфологии и музыкального синтаксиса. Дога не стал одержим замещением тонального и

функционального мышления на атональное, сериальное, стохастическое, культивируемое так называемым авангардизмом. Дугу совершенно не привлекают ни эксперименты с четвертями и «шестыми» тонов, ни спектральная техника в условиях микрополифонии, ни техники минимализма и репетитивности» [244, с. 22]. Излишний традиционализм балета не позволил ему стать стимулом для дальнейшего развития жанра балета в музыкальной культуре Молдовы постсоветского периода, хотя попытка возратить его в репертуар театра и, более того, позиционировать как выдающийся национальный балет была предпринята в 2007 г., когда состоялась постановка его второй редакции, приуроченная к 50-летию Национального театра оперы и балета. Резонансное возвращение новой версии *Лучафэрула*, однако, не сделало его репертуарным.

Закljučая обзорный раздел, следует отметить, что автор диссертации сфокусировал своё внимание только на тех операх и балетах, которые обрели сценическую жизнь. Всё же перечислим сочинения, которые были написаны композиторами Молдовы, но не поставлены, а по причине отъезда некоторых авторов из страны утратилась возможность знакомства с рукописными экземплярами нот. В этот список вошли оперы: *Золотой рог* на либретто Г. Димитриу Г. Няги (1982), его же монооперы *Птица Феникс* (1995) и *Нефертити* на либретто Г. Димитриу (1997); три одноактные оперы по рассказам А. Чехова Е. Фиштик (1987); камерная опера *Ирис* по мотивам сочинения Г. Гессе (1994) и моноопера *Игра линий* на либретто И. Матвиенко (1991) С. Пысларь, а также балеты *Millenium XXI* (в сопровождении электронных инструментов) Е. Фиштик; камерные балеты *Man-Vox* (1998) и *Эминеску* по мотивам любовной лирики поэта (1999) Ю. Гогу.

5.2. Александру Лэпушняну Георгия Мусты как пример современной национальной оперы

Премьера оперы *Александру Лэпушняну* Г. Мусты в декабре 1987 г. явилась экстраординарным событием в музыкальной культуре Республики Молдова, поскольку все её слагаемые полностью отвечали духу переходного периода. «Эта премьера, явившаяся на гребне первой перестроечной волны, на излёте 1987 года, всколыхнула художественную жизнь республики. Город вскипал тогда первыми митингами, национальное и человеческое самосознание стремительно освобождалось от 70-летнего сна, вдыхало кислород правды, впитывало потоки разоблачений, воскрешало истину родной истории», – писала в рецензии музыковед Е. Вдовина [35, с. 3]. И она не ошиблась в том, что постановка *Александру Лэпушняну* действительно обозначила рождение полноценной национальной оперы, превратившейся за годы переходного периода в своеобразную эмблему Национального театра оперы и балета.

Разносторонне одарённому молодому композитору Г. Мусте (к моменту окончания оперы ему исполнилось 35 лет) впервые удалось в оперном жанре отказаться от канонов социалистического реализма. Прежде всего, новый взгляд на отечественную историю обнаруживается в выборе главного персонажа сочинения, которым впервые оказался не герой, как в предыдущих операх композиторов Молдовы (*Грозван, Аурелия, Сердце Домники, Сергей Лазо*), а антигерой. Выбор композитора пал на кровавого господара феодальной Молдовы, правившего в 1552 – 1561 и в 1564 – 1568 гг. В годы своего первого правления он установил компромиссные отношения с крупным боярством, активно развивал внешнюю торговлю княжества, оказывал большое покровительство православной церкви, содействовал строительству целого ряда церквей, в том числе православного храма во Львове, поддерживал культурные связи со Львовом и Москвой.

Но Александру Лэпушняну не был тем государственным деятелем, который смог бы возглавить антиосманское выступление за независимость княжеской Молдовы, хотя он и предпринимал попытки борьбы против султанской Турции.

В XIX веке фигура Александру Лэпушняну привлекла одного из виднейших молдавских писателей, основоположника художественной прозы и жанра исторической новеллы, исследователя фольклора и борца за основание национального театра Костаке Негруци (1808 – 1868), написавшего в 1840 г. своё главное художественное произведение – историческую новеллу *Александру Лэпушняну*. В лаконичной новелле К. Негруци, состоящей из четырёх глав, акцентируется период второго правления Александру Лэпушняну (1564 – 1568) – одной из самых трагичных страниц в истории Молдовы, когда её трон оттоманская Порта превратила в аукцион, в объект купли-продажи, постоянно увеличивая «ставки». Частая смена господарей сопровождалась многочисленными интригами, предательством и кровавыми событиями внутри княжества.

Во вступительной статье к избранным в 1827 г. сочинениям К. Негруци писатель Василе Александри определил значение новеллы *Александру Лэпушняну*: «В то время, как дворец господаря считался чем-то вроде храма, а сам господарь – чем-то вроде непогрешимого Будды, К. Негруци осмелился выявить жестокий лик Александру Лэпушняну и высказать боярам великую истину: *Народ сильнее боярства!* Ответ господаря *Глупы, но многочисленны!* вобрал в трёх словах настоящую социальную революцию» [235, с. 372].

К работе над либретто Г. Димитриу подошёл очень ответственно, бережно, стремясь как можно более точно сохранить центральные идеи новеллы, последовательность развития событий и общую структуру (четыре главы соответствуют четырём картинам оперы, сгруппированным в два действия). В золотых страницах

отечественной классики Г. Димитриу увидел основу для трагедийной многофигурной композиции, центром которой явился Александру Лэпушняну. Что влекло к этому антигерою современного писателя? Только ли жестокое массовое убийство бояр? «Если сравнить масштабы совершённого им с человеческими мясорубками последующих времён, когда счёт шёл не на десятки и сотни, а на тысячи и миллионы жертв, то станет ясно, что в памяти людской он живёт не только из-за злых его деяний, но и благодаря какой-то необыкновенной роковой силе, таившейся в нём, тайному трагизму его судьбы, ставшей одним из своеобразных уроков для человечества» [35, с. 3].

Либреттисту и композитору удалось проникнуть в непостижимую тайну человеческой судьбы и постараться разгадать психологию души, за которую борются Всевышний и дьявол. Современным осмыслением далёкого прошлого продиктован ряд изменений, которые внёс либреттист по сравнению с новеллой К. Негруци:

- 1) в либретто расширен показ внутренней конфликтности характера главного персонажа, сделан акцент на монологических сценах Лэпушняну, подобных трагическим размышлениям-исповедям;
- 2) существенную трансформацию претерпели как образ народа, так и осознание его исторической роли государём: если в новелле Негруци Александру Лэпушняну интуитивно приходит к мысли о том, что народ – великая сила, то в либретто введена большая финальная сцена государя с народом, которая демонстрирует его полную уверенность в том, что народ – будущий творец истории;
- 3) большую остроту и объёмность получил конфликт Лэпушняну с боярством за счёт введения нового персонажа – дерзкого боярина Дрэгана. Более акцентирована предательская сущность бояр Спанчока и Строича, которые в финальной картине ускорили смерть государя, дав ему выпить отраву;
- 4) расширена лирическая линия посредством психологизации образа жены государя Руксанды, а также введения двух женских персонажей, отсутствующих у К. Негруци – подруги Руксанды Илинки и вдовы Дрэгана.

В результате указанных изменений жанр оперы Г. Мусты впервые в Молдове предстаёт как подлинная социально-историческая трагедия.

Если исследователь творчества К. Негруци И. Осадченко обнаружил немало параллелей между новеллой *Александру Лэпушняну* и трагедией А. С. Пушкина *Борис Годунов*, то вполне закономерно и естественно обнаруживаются многочисленные связи, протянувшиеся через столетие от оперного шедевра *Борис Годунов* великого Мусоргского к опере современного композитора Молдовы Г. Мусты. Действительно, *Борис Годунов* явился совершенной моделью для сочинения Г. Мусты, ненавязчиво подсказанной

профессором Московской консерватории Ю. Фортунатовым, с которым молодой композитор непосредственно консультировался в период работы над своей оперой.

Примером для Г. Мусты стало обращение к трагическим страницам отечественной истории, близкой даже по времени действия: в *Борисе* это конец XVI века (1598 – 1605), в *Александрю Лэпушняну* – вторая половина XVI века (1564 – 1568). Но, конечно, главным объединяющим фактором стала базовая тема: антагонизм власти и народа. В обеих операх силу власти олицетворяют антигерои – царь Борис и господарь Александрю Лэпушняну. Как центральные персонажи сочинений, они представлены во всей противоречивой сложности своей роковой человеческой сущности, приводящей обоих к мучительной смерти. Как и Борис, Лэпушняну показан в разных социальных функциях: государственного деятеля, прекрасного семьянина, любящего своих детей, грозного тирана и одиноко страдающей личности.

Примечательно, что трагедия одиночества личности Лэпушняну раскрывается прежде всего в его развёрнутых вокальных монологах (всего их семь), занимающих значительную часть временного пространства оперы. Их можно трактовать как рассредоточенную монооперу, встроенную в многофигурную композицию и позволяющую проследить весь путь Лэпушняну от восшествия на трон до смерти. Подобная специфика жанрового наклона также продолжает традицию «Бориса». В качестве аргумента приведём цитату из исследования об опере *Борис Годунов* А. Цукера: «Если мысленно вычленим из оперы все монологи Бориса (в Прологе, втором и четвёртом действиях) и свести их воедино, они образуют некое самостоятельное целое, сложившись в единую *монодраму*. В этой монодраме всё логично и последовательно вытекает одно из другого, всё взаимообусловлено и связано общностью тематических линий и интонационных процессов. Подобная необычная структура, возникающая внутри густонаселённого пространства произведения, как нельзя лучше отражает два важнейших качества созданного Мусоргским образа главного героя. *Первое* – это масштабность и значительность личности Бориса. <...> *Второе* качество образа также органичнее всего раскрывается в условиях монодрамы, – это уже упоминавшееся бесприютное одиночество героя, отчуждённость от всех окружающих его участников трагедии, среди которых он остаётся один как перст, со своими душевными терзаниями, страхами и отчаянием» [214, с. 163 – 164].

Много параллелей находим в обрисовке другого главного – коллективного персонажа в обеих операх – народа. Здесь особенно явны ассоциации с оперой Мусоргского в экспонировании образа народа. Во второй картине пролога в *Борисе*, действие которой происходит на площади перед Успенским собором, подневольная

забитая народная масса из-под палки славит Бориса в величальном хоре *Уж как на небе солнцу красному Слава*. Так же покорно и принудительно, на площади перед Дворцом, народ величает Лэпушняну в хоре *Слава нашему господарю Александру*.

В дальнейшем линия антинормии «власть – народ» изменяется согласно разным национальным историческим ситуациям, сложившимся в правление царя Бориса – с одной стороны, и господаря Лэпушняну – с другой. В опере Мусоргского на всём её протяжении антагонизм между народом и властью усиливается, приводя в финале к грозному стихийному бунту в сцене под Кромами. «Народ показан в «Борисе» во всей его реальной противоречивости. Он то и дело впадает из одной крайности в другую. С равным воодушевлением он молится и бунтует, проявляет безошибочное нравственное чутьё и жестоко ошибается; наивная доверчивость и беспомощность оборачивается грозной, во многом непредсказуемой силой. Подобное воплощение образа народа как сложного социального организма на конкретном историческом материале не имело аналогов в музыкальном, да и не только в музыкальном искусстве» [там же, с. 120]. Таким образом, народ – эта «великая личность» – становится центральным персонажем оперы Мусоргского.

Другая траектория взаимоотношений господаря и народа представлена в опере Г. Муста, в которой народ ещё не созрел до массового стихийного бунта против власти, подобного сцене под Кромами. Однако его бунтарские силы всё же вырываются наружу в кульминационной третьей картине, где народ требует отдать ему на растерзание голову лишь одного боярина-предателя Моцока. Получив её, народная масса успокаивается. В финальной же сцене оперы, на пороге смерти, Лэпушняну сам обращается к народу со словами: *Пришла пора вам подняться с колен*, на что его представители отвечают: *Прости нас, Боже, мы темны и глупы, мы бы подняли народ, но у нас нет факела, который осветил бы нам дорогу*.

Последние фразы монолога Лэпушняну выражают проснувшееся в нём сочувствие к народу, веру и надежду на то, что в будущем он станет главной исторической силой: *Хотел бы сейчас поверить, когда моя жизнь приходит к концу, что честный и терпеливый мой народ, вечный, как время, дойдёт до лимана света*.

Образ Александру Лэпушняну – стержень всей драматургической концепции оперы. На нём сконцентрированы три основные линии развития:

1) линия социальной трагедии, олицетворяющая внешний конфликт оперы, герои которого – Лэпушняну, народ, бояре и духовенство;

- 2) линия лирической трагедии, герои которой Лэпушняну – жена Руксанда;
- 3) линия психологической трагедии, олицетворяющая внутренний конфликт Лэпушняну.

Движущей силой линии социальной трагедии выступает последовательная цепь предательств, заговоров, убийств. В первой картине в *Сцене Лэпушняну с боярами* происходит встреча четырёх бояр-послов, отправленных господарём Томшей навстречу Лэпушняну с целью преградить ему путь в страну, так как *народ его не хочет и не любит*. Испугавшись угроз Лэпушняну, сопровождаемого семитысячной турецкой армией, трое послов (Строич, Спанчок и Веверица) разбежались, тем самым предав Томшу и не выполнив его поручения. В следующем за данной сценой *Диалоге Лэпушняну и Моцока* оставшийся наедине с Лэпушняну боярин Моцок совершает двойное предательство: и по отношению к правящему господарю Томше, и по отношению к Лэпушняну, которого лживо уверяет в желании служить ему и быть «верным до смерти». На что проницательный Лэпушняну отвечает: *Сначала продал Деспота (бывшего господаря – Е. Мироненко), потом продал и меня, сейчас продаёшь и Томшу и хочешь, чтобы я поверил тебе?*

Вторая картина открывается *Сценой Лэпушняну с боярами и народом*, в которой уже сам господарь Лэпушняну совершает предательство, оканчивающееся кровавой расправой с группой бояр во главе с Дрэганом, не побоявшихся смело бросить в лицо господарю слова правды: *Ты не пришёл править ради народа, а вернулся как мститель. Не преклоняюсь и не боюсь тебя. Горько за страну и за нас, когда волк правит овцами*. Гневный монолог Дрэгана, прозвучавший резким контрастом на фоне величального хора народа *Слава*, привёл его вместе с другими представителями народа к гибели по приказу Лэпушняну.

В этой же второй картине женский хор (ремарка композитора – *восемь вдов*) во главе с вдовой растерзанного Дрэгана обращаются к жене господаря Руксанде, которую считают предательницей, с угрозами: *Ты, правительница страны, почему не остановишь руку тирана? Ты ответишь за это, правительница!*

Действие кульминационной, третьей картины направлено на показ и раскрытие самого жестокого и вероломного предательства Лэпушняну. Картина открывается *Сценой в церкви*, когда на богослужение собрались почти все высокопоставленные бояре. Лэпушняну обращается к ним с лицемерной просьбой простить его за все грехи и начать мирную жизнь: *Так будем жить в мире по завету «Возлюби ближнего как самого себя», и Господь пусть простит нам все наши грехи, как прощаем и мы грешникам нашим. Простите меня, люди добрые! В знак примирения приглашаю вас всех на пир*. Бояре

поверили лживому монологу Лэпушняну о примирении и собрались на пир, кроме бояр Спанчока и Строича, которые сбежали, почувствовав неладное.

Сцена расправы Лэпушняну с сорока семью боярами занимает огромное кульминационное плато, которое делится на три структурных блока: первый – вступительный (приход гостей на застолье); функция второго блока – коварное усыпление бдительности бояр (он представляет экспрессивный восточный женский танец); третий блок – высшая точка драмы (ужасающая сцена резни). Лишь одному представителю бояр Моцоку-предателю государь сохранил жизнь, но ненадолго. Взбунтовавшийся после резни народ требует отдать ему голову Моцока на заклятие. В итоге Моцок за свои предательства получил возмездие в виде ещё более мучительной смерти от рук разъярённой толпы народа.

События четвёртой, заключительной картины происходят спустя четыре года в Хотинской крепости, где больной Лэпушняну доживает свои последние дни. В линию социальной трагедии (внешнего конфликта «Лэпушняну – бояре – народ») здесь включен негативный персонаж митрополита Теофана, который внёс свою лепту в цепь предательств. В диалоге с Руксандой он истово молится за душу государя: *Господи, прости грехи раба твоего Александру и не наказывай его за грехи его...* В то же время Теофан предаёт его, войдя в сговор с беглыми боярами Спанчоком и Строичем и разрешая им переодеться в одежду монахов и проникнуть в крепость с целью отравить государя. Заставив его выпить кубок с ядом, они, таким образом, совершают акт долгожданного возмездия со словами: *Учись умирать, ты, который умел убивать!*

Весьма важное место занимает в опере линия *лирической трагедии*, разворачиваясь в сценах Александру Лэпушняну с женой Руксандой. Впервые образ обаятельной, доброй, любящей и преданной своему мужу женщины раскрывается в арии Руксанды из второй картины (ц. 106): *Я слабая женщина и давно забыла, что я внучка Штефана Великого и дочь своего отца Петру Рареша. Сейчас живу в страхе и боли, чёрная тень стоит возле меня всегда...* Причина её сражений – супруг Александру Лэпушняну, у которого «раньше была добрая, нежная и человеческая душа, но проклятые бояре предали его и превратили из человека в кровавого тирана».

В ариозо Руксанда, сострадая вдовам убиенных бояр, обращается к мужу с просьбой: *О, мой хороший господин, хватит столько крови* (ц. 142).

Кульминацией лирической линии служит любовный дуэт Лэпушняну и Руксанды (ц. 169): *Господин души моей! Почему не видишь, как мне тяжело?* Как самый светлый эпизод во всей опере – гимн взаимной любви – воспринимается кульминационный раздел дуэта, открывающийся словами Лэпушняну: *Источник моей радости, счастья и покоя* (ц.

180). Продолжением и развязкой лирической линии служит ария Руксанды из финальной, четвёртой картины, которую она поёт у постели умирающего супруга: *Прости, Боже, я твёрдо знаю, что он виновен... Не дай ему умереть, просит тебя царица... Ведь только ты, Боже, можешь быть милостивым к нему* (ц. 106).

Наконец, важнейшая в драматургии третья линия *психологической трагедии*, олицетворяющая внутренний конфликт главного персонажа, воплощается в монологах Лэпушняну (условно говоря, рассредоточенной моноопере). Именно в них обнажается вся сложность его страдающей и противоречивой натуры. Голос жестокого тирана уступает место мудрому правителю, глубоко обеспокоенного судьбой своего народа. В печальных размышлениях Лэпушняну его личная тревога, тоска и боль резонируют с чувством всеобщего страдания невинного народа, символизирующего образ печальной, угнетённой Молдовы.

В монологах господаря вырисовывается обширная панорама философских вопросов и трудных поисков ответов на них. Это непрекращающаяся круговерть добра и зла, в которой зло не раз одерживает победу, принося не только нравственные страдания, но и прямые человеческие жертвы. Но и возмездие за злые деяния следует неотступно, и только тогда наступает прозрение, осознаются подлинные жизненные ценности. Трагический пафос монологов Лэпушняну, да и всего произведения, в том, что осознаются эти ценности слишком поздно, перед самой смертью.

Гибкая вокальная декламация монологов варьируется в своей жанровой направленности. Так, в первом монологе Лэпушняну (ц. 14) – своеобразном эпиграфе к эволюции его образа – композитор обращается единственный раз к подлинной фольклорной лирической песне *Eu mă duc, codrul rămâne...* Её текст словно обобщает печальную судьбу Лэпушняну: *Я иду, а лес остаётся. Плачет по мне листва, потому что я не сделал ничего доброго.* (Пример 45). Функцию второго монолога выполняет развёрнутая по масштабам Ария Лэпушняну (ц. 23 – 42), состоящая из пяти контрастных разделов (*Grave, Pesante sostenuto, Animato, Andante con moto, Poco animato*). Оставшись наедине с самим собой, господарь беседует «с ночью, со звёздами и с землёй». Он слушает, как «тяжело стонет земля и предсказывает судьбу изменчивую, как ветер». Постепенно его одолевает навязчивая идея жестокого возмездия боярам (*Пусть меч их рассечёт и уничтожит, пусть топор их разрежет на мелкие кусочки, чтобы услышал я, как стонут, воют и плачут их тела*).

К самому светлому эпизоду во всей опере относится третий монолог господаря – *Баллада* из второй картины (ц. 156). Для воплощения этого редкого мига покоя и счастья взаимной любви Лэпушняну и Руксанды композитор нашёл необыкновенно

выразительные средства лирической экспрессии, обратившись к фольклорной жанровой модели дойны. Музыкальный язык *Баллады* находится в абсолютной гармонии с текстом, в котором господарь признаётся в любви к Руксанде: *Ты бесценный цветок любви, ласточка, красавица... Твой райский лик прекрасен! Ты единственный свет, белая и светлая песнь моя.*

Функцию четвёртого монолога выполняет вторая обширная ария Лэпушняну из второй картины (ц. 190). В ней достигает предела сила кипения доходящих до сумасшествия негативных эмоций – ненависти, ожидания скорейшего жестокого возмездия: *Измена измен, всё измена! Пустота, пустота, всё пустота!*

Пятый монолог из третьей картины, обозначенный композитором как *ария прощения* (ц. 20), открывается притворно покаянным вокальным речитативом, обращённым к собравшимся на церковную службу боярам: *Господа бояре! За период моего второго правления я проявил себя, жестоко проливая кровь... Я сожалею и каюсь... так будем же жить в мире и согласии... Простите меня, люди добрые.* Эта насквозь лицемерная и лживая речь господаря вскоре обернулась грандиозным кровопролитием.

Два последних предсмертных монолога содержатся в заключительной четвёртой картине. В шестом монологе (ц. 129) показан раскаивающийся господарь, глубоко страдающий от боли и одиночества (*Не хочу умирать в одиночестве, в постели... Боже, Ты есть, или Тебя уже нет?*). Этот монолог служит предыктом к заключительной арии Лэпушняну (ц. 147), в которой на пороге смерти к нему, наконец, приходит прозрение и осознание великой народной силы, а также пробуждается вера в то, что «честный и терпеливый народ дойдёт до лимана света». Эта вера совмещается у Лэпушняну с чувством глубокого сострадания народу, суть которого в том, что «до лимана света» предстоит ещё долгий путь: *В этом мире столько ещё будет горя, вражды и несчастья. Когда всё это закончится? Где конец беззаконию?* Поразительно, насколько прозорливо мыслил господарь Молдовы.

Три обозначенные выше линии развития, насыщенные многочисленными внутренними и внешними конфликтами и контрастами, сплетаются в логично структурированный целостный организм благодаря виртуозному владению композитором средствами интонационно-звуковой драматургии. Г. Мустя обращается как к традиционным приёмам классической оперной драматургии, так и к новаторским, характерным для второй половины XX века.

К традиционным следует отнести богато представленную и развитую сеть музыкальных лейтмотивов, осуществляющих интонационные связи – как крупноплановые, архитектурные, цементирующие целостную структуру, так и более

локальные. Музыкальные лейтхарактеристики составляют систему, куда входят: 1) *лейттемы*, 2) *лейтмотивы*, 3) *лейтинтонации*.

1. К важнейшим *лейттемам* следует отнести тему из интродукции оперы, символизирующую образ Родины (с т. 5). Фактически это музыкальная эмблема Молдовы, для воплощения которой композитор избрал тембр кавала, народного пастушеского инструмента. Из эха первого оркестрового удара «в звуках древнего кавала рождается нежная чистая мелодия – словно тихий голос родной земли из далёкой истории и вечности зовёт к примирению и прощению» [35, с. 3]. В структурном и интонационном плане данная тема воссоздаёт жанровую атрибутику дойны: деление на три контрастных раздела (первый – с т. 5, второй – ц. 1, третий – ц. 2); интонационная формула (восходящий разбег от пятой к первой ступени и долгое «зависание» на тонике, после чего следует постепенный спуск мелодии к нижней тонике); обилие характерных мелизмов (морденты, трели); чередование кантиленных участков с пассажно-импровизационными; ладовая основа (*дорийский а* с повышенной четвёртой ступенью). Эта красивейшая *quasi*-дойна в исполнении соло кавала словно конкретизирует время (исторически давнее) и пространство (географическое), в котором разворачивается действие. Одновременно она воскрешает образ древних молдавских кодр, романтической легенды, создавая обобщённое представление о народе Молдовы и его суровой судьбе (Пример 46).

В структуре оперы мелодия кавала приобретает стратегическое значение лейттемы, поскольку она звучит ещё дважды: в центральном разделе (ц. 157) и в завершении оперы (ц. 156 в последней картине), образуя конструкцию арки. В середине оперы все три её тематических элемента, варьируясь и трансформируясь ритмически и фактурно, составляют основу вокальной партии *Баллады Лэпушняну* о любви к Руксанде. Завершает оперу вновь соло кавала.

Локальное значение приобретает лейттема величального хора народа *Слава*, выполняющая функцию тематической арки во второй картине оперы (Пример 47). В начале картины хор *Слава* повторяется трижды, являясь рефреном развёрнутой сцены Лэпушняну с боярами и народом (ц. 84), четвёртое его проведение завершает вторую картину (ц. 196).

2. *Лейтмотивы*: а) Концептуальное значение в драматургии оперы отведено лейтмотиву, открывающему оперу. Сам Г. Мустя обозначил его как символ *связи времён* (прошедшего, настоящего и будущего). Он занимает всего пять тактов, на протяжении которых композитор с помощью острого сонорного приёма заставляет слушателя совершить воображаемый прыжок из глубины веков в настоящее. Лейтмотив начинается с одиночного звука *фа-диез*¹ у трубы на *ppp*, затем звучание всемерно охватывает всю медную

духовую группу инструментов на интенсивно нарастающей динамике, обрываясь неистовым ударом – словно топором по плахе – всего оркестра на *fff* (Пример 48). Гармонически структура этого оркестрового «взрыва» представляет собой хроматический кластер. Последующая лейттема Родины (соло кавала) основана на звукоряде *a* дорийского с IV повышенной ступенью.

Лейтмотив *связи времён* ещё раз повторяется в интродукции, а затем предвосхищает драматическую кульминацию оперы – сцену кровавого застолья в третьей картине. Напряжение нагнетает последовательное трёхкратное проведение лейтмотива (ц. 31, 32, 33), причём в третий раз он подвергается структурной и тембровой трансформации: мощное динамическое нарастание расширено с пяти до девяти тактов, вовлекая в комплекс «веерного» звучания, наравне с группой медных духовых, деревянные духовые и струнные инструменты. Наконец, в ц. 49 лейтмотив служит непосредственным сигналом к началу эпизода резни.

б) Лейтмотив *мести*, изобретательно трансформируясь на протяжении оперы, фиксирует нюансы агрессивного эмоционального состояния Лэпушняну. Основу лейтмотива составляет ритмоинтонационная формула из триоли шестнадцатых и долгого звука, в целом их последовательность построена на фигуре опевания. Впервые лейтмотив *мести* вкрадчиво интонируется первой трубой на *ppp* уже в т. 7 интродукции. В ц. 9 данный лейтмотив, канонически имитируясь 12 раз у различных инструментов, олицетворяет приступ мстительной агрессии, проникающей во все фибры души Лэпушняну. Здесь лейтмотив подвергается ритмической трансформации: триоль шестнадцатых превращается в триоль тридцать вторых, а долгий звук разрешения оборачивается длинной трелью. Ещё один способ его развития – интонационное варьирование с восходящим и нисходящим направлением опевания. Параллельное множественное звучание лейтмотива *мести* в прямом и в обращённом виде, в сочетании с удержанными линиями трелей создаёт эффект микрополифонии (Пример 49).

В ц. 16 переключка лейтмотива на *ff* в октавном унисоне трёх труб и четырёх валторн означает воинственную готовность к мести.

В последней картине (ц. 129) лейтмотив, скорбно повторяясь четырежды в соло английского рожка, передаёт чувство глубокого одиночества Лэпушняну.

с) Лейтмотив *страха*, который постоянно испытывает супруга господаря Руксанда, всегда возникает в сопровождении её вокальной партии: сначала в *Арии* (1 т. до ц. 104, 1 т. до ц. 105, ц. 112), затем в *Ариозо*, которое она поёт, обращаясь к Лэпушняну (11 т. после ц. 112, ц. 142, 143). Лейтмотив *страха* передаёт пронзающий Руксанду аффект ужаса при виде казнённых бояр либо при воспоминании об этом страшном видении, какое

может опять повториться. В отличие от других леймотивов, подвергающихся различным трансформациям, этот лейтмотив композитор неизменно поручает трёхголосию трёх труб, представляющих группу из трёх акцентированных триолей, объединённых нисходящим движением в верхнем голосе. Острые гармонические комплексы структурированы резко диссонирующими интервалами, движущимися в противоположном направлении (Пример 50).

d) Лейтмотив *любви* Лэпушняну и Руксанды, неоднократно повторяясь и варьируясь, принадлежит к самым возвышенным и светлым страницам оперы, насыщенным вдохновенной лирической экспрессией. Впервые он возникает в *Арии Лэпушняну* из первой картины (ц. 26). Начинаясь с затактового разбега шестнадцатых к вершине-источнику, мелодия плавными уступами спускается вниз. Её основу составляет характерная для лирических фольклорных жанров интонация, обрисовывающая контур нисходящей последовательности из трёх ступеней (III, II, I), распетых специфическим образом: вторая ступень переливается в первую не вдруг, а сначала обогатившись верхним вспомогательным тоном третьей ступени, возвращается к исходному звуку. Затем вторая ступень выполняет функцию задержания к первой и плавно, с предъёмом, разрешается в неё (Пример 51). В этой же *Арии Лэпушняну* (раздел *Roco animato*) лейтмотив *любви* напоминает о себе новым всплеском экспрессии, интонируясь в унисонном изложении у флейты, флейты *piccolo*, первых и вторых скрипок.

В сцене Лэпушняну и Руксанды из второй картины лейтмотив *любви* опять звучит у солирующего гобоя (ц. 144), но затем он сопровождает вокальную декламацию Александру на словах: *Моя госпожа, благодарю небо, которое напоминает мне, что ты мать наших детей*. Здесь меняется тембровый наряд лейтмотива (английский рожок и первый фагот). Необыкновенной сердечности достигает лейтмотив *любви* в *Ариозо Руксанды*, когда звучит у солирующей скрипки в двойном ритмическом увеличении.

К современным приёмам оперной драматургии, характерным для XX века, в первую очередь следует отнести *инструментализацию* оперного жанра. Суть её не только в количестве и масштабах сугубо оркестровых разделов, которые впечатляют сами по себе, но в тех множественных смысловых функциях, которые они несут. В опере *Александру Лэпушняну* сполна реализуется тезис Ю. Фортунатова: «партитура – это отпечаток взаимодействия фактов» [193, с. 29]. Об этом свидетельствует воспринятое от этого мэтра инструментовки блестящее тембровое мышление Г. Мусти, владеющего всеми современными средствами оркестрового письма, остро чувствующего специфику тембра каждого инструмента. Эти качества проявляются, начиная с выбора состава участников оперной партитуры. Её мощное тембровое поле вмещает тройной состав

симфонического оркестра со всеми разновидностями деревянных духовых, медных и струнных инструментов, а также с расширенной группой ударных, в которую входят литавры, четыре вида барабанов (барабан, большой барабан, цилиндрический барабан и малый военный), треугольник, тарелки, большой колокол, колокольчики, колотушка, трещотка, там-там, том-том, железная цепь, бонги, ксилофон, челеста. Значимую роль занимают в партитуре также арфа, фортепиано и народный инструмент кавал.

Виртуозно оперируя столь богатой оркестровой палитрой, композитор избирает для каждого из десяти крупных инструментальных разделов сочинения индивидуальные средства выразительности, обуславливающие плотность оркестрового пространства, его фактуру. Так, в оркестровой интродукции (ц. 1 – 5) и заключении (ц. 155 – 159), обрамляющих оперу, акцент делается на соло кавала, поддержанного остинатным аккордовым фоном струнных, что как нельзя лучше соответствует драматургической задаче – представить музыкальную эмблему Молдовы.

Действие первой картины включает два инструментальных эпизода. В первом случае это пейзажная зарисовка *În zori (На рассвете)* (ц. 45 – 47). С приближением утра растёт эмоциональное волнение и напряжение Лэпушняну перед первой встречей с послами-боярами, раздумывающего: что сулит ему эта встреча? Здесь композитор мастерски наращивает оркестровую плотность, активно обращаясь к полифонической фактуре как тематических, так и оркестровых пластов. Например, каноническая тема четырёх валторн к концу эпизода утяжеляется трубами, а восходящие и нисходящие гаммы тридцать вторыми у скрипок и виолончелей с постепенным подключением деревянных духовых трансформируются в сонорную полосу с помощью приёма ограниченной алеаторики.

Завершает первую картину *Марш турецких воинов*, в котором концентрируются традиционные жанровые признаки военных наступательных маршей: подчёркнутая регулярность двухдольного метра, гомофонно-гармоническая фактура с типичным разделением на тему с характерным пунктирным ритмом (она воссоздаёт эффект приближения, излагаясь вначале одногласно в партии фортепиано, а к концу эпизода звучит в аккордовом утолщении флейт, кларнетов, гобоев, труб, скрипок и альтов). В маршевом эпизоде, по традиции, участвует группа ударных инструментов (литавры, военный и цилиндрический барабаны, тарелки), а также используется полный комплект басовых тембров (бас-кларнет, фаготы, валторны, тромбоны, туба, виолончели и контрабасы). Необходимо заметить, что введение *Марша турецких воинов* не исчерпывается лишь декоративной функцией, но способствует нагнетанию напряжения перед важной завязкой конфликта в драматургии оперы (первой встречей Лэпушняну с

народом), которое сквозит в появлении то и дело мелькающего у труб лейтмотива *мести*.

Оркестровое вступление ко второй картине (ц. 82 – 84), предшествуя сцене коронования господаря и хору *Слава*, являет собой великолепную имитацию праздничного колокольного звона (кстати, это ещё одна связующая нить с *Борисом Годуновым* Мусоргского, где на величальный хор настраивает картина колокольного звона).

Помимо оркестрового вступления, вторая картина включает ещё два разнофункциональных раздела. Оркестровая интермедия (ц. 101 – 103) непосредственно символизирует первую расправу Лэпушняну с группой бунтующих бояр во главе с Дрэганом, которую можно считать подступом, репетицией к генеральной кульминации оперы – сцене массовой резни бояр. Разрозненные переключки грозных акцентированных шагов по нисходящим хроматическим полутонам (*passus duriusculus*) с короткими «всполохами» шестнадцатых у различных инструментов в итоге завершаются «долбящими» кластерами у *tutti* оркестра на *fff*. Их повторение сопровождается ритмической прогрессией длительностей (четверти, восьмые, триоли восьмых, шестнадцатые).

Второй акт открывается масштабной *Увертюрой* (*Presto*, ц. 1 – 18), цель которой подготовить драматические события кульминационной третьей картины. Увертюра представляет собой необычную трансформацию одного из самых весёлых молдавских народных танцев *сырба* в симфонизированную трагическую сырбу, звучащую в традициях *пляски смерти*. Отталкиваясь от родовых признаков фольклорной сырбы (динамичность, метр 4/4, характерная ритмическая формула из трёх триолей восьмых и четверти, мажорный лад с повышенными II и IV ступенями), композитор с помощью виртуозной комбинаторики и варьирования триольного движения, меняя его направление и тембровую окраску, превращает танцевальное действие в картину налетевшего смерча (Пример 52).

О высоком мастерстве оркестрового мышления Г. Мусты более всего свидетельствует кульминация драматического действия оперы, занимающая большую часть третьей картины. Уже сам факт, что кульминация решена исключительно оркестровыми средствами, без привлечения вокального начала, подтверждает значимость в этой опере фактора инструментализации как важнейшего средства драматургии. Кульминационная оркестровая зона обширна; она длится 195 тактов и складывается из трёх больших разделов. Первый, вступительный раздел (ц. 31 – 37) сразу привлекает тембровыми и динамическими новациями. Он открывается звуком *ля бемоль* на *ppp* у трубы, который затем вырастает в мощный унисон труб и валторн, заканчивающийся

грозным аккордом-кластером *tutti*. Эта фраза трижды звучит как зловещее предзнаменование трагических событий. С ц. 34 (ремарка *Andantino*) вступает довольно редкое для современной музыки длительное соло контрабаса, которое отличается большой импровизационной свободой экспрессивного высказывания, когда короткие и быстрые пассажные мелодические обороты чередуются с долгими звуками, трелями, пунктирными формулами. Эффект мрачности усиливается обилием хроматизмов. Периодически на соло контрабаса накладываются *glissandi* струнных.

В структуре кульминационного пространства соло контрабаса выполняет содержательную функцию, символизируя мстительные и кровавые ожидания Лэпушняну накануне резни бояр. По словам композитора, «соло контрабаса можно сравнить с образом крадущейся змеи». Завершает вступительный раздел столь же виртуозное импровизационное соло кларнета. Оно служит смягчённым сигналом к тому, чтобы бояре собирались на застолье, и непосредственно вводит во второй раздел кульминационного плато – колоритный восточный танец девушек. Он основан на подлинной турецкой мелодии. На фоне остинатного гипнотизирующего ритма *pizzicato* струнных и ударных инструментов плетётся, как узор восточного ковра, чувственная и красивая мелодия, призванная отвлечь и усыпить бдительность бояр. В процессе развития тембровый и фактурный наряд темы постоянно варьируется, голосоведение уплотняется. Так, начинаясь в октавном удвоении у флейт, в ц. 45 тема представлена уже каноном двух оркестровых пластов: первый пласт – у флейт, гобоев, бас-кларнета и скрипки; второй пласт представляют английский рожок, четыре валторны, альты, виолончели (Пример 53).

Наконец, в третьем разделе (ц. 49 – 61) оркестровыми средствами воплощается собственно акт массовой казни бояр. Сигналом к началу сцены резни служит уже известный лейтмотив мощного нарастания медных духовых до обвального аккорда *tutti*. С этого момента, как кошмарное наваждение отуманенного сознания, внезапно обрушивается звучание гигантской оркестровой массы. Эффекта жестокой ярости и ужаса происходящего композитор добивается, обращаясь к изобретательно выстроенной сонорно-алеаторной форме. Первый её блок строится по принципу наложения двадцати семи разновременных структур (по три разновидности у всех деревянных и медных духовых, четырёх валторн, литавр, военного барабана, там-тама и фортепиано). Каждый сегмент структуры имеет свою индивидуальную ритмоинтонационную формулу, составленную из разного количества звуков, контрастных длительностей (от тридцать вторых до полонных) и направленности движения (восходящее, нисходящее, волнообразное, вращательное и т.д.), образующих плотный сонорный поток.

С ц. 51 композитор обращается к другой, контрастной фактурной разновидности

алеаторно-сонорной формы, состоящей из двенадцати партий только струнных инструментов (*divisi*). В данном случае в основу приёма ограниченной алеаторики положен однотипный сегмент: ритмоформула из множества репетиций одного звука с эффектом ритмического ускорения и замедления, которая исполняется *pizzicato*. Сегменты вступают веерообразно, образуя сначала канонически нисходящее движение (*divisi* скрипок), затем восходящее (*divisi* альтов, виолончелей, контрабасов). Таким образом, по словам композитора, имитируется картина «закованных в железо перекатывающихся по полу трупов».

Наибольшей плотности сонорно-алеаторная форма достигает в ц. 58 – 59, когда в оркестровом *tutti* совмещаются два контрастных фактурных пласта: сугубо алеаторный и метрически регулярный (3/4) (Пример 54).

В развитии алеаторического фактурного пласта задействованы тембры деревянных и медных духовых инструментов, ударных и фортепиано. Остроту театрально-изобразительному эффекту кровавого побоища придаёт не только параллельное наложение разновременных структур, но и *мастерская*, филигранная работа композитора с музыкальным материалом каждой оркестровой партии. Они контрастны и по интонационно-ритмическому рисунку, и по способам звукоизвлечения, и по артикуляции, регистровому диапазону. В этом сонорном потоке сплавлены сегменты, основу которых составляют восходящие и нисходящие хроматизированные пассажи разной протяжённости из тридцать вторых либо шестнадцатых, комбинированные ячейки из триолей восьмых, восьмых и шестнадцатых, интервальные скачки (прямые или заполненные глиссандно), звуковые фигурированные россыпи, репетиции одного звука, диминуирующие ритмические формулы от восьмых к шестнадцатым, тремоло, аккордовые скачки по всему диапазону фортепиано.

Второй фактурный пласт поручен группе струнных инструментов (12 партий *divisi*). В условиях регулярного метра 3/4 партии струнных организованы в полиритмическое остинато из «долбящих» арпеджированных пассажей восьмых, триолей восьмых, тремолирующих четвертей, с использованием техники изоритмии.

Завершается это кульминационное «плато ужаса» звуком медленно опускающейся железной цепи на пол, символизирующим, по словам композитора, «последний катящийся труп», после чего раздаётся удар колоколов.

В целом партитура оперы выполнена в стилистике музыки XX века. В ней также убедительно претворяется тенденция неофольклоризма, характерная для многих советских и постсоветских композиторов, начиная с 60-х годов прошлого столетия. Результатом этого в опере Г. Мусты становится тесное и гармоничное сращение двух

систем мышления: композиторского, с опорой на современную технику письма и фольклорного. Помимо уже отмеченного обращения к сонористике и алеаторике в оркестровой партитуре сочинения, музыкальная новизна определяется параметром расширенной акустической пространственности. По замечанию В. Холоповой, «пространственность в XX веке возрождена в новом значении (по сравнению с *эхо* Ренессанса и *террасами* барокко) и оказывается эффективным способом углубления музыкального смысла при «углублении» в подаче материала» [202, с. 265]. Владение звуковой акустической пространственностью в опере Г. Мусты сочетается с расширением сценической пространственности. Для примера сошлёмся на изменение пространственных проекций в хоровых эпизодах.

Сцена восхождения на престол Лэпушняну во второй картине открывается величественным хором смешанного состава *Слава* (ц. 84, *Maestoso*). В данном случае хоровая масса *a cappella* чередуется с помпезными репликами оркестра *tutti*. В ц. 87 возникает контрастный мужской хор малого состава из четырёх теноров и шести басов (ремарка *coro piccolo*), поддержанный дублирующим инструментальным трёхголосием бас-кларнета и двух фаготов.

После расправы Лэпушняну с группой неугодных бояр вдова Дрэгана вместе с подругой Илинкой, находясь в шоковом состоянии, изливают своё горе в экспрессивном дуэте-плаче в сопровождении женского восьмиголосного октета *a cappella*. По характеру тематизма и типу фактуры он представляет хоровой причет, развивающийся в форме свободного четырёхголосного канона (ц. 117).

В третьей картине, в *Сцене в церкви* (Лэпушняну приглашает бояр на пир), композитор обращается к антифонному хоровому пению, противопоставляя партии теноров и басов партиям сопрано и альтов (ц. 20 – 21). В ц. 22 хоровое акустическое пространство расширяется и сценически: два смешанных хора звучат вместе – один на сцене, другой за кулисами. В чередовании с сольными фразами Лэпушняну хор, таким образом, создаёт эффект респонсорного пения.

В ц. 25 звуковое пространство сужается до женского вокализа сопрано и альтов на гласную «а». В ц. 28 смешанный хор звучит только за сценой в сопровождении колокольчиков, арфы и фортепиано.

По окончании сцены резни действие продолжается на площади, где взбунтовавшийся народ, увидев живым боярина Моцока, требует отдать его голову на растерзание. В данном случае композитору удалось музыкальными средствами блистательно передать рост яростного гнева толпы, доведённой до предельного возбуждения. С ц. 65 партии смешанного хора, разделённые приёмом *divisi* на 8 голосов,

вступают террасообразно, начиная от самого нижнего регистра вторых басов и до верхнего у первых сопрано, образуя в итоге ритмическую и вербальную речитацию. Она основана на разговорном произнесении разных текстов-требований, сплетающихся в алеаторическое шумовое «облако», которое сопровождается остигатным кластером у трёх тромбонов. С ц. 70 акустическое пространство расширяется путём уплотнения оркестровой фактуры короткими секундовыми репликами струнных и деревянных духовых инструментов, а вместе с ними и в шумовой хоровой массив вносится новая сонористическая краска: теперь разговорный речитатив сохраняется лишь в половине партий *divisi*, другая же половина внятно скандирует фразу *Смерть Моцоку* приёмом речевого пения (*spreshgesang*).

С ц. 71 хоровая фактура трансформируется в полифоническую. Обратившись к приёму бесконечного канона, Г. Мустя сумел экспрессивно передать единое требование разъярённой толпы, тридцать четыре раза (34!) пропевшей фразу *Голову Моцока хотим!* До смерти напуганный бунтом и почувствовавший скорый свой конец, сам Моцок параллельно с хором выкрикивает истеричный монолог (ремарка композитора: *кричит в истерике*), тем самым пространственный вектор расширяется и углубляется с привлечением разнотемной полифонической фактуры. Убеждая господаря не слушать народ, Моцок кричит: *Я великий боярин, а они глупы!*, после чего звучание хора и оркестра резко обрывается, и в полной тишине Лэпушняну, акцентируя каждое слово, пропевает сакраментальную фразу: *Proşti dar mulţi (Глупы, но их много)*. Впервые прозрев силу народа, господарь пошёл ему на уступки и отдал на растерзание «голову Моцока».

Высокое мастерство во владении современными средствами композиторского письма сочетается с глубокой национальной почвенностью таланта Г. Мустя. «Партитура *Александру Лэпушняну* сотворена им по велению сердца, по зову генетической памяти. В историю своего народа композитор входит, перешагивая через века, словно через порог собственного дома. Каждое мгновение музыки оперы дышит неотторжимостью автора от хода родной истории, от жизни и мироощущения народа, от земли, политой кровью предков» [35, с. 3]. В сочинениях, предшествующих написанию оперы – таких, как *Концерт для оркестра № 1*, симфоническая поэма *Воспоминание*, *Струнный квартет* – Г. Мустя уже утвердил себя как композитор фольклорной ориентации. В опере *Александру Лэпушняну* обращение к фольклору приобретает более глубокий и, подчеркнём, системный характер. Из молдавского музыкального фольклора рождается весь мелос оперы, но уже сам фольклорный субстрат представляет собой чётко отобранную систему четырёх жанров народной музыки. Это баллада, дойна, лирическая *cântec de dor* и, отдельно – пласт лэутарского искусства. Тот факт, что композитор словно сплетает

целостный музыкальный организм на основе примет указанных жанров, имеет вполне логическое обоснование.

Во-первых, в ареале музыкального фольклора молдаван и румын в этих жанрах концентрируются основные черты национального характера, которые объединяются кратким символом-понятием *dor*. Для молдаван и румын оно обозначает специфическое, то есть этнически окрашенное напряжение страдания, печали, меланхолии, неизъяснимой грусти. Но одновременно с этими эмоциями в определении *dor* присутствует и противодействие тоске, отрицание безысходности, живительный огонёк надежды.

Во-вторых, собственно текст либретто инспирировал опору композитора именно на эти жанры. Так, его вербальный ряд включает повторения слов: *moarte* (смерть) – 34 раза; *plînge, plîns* (плакать, плач) – 12 раз; *sânge* (кровь) – 8 раз; *mîinile* (руки, здесь в смысле окровавленные руки) – 8 раз; *trădare, trădător* (предательство, предатель) – 20 раз; *durere* (боль) – 7 раз; *răzbunare* (мечь) – 5 раз; *geamă* (стон) – 5 раз; *păcătoşi* (грешники) – 5 раз; *jale* (сострадание, жалость) – 5 раз; *dorule* (любственное томление, страдание) – 4 раза; *frică* (страх) – 4 раза; *iubire* (любовь) – 4 раза; *săraci* (бедные) – 10 раз; *singur* (один) – 2 раза; *noapte* (ночь) – 2 раза; *mormîntul* (могила) – 2 раза.

Мелос оперы обобщает ритмоинтонационные модели, общие для указанных монодических вокальных жанров – дойны, баллады, лирической *cântec de dor*. К таковым следует отнести господство свободной, нерегулярной метрики, вариационно-вариантный принцип мотивного развития, обилие специфической мелизматике, медленный темп, опора на типичные фольклорные интонационные формулы (например, цепочки секундовых задержаний с предъёмами, «фригийское» окончание фраз с разрешением через вводный тон).

Сложная ладогармоническая основа партитуры представляет характерный для современной музыки «набор» из диатоники, гемитоники, хроматических и атональных структур, которыми композитор умело маневрирует согласно смыслу происходящего. При этом не умаляется роль фольклорных ладовых образований, как правило, минорного наклонения. Это дорийский и его разновидность с повышенной IV ступенью, фригийский и его разновидности с повышенными VI и VII ступенями.

В плане инструментовки ранее мы уже отмечали значение народного инструмента кавала, включённого в состав оркестра. Помимо этого, композитор активно обращается к принципам «тембровых иллюзий» (определение Л. Райляну) [151, с. 105]. Укажем, например, на крещендирующее звучание валторны в первых тактах интродукции, имитирующее бучум. Соло гобоя в ц. 26, 29, 43, 44 рождает явные ассоциации с тембром тарагота; флейта имитирует пасторальные наигрыши на флуэра (ц. 28, 156); виртуозная

пассажная фактура в партии арфы создаёт иллюзию игры на цимбалах (ц. 1, 17). Кроме того, Г. Мустья блестяще имитирует в опере богатейшую фольклорную традицию коллективного исполнительства, воссоздавая звучание народного оркестра – *тарафа*, в котором каждый виртуоз-лэутар является потенциальным солистом. От тарафного исполнительства унаследован концертирующий стиль, дополненный моделированием принципов свободной импровизации и обменом и передачей функции соло от одного исполнителя к другому. Виртуозность главного тарафного инструмента скрипки и всей струнной группы является нормой до сегодняшнего дня. Комплекс этих признаков воссоздаётся в увертюре ко второму акту оперы (трагической сырбе). Как и в народных оркестрах, здесь присутствует чёткая регистровая и тембровая дифференциация фактурных элементов: виртуозная мелодия поручена скрипкам; гудящий квинтовый органный пункт у виолончелей напоминает о звучании чимполя: оstinatное движение четвертями у контрабаса и литавр уподоблено ударам барабана.

Исходя из вышесказанного, *Александру Лэпушняну* Г. Мусти следует считать высшим в Молдове достижением неофольклорного направления в оперном жанре. Национальная основа музыки в опрае техники композиции второй половины XX в. позволила донести одну из трагических страниц истории Молдовы до широкого слушателя, вызывая в нём чувство глубокого сострадания.

5.3. Опера *Атех или Откровения хазарской принцессы* Геннадия Чобану как феномен нового музыкального театра в Молдове

Новый музыкальный театр – явление сложное, но неотвратимое: несмотря на многочисленные препятствия, он постепенно покоряет пространство постсоветских республик. За рубежом контекст и культурные ожидания новых процессов начали формироваться почти на три десятилетия раньше, чем в бывшем СССР, – тогда, когда так называемый *театр пения* с приматом вокала приступил к трансформации в *новый музыкальный театр*. Действительно, вокал в новой опере уже не занимает ведущего положения, он уравнился с танцем, словом, чисто инструментальной музыкой, визуальным рядом, светом. Но и то вокальное начало, которое присутствует, требует особой подготовки певцов, т.е. специальной школы современного пения. Чтобы отвечать требованиям новой оперы, «певец обязан обладать исполнительским потенциалом с основами так называемой *сверхтехники*. Она, как правило, далека от пения красивым, плавным, льющим звуком в удобной для певца тесситуре. В целях достижения определённого художественного эффекта композиторы активно включают звучание

краевых тонов диапазона голоса, предлагают неудобное и нарочито резкое, напряжённое интонирование, пение на переходных звуках, пение без вибрато, прямым звуком и т.д.» [233, с. 350].

Другое препятствие на пути развития *нового музыкального театра* и появления мультимедийных проектов – это естественное снижение роли авторского начала и превращение композитора в соавтора хореографа, режиссёра, сценографа, художника по костюмам, свету. Успех приходит тогда, когда удаётся создать коллектив подлинных единомышленников, нацеленных чувствовать и созидать в пространстве постмодернистской поэтики. А она предполагает отказ от главной задачи в классических постановках – согласованности всех средств выразительности, подчинённых музыкальной драматургии. «Новый музыкальный театр – не сфера собственно музыкального формотворчества, а область *диалога, контрапункта музыки и изобразительного ряда, музыки и сценического действия*. То есть разных авторских голосов и разных языковых систем. Это обстоятельство требует от исследователя иного аппарата анализа. Здесь уже невозможно ориентироваться только на композиторскую партитуру» [21, с. 80].

Комплекс вышеназванных проблем, не говоря уже о финансовых, не позволяет пока сделать артефакты *нового музыкального театра* в Молдове массовым явлением, способным действительно и оптимально повлиять на структуру музыкальной культуры в целом. Тем более ценным представляется рождение *нового музыкального театра* на территории маленькой страны Молдова.

После ряда симфонических и камерно-инструментальных сочинений с опорой на постмодернистскую поэтику композитор Г. Чобану вступил на путь освоения *нового музыкального театра*, создав монооперу с балетом *Атех или Откровения хазарской принцессы*. Её премьера (26 июня 2005) состоялась сначала на родине, на сцене Национального театра оперы и балета в рамках Международного фестиваля *Дни новой музыки*, а вскоре опера была показана и на Международном театральном фестивале им. Еуджена Ионеско в Кишинёве, и в рамках *Международной недели новой музыки* в Бухаресте (Румыния). 26 ноября 2005 г. опера целиком прозвучала по радио Голландии (Амстердам). Общественная компания *Телерадио-Молдова* осуществила видеозапись спектакля. Накапливаются факты признания оперы Г. Чобану за рубежом: музыкальное издательство *Lucian Badian Editions* в Канаде (Оттава) опубликовало партитуру оперы и выпустило видео- и аудиозапись постановки. Партитуру оперы приняли Библиотека Конгресса США, Библиотека Архивов Канады и т.д.

Остановимся на тех узловых моментах, которые подтверждают принадлежность

этого сочинения к *новому музыкальному театру*. Показателен уже сам выбор литературного первоисточника оперы – культовый роман-лексикон *Хазарский словарь* сербского писателя, переводчика, профессора Милорада Павича (1929 – 2009), принесший ему мировую известность и громкую славу. Критики называли М. Павича «первым автором XXI века», «рассказчиком, равным Гомеру», «балканским Борхесом», а о *Хазарском словаре* пишут, что это «книга, единственная в своём роде, обладающая собственной гениальностью и прямо указывающая на гениальность своего автора» [71]. Многие критики считают роман «квинтэссенцией, вершиной постмодернизма». Действительно, первое, на что обращаешь внимание, – нелинейность повествования, сразу отсылающая к постмодернистской поэтике. Писатель и сам рекомендовал читать роман «слева направо и справа налево».

Содержание романа-лексикона восходит к истории исчезнувшего народа хазар, жившего в VII – X веках между Каспийским и Чёрным морями. Стержнем повествования становится выбор хазарами религии – христианской, исламской или иудейской. В трёх книгах романа читателю предлагается возможность представить историю Хазарского царства с точки зрения христиан (Красная книга), мусульман (Зелёная книга) и иудеев (Жёлтая книга). Причём к каждому экземпляру книги писатель прилагает набор карт, с помощью которых читатель может определить порядок прочтения глав-новелл. Таким образом, чтение романа уподобляется блестящей интерактивной игре автора с читателями, что также вписывается в поэтику постмодернизма. После *Хазарского словаря*, ставшего бестселлером, писатель продолжил игру с читателем и в других своих произведениях, сочинённых как роман-кроссворд, роман-предсказание, роман-меню для театрального ужина, роман-дельта со ста эпилогами.

Оригинально в *Хазарском словаре* обыгрывается постмодернистский приём симулякра. Воображаемые персонажи романа действуют в пространстве между сном и явью. «М. Павич делает нас участниками фантастической, полной юмора игры метафизического оптимизма. <...> И это справедливо. Однако во всём есть обратная сторона. Герои Павича не претендуют на реальность: им не сочувствуешь, им не веришь. К ним неприменимы понятия «фальши» и «художественной достоверности», их роли разыгрываются вне жизненной сцены, на подмостках, сколоченных, если не в шутку, то почти не всерьёз», – отмечает критик И. Зорин [71].

Чем вызван выбор этого уникального романа композитором в качестве основы своей монооперы? Что стало для него исходным импульсом? Об этом Г. Чобану написал в предисловии к видеозаписи: «Станным образом на протяжении моей творческой биографии судьба неоднократно сталкивала меня с жанром монооперы. Особое

притяжение к этому жанру я почувствовал после того, как услышал несколько моноопер в исполнении английской певицы Фрэнсис Мэри Линч. Она приезжала в Кишинёв для участия в Международном фестивале *Дни новой музыки* дважды – в 1993 и в 2001 годах. И вот, читая *Хазарский словарь* – роман знаменитого сербского писателя Милорада Павича, – я понял, что уже сочиняю монооперу». Неудивительно, что интеллектуально изощрённую личность композитора сразу пленил «этот неслыханный роман или, точнее, поэма ослепительной красоты, столь безнадежно совершенной, что остаётся разве лишь выучить её наизусть» [53, с. 249].

Начав переписку с писателем, Г. Чобану получил лично от него право обращения к тексту романа. Из всего гипертекста словаря он избрал три отрывка, посвящённых главной героине – некой загадочной и мистической принцессе Атех. Предполагается, что именно она возглавляла в Хазарском царстве секту «ловцов снов», состоящую из священнослужителей, посвятивших себя поиску, разгадыванию, отбору и классификации снов. Искусство «ловцов снов», по мысли М. Павича, составляет квинтэссенцию культуры Хазарского царства.

Судьба принцессы Атех, слагавшей изысканнейшие стихи, а затем павшей жертвой несчастной любви и в наказание обречённой на бессмертие и к концу романа оказавшейся безвестной официанткой в стамбульском отеле, стала для писателя метафорой, символизирующей судьбу мировой культуры, «которая и есть поэзия в чистом виде, обречённая без пола, без памяти, без имени скитаться без конца, из века в век по сновидческим в литературе перепутьям языка и бытия, где не осталось даже грусти» [53, с. 248]. В этом видится печальная перекличка с судьбой культуры в наше время, на что обратил внимание композитор. По словам М. Павича, «хазары – это метафора маленького народа, выживающего между великими силами и великими религиями». Актуальный пафос романа в том, что в истории и культуре хазар писатель разглядел судьбу своего маленького сербского народа, а Г. Чобану – своего молдавского народа. Композитор не мог пройти и мимо того факта, что в романе явственны отголоски культуры Византийской империи, близкой его сердцу как колыбели религиозной музыки балканского региона (во многих сочинениях Г. Чобану воссоздал стилистику византийской монодии). Любопытно, что в тексте романа неоднократно встречаются упоминания румын («серб Бранкович говорил на румынском, венгерском и турецком языке, а у одного попугая начал учить хазарский» или «слуги у него сербы, румыны, греки»).

Сам текст романа словно призывает его «омузыкалить», поскольку он насыщен многочисленными отсылками к музыкальным явлениям, начиная с описания инструментов, процесса их изготовления, их звучания до конкретного названия словарных

статей, например *Персторяд* (аппликатура, которой пользуется шайтан), *Строитель музыки*.

Либретто композитору не понадобилось, так как он использовал напрямую текст из романа. В него вошли две *quasi*-молитвы Атех из христианской части словаря и одно её стихотворение из иудейской части. Эти три отрывка, названные композитором Откровениями, и легли в основу нелинейной драматургии оперы. При желании их можно перетасовать как карты по задумке писателя. В предисловии композитор поясняет: «Отталкиваясь от причудливого (и достаточно мистифицированного) образа хазарской принцессы Атех, поданного писателем в виде сведений и свидетельств справочного характера, я домыслил его музыкально. Мне хотелось воплотить характер женщины с её переживаниями, комплексами, инстинктами. В образе Атех, вслед за Павичем, я переплёл такие женские ипостаси, как любовница, предводительница, актриса, философ или просто мудрая женщина».

В конструкции сочинения главенствует монтажный принцип сцепления сцен. Моноопера состоит из шести базовых разделов: Пролог, Откровение 1, Откровение 2, Ритуал, Откровение 3, Эпилог. Соответствуя эстетическим принципам *нового музыкального театра*, моноопера Г. Чобану представляет подлинный синтетический спектакль, воспринимаемый только в диалоге и изобретательном контрапункте музыки, хореографического, изобразительного и сценического рядов. В свою очередь, партитура сочинения разделяется на три автономных музыкально-выразительных компонента: вербально-речитативный пласт, вокализы и чисто инструментальную музыку, сопрягающиеся в параллельной или контрастной драматургии. С вербальным началом связаны разговорно-речитативные ритмизованные монологи Атех.

Исследователь камерной оперы второй половины XX века А. Селицкий отмечает, что при всей её специфике даже в такой «сверхкамерной» разновидности, какой является моноопера, «родовые» качества жанра оперы сохраняются. «Особенно показательна в этом плане моноопера. В ней, представляющей собой, от начала до конца, речь единственного персонажа, запечатлены и образы внешнего мира (жизненного фона) и образы других лиц, реально не появляющихся на сцене, но фигурирующих в монологе героя», – пишет он [161, с. 36]. Действительно, в монологах-откровениях героини Атех «право голоса» получают несколько внесценических персонажей: в *Откровении I* – это мать и любимый Атех, в *Откровении II* – отец, в *Откровении III* – театральный зритель. Собственно вокальное начало воплощают длительные вокализы меццо-сопрано, рассчитанные на свертехнику современного пения. «Благодаря чередованию чисто речитативных частей вокальной партии с песенными (вокализмами), я нашёл структуру,

которая позволяет исполнять монооперу Атех на разных языках (по крайней мере, на тех, на которые переведён роман М. Павича), – поясняет композитор. За отсутствием в Молдове певиц, владеющих техникой современного вокала, на роль главной героини монооперы была приглашена артистка из Румынии Эльмира Себат.

Разделы инструментальной музыки предназначены для камерного оркестра: партитуру составили деревянные духовые (флейта-*piccolo*, большая флейта, гобой, кларнет, бас-кларнет), полная группа струнных и расширенная группа ударных инструментов. В Прологе и Эпilogue композитор использовал электроакустические тембры, воспроизводимые в записи и погружающие слушателя в мир ирреальности и причудливой мистики.

Музыкальный текст монооперы полностью отвечает требованиям мифологической концепции романа М. Павича, совпадающей и с требованиями *нового музыкального театра*. Надо заметить, что «к мифологическим образам часто обращались классические опера и балет. Но там миф превращался в литературу – пересказывались сюжеты, описывались чувства героев. В Новом музыкальном театре *литература превращается в миф*» [21, с. 78]. Из мифа генетически происходят интонационные универсальные структуры (архетипы). И хотя сами по себе интонационные универсалии (например, фигуры восхождения, нисхождения, кругового вращения или стояния на месте) «вневременны, интерсубъективны», дают «вечную» информацию, конкретное же её воплощение имеет стилевые и национальные особенности, проявляющиеся в интервальных комбинациях, приёмах выражения и т.д.

Многообразный и многослойный комплекс музыкальных архетипов, из которых соткано сочинение, укладывается в систему, отражающую *коллективное-бессознательное* именно восточных народов. Композитор и сам признаётся: «Меня всегда привлекала музыка разных этносов. В современной литературе меня восхищало умение таких писателей, как Борхес, Маркес, Фагундес Теллес, Умберто Эко, Павич, сочетать народное и универсальное. Вслед за ними я стремился дойти до архетипической сущности того или иного музыкального этноса (потребность в таком обобщении я чувствовал ещё тогда, когда в обиход не вошло слово «архетип»). Мне не интересно включать в свою музыку «красоты» фольклора в чистом виде, без определённого контекста, а тем более «подделываться» под определённый стиль народной музыки. На этот раз я искал нужные мне (а ещё больше принцессе Атех) архетипы в ритмических и звуковысотных системах восточной музыкальной традиции, «пропутешествовав» от Малой Азии, Турции, Балкан до Кавказа и степей Центральной Азии».

В музыкальной реконструкции вымышленной героини исчезнувшего народа

композитор не мог, конечно, опираться на расшифровки несуществующих записей хазар, но ему удалось своим творческим воображением передать атмосферу псевдоэтнографизма. Музыкальные архетипы в моноопере можно разделить на четыре основные группы.

К первой группе относятся очень краткие звуковые формулы «прамузыки», включающие от одного до шести звуков. Их семантический спектр очень богат: призыв, стон, вздох, экстатические любовные выкрики, удивление, смех, а также таинственные шорохи, шелест, причудливые сигналы окружающей атмосферы. Интонационно их объединяет преимущественно нисходящее движение, насыщенность увеличенными и уменьшенными интервалами, среди которых нередко встречается и «ориентальная» увеличенная секунда, в том числе глиссандно заполненная. (Пример 55 a, b, c, d, e.).

Вторая группа представлена архетипами *дления*, имитирующими атмосферу обрядовости и ритуальности – неизменных спутников мифологического сознания. Обрядовостью и ритуальностью пронизано всё содержание монооперы. Одним из главных является ритуал театральной игры. Он заявлен сразу в монологе-эпиграфе Атех из Пролога: *«Заснув вечером, мы, в сущности, превращаемся в актёров и всегда переходим на другую сцену для того, чтобы сыграть свою роль»*. Им же начинается Откровение 3, создавая зеркальную симметрию в конструкции оперы. В *Откровении I* Атех разыгрывает роль своей матери (*«Я играю её роль и перед другими, даже в постели своего любимого. В минуты страсти я просто не существую, это больше не я, а она...Если кто-нибудь сейчас спросит меня, к чему столько игры, отвечу: я пытаюсь родиться заново, но только так, чтобы получилось лучше...»*). Помимо игрового ритуала, в этих словах прочитывается также другой, может быть, самый главный в мифологии ритуал инициации.

В *Откровении I* Атех, пытаясь родиться заново, освобождается от комплекса Матери, в *Откровении II* – от комплекса Отца. Музыковед И. Чобану-Сухомлин отмечает, что «в большой степени на противопоставлении этих двух доминирующих архетипов строится драматургия оперы и каждого из её разделов, компенсируя отказ от сквозного развития сюжета. Рассмотренная в таком ключе, опера обретает драматургическую идею-стержень: изживание доминирующих человеческих архетипов Матери и Отца и переход через ритуал инициации в новую жизнь, которая оказывается ...сном» [216, с. 250].

Музыкальные архетипы *дления*, многократной повторяемости одного звука или мотива символизируют бесконечную репродуцируемость жизни, связанную с идеей циклизма. Варианты архетипов *дления* прослаивают монооперу в самых разнообразных

тембровых, ритмических и интонационных комбинациях, тем самым превращая сочинение в подобие одного большого ритуала. Обращаясь при этом к приёмам поставангардной техники письма, композитор использует сонорные полосы из диссонирующих созвучий, как устойчивые, так и подвижные; одноголосные линии на одной высоте, устойчивые и подвижные. В подвижных линиях много трелеобразных и глиссандирующих вибраций. Изобретательно звучит в разных тембровых вариантах интонационно универсальная формула кругового вращения, символизирующая идеи вечного и бесконечного. В инструментальной части *Ритуал* часты линии из повторенных нисходящих секунд. Ярким контрастом вклиниваются эпизоды остинатных ритмоформул с акцентным причудливым ритмом. Они поручены только ударным инструментам и воспринимаются как аллюзия на сопровождение древних обрядов. (Пример 56 a, b, c, d, e).

В третью группу входят жанровые архетипы культовой музыки, близкие византийской монодии, прародительнице православной музыкальной традиции не только молдавского, но и славянских народов. Стилизация византийской монодии занимает центральное место в медитативных вокализах Атех (эпизоды № 2 и № 5 в *Откровении I*; № 2 и № 7 в *Откровении II*; последний эпизод в *Откровении III*), она инспирирована текстом разговорных монологов. Напомним, что в основе *Откровения I* лежит молитва из православного обихода *Радуйся, Мария*, а в основе *Откровения II* – молитва *Отче наш* (обе якобы обнаружил автор первого «Хазарского словаря»). В устах Атех М. Павич, а вслед за ним и композитор, подают их в постмодернистской традиции, средствами, далёкими от канона. От условной молитвы *Радуйся, Мария* сохранилась аура мистического откровения, необходимая при общении с Богом.

Признаки молитвы *Отче наш* более явственно ощущаются в словах *Отец мой; Тебе, моё сердце, единственный отец мой*. В вокализах Атех, следующих за этими «молитвами», композитор, не скованный вербальным текстом, представил прекрасные образцы стилизации византийской монодии, интонационно приближенные к канону. С большой экспрессией воспроизведена вся её жанровая атрибутика: строфическое строение, модально-попевочный тематизм в диапазоне кварт и квинт, преобладание поступенного движения, богатая орнаментика (форшлагги, морденты, трели), глиссандирование в окончании фраз, вариантное развитие, одноголосное изложение без сопровождения (оркестр в этих эпизодах почти не участвует, остаётся лишь протянутый педальный звук у виолончелей). (Пример 57 a, b, c).

Четвёртую группу музыкальных архетипов составляют стилевые лексемы светских танцевальных жанров. В каждое из *Откровений* инкрустированы имитации восточных танцев – изящных, трёхдольных, богато орнаментированных. В эпизоде *Cantabile animoso*

из *Откровения* I даже возникает аллюзия-намёк на танцевальный мотив из *Шехерезады* Римского-Корсакова. Восточный танец, трансформированный в динамическое скерцо, составляет ядро драматического развития в *Откровении* II (обращение Атех к Отцу, сцена на корабле). Подобие игривого вокального скерцо звучит в эпизоде актёрских перевоплощений Атех из *Откровения* III (Пример 58 а, b, с).

Все эти архетипические музыкальные универсалии носят печать национально-почвенного мышления Г. Чобану, отражая более всего специфический топос молдавского народа, таящий в себе напряжение грусти.

На структурном макроуровне монооперы, несмотря на монтажный принцип сцепления эпизодов, порой напоминающий поток сознания, всё же просматривается концентрический принцип, проявляющийся в зеркальной симметрии разделов оперной формы:

Таблица 5.10.

Пролог	Откровение 1	Откровение 2	Ритуал	Откровение 3	Эпилог
А	В	С	Д	В ₁	А ₁

На глубинном интонационно-звуковом уровне тесное и естественное сопряжение архетипических структур с приёмами поставангардной техники наделяет оперу широкими коммуникативными возможностями.

В постановке монооперы-балета наряду с вербальным и вокально-инструментальным началом не менее важны зрелищные хореографический и сценографический пласты драматургии, которые визуализируют метафоры, заложенные в музыке и в романе. Став продюсером спектакля, Г. Чобану привлёк в соавторы ярких молодых художников, настроенных на театральные эксперименты. Балетмейстером выступил соотечественник композитора Радун Поклитару (род. в 1972 г.), которого называют одним из самых талантливых хореографов Европы. Лауреат многочисленных премий международных театральных конкурсов, он прославился стильной современной постановкой балета С. Прокофьева *Ромео и Джульетта* на сцене Большого театра в Москве (2003), радикально обновлённой по сравнению с классическими шедеврами Лавровского и Григоровича. В 2004 на той же сцене Большого театра в его хореографии прошла премьера балета *Палата № 6* на музыку Арво Пярта. Затем Радун Поклитару пригласили в Национальный театр Латвии, где он поставил балет *Золушка* на музыку Прокофьева и Россини. Мастер интертекстуальной хореографии, любящий цитировать и

смешивать разнородные тексты, он с 2006 года обосновался в Киеве, где организовал и возглавил театр одного хореографа с собственным неповторимым стилем *Киев Модерн-Балет*.

В моноопере *Атех* на протяжении всего спектакля на сцене активно действует кордебалет из семи солистов балетной труппы Национального театра оперы и балета Молдовы. С этим кордебалетом хореограф творит чудеса трансформации, превращая его в динамичный полифункциональный организм: то это монолитная коллективная масса, обслуживающая ритуальные действия и танцы; то команда корабля, попавшего в шторм (*Откровение II*), то свита принцессы (*Откровение I*), то актёры театра масок (*Откровение III*).

Иногда кордебалет раскалывается на фигуры-индивидуумы. Например, в *Откровении I* одна из танцовщиц выступает в роли матери Атех. Так изобретательно балетмейстер визуализирует мотив двойничества, характерный для постмодернистских постановок: Атех, играя роль своей матери, создаёт её образ-симулякр. А движущиеся на экране крупные тени раздвоенной Атех предстают уже как симулякр симулякра.

Как необходима вокальная сверхтехника в современной опере, так же и современные балеты нуждаются в сверхтехнике танца. «С современными танцорами работать легче, потому что они всё умеют, им всё по силам. Мой материал – это современный свободный танцовщик, у нас получается слияние потенциала, тогда как академические исполнители должны себя ломать и преодолевать в моих постановках. Классический танцор – человек идеальный, а современный танцор – гиперреальный!», – говорит Раду Поклитару.

На протяжении всего сочинения артисты кордебалета в буквальном и переносном смысле связаны одним большим полотном-простыней. Этот атрибут сценографии явился великолепной находкой другого единомышленника Г. Чобану – режиссёра Петру Вуткэрэу, который, занимая пост художественного руководителя Драматического театра им. Еуджена Ионеско, поставил много экспериментальных спектаклей, удостоенных престижных международных премий. Несколько постановок он осуществил по приглашению российских театров в различных городах, в том числе в Москве.

Полотно-простынь можно считать суперметафорой вечного движения жизни. По ходу спектакля этот сценический атрибут наделяется многими локальными метафорами – такими, как парус корабля, театральный занавес или скрученная в жгут верёвка-пуповина, которой скручивают Атех в кульминационный ритуальный момент инициации героини.

Сценография спектакля содержит много другой архетипической сакральной атрибутики с восточным уклоном: веера, длинные юбки, экзотические головные уборы

Атех, театральные маски, свечи, колокол, муляж неродившегося ребёнка героини, воду, льющуюся из керамических кувшинов. Хотелось бы выделить ещё один лейтатрибут – сыплющийся песок. В номере *Ритуал* хоронят и засыпают песком могилу неродившегося младенца. В финале последнего *Откровения* артисты кордебалета складывают на полотно-простынь театральные маски, шапочки Атех, отзвучавший колокол, затем сами заворачиваются в полотно и превращаются в тени. Весь этот ритуал ухода из жизни сопровождается засыпающими сцену сверху струями песка – так же, как и маленький хазарский народ оказался засыпан зыбучим песком истории.

Удачные костюмы Татьяны Попеску, оригинальная световая драматургия, достойное звучание камерного оркестра под управлением дирижёра Олега Палымского также способствовали успеху яркого, стильного, умного спектакля, который обозначил рождение *нового музыкального театра* в Молдове.

5.4. Выводы по пятой главе

1. Опера как один из самых сложных и высших жанров академической музыки занимает центральное место в эволюции музыкально-театральных жанров в Молдове, что подтверждает материал обзорного раздела.

Тематика, жанровая природа и стиль национальных оперных первенцев полностью соответствовали культурной парадигме советской музыки, поэтому решающую роль в выборе сюжетов сыграл пример русской композиторской школы: отражать героическое прошлое своего народа, его борьбу за свободу и социальную справедливость, в которой помогают одержать победу, как правило, русские и украинские братья. Как итог, ведущее место заняла разновидность героической оперы на темы Революции, Гражданской и Отечественной войн.

На фоне героических опер свежо и новаторски воспринимались отдельные постановки других жанровых наклонений: *Каса маре* Марка Копытмана – первая лирическая трагедия по одноимённой пьесе современного классика молдавской литературы И. Друцэ; *Пэкалэ и Тэндалэ* Виталия Верхолы – комическая фольклорная опера.

Значительным достижением советского периода следует признать развитие оперы для детской аудитории от дошкольного до старшего школьного возраста. Беспрецедентную активность в этом плане проявила Злата Ткач, создав многочисленные образцы жанра, среди них большая опера для постановки на главной оперной сцене (*Волк-обманщик*), радиооперы (*Голуби в косую линейку*), концертные малые и мини-оперы.

Как яркая вспышка воспринималась премьера первой в Молдове рок-оперы

Владимира Биткина *Урок новейшей истории*, предназначенной для старшеклассников.

Хотя ни одной опере не удалось перейти границу переходного периода и сохраниться в репертуаре в постсоветский период, тем не менее, тридцать лет количественных накоплений подготовили качественный скачок – рождение первой современной национальной оперы *Александру Лэпушняну* Г. Мусты, которой суждено было не только удержаться в репертуаре оперного театра, но и стать его эмблемой.

2. История балетного жанра пережила за советский период свои взлёты и падения; на становление и развитие национальных и балетных образцов также влияла политическая конъюнктура, которая, как и в опере, сказывалась на выборе тематики, драматургии, комплексе музыкально-выразительных средств. Наиболее значительные достижения в этом жанре связаны с постановкой новаторского балета В. Загорского *Перекрёсток* и балетов З. Ткач *Андриеш* и Е. Доги *Лучафэрул*. Ни один из них не продолжил сценическую жизнь, но оставил заметный след в истории балета Молдовы.

3. Сочинение и премьера оперы *Александру Лэпушняну* **Георгия Мусты** – экстраординарное событие в музыкальной культуре Республики Молдова, полностью отвечавшее запросам переходного периода. В данной опере представлен новый взгляд на отечественную историю, где в качестве главного персонажа впервые избран антигерой – кровавый господарь феодальной Молдовы.

Проблемы сложных отношений между господарём, боярством, духовенством и народом в XVI веке оставались актуальными для молдавского общества во все последующие века, не утратив своей остроты и в конце XX века.

Успех оперы Г. Мусты зависит и от того, насколько профессионально композитор выстроил сложную драматургию сочинения, в которой виртуозно сплетены три основные линии развития: линия социальной трагедии, линия лирической трагедии и линия психологической трагедии, где для каждой из них найдена верная кульминационная вершина.

В драматургии оперы сочетаются как традиционные приёмы (развитая сеть музыкальных лейтмотивов), так и новаторские. К последним относится, например, *инструментализация* оперного жанра. Высокое мастерство оркестрового мышления особенно проявилось в большом кульминационном плато третьей картины, решённом исключительно оркестровыми средствами современного композиторского письма. В данном случае Г. Мустя изобретательно выстроил сонорно-алеаторическую форму из наложения двадцати семи разновременных и разнотембровых структур.

Стилевой анализ оперы *Александру Лэпушняну* являет собой лучшее воплощение неофольклорного направления, суть которого в тесном сращении двух систем мышления:

композиторской с опорой на авангардную технику и фольклорной. Эти выводы и позволяют определить *Александру Лэпушняну*, как подлинную современную национальную оперу.

4. **Моноопера с балетом *Атех или Откровения хазарской принцессы* Геннадия Чобану (2005)** принципиально отличается от *Александру Лэпушняну* Г. Мусти по многим параметрам, главным из которых служит её соответствие феномену *нового музыкального театра*, предполагающего создание мультимедийного проекта. В музыкальном театре Республики Молдова сочинение Г. Чобану – это первый подобный артефакт, рождённый в тесном сотрудничестве с режиссёром-постановщиком и сценографом П. Вуткэрэу, балетмейстером Р. Поклитару, художником по костюмам Т. Попеску.

Жанровое наклонение *Атех* также необычно: это первая в Молдове моноопера с балетом. Её главные персонажи – солистка-вокалистка, кордебалет из семи солистов балета, камерный оркестр с участием расширенной группы электроакустических тембров.

Атех – это первая в Молдове опера, полностью написанная в стилистике музыкального постмодернизма, обращение к которому инспирировано литературным первоисточником – культовым постмодернистским романом Милорада Павича *Хазарский словарь*.. Подобно тому, как чтение романа М. Павича уподобляется блестящей интерактивной игре писателя с читателем, так и *Атех* вовлекает слушателя и зрителя в интерактивную игру, полную неожиданных скрытых смыслов воображения.

Судьба принцессы Атех для писателя, а вслед за ним и для композитора, явилась метафорой, символизирующей печальную судьбу мировой культуры. Если М. Павич в истории и культуре древних Хазар разглядел судьбу своего маленького сербского народа, то Г. Чобану – судьбу своего молдавского народа. В этом состоит актуальный пафос оперы, сохраняющийся при всей ирреальности и причудливой мифологичности действия.

Постмодернистское мышление композитора проявилось в многообразном и многослойном комплексе музыкальных архетипов, вступающих в изошрённую плюралистическую игру как между собой, так и с поставангардными приёмами письма.

В Республике Молдова моноопера *Атех или Откровения хазарской принцессы* Г. Чобану остаётся ярким, новаторским и пока единственным примером *нового музыкального театра*.

ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Новые научные результаты. Данное исследование, выполненное на основе новейшей методологической базы, позволило его автору выявить и обосновать новую парадигму композиторского творчества в Республике Молдова на рубеже XX – XXI веков, обусловленную трансформациями переходного периода. Другой важный вклад автора в достижении научных результатов состоит в том, что впервые в отечественном музыковедении поставлена и решена задача научно-исторического и теоретического обобщения такого специфического явления, как национальная музыкальная культура Молдовы в условиях возникновения новой политической и социокультурной ситуации.

Не менее важный научный результат автора связан с проблемой отражения национальной идентичности в музыке новейшего времени, когда сохранение своего национального потенциала осложняется глобализационными процессами этноунификации культуры. Таким образом, данная диссертация открывает новое научное направление в отечественном музыковедении, связанное с разработкой методологических аспектов в исследовании современного композиторского творчества и его главнейших жанрово-стилевых параметров, наиболее подверженных трансформационным мутациям. Дальнейшее использование полученных результатов в музыковедении и композиторской практике способно стимулировать вхождение музыкального искусства Молдовы в общемировое культурное пространство.

1. Профессиональное композиторское творчество составляет главную ценность в развитии самобытной музыкальной культуры Республики Молдова. Несмотря на резкую смену геополитической ситуации, повлекшей трансформацию и всей социально-культурной парадигмы в стране, композиторское творчество в Республике Молдова обрело возможность вхождения в общемировое культурное пространство. Данное исследование показало, что в условиях новых реалий сложного переходного периода композиторское творчество не только не утратило свой художественный потенциал, но приумножило его новыми достижениями во всех музыкальных жанрах.

2. Радикальной трансформации подверглась жанровая система. Семантическая функция жанра расширилась за счёт обновления содержания – сакрализации, космизации и мифологизации композиторского мышления, в результате которых изменилась и внутренняя структура жанра. В переходный период главенствующее положение определила концепция *смешанного жанра*. Принцип жанровой гибридизации повсеместно проник в области симфонической, камерно-инструментальной, концертной и

театральной музыки. Причём, диффузность приобретает самые различные виды слияний, когда объединяются: *a)* канонические жанры (симфония и концерт, концерт и рапсодия, опера и балет и т.д.); *b)* академический жанр с фольклорным; *c)* академический жанр с церковным; *d)* академический жанр с джазом и эстрадой; *e)* музыкальный жанр со смежными искусствами: поэзией, изобразительным искусством.

Альтернативу плюрижанровым образованиям составляют моножанровые сочинения новой традиции, в которых жанр сочиняется автором, наряду с формой и стилем. Как правило, ориентиром для слушательского восприятия в данных случаях служат авторские комментарии или программные названия.

В переходный период в Молдове «право гражданства» обрели новые жанры: *Музыка для...*, мемориальный, композиция для разнотембрового ансамбля, звуковой этюд.

3. Что касается иерархии музыкальных жанров, то доминантными в переходный период оказались камерно-инструментальные сочинения (их количество приближается к пятистам), наиболее приспособленные к экспериментам. Они представляют многоцветье жанровых разновидностей, включающих и миниатюры, и произведения крупных циклических форм, и образцы пограничных и смешанных жанров, когда сочетаются, например, принципы камерной, концертной и симфонической музыки, и опусы мемориального или либрожанра и т. д. Панорама жанровых разновидностей в камерно-инструментальной музыке совмещается с разнообразием её фоновой среды, представленной как произведениями для различных инструментов соло, так и монотембровыми и разнотембровыми ансамблями, как с традиционной интонационной драматургией, так и драматургией авангардной, тембро-звуковой.

Второе место в жанровой иерархии переходного периода занимает инструментальный концерт, природная коммуникативная функция которого оказалась более чем востребованной. Новаторские искания здесь также связаны с тенденциями гибридизации жанров и расширения тембровой палитры.

Вершина жанровой пирамиды в академической музыке – симфония, как и другие крупные разновидности симфонических произведений, заметно уступает в количественном отношении камерно-инструментальным сочинениям и концерту, но в художественно-эстетическом отношении продолжает выполнять функцию ценностного ориентира как показателя зрелости композиторского творчества Молдовы в целом.

В симфонических сочинениях всё больше обнаруживается культурологическая позиция авторов, которая приводит к возрождению космологии, мифологизации, сакрализации композиторского мышления, что отражается в аклассическом векторе новой диалоговой модели и, как следствие, в нахождении индивидуальных проектов

формосодержания, жанровых и стилевых параметров.

Из настоящего исследования становится очевидным, что в наиболее трудном положении в переходный период оказались музыкально-театральные жанры оперы и балета, причём, если опере всё же удалось преодолеть целый комплекс объективных причин и достичь в своём развитии двух полярно противоположных вершин – неофольклорной масштабной драмы – оперы *Александру Лэпушняну* Г. Мусты и постмодернистской монооперы с балетом *Атех или Откровения хазарской принцессы* Г. Чобану, то, к сожалению, «чистый» балетный жанр приостановил своё развитие, взяв долгую паузу на весь рубежный период. Вместе с тем, необходимо подчеркнуть, что собственно исполнительское мастерство балетной труппы Национального театра оперы и балета достигло столь высокого уровня, которое позволило осуществить постановку сложнейшего современного сочинения синтетического жанра *Атех или Откровения хазарской принцессы*, обозначенного Г. Чобану как *моноопера с балетом*.

4. Стилиевой плюрализм композиторского творчества в Молдове, обусловленный самой эстетикой постмодерна, вступил в переходный период в качественно новую фазу развития. Если в 70-е – 80-е годы прошлого века композиторы в своих сочинениях преимущественно продолжали «договаривать» традиции классицизма и романтизма, синтезируя их с неофольклоризмом, то с конца 80-х годов историческая стилевая симультанность приобрела всепоглощающий характер. В панораме профессиональной музыки Молдовы полюсами стилевого притяжения явились как целостные стилевые направления – классицизм, романтизм, импрессионизм, фольклоризм с корректирующими приставками *пост-* и *нео-*, так и стиль ярчайших композиторских индивидуальностей: Чайковского, Мусоргского, Рахманинова, Дебюсси, Равеля, Энеску, Стравинского, Бартока, Прокофьева, Шостаковича.

5. Анализ современного композиторского творчества Молдовы позволяет с уверенностью заключить, что национальные традиции как скрепляющая и определяющая константа этнической музыкальной культуры достойно сохраняются и развиваются, меняя в соответствии с обстоятельствами транскультуры свои формы и виды воздействия.

Углублённые поиски в воплощении национального стиля отражаются в сосуществовании разных уровней претворения национального фольклора, определяемых как фольклоризм, неофольклоризм, архетипичность. Причём ракурс архетипического мышления не замыкается лишь на фольклорных стилемах, а включает традицию возрождения национальной церковной музыки – византийской монодии.

6. С конца 80-х годов прошлого века в творчестве целого ряда композиторов среднего и молодого поколений начался экспансивный процесс освоения авангардных и

поставангардных техник письма – сонорики и сонористики, алеаторики, минимализма, полистилистики. Владение арсеналом новых технических средств и приёмов позволило быстрее идентифицировать и синхронизировать своё творчество с общеевропейским уровнем мышления.

С началом нулевого десятилетия XXI века в композиторское творчество Республики Молдова вошло явление постмодернизма. Запаздывание его прихода по сравнению с другими восточноевропейскими странами объясняется следующим образом: «Для Республики Молдова, погрузившейся в кризис иного рода – социально-политический, постмодернизм прямо не отвечал характеру культурной ситуации, а также духу консервативного молдавского общества, поэтому его трактовка требует определённой корректировки. Однако постмодерн, который не требует новизны ради новизны, как модернизм, что шло вразрез не только с природой автохтонного художественного творчества, но и в какой-то степени, с этнопсихологией, оказался ближе представителям молдавского искусства. Именно постмодернизм, допуская широкую трактовку, помогает установить новое отношение между устоявшимся и новым миром», – отмечает Г. Чобану» [131, с. 3]. Сам же Г. Чобану и стал активным пропагандистом музыкального постмодернизма, проявив себя в этом качестве в таких сочинениях, как *Звуковой этюд № 4 «De dincolo»*, *De sonata meditor*, *Код Энеску*, и особенно – в моноопере *Атех или Откровения хазарской принцессы*.

В отдельных сочинениях других композиторов черты постмодернистской поэтики нашли частичное отражение, сочетаясь с иными направлениями и техниками. К примеру, в *Симфонии № 2* В. Загорского черты постмодернизма служат лишь «обертонами» к доминантным влияниям неоромантизма и экспрессионизма.

7. В целом же композиторский ландшафт в пространстве постмодерна далеко не исчерпывается постмодернизмом, а представляет также обширное поле стиливых воздействий ретро- и нео-, вступающих между собой в самые парадоксальные, неповторимые связи, порождая не только индивидуальные композиторские стили, но и стили отдельных сочинений. Особенно это касается композиций, которые автор исследования определяет как *постклассические* (*De sonata meditor* для фортепиано, *Концерт для маримбы с оркестром* Г. Чобану).

8. Целостный анализ наиболее показательных сочинений, представленный в отдельных разделах каждой главы, позволил выявить значение ведущих композиторских индивидуальностей и их влияние на эволюционный процесс композиторского творчества в Республике Молдова на рубеже XX – XXI веков.

В заключение можно сделать вывод, что, несмотря на активные социальные

трансформации, характерные для переходного периода, композиторское творчество в Республике Молдова не останавливается в своём развитии, постепенно наращивая необратимый процесс вхождения в общепланетарное культурное пространство. Остановить этот процесс невозможно, поскольку композиторское творчество – это искусство, а «искусство, – как утверждает Ю. Лотман, – это самая сложная машина, которую когда-нибудь создавал человек. Хотите – называйте его машиной, хотите – организмом, жизнью, но всё равно это нечто саморазвивающееся» [103].

Рекомендации

1. Продолжить изучение трансформационных процессов переходного периода, рождённых явлениями социокультурной глобализации, и их отражение в композиторском творчестве Республики Молдова на рубеже XX – XXI веков.

2. Привлечь представителей разных наук (истории, философии, культурологии, социологии, эстетики, этнологии) для комплексного, междисциплинарного изучения современного композиторского творчества.

3. Развивать методологию анализа национально-характерной идентичности в сочинениях композиторов Республики Молдова.

4. Углублять методологию исследования современной жанрово-стилевой концепции смешанного жанра и смешанного стиля.

5. Активнее изучать и анализировать современные композиционные техники письма и стилевые особенности в пространстве метаисторического стиля музыкального постмодернизма.

6. Способствовать более тесной взаимосвязи музыковедческой теории с композиторской практикой, отслеживая и анализируя все премьеры новых сочинений отечественных композиторов.

7. Уделять более пристальное внимание исследованию композиторского творчества представителей других национальных культур в составе Республики Молдова.

8. Динамизировать процесс изучения современной академической музыки зарубежных стран.

9. Ввести в образовательный процесс средних и высших музыкальных учебных заведений специальный курс истории и теории современной национальной музыки, обеспечив его специальными методическими пособиями.

10. Инициировать в Республике Молдова создание издательской базы для систематического выпуска клавиров и партитур современных отечественных композиторов, а также аудио- и видеозаписей.

БИБЛИОГРАФИЯ

Литература на русском языке

1. Адорно Т. Философия новой музыки. Москва: Логос, 2001. 352 с.
2. Аксёнов В. Жанры симфонической музыки в Молдове (30–80-е годы XX века). Кишинэу: Bulat Art Glob, 1998. 151 с.
3. Аксёнов В. Молдавская симфония: историческая эволюция, разновидности жанра. Кишинёв: Штиинца, 1987. 126 с.
4. Аксёнов В. Связи музыкального фольклора и композиторского творчества: (теоретический аспект). В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинёв: Штиинца, 1990. с. 136–158.
5. Аксёнова Л. Молдавская народная песня. В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978. с. 9–35.
6. Аксёнова Л., Абрамович, А. Молдавская ССР. В: История музыки народов СССР. Москва: Советский композитор, 1973, т. 4. с. 496–511.
7. Аксёнова Л. Молдавская ССР. В: История музыки народов СССР. Москва: Советский композитор, 1974, т. 5. с. 599–613.
8. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва: Практика, 1995. 256 с.
9. Альшванг А. Проблемы жанрового реализма. В: Альшванг, А. Избранные сочинения. Москва: Музыка, 1964, т. 1. с. 97–103.
10. Амрахова А. К ситуации постмодерна в азербайджанском музыкальном искусстве: на примерах некоторых сочинений Фараджа Караева. В: Музыкальная Академия, 2002, №1. с. 179–185.
11. Амрахова А. Когнитивные основания постмодернизма в музыке. В: Постмодернизм в контексте современной культуры. Москва: Московская консерватория, 2009. с. 39–57.
12. Амрахова А. Проблема современного музыкального синтаксиса в контексте гуманитарного знания. В: Памяти Е. В. Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания. Москва: Московская консерватория, 2011. с. 47–69.
13. Амрахова А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Москва: Композитор, 2009. 360 с.
14. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 343 с.
15. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исследовательские очерки. Ленинград: Советский композитор, 1979. 287 с.

16. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В: Музыкальный современник.. Москва: Советский композитор, 1987, вып. 6. с. 5–44.
17. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
18. Асафьев Б. О музыке Чайковского: избранное. Ленинград: Музыка, 1972. 376 с.
19. Асафьев Б. Об опере. Ленинград: Музыка, 1976. 336 с.
20. Байдаров Э. Влияние глобализации на культуру и ценности человека. В: Credo New: теоретич. журнал [online]. 2005, № 4 [цит. 11 нояб. 2011]. Режим доступа: credonew.ru/content/view/510/.
21. Бакши Л. Новый музыкальный театр, или искусство контрапункта: на рубеже веков. В: Музыкальная Академия. 2005, № 4. с. 74–84.
22. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 444 с.
23. Белимов С., Райскин И. Нас всех объединяет звук. В: Музыкальная Академия. 2001, № 3. с. 1–17.
24. Белых М. Рапсодия для скрипки, двух фортепиано и ударных В. Загорского в контексте музыкального авангарда 60-х годов XX века. In: Cercetări de muzicologie.. Chişinău: Cartea Moldovei, 2011, vol. 2. pp. 88–109.
25. Белых М. «Стансы» В. Загорского: (к проблеме неоромантизма в молдавской музыке). In: Cercetări de muzicologie. Chişinău: Ştiinţa, 1998. pp. 99–125.
26. Бердяев Н. Самопознание. Москва: Книга, 1991. 445 с.
27. Березовикова Т. Вопросы единства цикла в инструментальных сюитах композиторов Молдовы. В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинёв: Goblin, 1997. с. 95–103.
28. Березовчук Л. Музыкальный жанр, как система функций. В: Аспекты теоретического музыкознания: сб. науч. тр.. Ленинград: ЛГИТМиК, 1989, вып. 2. с. 95–122.
29. Берио Л. Размышления о двенадцатитоновом коне. В: Композиторы о современной композиции: хрестоматия. Москва: Московская консерватория, 2009. с. 195–200.
30. Бизеев А. Переход как основное понятие анализа трансформационных процессов в культуре: автореф. ... канд. философских наук. Москва, 2010. 19 с.
31. Бирюков С. Обаяние импровизации. В: Музыкальный современник. Москва: Советский композитор, 1984, вып. 5. с. 134–150.
32. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1978. 332 с.
33. Буданов А. Опера XXI века: жанр «на грани»? (Стилистический плюрализм и/или жанры-гибриды в развитии современной оперы). Москва: Нобель-Пресс; Lennox Corp., 2013. 391 с.

34. Валькова В. Советское прошлое в постсоветском настоящем: российские музыканты в поисках национальной культурной идентичности. В: Музыкальная Академия. 2006, № 1. с. 82–87.
35. Вдовина Е. Судьба спектакля. В: Вечерний Кишинёв, 1990, 18 окт., с. 3.
36. Владышевская Т. Древнерусская певческая культура и история. Москва: Луч, 2012. 489 с.
37. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учеб. пособие. Москва: Московская консерватория, 2011. 439 с.
38. Гаврилова Н. К проблеме национального в музыке XX века. В: Пособие по истории зарубежной музыки. Москва: Московская государственная консерватория, 2003, вып. 1. с. 3–97.
39. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Ленинград–Москва: Советский композитор, 1976. 296 с.
40. Гарбуз О. Творчество Паскаля Дюсапена в контексте традиций французского постмодернизма. В: Постмодернизм в контексте современной культуры. Москва: Московская консерватория, 2009, с. 8–33.
41. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX вв.: очерки. Москва: Музыка, 1981. 279 с.
42. Голубева Э. Балетная музыка композиторов советской Молдавии. Кишинёв: Штиинца, 1988. 231 с.
43. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. В: Проблемы музыкальной культуры. Киев: Музична Україна, 1989. с. 52–65.
44. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Москва: ВЛАДОС, 2004. 175 с.
45. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. Москва: Советский композитор, 1989. 208 с.
46. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке: исследование. Москва: Музыка, 2009. 256 с.
47. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Москва: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
48. Данилевич Л. Несколько вступительных слов. В: Музыкальный современник. вып. 1. Москва: Советский композитор, 1973. с. 3–12.
49. Данилевич Л. О национальном и интернациональном в советской музыке. В: Музыкальные культуры народов: традиции и современность. Москва: Советский композитор, 1973. с. 102–107.
50. Данузер Г. Малер сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом. В: Музыкальная Академия. 1994, № 1. с. 140–151.

51. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. В: *Laudamus*. Москва: Композитор, 1992. с. 99–106.
52. Демешко Г. Человек как объект художественной рефлексии музыки второй половины XX века. В: *Музыкальное искусство сегодня*. Москва: Композитор, 2004. с. 44–59.
53. Добровольский М. Соль неба в хазарском горшке. В: *Иностранная литература*. 1997, № 3. с. 247–249.
54. Долинская Е. О русской музыке XX века (60-е – 90-е годы). Москва: Композитор, 2004. 128 с.
55. Дубинец Е. *Made in USA: Музыка – это всё, что звучит вокруг*. Москва: Композитор, 2006. 416 с.
56. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 144 с.
57. Задерацкий В. На пути к новому контуру культуры. В: *Музыкальное искусство сегодня: новые взгляды и наблюдения*. Москва: Композитор, 2004. с. 175–206.
58. *Зарубежная музыка. XX век: Очерки. Документы*. Вып. 1. Ред. М. Арановского и А. Баевой. Москва: Музыка, 1995. 158 с.
59. *Зарубежная музыка. XX век: Очерки. Документы*. Вып. 2. Ред. М. Арановского и А. Баевой. Москва: Музыка, 1995. 127 с.
60. Затонский Д. Постмодернизм: гипотезы возникновения. В: *Иностранная литература*. 1996, № 2. с. 273–283.
61. Земцовский И. Фольклор и композитор. Ленинград – Москва: Советский композитор, 1978. 174 с.
62. Зенкин К. К вопросу о симфонизме. В: *Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры*. вып. 3. Ростов-на-Дону: Книга, 2005. с. 17–37.
63. Зенкин К. О русских теоретических концепциях истории музыки. В: *Научный вестник Московской консерватории*, 2011, № 2. с. 14–21.
64. Зенкин К. Проблема симфонизма в музыке XX века. В: *Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры*. вып. 3. Ростов-на-Дону: Книга, 2005. с. 59–80.
65. Зинькевич Е. Генетико-типологический аспект в анализе современной музыки. В: *Зинькевич Е. Mundus Musicae: тексты и контексты*. Киев: Задруга, 2007. с. 41–49.
66. Зинькевич Е. Динамика обновления. Киев: «Музична Україна», 1986. 184 с.
67. Зинькевич Е. К вопросу о межнациональных связях: некоторые методологические аспекты. В: *Зинькевич Е. Mundus Musicae: тексты и контексты*. Киев: Задруга, 2007. с. 33–40.

68. Зинькевич Е. *Метаморфозы современности: передел музыкального пространства*. В: Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской государственной консерватории. с. 106–120.
69. Зинькевич Е. *Метафоры музыкального постмодерна*. В: Зинькевич Е. *Mundus Musicae: тексты и контексты*. Киев: Задруга, 2007. с. 517–528.
70. Зинькевич Е. *Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (70-е – нач. 80-х гг.): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения*. Киев, 1986. 39 с.
71. Зорин И. Павич. В: *Органон: лит. журнал [online]*. [цит. 2 июня 2013]. Режим доступа: organon.cih.ru/kritika/zorinm.htm.
72. Идеи Ю.Н. Холопова в XXI веке: к 75-летию со дня рождения. Ред.-сост. Т. С. Кюрегян. Москва: Музиздат, 2008. 414 с.
73. Ильин И. *Постмодернизм*. В: *Словарь терминов*. Москва: INTRADA, 2001. с. 206.
74. Ильин И. *Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа*. Москва: Интрада, 1998. 255 с.
75. Ионесов В. *Модели трансформации культуры: типология переходного процесса: автореф. ... д-ра культурологических наук*. Санкт-Петербург, 2011. 39 с.
76. *История зарубежной музыки, XX век*. Москва: Музыка, 2007. 576 с.
77. *История отечественной музыки второй половины XX века*. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 556 с.
78. Каяк А. *Методологические исследования культурных обменов в музыкальном пространстве*. Москва: Академический Проект ГАСК, 2006. 256 с.
79. Клетинич Е. *Композиторы советской Молдавии: (Гершфельд Д. Г., Гуров Л. С., Загорский В. Г., Лунгу С. В., Няга Г. С.)*. Кишинёв: Литература артистикэ, 1987. 270 с.
80. Клетинич Е. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинёв: Литература артистикэ, 1984. 194 с.
81. Козаренко А. *Феномен национального в музыке эпохи глобализации*. В: *Музыкальное искусство сегодня. Новые взгляды и наблюдения*. Москва: Композитор, 2004. с. 37–43.
82. Козелько В. *Национальная культура как объект философского анализа: автореф. дис. канд. философских наук*. Ростов-на-Дону, 2010. 27 с.
83. Козлова Н., Циркунова С. *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания*. Chişinău: Pontos, 2014. 256 с.
84. *Композиторы о современной композиции*. Москва: Московская консерватория, 2009. 356 с.

85. Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века. В: Музыкальный современник. вып. 1. Москва: Советский композитор, 1973. с. 32–81.
86. Коробова А. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. Москва: Московская гос. консерватория, 2007. 173 с.
87. Костина А. Предмет и проблемное поле глобалистики. В: Знание. Понимание. Умение. 2005, № 3. с. 100–111.
88. Котляров Б. Молдавские лэутары и их искусство. Москва: Советский композитор, 1989. 94 с.
89. Котляров Б. Джордже Энеску. Москва: Советский композитор, 1970. 188 с.
90. Кочарова Г. Жанр инструментальной сонаты в творчестве Златы Ткач. Международная он-лайн конференция *Музыкальная наука на постсоветском пространстве*, РАМ им. Гнесиных. Режим доступа: http://2011.gnesinstudy.ru/page/kocharova_doklad.html
91. Кочарова Г. Композиторский фольклоризм и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этнологии (на материале молдавской музыки). В: Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. Львів: Сполом, 1997. с. 65–73.
92. Кочарова Г. Злата Ткач: судьба и творчество. Кишинэу: Pontos, 2000. 240 с.
93. Кочарова Г. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы. В: Традиционное и новое в музыке XX века. Chişinău: GOBLIN, 1997. с. 112–118.
94. Кузнецов И. Теория концертности и её становление в русском и советском музыкознании. В: Вопросы методологии советского музыкознания. Москва: Московская гос. консерватория, 1981. с. 127–157.
95. Курицын В. К понятию постпостмодернизма: заключение. В: Курицын В. Русский литературный постмодернизм [online]. [цит. 10 июня 2011]. Режим доступа: www.guelman.ru/slava/postmod/9.html.
96. Кюрегян Т. К систематизации форм в музыке XX века. В: Научные труды Московской государственной консерватории им. Чайковского. Сб. 25. Музыка XX века. Московский форум. М., 1999. с. 67–74.
97. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Под ред. В. В. Бычкова. Москва: Изд-во РОССПЭН, 2003. 607 с.
98. Лианская Е. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2003. 22 с.
99. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Перевод с французского Н. А. Шматко. Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. 160 с.

100. Лисса З. Традиции и новаторство в музыке. В: Музыкальные культуры народов: традиции и современность. Москва: Советский композитор, 1973. с. 42–51.
101. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с.
102. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. Москва: Политиздат, 1991. 524 с.
103. Лотман Ю. О природе искусства [online]. Тарту, 1990 [цит. 5 дек. 2012]. Режим доступа: www.liveinternet.ru/users/nomad1962/post246019155/.
104. Лотман Ю. Структура художественного текста. В: Лотман, Ю.М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство, 1998. с. 14–285.
105. Магницкая Е. Творческая интерпретация космоса. Москва: РАМ, 1996. 196 с.
106. Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки. В: Laudamus. Москва: Композитор, 1992. с. 129–137.
107. Маньковская Н. Постмодернизм. В: Культурология, XX век: энциклопедия. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. с.130.
108. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 347 с.
109. Мартынов В. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. Москва: Классика-XXI, 2005. 286 с.
110. Мартынов В. К проблеме изучения форм древнерусского богослужебного пения. В: Музыкальное искусство и религия. Москва: РАМ, 1994. с. 9–19.
111. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва: Русский путь, 2002. 296 с.
112. Материалы научно-теоретической конференции «Композитор и фольклор». Кишинёв: Союз композиторов Молдавии, 1981. 126 с.
113. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. В: Музыкальный современник. вып. 5. Москва: Советский композитор, 1984. с. 5–17.
114. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. В: Советская музыка, 1979, № 3. с. 30–39.
115. Милютина И. Камерно-инструментальное творчество: (к вопросу о национальном стиле). В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978. с. 190 – 212.
116. Милютина И. Некоторые национальные особенности музыки Советской Молдавии. В: Музыка и музыканты братских народов Советского Союза. Ленинград: Музыка, 1972. с. 77–91.

117. Милютин И. Фольклор в камерных инструментальных произведениях композиторов Советской Молдавии. В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинёв: Штиинца, 1990. с. 79–95.
118. Мировая художественная культура, XX век. Литература. Ред.-сост. О. В. Стукалова. Москва–Санкт-Петербург: ПИТЕР, 2008. 463 с.
119. Мироненко Е. «Атех или Откровения хазарской принцессы» Г. Чобану: Оперный театр Молдовы на пороге перемен. В: Оперный театр вчера, сегодня, завтра. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории, 2010. с. 218–233.
120. Мироненко Е. Вторая симфония Василия Загорского как показатель зрелости симфонизма Молдовы. In: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2012. Chișinău, 2013, Nr. 4 (17). pp. 23–36.
121. Мироненко Е. De sonata meditor Геннадия Чобану в контексте постмодернистской поэтики. In: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2012. Chișinău, 2013, Nr. 4 (17). pp. 95–102.
122. Мироненко Е. Композитор Владимир Ротару. Chișinău: Tipograf. centrală, 2000. 115 с.
123. Мироненко Е. Молдова: Композиторский пейзаж 90-х годов. В: Музыкальная Академия, 1998, № 1. с. 39–47.
124. Мироненко Е. Новые реалии в развитии музыкальной культуры постсоветской Молдовы. В: Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории, 2005. с. 121–133.
125. Мироненко Е. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х гг. In: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea. Chișinău: Govlin, 1997. с. 104–111.
126. Мироненко Е. Проблема сохранения культурно-национальной идентичности в условиях глобализации: (на примере композиторского творчества в Республике Молдова). В: Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории, 2008. с. 286–299.
127. Мироненко Е. Стилиевые константы композиторского творчества Геннадия Чобану. In: Cercetări de muzicologie. Chișinău: Știința, 1998. с. 171–179.
128. Мироненко Е. Творчество молдавских композиторов в постсоветском культурном пространстве (жанровая панорама). В: Науковий вісник національної музичної Академії ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004, вип. 33: Музика у простори культури. с. 356–361.
129. Мироненко Е. Формы бытования фольклора в музыкальной культуре современной Молдовы. В: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009, вип. 80: Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи. с. 378–391.

130. Михайлов М. Стилъ в музыка: исследование. Ленинград: Музыка, 1981. 262 с.
131. Молдавская современная музыка на пороге третьего тысячелетия. Сост. И. Сухомлин-Чобану. Chişinău: Primex Com, 2003. 20 с.
132. Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве: сб. ст. Кишинёв: Штиинца, 1990. 159 с.
133. Музыкальная культура Молдавской ССР: сб. ст. Ред.-сост. Е. Клетинич. Москва: Музыка, 1978. 287 с.
134. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
135. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры. В: Назайкинский, Е. В. История в музыке: избранные исследования. Москва: Московская консерватория, 2009. с. 371–391.
136. Назайкинский Е. Стилъ и жанр в музыка. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
137. Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 54: Музыка XX века: вопросы истории, теории, эстетики. Москва. 2005.
138. Николаева Н. Симфонизм. В: Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1981, т. 5. с. 11–15.
139. Никольская И. Постмодернизм в интерпретации Павла Шиманьского. В: Музыкальная Академия, 1999, № 1. с. 221–225.
140. Новейший философский словарь [online]. Сост. А. А. Грицанов. 1998 [цит. 20 мая 2010]. Режим доступа: <http://terme.ru/dictionary/175/>.
141. Орджоникидзе Г. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыка. В: Музыкальный современник. вып. 1. Москва: Советский композитор, 1973. с. 144–181.
142. Осадченко И. Костаке Негруци. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1987. 170 с.
143. Пекарский М. Маримба. В: Музыкальные инструменты: энциклопедия. Москва: Дека-ВС, 2008. с. 374–376.
144. Пекарский М. Назад к Волконскому вперёд. Москва: Композитор, 2005. 285 с.
145. Пелипенко А. Постмодернизм в контексте переходных процессов [online]. [цит. 24 июня 2013]. Режим доступа : pelipenko.h1.ru/postmodern.htm.
146. Померанц Г. Диалог культурных миров. В: Лики культуры: альманах. Москва: Юрист, 1995, т. 1. с. 445–455.
147. Попович К. Михаил Эминеску: жизнь и творчество. Кишинёв: Литература артистикэ, 1982. 438 с.
148. Пospelова Р. К вопросу о переменном лидерстве национальных музыкально-творческих школ. В: AD MUSICUM. К 75-летию со дня рождения Юрия

- Николаевича Холопова. Москва: Московская государственная консерватория, 2008. с. 91–104.
- 149.** Постмодернизм в контексте современной культуры: материалы междунар. науч. конф. Ред.-сост. О. В. Гарбуз. Москва: Московская консерватория, 2009. 192 с.
- 150.** Просняков М. Музыкальная реформа на рубеже тысячелетий. В: Sator Tenet Opera Rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа: (к 70-летию со дня рождения). Москва: Московская гос. консерватория, 2003. с. 228–237.
- 151.** Райляну Л. Тенденции неофольклоризма в молдавской симфонической музыке 70-х гг. В: Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик. Кишинёв: Штиинца, 1982. с. 96–110.
- 152.** Рахманова М. О фольклорном направлении в современной русской музыке. В: Советская Музыка, 1972, № 1. с. 9–25.
- 153.** Рожновский В. Постмодернизм: лебединая песнь или пролог нейрокосмической эры? В: Музыкальная Академия. 2001, № 3. с. 17–23.
- 154.** Рухкян М. Последняя симфония. В: Музыкальная Академия. 1996, № 1. с. 12–15.
- 155.** Сабинина М. Дебюсси. В: Музыка XX века: очерки. Москва: Музыка, 1977, ч.1: 1890–1917. с. 238–274.
- 156.** Савенко С. Двойной портрет на фоне поставангарда (Валентин Сильвестров и Александр Кнайфель). В: Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Москва, 1999, сб. 25: Музыка XX века. Московский форум. с. 166–171.
- 157.** Савенко С. Интерпретация идей авангарда в послевоенной советской музыке. В: Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Москва, 1999, сб. 25: Музыка XX века. Московский форум. с. 33–38.
- 158.** Савенко С. Утопия национального в русской музыке XX века. В: Научные чтения памяти А. И. Кандинского. Москва: Московская гос. консерватория, 2007. с. 318–327.
- 159.** Самбриш Е. Инструментальные концерты А. Эшпая: концепция жанра и проблема диалога. Тирасполь: Изд-во Приднестровского Университета, 2013. 240 с.
- 160.** Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века: исследование. Москва: Композитор, 2002. 296 с.
- 161.** Селицкий А. Отечественная камерная опера второй половины XX века. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории, 2008. 56 с.
- 162.** Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе...Беседы, статьи, письма. сост., собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. 265 с.

163. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX – XX веков. Москва: Композитор, 2009. 354 с.
164. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка, 1973. 448 с.
165. Скурко Е. К проблеме интерпретации фольклора в современном композиторском творчестве. В: Музыкальная Академия. 2010, № 4. с. 59–62.
166. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва: ВЛАДОС, 2004. 231 с.
167. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Москва: Музыка, 1992. 230 с.
168. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. В: Проблемы музыки XX века: сб. ст. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. с. 12–58.
169. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Ленинград: Советский композитор, 1981. 295 с.
170. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. В: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. ст. Москва: Музыка, с. 292–309.
171. Старостина Т. Концепция национального в трудах Ю. Н. Холопова. Теория русских модальных ладов. В: Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. Москва: Музиздат, 2008. с. 60–78.
172. Столяр З. Дорогами творчества. Избранные статьи о молдавских композиторах. Вторая половина XX века. Кишинёв: Primex-Com, 2004. 54 с.
173. Стоянов П. Вопросы формирования лада и мелодии в молдавской народной песне. Кишинёв: Штиинца, 1990. 156 с.
174. Стоянов П. Методологические проблемы лада и молдавская народная песня. В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинёв: Штиинца, 1990. с. 6–19.
175. Стоянов П. Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма. Кишинёв: Штиинца, 1985. 164 с.
176. Стоянов П. Ритмика молдавской дойны. Кишинёв: Штиинца, 1980. 171 с.
177. Стравинский И. Диалоги. Ленинград: Музыка, 1971. 414 с.
178. Сухомлин И. Архетипальность как компонент эстетической ориентации в творчестве Г. Чобану (на примере сочинений „Pentaculus” и „Pentaculus minus”). В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинёв: Goblin, 1997. с. 138–145.
179. Тарнопольский В. Интервью с комментариями. В: Музыкальная Академия, 2006, № 4, с. 102–105.

180. Гарнопольский В. Травма постмодерна. В: Постмодернизм в контексте современной культуры: материалы междунар. науч. конф. Ред.-сост. О. В. Гарбуз. Москва: Московская консерватория, 2009. с. 89–95.
181. Теория современной композиции. Отв. ред. В. С. Ценова. Москва: Музыка, 2007. 624 с.
182. Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. Москва: Композитор, 2004. 160 с.
183. Ткаченко В. О некоторых парадоксах композиторского творчества Игоря Якимчука. In: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice, 2012. Chișinău, 2013, Nr. 4 (17). с. 242–247.
184. Томеску В. Взаимодействие музыкальных культур Востока и Запада. В: Музыкальные культуры народов: традиции и современность. Москва: Советский композитор, 1973. с. 170–178.
185. Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинёв: Goblin, 1997. 152 с.
186. Уткин А. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке. В: Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов. Ленинград: ЛГИТМиК, 1979. с. 63–84.
187. Успенский Н. Стихира. В: Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1981, т. 5. с. 615.
188. Фархадов Р. Диалог или поставтомонография. В: Музыкальная Академия, 2010, № 3. с. 19–25.
189. Фархадов Р. Виктор Екимовский в зеркале своей «Автомонографии». В: Музыкальная Академия, 2010, № 3. с. 13–19.
190. Философский словарь. Основан Г. Шмидтом; ред. В.А. Малинина. Москва: Республика, 2003. 575 с.
191. Флоря Э. Молдавский народный музыкальный эпос. Кишинёв, Штиинца, 1989. 120 с.
192. Флоря Э. Музыка народных танцев Молдавии. Кишинёв: Штиинца, 1983. 135 с.
193. Фортунатов Ю. Лекции по истории оркестровых стилей. Москва: Московская консерватория, 2009. 384 с.
194. Франтова Т. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов-на-Дону: Изд. центр СКТЦ ВШ АПСН, 2004. с. 407.
195. Хазанов Б. Король умер. Да здравствует король! В: Октябрь. 2004, № 6. с. 184–187.
196. Холопов Ю. Введение в музыкальную форму. Москва: Московская консерватория, 2008. 432 с.

197. Холопов Ю. О современных проблемах музыкознания. В: Амрахова А. Современная музыкальная культура: Поиск смысла: избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. Москва: Композитор, 2009. с. 7–19.
198. Холопов Ю. Русское в русской музыке (к проблеме понятия национального). В: Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. Москва: Музиздат, 2008. с. 146–157.
199. Холопов Ю. Щедрый Щедрин. В: Музыкальная Академия, 2007. № 4. с. 43–48.
200. Холопова В. Комплекс духовного содержания в творчестве Софии Губайдулиной. В: Музыкальная Академия, 2011, № 4. с. 18–24.
201. Холопова В. Музыка как вид искусства: музыкальное произведение как феномен. Москва: Консерватория, 1990. 260 с.
202. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. Москва.: Композитор, 2000. 310 с.
203. Холопова В. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. Санкт-Петербург – Москва–Краснодар: ЛАНЬ, 2006. 490 с.
204. Холопова В. Эстетика и психология музыкальной композиции. В: Музыкальная Академия, 2011, № 1. с. 31–38.
205. Хренов Н. Социальная психология искусства: переходная эпоха. Москва: Альфа-М, 2005. 624 с.
206. Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны». В: Проблемы музыкальной науки, вып. 1. Москва: Советский композитор, 1972. с. 198–218.
207. Царёва Е. Стиль музыкальный. В: Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1981, т. 5. с. 282–289.
208. Циммерман Б.-А. Будущее оперы. В: Композиторы о современной композиции. Москва: Изд. центр Московской консерватории, 2009. с. 97–106.
209. Циркунова С. Проблема жанра в молдавском музыкальном фольклоре и композиторском творчестве. В: Материалы научно-теоретической конференции «Композитор и фольклор». Кишинёв: Союз композиторов Молдовы, 1981. с. 36–43.
210. Циркунова С., Влайку О. Соната для скрипки и фортепиано В. Загорского в контексте инструментального творчества композитора. In: Cercetări de muzicologie. Chişinău: Cartea Moldovei, 2011, vol. 2. с. 158–172.
211. Цукер А. Вступая в XXI век. О жанровых мутациях в музыке рубежных периодов. В: Цукер А. Единый мир музыки: избр. ст. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории, 2003. с. 255–275.

212. Цукер А. Жанрово-стилевые взаимодействия академической и массовой музыки. Возможности. Пути. Перспективы. В: *Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века*. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского гос. пед. ун-та, 1994. с. 34–53.
213. Цукер, А. О принципах жанрового анализа: социокультурный и музыкально-драматургический аспекты. В: *Памяти учителей Л. Я. Хинчин, А. Н. Сохор*. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского гос. пед. ун-та, 1995. с. 10–20.
214. Цукер А. «Судьба человеческая, судьба народная». «Борис Годунов» Мусоргского. В: Цукер, А. *Драматургия Пушкина в русской оперной классике*. Москва: Композитор, 2010. с. 108–171.
215. Цуккерман В. *Музыкальные жанры и основы музыкальных форм*. Москва: Музыка, 1964. 159 с.
216. Чобану-Сухомлин И. *Атех или Откровения хазарской принцессы*. Персонаж культового романа на молдавской сцене. В: *Кодры*. 2005, № 3, 4. с. 238–256.
217. Чобану-Сухомлин И. Библейские коннотации в сочинении *Забывтые песнопения* Г. Чобану как выражение авторской позиции «традиционного новаторства». In: *Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău, 2013, nr. 4 (17). pp. 69 -84.
218. Чобану-Сухомлин И. *Забывтые песнопения: музыкальное приношение Дософтею Геннадия Чобану: композиционное решение*. In: *Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău, 2012, nr. 3 (16). pp. 76-85.
219. Чобану-Сухомлин И. Звуки в «Белом безмолвии»: сочинение Геннадия Чобану в контексте тенденций современной музыки [online]. В: *Российская академия музыки им. Гнесиных. Музыкальная наука на постсоветском пространстве: междунар. интернет конф. 23 февр. 2010 [цит. 12 окт. 2013].* Режим доступа: musxxi.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/02/Sukhomlin.pdf
220. Шайтанов И. Триада современной компаративистики: глобализация – интертекст – диалог культур. В: *Вопросы литературы*. 2005, № 6. с. 130–137.
221. Шахназарова Н. *Музыка Востока и музыка Запада*. Москва: Советский композитор, 1983. 152 с.
222. Шахназарова Н. *Национальная традиция и композиторское творчество*. Москва: Композитор, 1992. 192 с.
223. Шахназарова Н. *Феномен национального в зеркале композиторского творчества. Россия–Армения*. Москва: КомКнига, 2007. 224 с.

224. Шевляков Е. Музыкальный неоклассицизм XX века. Москва: Вузовская книга, 2004. 188 с.
225. Шевляков Е. Понятие и критерии «рубежа» в истории музыкальной культуры. В: Искусство на рубеже веков. Ростов-на-Дону: РГК: Гефест, 1999. с. 82–94.
226. Шевляков Е. Стиль как динамическая система отношений. В: Стилиевые искания в музыке 70–80-х годов XX века. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского гос. пед. ун-та, 1994. с. 21–34.
227. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: беседы с композитором. Москва: Деловая Лига, 1993. 110 с.
228. Щербо Т. Понятие «симфония»: вопросы этимологии, истории, эстетики и философии. В: Двенадцать этюдов о музыке: к 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского. Москва: Московская гос. консерватория, 2001. с. 157–169.
229. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». Пер. с итал. Е. Костюкович. Москва: Астрель, 2011. 160 с.
230. Элиаде М. Испытание лабиринтом. В: Иностранная литература. 1999, № 4. с. 151–208.
231. Эпштейн М. Нулевой цикл столетия. Эксплозив – взрывной стиль 2000-х. В: Звезда. 2006, № 2. с. 210–217.
232. Юнг К. Архетип и символ. Москва: Ренессанс, 1991. 304 с.
233. Яковлева А. Современная вокальная музыка и проблемы исполнительского мастерства. В: Звучащая жизнь музыкальной классики XX века. Москва: Московская гос. консерватория, 2006. с. 348–354.
234. Яськевич И. Постмодернистские тенденции в современной отечественной опере: на примере сочинений А. Шнитке, Р. Щедрина, Л. Десятникова. В: Музыкальная Академия. 2007, № 3. с. 50–61.

Литература на румынском языке

235. Alecsandri V. Constantin Negruzzi. In: Alecsandri, V. Opere. Chişinău: Hiperion, 1992, vol. 4. pp. 353–374.
236. Anghel I. Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX. București: Editura Muzicală, 1997. 133 p.
237. Anghel I. Orientări estetice contemporane. Muzica conceptuală. In: Muzica. 1993, nr. 4. pp. 98–117.
238. Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate. Chişinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.

- 239.** Axionov V. Cu privire la utilizarea folclorului muzical în creațiile simfonice. In: Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău: Știința, 1993. pp. 56–65.
- 240.** Axionov V. Druță–Kopytman: “Casa Mare”. In: Arta, 2009. Ser. Arte audiovizuale. Chișinău, 2010. pp. 37–42.
- 241.** Axionov V. Ecouri de tehnicilor de scriitură avangardiste și postavangardiste în creația compozitorilor din Moldova. In: Arta, 1999-2000. Chișinău: Știința, 2000. pp. 62–65.
- 242.** Axionov V. Reflecții cu privire la evoluția creației componistice moderne. In: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice, 2012. Chișinău, 2012, nr. 3 (16). pp. 9–21.
- 243.** Axionov V. Studii muzicologice. Cluj Napoca: Media-Musica, 2012. 195 p.
- 244.** Axionov V. Tendințe romantice și neoromantice în muzica lui Eugen Doga. In: Eugen Doga. Compozitor, academician. Chișinău: Știința, 2007. pp. 14–23.
- 245.** Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 p.
- 246.** Axionov V. Ultima simfonie a lui Vasile Zagorschi în lumina evoluției artistice a compozitorului. In: Arta, 2006. Arte audiovizuale. Chișinău, 2006. pp. 45–51.
- 247.** Badrajan S. Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei. Chișinău: Epigraf, 2002. 236 p.
- 248.** Barbu-Bucur S. Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în sec. XVIII și începutul sec. XIX și aportul original al culturii autohtone. București: Editura Muzicală, 1989. 248 p.
- 249.** Berezovicova T. Cântecul liric în creația lui Eugen Doga. In: Eugen Doga. Compozitor, academician. Chișinău: Știința, 2007. pp. 24–43.
- 250.** Berezovicova T. Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX). Chișinău: Pontos, 2015. 172 p.
- 251.** Boldur A. Muzica în Basarabia: schița istorică. București: Inst. de arte grafice, 1940. 48 p.
- 252.** Bunea D. Despre corelațiile funcțional-semantice și structural-muzicale în contextul tratării colindei ca act de comunicare. In: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice, 2005: Învățământul artistic - dimensiuni culturale: conf. de totalizare... Chișinău, 2005 [i. e. 2007]. pp. 210–216.
- 253.** Bunea D. Din istoriografia studierii obiectului colindatului. In: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. de totalizare... Chișinău: Grafema Libris, 2004 [i. e. 2005]. pp. 158–161.
- 254.** Caciora T. Concepte componistice moderne: o viziune asupra propriei creații și activități interpretative. Iași: Artes, 2011. 167 p.

- 255.** Cercetări de muzicologie. Chișinău: Știința, 1998. 214 p.
- 256.** Ciobanu G. Aspecte practico-științifice ale conceptului de monodie. In: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice, 2005: Învățământul artistic - dimensiuni culturale: conf. de totalizare. Chișinău, 2005 [i. e. 2007]. pp. 23–29.
- 257.** Ciobanu G. Codul Enescu: introspecții de autor. In: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice, 2011. Chișinău, 2011. pp. 17–20.
- 258.** Ciobanu G. Specificul creativității și profesionalismului în componistica muzicală din Republica Moldova: fundamentări teoretice. In: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice, 2012. Chișinău, 2013, nr. 4 (17). pp.10–16.
- 259.** Ciobanu-Suhomlin I. Motive și semnificații mitopoetice în simfonia “Sub soare și stele” de Ghenadie Ciobanu. In: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. de totalizare... Chișinău: Grafema Libris, 2004 [i. e. 2005]. pp. 128–132.
- 260.** Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 331 p.
- 261.** Ciobanu-Suhomlin I. Tezaurul muzical de tradiție bizantină din Republica Moldova. Chișinău: Cartea Moldovei, 2007. 336 p.
- 262.** Cocearova G., Melnic V. Armonia. Istoria armoniei. Vol. 2. Chișinău: Museum, 2003. 344 p.
- 263.** Cocearova G. Folclorism ca problema în muzicologia din Moldova. In: Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX (materialele conferinței). Chișinău: Deruga, 1996. pp. 44–47.
- 264.** Connor S. Cultura postmodernă: o introducere în teoriile contemporane. Trad. din lb. engl. de M. Oniga. București: Meridiane, 1999. 406 p.
- 265.** Dănilă A. Opera basarabeiană. Chișinău: Editura Enciclopedică “Gh, Asachi”, 1995. 126 p.
- 266.** Dănilă A. Opera din Chișinău: privire retrospectivă. Chișinău: Prut Internațional, 2005. 208 p.
- 267.** Doga E. Tablete, cugetări. In: Eugen Doga. Compozitor, academician. Chișinău: Știința, 2007. pp. 236–267.
- 268.** Duțică Gh. Strategii anarhetipale în componistica românească. In: Muzica, 2008, nr. 3. pp. 36-47.
- 269.** Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Red. L. Raileanu. Chișinău: Știința, 1993. 90 p.
- 270.** Gagim I. Fenomenul muzical GHEORGHE MUSTEA. Chișinău: Știința, 2015. 256 p.
- 271.** Gagim I. Muzica. Experiențe metafizice. Chișinău: Știința, 2012. 88 p.

272. Gagim I. Muzica și filosofia. Chișinău: Știința, 2009. 160 p.
273. Galaicu V. Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești). Chișinău: ARC, 1998. 117 p.
274. Garaz O. Muzica postmodernă: reinventarea artei muzicale după sfârșitul modernității. In: Muzica. 2012, nr. 3. pp. 3–64.
275. Georgescu D. „Modern” și „tradițional”. O posibilă perspectivă a compozitorului contemporan. In: Muzica. 2007, nr. 2. pp. 3–21.
276. Ghilaș V. Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu. Chișinău: SeArec-Com, 2001. 320 p.
277. Giuleanu V. Melodica bizantină. Studiu teoretic și morfologic al stilului modern (neobizantin). București: Editura Muzicală, 1981. 421 p.
278. Melnic V., Paraschiv Cr. Trio pentru vioară, contrabas și pian de Ghenadie Ciobanu: proiecție muzicală a unor imagini biblice. In: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice, 2011. Chișinău, 2011. pp. 97-103.
279. Mironenco E. Armonia sferelor: creația compozitorului Ghenadie Ciobanu. Chișinău: Tipografia centrală, 2000. 155 p.
280. Mironenco E. Concertul instrumental în creația compozitorilor din Moldova. In: Arta muzicală din Republica Moldova: istoria și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009. pp. 703–732.
281. Mironenco E., Șeican V. Gheorghe Mustea: profil muzical. Chișinău: Cartea Moldovei, 2003. 212 p.
282. Moiescu T. Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români. București: Editura Muzicală, 1999. 180 p.
283. Nemescu O. Avangarda în componistica românească. In: Muzica. 2010, nr. 1. pp. 30–39.
284. Nemescu O. Postmodernismul și influențele lui asupra creația artistică a lui Tiberiu Olah. In: Muzica. 2008, nr. 1. pp. 27–32.
285. Rădulescu S. Peisaje muzicale în România secolului XX. București: Editura Muzicală, 2002. 194 p.
286. Rotaru P. Muzica pentru instrumente de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova. Chișinău: Pontos, 2009. 160 p.
287. Sandu-Dediu V. Muzica românească între 1944–2000. București: Editura Muzicală, 2002. 288 p.
288. Sandu-Dediu V. Postmodernismul: un nou manierism? In: Muzica. 1995, nr. 3. pp. 11–22.
289. Stoianov P. Bazele teoretice ale melodicii cântecului popular moldovenesc. In: Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău: Știința, 1993. pp. 3–55.

290. Tcacenco V. Din istoria muzicii de estradă din Republica Moldova. In: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. pp. 872–927.

Литература на иностранных языках

291. Bennett D. *Postmodernism, music and cultural theory*. Lawrence & Wishart, 2009. 192 p.
292. Castanet P.-A. *Musiques spectrales nature organique et materiaux sonores au 20e siècle*. In: *Dissonanz*, № 20, Mai 1989. p. 4–9.
293. *Contemporary music: theoretical and philosophical perspectives*. Paddison, Max, Deliège, Irène and contributors. Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2013. 406 p.
294. Gloag K. *Postmodernism in Music*. Cambridge University Press, 2012. 217 p.
295. Griffiths, P. *Modern Music: The Avant Garde Since 1945*. London, 1981, Published by George Braziller. 331 p.
296. Kletinich Y. *Casa Mare – the Moldavian Opera of Mark Kopytman. Voices of memories*. Tel Aviv: Israel Music Institut, 2004. p. 113–128.
297. *La création après la musique contemporaine/ Textes réunis et présents par Danielle Cohen-Levinas*. Paris: L’Itinéraire, 1999. 105 p.
298. Mironenko E. *Rubinstein’s traditions in the Moldavian Musical Theater*. In: *Anton Rubinstein and Nikolai Rimski-Korsakov: Selected Operas: proceedings of the International Musicological Convention in Ukraine*. Heilbronn, 1997. pp. 28–31.
299. Perotti A. *The Case for intercultural Education* [online]. Strasburg, 1994 [accesat 13 ian. 2012]. Disponibil: www.worldcat.org/title/case-fo.
300. Ramaut-Chevassus B. *Musique et postmodernité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998, 127 p.
301. *Postmodern music. Postmodern thought*. Edited by Judy Lochhead and Joseph Auner. New York, Routledge, 2013. 350 p.
302. Tarushkin R. *Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press, 2009. 610 p.

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшийся заявляет со всей ответственностью, что материалы, представленные в диссертации, относятся к собственной работе и достижениям, в противном случае будет нести ответственность за последствия, в соответствии с законодательством.

Фамилия, имя

Подпись

Дата

CURRICULUM VITAE

Елена Мироненко

Род. 24.04.1944, Новошахтинск Ростовской области, Россия.

Образование: высшее специальное, в 1969 г. закончила Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского по специальности *История и теория музыки*.

Стажировка: в 1987 г. защитила диссертацию кандидата искусствоведения на тему *Творчество молдавских композиторов для детей (пути становления и развития)*.

Профессиональная деятельность: после окончания консерватории работает в Кишинёве в Институте искусств им. Г. Музическу (в настоящее время АМТИИ): 1969-1972 – преподаватель, 1972-1992 – старший преподаватель, 1992- 2002 – доцент, с 2002 г. – профессор. В 1999-2012 зав. кафедрой *Истории музыки и фольклора*.

Область научной деятельности: проблемы развития композиторского творчества XX века в Молдове, России.

Участие в международных научных форумах:

1. Оперная традиция А. Рубинштейна в музыкальном театре Молдовы. Междунар. научная конференция *Творчество Н. А. Римского-Корсакова и А. Г. Рубинштейна в контексте европейского оперного процесса*. Союз композиторов Украины, Киевская гос. Консерватория им. П. И. Чайковского, 4 – 6 мая 1994.
2. Cu privire la unile tendințe noi în creația componistică curentă din Moldova (anii 90). Conferința internațională *Tradiții și invații în muzica secolului XX*. Academia de Muzică “G. Musicescu”, Chișinău, 8-10 septembrie 1995.
3. Încercările componistice ale lui Iulian Gogu. Conferința științifică internațională *Lumea muzicii și muzicologia*. Comisia Națională a Republicii Moldova Pentru UNESCO. Chișinău, 7-8 noiembrie 1996.
4. Современная духовная музыка в Молдове. Международная научная конференция *Музыка и Библия*. Украинская национальная Академия музыки им. П.И. Чайковского. Киев, 18-21 мая 1998.
5. Национальная интеграция в профессиональном композиторском творчестве (на примере деятельности Союза композиторов Молдовы). Международная научная конференция *Интеграционные процессы в Молдове: разработка общенациональной стратегии*. Академия Наук Республики Молдова. Chișinău, 21-22 martie 2000.

6. Становление молдавской оперной школы. Международная научная конференция *Четыре столетия оперы*. Национальная музыкальная Академия им. П.И.Чайковского. Киев, 15-19 мая 2000.
7. Новые реалии в развитии музыкальной культуры постсоветской Молдовы. Международная научно-практическая конференция *Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве*. Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 29 ноября – 4 декабря 2004.
8. Жанровая панорама современной молдавской музыки в постсоветском культурном пространстве. Международная научная конференция *Музыка у просторі культури*. Национальная академия музыки им. П.И. Чайковского, апрель 2004.
9. Творчество Дмитрия Шостаковича в вузовском образовательном процессе. Международная научная конференция *Шостакович та ХХІ століття*. Национальная академия музыки им. П.И. Чайковского, Киев, 13-14 декабря 2006.
10. Проблема сохранения национально-культурной идентичности в условиях глобализации (на примере творчества композиторов Молдовы). Международная научно-практическая конференция *Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве*. Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 26- 30 ноября 2007.
11. Формы бытования фольклора в музыкальной культуре современной Молдовы. Международный симпозиум с участием директоров международного музыковедческого общества *Наука о музыке сегодня: проблемы и перспективы*. Национальная академия музыки им. П.И. Чайковского, Киев, 2-6 сентября 2008.
12. Штрихи к портрету Владимира Ребикова. Международная научная конференция *Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе*. Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, апрель 2009.
13. Деятельность молодых музыкантов Молдовы в процессах межкультурного взаимодействия. IV форум творческой и научной интеллигенции государств-участников СНГ. Республика Молдова, Кишинэу, 24-25 сентября 2009.
14. Оперный театр Молдовы на пороге перемен. Международная научно-практическая конференция *Оперный театр вчера, сегодня, завтра*. Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 10-16 марта 2010.
15. Электроакустическая музыка в Молдове как индивидуальный композиторский проект (о творчестве М.П. Афанасьева). Международная научно-практическая конференция *Менеджмент и звукорежиссура музыкальных проектов: актуальные проблемы науки и практики*. Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-

Дону, 25-28 октября 2011.

16. Сергей Прокофьев и Молдова: творческие и биографические связи. Международная научная конференция *С.С. Прокофьев в современном мире. К 120-летию со дня рождения*. Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 27-30 апреля 2011.

17. Специфика композиторского стиля Георгия Мусты. Научная конференция *Dimensiunile vocației Gheorghe Mustea – 60*. Academia de Știință a Moldovei. Chișinău, 17 mai 2011.

18. *Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова*. . Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 20-27 сентября, 2012.

19. Методологические основы изучения музыкального постмодернизма. Conferința științifico-practică internațională *Educația artistică în contextul mediului social-cultural al sec. XXI*. Univrsitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, 7-8 noembrie 2013.

20. Рахманинов и Молдова: биографические и творческие связи. Международная научно-практическая конференция *Рахманинов и XXI век. Прошлое и настоящее (к 140-летию со дня рождения С.В. Рахманинова)*. . Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 18-20 апреля 2013.

21. С. Прокофьев и Молдова: биографические и творческие связи. Научная педагогическая конференция с международным участием *Искусство и образование в современном обществе: реалии и перспективы*. Тирасполь, 17 апреля 2014.

22. Трансформация понятия «национальное композиторское творчество» на рубеже XX-XXI веков. Международная научная конференция *К 100-летию со дня рождения Лии Хинчин и 90-летию со дня рождения Арнольда Сохора*. Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 23-24 апреля 2014.

23. Трансформация понятий *симфония* и *симфонизм* на рубеже XX-XXI веков. *Conferință științifică națională cu participare internațională în cadrul Proiectului științific instituțional al AMTAP Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova CREAȚIA COMPONISTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA: TRECUT ȘI PREZENT*, AMTAP, 24 octombrie 2014 .

24. Векторы деятельности Союза композиторов и музыковедов Молдовы в постсоветское время. Международная научная конференция *Творческие союзы и композиторское творчество на постсоветском пространстве*. Ростовская организация Союза композиторов России и Ростовская консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 14-15 ноября 2014.

25. Разновидности жизни музыкального фольклора в современной Молдове. Международная научная конференция *Folclor și postfolclor în contemporaneitate*. Chișinău, АМТАР, 11-12 decembrie 2014.

26. Трансформация концепта музыкальной агрессии в симфоническом творчестве второй половины XX столетия. Международная научная конференция *Двадцатый век. Музыка войны и мира*. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. 21-25 апреля 2015.

Опубликованные научные работы:

Четыре монографии о композиторах Республики Молдова В. Ротару, Г. Мустя (в соавторстве с В. Шейкан), Г. Чобану, композиторском творчестве в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков; 70 научных статей на русском, румынском и английском языках.

Член Союза композиторов и музыковедов Молдовы с 1986 г.

Om emerit (2000).

Грамоты Министерства культуры Республики Молдова, многочисленные премии Союза композиторов и музыковедов на конкурсах за лучшую музыковедческую работу.

Адрес: Кишинёв 2005, бульвар Григоре Виеру 25, кв. 45

Телефон 069914038, раб. 022 24 53 34

e-mail: el_mironenko@mail.ru

ПРИМЕР 3а

Handwritten musical score for 2 Flutes, C-m (Cello/Double Bass), and Archi (Archi). The score is divided into three systems. The first system is for 2 Flutes (2 Fl.), the second for C-m, and the third for Archi. The tempo markings are *poco rit.*, *a tempo*, *poco rit.*, *con sord.*, and *a tempo*. The dynamics include *mp* and *pizz.*. A circled '4' is present above the first system and below the third system. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ПРИМЕР 5

21 *Meno mosso. Con forza* (♩ = 76) 9

The score is written for a full orchestra. The woodwind section includes three flutes (3 Fl.), three oboes (3 Ob.), and three clarinets in B-flat (3 Cl. B). The string section consists of five staves (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The percussion section includes Timpani (Timp), snare drum (dr.), and cymbals (Cb.).

Key features of the score include:

- Tempo and Dynamics:** The tempo is marked *Meno mosso* with a quarter note equal to 76 (♩ = 76). The dynamics range from *ppp* (pianissimo) to *sf* (sforzando).
- Performance Instructions:** The score includes *Con forza* and *Meno mosso* markings. There are also handwritten notes like *te.* (tutti) and *mf* (mezzo-forte).
- Articulation:** The woodwinds and strings feature various articulations, including slurs, accents, and dynamic hairpins.
- Handwritten Annotations:** A circled number '21' is present at the top left of the score. There are also handwritten notes like 'te.' and 'mf' above the percussion staff.

ПРИМЕР 6

Часть III
Allegro moderato. Affabile (♩ ≈ 78)

3 Fl.
gr.
2 Ob.
C. i.
Cl. b. in Bb
Cl. i. in B
Bass.
Fg. I
Fg. II

Cambia in cl. IV in B

Allegro moderato. Affabile (♩ ≈ 78)

Vln. I
dir.

Vln. II
dir.

V. e.
dir.

Celli

Bassi

p senza trid.

p senza trid.

2 R.

The image shows a handwritten musical score on page 291. At the top left, it is labeled "2 R." with a treble clef. The score is organized into two main systems of staves. The upper system consists of 12 empty staves. The lower system contains four staves with musical notation. The first staff in the lower system is for Violin I (V-i I), marked with a piano (*p*) dynamic and featuring a dense texture of sixteenth notes. The second staff is for Violin II (V-i II), also marked *p*, with a more melodic line. The third staff is for Viola (V-a), and the fourth is for Cello (V-c), both with melodic lines. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The page number "291" is centered at the bottom.

ПРИМЕР 7

8

Simfonia
Sub soare și stele

Allegro assai

1 2

2 tomt
con bacch.
di timpani

f sf sempre simile

f sf sempre simile

cs

f sf sempre simile

tomt

cs

I

vn *f sf sf*

II

vl

vc *gliss.*

cb *f sf sf*

con bacch. di tamburo

bng

tomt

cs

ПРИМЕР 8

18 *Allegro*

pc
fl
ob
cl
fg
I,III cr
II,IV cr
ar I
ar II
vn I
vn II
vl
vc
cb

I
II
vl
vc
cb

ПРИМЕР 9

Example 9, measures 1-21. The score is for a string quartet and double bass. The tempo is *senza metro*. The first two measures are marked *ad libitum* with a forte (*ff*) dynamic. The violin parts (vn I and vn II) play a rhythmic pattern. The viola (vl) and double bass (cb) parts are marked *possibile divisi ad libitum*. The cello (vc) part has a long note in the first measure.

Example 9, measures 22-30. The score continues with a new section starting at measure 22, marked *Andante*. The percussion (pc) and bassoon (b cl) parts play a rhythmic pattern. The clarinet (cr) part has a *solo* section marked *f* and *(senza sord.) solo I*. The string parts (ar I, ar II, vn I, vn II, vl, vc, cb) are marked *simile ad lib.* and *poco a poco agitato*. The violin parts (vn I and vn II) play a rhythmic pattern. The viola (vl) and double bass (cb) parts are marked *simile ad lib.*. The cello (vc) part has a long note in the first measure.

ПРИМЕР 10

67 Allegretto

solo *sonore*

cpl

solo

pf *quasi f*

I *p*

vn

II *p*

68

cpl

pf

I *p*

vn

II *senza sord.*

vi *p*

ПРИМЕР 11

14

Simfonia
Sub soare și stele

107 *Piu mosso. Quasi una danza arcaica.*

pc
fl
ob
cl
cb
fg

accelerando

cr
1 tr
2,3
tu

Piu mosso

con bacch. di tamburo

mf

ff

univ. pizz.

ПРИМЕР 12

PĂSĂRILE ȘI APA
tablouri simfonice din balet

Ghenadie Ciobanu

1 2 3 4

Grave. Misterioso (♩ = 40)

pc
fl I
cl
cl II
cpl
vbr
vnl
vnII
vl
vc
cb

mp
mf
mf
mf
mf
p
p
p
p
p
p

ПРИМЕР 14

pc
fl I
cl I
cl II
vbr
vn I
vn II
vi

f
f
f
f
f
pizz
f
f
gliss.
dietro al ponticello

Measures 37-42. The score includes parts for Percussion (pc), Flute I (fl I), Clarinet I (cl I), Clarinet II (cl II), Violoncello (vbr), Violin I (vn I), Violin II (vn II), and Viola (vi). The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The violin I part features a glissando and a bowing instruction "dietro al ponticello".

pc
fl I
fl II
cl
vbr
celesta
vn I
vn II

f
f
f
f
f
f
f
f
gliss.

Measures 43-48. The score includes parts for Percussion (pc), Flute I (fl I), Flute II (fl II), Clarinet (cl), Violoncello (vbr), Celesta (celesta), Violin I (vn I), and Violin II (vn II). The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The violin I part features a glissando.

ПРИМЕР 15

216

pc *ff* 5

fl I *ff*

fl II

ob *f*

cl I *ff* II, III

cl II *ff* III

fg *f*

cor I, III *f*

cor II, IV *f*

tr *f*

3 trb *f*

vn I *ff* 5

vn II *ff* 5

vl

vc

ПРИМЕР 17

Lento ♩=ca 48-50

solo ad lib.

p *sempre portando la voce*

6 *ten.*

ПРИМЕР 18

C. ingl.

2 Cl. (B)

Fag.

4 Cor. (F)

4 Tr-be (B)

Archi

p *V* *sim.** ca 5-6n sec.

p *V* *sim.**

p *V* *sim.**

sul G

pp

* Ritmico ad libitum, ma sempre legato

ПРИМЕР 19

2 Poco con moto
1^o: 2^o a2

2 Fl. *sempre capo e pianissimo*

2 Ob.

C. ingl.

2 Cl. (B)
1^o
2^o *p*
p
sempre capo e pianissimo

Fag.

4 Cor. (F)
p
p
Ben legato, largo

4 Tr-be (B)

2 Poco con moto

Archi

The musical score is for Example 19, marked 'Poco con moto' and '1^o: 2^o a2'. It is in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The score is divided into two systems. The first system includes parts for 2 Flutes, 2 Oboes, English Horn, 2 Clarinets in B-flat (1^o and 2^o), Bassoon, 4 Cor Anglais in F, and 4 Trumpets in B-flat. The 2^o Clarinet part is marked 'p' and 'sempre capo e pianissimo'. The Cor Anglais part is marked 'Ben legato, largo' and 'p'. The second system shows the string section (Archi) with a wavy line indicating a tremolo effect in the upper parts and sustained notes in the lower parts.

ПРИМЕР 20

7

1°2° a2

2 Fl. *mf dolente*

2 Ob.

C. ingl.

2 Cl. (B) *p*

Fag. *p*

4 Cor. (F) *f dolente*

4 Tr-be (B) *p*

Ben legato, largo

7

Archi *dolente* *mf*

ПРИМЕР 21

Andante grave

2 ob. I II

V-celli

C-bassi

f espr.

f espr.

mf

mf esprivo

pp

pp

1

1

I cantabile

Poco piu mosso

The score for Example 21 consists of three staves. The top staff is for two oboes (2 ob. I and II) in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It starts with a rest, then begins at measure 10 with a first ending bracket labeled '1'. The tempo changes from 'Andante grave' to 'Poco piu mosso' at measure 10. The dynamics are *mf* and *mf esprivo*. The middle staff is for violas (V-celli) and the bottom staff is for cellos (C-bassi), both in bass clef with the same key signature. They play a melodic line starting at measure 10, with dynamics *f espr.* and *pp*. The tempo changes to 3/4 time at measure 10.

ПРИМЕР 22

2 ob. I II

1

I

I cantabile

Poco piu mosso

mf

mf esprivo

Andar

The score for Example 22 is a single staff for two oboes (2 ob. I and II) in treble clef with a key signature of two sharps. It begins at measure 10 with a first ending bracket labeled '1'. The tempo is 'Poco piu mosso' and the dynamics are *mf* and *mf esprivo*. The tempo changes to 'Andar' at the end of the staff.

ПРИМЕР 23

Allegro vivace

2 fl. II
Fl. picc.
2 ob. II
2 cl. I
in A II
2 fag. I
4 corni
I II
III IV
2 tr-br.
II
3 trani
e tuba
I II
III
Timp.
Tr-lo
Tamb. mil.
P-tto colle
baci, di timp
Gr. cassa
Arpa I
Arpa II
Piano-forte
V-ni I
V-ni II
V-cl.
V-celli
C-bassi

24

ff

ff

ff

ff

mp cresc.

mf

mf

mf

sol #

f

sol #

f

f

sol G

sol G

ff

ff

ff

ff

non dic

ПРИМЕР 25

Energicamente ♩ = 178-180

Cl. basso
I, II Timi
III e Tuba
2 Tromboni medio-grave
Pno. Cassa
Smb.
Vln.
Vcl.
Cb.



Corni I, III
Timi III e Tuba
Timpani
Fagotto
2 Tromboni medio-grave
Pno. Cassa
Smb.
Vln. I
Vln. II
Vln.
Vcl.
Cb.

ПРИМЕР 26

Musical score for Example 26, measures 81-90. The score includes staves for 2 Cl, Sax. tior, Tru III e Tuba, Timp., Basso, 2 Tromboni medio-grave, Pna. Cassa, Mimb., Vln I, Vc., and Cb. The Basso part includes the instruction *fortissimo, ma marcato* and *p ma conato*. The Mimb. part includes *mf dolce*. The Vln I part includes *forte rubc* and *p dolce*.



Musical score for Example 26, measures 91-100. The score includes staves for Sax. tior, Tru III e Tuba, Timp., Basso, 2 Tromboni medio-grave, Pna. Cassa, Mimb., Vln I, Vln II, Vln, Vc., and Cb. The saxophone and tuba parts include *mf marc.*. The bassoon part includes *f*. The timpani part includes *f*. The mimb. part includes *f*. The violin I part includes *mf marc.*. The violin II part includes *f*. The violin part includes *f*. The cello part includes *f*. The double bass part includes *f*.

ПРИМЕР 27

Musical score for Example 27, measures 141-145. The score includes parts for 2 Oboes (2 Ob.), Saxophone (Sax. horn), Cornets (I. III, II. IV), 3 Trumpets (3 Trb.), Mtrb., Violins (I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features first and second endings (I. II, I. III) and dynamic markings such as *mf* and *Argano*.



Musical score for Example 27, measures 153-157. The score includes parts for 2 Oboes (2 Ob.), Saxophone (Sax. horn), Cornets (I. III, II. IV), 3 Trumpets (3 Trb.), Mtrb., Violins (I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features first and second endings (I. II, I. III) and dynamic markings such as *marc*.

2 Cl. ²²⁴

Cl. basso ²²⁴

Borgna ²²⁵

2 Tromboni medio grave ²²⁵

Mimb. ²²⁴

I ²²⁴

Vni ²²⁴

II ²²⁴

Vla ²²⁵

Vc. ²²⁵

Cb. ²²⁵

Animato $\text{♩} = 124-126$

con 1 mano

f

molto

grave



ПРИМЕР 28

2 Cl. ²³¹

Sax. tenor ²³¹

Borgna ²³¹

2 Tromboni medio grave ²³¹

Mimb. ²³¹

2 Fl. ²⁴¹

2 Ob. ²⁴¹

2 Cl. ²⁴¹

Sax. tenor ²⁴¹

Timp. ²⁴¹

Borgna ²⁴¹

2 Tromboni medio grave ²⁴¹

Pino Costa ²⁴¹

Mimb. ²⁴¹

I ²⁴¹

Vni ²⁴¹

II ²⁴¹

f

mf

f

Pino Costa

ПРИМЕР 30

Sonata

Per violino solo

Vasily G.Zagorsky

Score

Moderato assai. A piacere (♩ = 104) (V)

Violin

mf con calore (senza metrum, ma gli - ben uguali)

5

7

9

11

13

15

17

ПРИМЕР 31

Allegro moderato. Scherzando.

22 *poco rall.* *attacca* *p* *sotto voce*

28 *pp* *mp*

35

Detailed description: This musical score for Example 31 consists of three staves of music in treble clef. The first staff (measures 22-27) begins with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a melodic line with various ornaments and dynamics, including *poco rall.*, *attacca*, and *p* *sotto voce*. The second staff (measures 28-34) continues the melody with dynamics *pp* and *mp*. The third staff (measures 35-40) concludes the passage with a final melodic phrase.

ПРИМЕР 32

41 *p* (*accel. e*) *cresc.* *poco a poco*

46

50 *f*

54 *string.* *dim. gradualmente*

Detailed description: This musical score for Example 32 consists of four staves of music in treble clef. The first staff (measures 41-45) starts with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with dynamics *p* and *(accel. e) cresc. poco a poco*. The second staff (measures 46-49) continues the melody with a dynamic of *f*. The third staff (measures 50-53) features a melodic line with a dynamic of *f*. The fourth staff (measures 54-58) features a string accompaniment with a dynamic of *dim. gradualmente* and a *string.* marking.

ПРИМЕР 33

4

Poco più mosso

101 *ff*

107 *dim.*

113 *ritard.* *f*

118

124 *f*

129 *mf* *p*

134 *p* *f* *pizz.*

139 *accel.* *p*

ПРИМЕР 34

Musical score for Example 34, measures 4-8. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 4-8, marked with a 5-measure phrase and two 10-measure phrases.
- Ob.:** Measures 4-8, marked with a 3-measure phrase and a 5-measure phrase. Dynamics include *mf* and *p*.
- Cl.:** Measures 4-8, marked with two 9-measure phrases.
- Bsn.:** Measures 4-8, marked with two 7-measure phrases.
- Pno.:** Measures 4-8, marked with two 10-measure phrases and two 9-measure phrases. Dynamics include *mp* and *Red mp*. The piano part includes a *gliss.* instruction.

ПРИМЕР 35

Musical score for Example 35, measures 62-70. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 62-70, marked with a 5-measure phrase and a 3-measure phrase.
- Ob.:** Measures 62-70, marked with a 3-measure phrase. Dynamics include *mf*.
- Cl.:** Measures 62-70, marked with three 9-measure phrases.
- Bsn.:** Measures 62-70, marked with a 5-measure phrase and a 3-measure phrase.
- Pno.:** Measures 62-70, marked with a *mp* dynamic. The piano part includes a *gliss.* instruction and a note "(gliss. on the strings)".

ПРИМЕР 36

Musical score for Example 36, measures 101-103. The score is for a woodwind quintet and piano. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Piano (Pno.), and Trombone (Tbn.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 101 starts with a dynamic marking of *mp*. The woodwinds play melodic lines with various ornaments (trills, grace notes) and articulations. The piano part features sustained chords with tremolos. A *Red.* (Reduction) marking is present at the bottom left.

ПРИМЕР 37

Musical score for Example 37, measures 54-57. The score is for a woodwind quintet and piano. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Piano (Pno.), and Trombone (Tbn.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 54-57 are marked with a circled 'C' and a '54' above the flute staff. The woodwinds play sustained notes with tremolos. The piano part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *f* and *mp*. The piano part includes markings for *8va* and *8va* (two-octave) transposition. A *Red.* (Reduction) marking is present at the bottom left.

ПРИМЕР 38

♩=60

Fl.

Cl. (B)

Fag. solo

V-no

Cello

Per.

Piano

Fag.

p *mf* *pp* *p*

Fag.

sf *f* *p*

Fag.

f

Fag.

p *sf* *p* *pp*

ПРИМЕР 39

22 $\text{♩} = 40$ **(A)**

Fl. *p* *p*

Cl. (B) *p* *p* *p*

Fag. *p* *p*

V-no *pizz.* *mp* *mp* *Arco* *pont.* *mf*

Cello *pizz.* *mp* *mp* *Arco* *pont.* *p* *mf*

Per.

Piano

p *p* *p*

pizz. *mf* *mp*

p *mf* *Camp.* *p* *3*

mf

Red. *

ПРИМЕР 40

♩ = 80

22 *8va*

Fl. *ff*

Cl. (B) *ff*

Fag. *ff*

V-no *ff*

Cello *senza vibrato*

Tamburo *ff* *dim.* *poco a poco p*

Piano *ff* *dim.* *poco*

ПРИМЕР 41

(E)

p *f* *p* *f* *p*

a poco p *Senza vibr.* *p*

a poco p *sempre legato*

ПРИМЕР 42

Sound Etude IV

From Over There ("De dincolo")

poetry by Traianus

mus. by Ghenadie Ciobanu

Contemplativo (♩ = 44)

Fl. *mf* *sf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fg.

Prc. *f*
Gong con Bacch. di legno Metal Block (high) con bacch. di metallo Gong sim.

Voce

Vln. *f* Gliss.

Vc. *mf*

ПРИМЕР 43

Agitato ♩ = 54

The musical score consists of two systems. The first system has four staves: a piano (p) staff, a violin (v) staff, and two empty staves. The piano part starts at measure 15 with a forte (*f*) dynamic, playing a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). The violin part starts at measure 15 with a forte (*f*) dynamic, playing a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). The second system has four staves: a piano (p) staff, a violin (v) staff, and two empty staves. The piano part starts at measure 16 with a forte (*f*) dynamic, playing a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). The violin part starts at measure 16 with a forte (*f*) dynamic, playing a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). The tempo is marked *Agitato* with a quarter note equal to 54. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 3/4. The score includes various dynamics (*f*, *parlando*) and articulations (*tr*, *tr*).

ПРИМЕР 44

24

f

f

24

f

f

2 Tom con bacchi di cotone

grave medio

f

f

A... a... a... a... a...

f

f

Detailed description: The score consists of seven staves. The first two staves are treble clef, the third is treble clef, the fourth is bass clef, the fifth is a percussion staff with 'x' marks, the sixth is treble clef, and the seventh is bass clef. The time signature is 2/4. Dynamics include *f* and *fz*. Performance instructions include '2 Tom con bacchi di cotone' and 'grave medio'. There are triplets and slurs throughout. A wavy line at the top right indicates a tremolo effect. The word 'A...' appears under the sixth staff.

ПРИМЕР 45

14

Ad libitum

mf *dolcissimo* 3

Lăpușcanu

Eu mă duc co - drul ră - mă - - ne

2 Moderato

Lăp.

plân - ge frun - za du - pă mi - ne măi do - ru - le măi

6

Lăp.

Că n-am fă - cut nici un bi - ne

Ad libitum

9

Lăp.

Măi do - - - ru - le măi *poco f*

15

10 *poco f* 3

Lăp.

Iar de-aș fi fă - - cut vre-un rău

11 Moderato

Lăp.

Ca un șar - pe de du - dău măi do - ru - le măi

15

Lăp.

măi l-o-i tra - ge sin - gur eu

18 Ad libitum

18

Lăp.

Măi do - ru - le măi

ПРИМЕР 46

Molto rubato
A piacere

Caval

V-ni I
div. in 2

V-ni II
div. in 2

V-la
div. in 2

V-clli
div. in 2

C-bassi
div. in 2

pp

Caval

V-ni I
div. in 2

V-ni II
div. in 2

V-la
div. in 2

V-clli
div. in 2

C-bassi
div. in 2

Caval

ПРИМЕР 48

Lento assai

2 Fl. II
Fl. pic.
2 Ob. II
Ob. III
I II
3 Cl. III
2 Fg. II
C-fg.
I II
4 Corn. III
III IV
I II
3 Tr-bc. III
I II
3 Tr-ni c
Tuba III
Timp.
Lautul de fier
Tamburino
T-ro nil.
Gr. cassa
Piano
V-ni I
V-ni II
V-la
V-celli
C-basi

mp poco a poco cresc.
mf cresc.
pp con sord. poco a poco cresc.
p poco a poco cresc.
f
mf cresc.
col pugno
non div.

* cluster cromatic ou extremele "la-mi"

ПРИМЕР 49

9

3 Fl. I, II, III

3 Ob. I, II, III

3 Cl. I, II, III

2 Fag. I, II

C. fag.

4 Corni I, II, III, IV

3 Tr-be I, II, III

Timp.

S. cánd

A. cánd

V-ni I

V-ni II

V-la

V-celi

C-bassa

ПРИМЕР 50

con sord. 104

p

con sord.

p

Legno

pp

Arpa

mp

Ruxanda

* *p*

ca tot-dea - u - na nu e

V-ni I
div. in 4

pp

V-ni 2
div. in 2

pp

V-le
div. in 2

ПРИМЕР 52

Actul II

Presto $\text{♩} = 82$

The score is divided into several systems. The first system includes four staves for brass instruments: Corni I & II, Corni III & IV, Tr-be I & II, and Tr-ni I & II. Each staff begins with a rest, followed by a dynamic marking of *f* and the instruction "con sord." with a wedge-shaped accent. The brass parts play a series of sustained notes with a slight upward curve. The second system contains three staves for percussion: Timpani (playing a steady eighth-note pattern at *mf*), Piatto colla bach. di cassa (playing a single note at *mf*), and Campana (playing a single note at *f* and *mf*). The third system includes three staves for strings: V-ni I, V-ni II, and V-le, all of which are empty. The fourth system contains two staves for the string ensemble: V-celli (playing a sixteenth-note tremolo at *f*, then *sempre simile*) and C-bassi (playing a steady eighth-note pattern at *f*, then *sempre simile*).

1
 2 Fl. I II
 2 Ob. I II
 2 Cl. I II
 3 Fg. I II III
 Cor. I II
 3 Tr-ni I II III
 Timp. I
 V-ni I II
 V-la
 Vc.
 Cb.

II senza sord.
 IV senza sord.

Musical score for a symphony orchestra, featuring woodwinds, brass, strings, and percussion. The score includes parts for Flutes (2 Fl. I II), Oboes (2 Ob. I II), Clarinets (2 Cl. I II), Bassoons (3 Fg. I II III), Horns (Cor. I II), Trumpets (3 Tr-ni I II III), Timpani (Timp. I), Violins (V-ni I II), Viola (V-la), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with dynamics such as *f*, *mf*, and *gliss.*, and includes performance instructions like "II senza sord." and "IV senza sord.". The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support.

FL. pic. *p espress.*

Cl. i *mp*

Cl. basso *p espress.*

Corni *p* II IV

Tr-i-o

Pialto sospeso *pp*

Bonghi

Tom-tom

Cassa *mp* *cassa sola*

Arpa *f*

Violini I *unis* *div.*

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

ПРИМЕР 54

Full.

3 fl.

3 ob.

3 cl.

3 fag.

4 corni

3 trbe

3 trni

tuba

timp.

Basso
alla bac.

tam-tam

p. forte

V-ni I
div. in 3

V-ni II
div. in 3

v. lo
div. in 2

vecll.
div. in 2

c. bassi
div. in 2

rit. molto cresc.

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fag. I
Fag. II
Horn I
Horn II
Horn III
Horn IV
Tr. I
Tr. II
Tuba
Timp.
P. Solo
tam-tam
P. Solo

Vni I
div. in 3
Vni II
div. in 3
V. le
div. in 2
V. cell
div. in 2
C. bassi
div. in 2

ПРИМЕР 55а

Musical score for Example 55a, measures 9-12. The score is written for four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a *g^{va}* marking above it. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a *g^{va}* marking above it. The third staff (treble clef) contains a melodic line with a *g^{va}* marking above it. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with a *g^{va}* marking above it. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four measures. The first measure is marked with a '9' at the beginning. The second measure is marked with a '9' at the beginning. The third measure is marked with a '9' at the beginning. The fourth measure is marked with a '9' at the beginning. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a '9' at the beginning. The second measure is marked with a '9' at the beginning. The third measure is marked with a '9' at the beginning. The fourth measure is marked with a '9' at the beginning.

Musical score for Example 55a, measures 13-16. The score is written for five staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a *g^{va}* marking above it. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a *g^{va}* marking above it. The third staff (treble clef) contains a melodic line with a *g^{va}* marking above it. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line with a *g^{va}* marking above it. The fifth staff (bass clef) contains a bass line with a *g^{va}* marking above it. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four measures. The first measure is marked with a '13' at the beginning. The second measure is marked with a '13' at the beginning. The third measure is marked with a '13' at the beginning. The fourth measure is marked with a '13' at the beginning. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a '13' at the beginning. The second measure is marked with a '13' at the beginning. The third measure is marked with a '13' at the beginning. The fourth measure is marked with a '13' at the beginning.

ПРИМЕР 55b

The musical score is divided into two systems, each containing five staves. The first system begins at measure 18 and the second at measure 22. The notation includes vocal lines and piano accompaniment. The first system features a piano introduction with a sixteenth-note pattern in the third staff and a sixteenth-note figure in the fourth staff. The second system includes vocal entries with lyrics: "When at" and "Când". The score uses various time signatures, including 3/4, 5/4, and 9/4, and includes musical ornaments and rests.

ПРИМЕР 55c

Fl. p

Cl. b

Voice

2 V-ni I
r V-no I

2 V-ni II
V-no II

V-ni III
V-no III

2 V-la I
r V-la I

V-la II
V-la II

Cb.

for an ho - ur
lin - zii
раль-ну-ю роль

This has gone on
și as - ta
Э - то про-дол -

mp *p*

p

mp *p*

mp

p

p

p

ПРИМЕР 55d

Perc. I

Perc. II

Voice

2 V-ni I
r V-no I

Affettuoso e molto espressivo

mf *f*

ПРИМЕР 55e

97

Perc. I

Perc. II

97

Voce

2 V-ni I
or V-no I

97

103

Ob.

103

Cl. b

103

Perc. I

Perc. II

103

Voce

103

2 V-ni I
or V-no I

103

2 V-ni II
or V-no II

103

2 V-ni III
or V-no III

103

2 V-le I
or V-la I

103

2 V-le II
or V-la II

103

2 V-c.
or Vlc.

103

Cb.

103

gliss

gliss

gliss

gliss

f

mf

quasi f

mp

mp

mp

f

f

f

ПРИМЕР 56а

Musical score for Example 56a, measures 124-129. The score is written for a symphony orchestra and a vocal soloist. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, measures 124-128 and 129.

Measures 124-128:

- Fl.p:** Flute part, starting with a rest in measure 124, then playing a melodic line in measure 128 marked *ff* with a triplet of eighth notes.
- Ob.:** Oboe part, playing a sustained note in measure 124, then a melodic line in measure 128.
- Cl.:** Clarinet part, playing a sustained note in measure 124, then a melodic line in measure 128.
- Cl. b:** Bass Clarinet part, playing a sustained note in measure 124, then a melodic line in measure 128.
- Perc. I & II:** Percussion parts, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Voce:** Vocal part, starting with a rest in measure 124, then singing a melodic line in measure 128 marked *f*. The lyrics "A..." and "A" are indicated below the staff.
- 2 V-ni I or V-no I:** Violin I part, playing a sustained note in measure 124, then a melodic line in measure 128.
- 2 V-le I or V-la I:** Viola part, playing a sustained note in measure 124, then a melodic line in measure 128 marked *f*. The instruction "I. II. div." is written above the staff.
- 2 V-c. or Vlc.:** Violoncello part, playing a sustained note in measure 124, then a melodic line in measure 128 marked *f*.

Measures 129:

- Fl.p:** Flute part, playing a melodic line in measure 129 marked *ff* with a triplet of eighth notes.
- Ob.:** Oboe part, playing a sustained note in measure 129.
- Perc. I & II:** Percussion parts, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Voce:** Vocal part, singing a melodic line in measure 129 marked *ff* with a triplet of eighth notes.
- V-ni I V-no I:** Violin I part, playing a sustained note in measure 129.
- V-le I V-la I:** Viola part, playing a sustained note in measure 129.
- V-c. Vlc.:** Violoncello part, playing a sustained note in measure 129.

ПРИМЕР 56b

Musical score for Example 56b, measures 80-88. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Clarinet in Bass (Cl.b.), Percussion I (Perc.I), Percussion II (Perc.II), 2 Violins I or Violino I (2 V-ni I or V-no I), 2 Violins II or Viola I (2 V-le I or V-la I), Violoncello (V.Cello), and Contrabass (C.b.). The Flute part has a melodic line with slurs. The Clarinet and Clarinet in Bass parts have a rhythmic pattern starting at measure 85. Percussion I has a single note at measure 80, and Percussion II has a note labeled 'Cassa' at measure 85. The Violins I and II parts have a rhythmic pattern starting at measure 85. The Violoncello and Contrabass parts have a rhythmic pattern starting at measure 85. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

Musical score for Example 56b, measures 89-96. The score includes parts for Flute (Fl.), 2 Violins I or Violino I (2 V-ni I or V-no I), 2 Violins II or Viola I (2 V-le I or V-la I), Violoncello (V.Cello), and Contrabass (C.b.). The Flute part has a melodic line starting at measure 89. The Violins I and II parts have a rhythmic pattern starting at measure 89. The Violoncello and Contrabass parts have a rhythmic pattern starting at measure 89. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The word 'arco' is written above the Violoncello and Contrabass parts.

Ritual

Gh. Ciobanu

♩ = 42-44

Clarinet in B \flat *Flebile* *mf legato* *sim.*

Violini I *mf* *gliss*

Violini II *I solo* *mp* *mf* *gliss*

Violini III *mf* *gliss*

Violoncello *I solo* *mp*

Ob. *mf* *3*

3 Cl . *mf* *3*

rc. 1 *2 Tom(grave, medio)* *f*

rc. 2 *Gr. cassa* *f*

n. II

Vc.

ПРИМЕР 56d

Musical score for Example 56d, measures 42-45. The score includes parts for Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Violin III (Vln. III). Measures 42-45 show a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The Oboe and Bass Clarinet parts have melodic lines with slurs. Percussion 1 and 2 have rhythmic patterns. The Violin parts feature dense triplet patterns.

ПРИМЕР 56e

Musical score for Example 56e, measures 176-182. The score includes parts for Percussion 2 (Perc. 2), Violin I (Vln. I), Violin III (Vln. III), Viola I (Vla. I), and Nastro. Measures 176-182 show a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The Percussion 2 part includes a section labeled 'Cassa' with a dynamic marking of *mf*. The Violin I part features a melodic line with slurs and triplets. The Viola I part has a melodic line with slurs. The Nastro part has a rhythmic pattern. A double bar line is present at measure 182. The score ends with the instruction *dim. il vento*.

ПРИМЕР 57b

187
Ob.

187
Cl.

187
Voc
A - - - - - A - - - - -

187
V.Cello
mf

196
Fl.

196
Voc
A - - - - -

196
2 V-ni I
or V-no I

196
V.Cello

205
Fl.

205
Ob.

205
Cl.

205
Voc
f A - - - - - A - - - - -

205
V-ni I
V-no I

213
Voc
A - - - - -

213
V-ni I
V-no I

Detailed description: This musical score, titled 'ПРИМЕР 57b', is divided into four systems. The first system (measures 187-195) includes parts for Oboe, Clarinet, Voice, and Violoncello. The Voice part has lyrics 'A - - - - - A - - - - -' and a dynamic marking of *mf*. The Violoncello part is marked *mf*. The second system (measures 196-204) includes parts for Flute, Voice, 2 Violins I or Violino I, and Violoncello. The Voice part has lyrics 'A - - - - -'. The Flute and Violino I parts have a dynamic marking of *f*. The third system (measures 205-212) includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Voice, and Violino I/Violino I. The Flute part has a triplet of eighth notes. The Oboe and Clarinet parts have dynamic markings of *f* and *mp*. The Voice part has lyrics 'A - - - - - A - - - - -' and a dynamic marking of *f*. The Violino I/Violino I part has a dynamic marking of *mp*. The fourth system (measures 213-219) includes parts for Voice and Violino I/Violino I. The Voice part has lyrics 'A - - - - -' and a dynamic marking of *f*. The Violino I/Violino I part has a dynamic marking of *mp*.

ПРИМЕР 57с

Musical score for Example 57c, measures 171-188. The score is divided into four systems, each separated by a double bar line with three slanted lines below it. The instruments and parts are:

- System 1 (Measures 171-177):** Fl. picc. (Flute piccolo), Ob. (Oboe), Perc. II (Percussion II), and Voce (Voice). Measure numbers 171, 172, 173, 174, 175, 176, and 177 are indicated. A dynamic marking *p* is present in measure 175. A breath mark *A* is placed under the voice line in measure 177.
- System 2 (Measures 178-184):** Fl. picc., Voce, and 2 V-ni or V-nol (Two Violins or Violoncellos). Measure numbers 178, 179, 180, 181, 182, 183, and 184 are indicated. Dynamic markings *p* are present in measures 178, 181, and 183. Breath marks *A* are placed under the voice line in measures 179, 182, and 184.
- System 3 (Measures 185-187):** Fl. picc., Voce, and 2 V-ni or V-nol. Measure numbers 185, 186, and 187 are indicated. A dynamic marking *p* is present in measure 187.
- System 4 (Measures 188-188):** Fl. picc., Voce, and 2 V-ni or V-nol. Measure number 188 is indicated. A dynamic marking *p* is present in measure 188. A breath mark *A* is placed under the voice line in measure 188.

ПРИМЕР 58а

Cantabile animoso $\text{♩} = 78$

153

Fl.p.

Ob.

Cl.

Cl. b.

2 V-ni I
or V-la I

2 V-la I

2 V-c.
or Vlc.

Cb.

158

Fl.p.

Ob.

Cl.

Cl. b.

2 V-ni I
or V-la I

2 V-c.
or Vlc.

Cb.

ПРИМЕР 58b

47

Fl. $(\text{♩} = 68)$

Perc.I P-tto ac. P-tto med. P-tto grave Tom medio

Perc.II Gong

2 V-ni I or V-no I I.II.III

2 V-le I or V-la I pizz I.II

V.Cello pizz

C.b. pizz

54

Fl.

Perc.I

Perc.II Cassa *mf*

2 V-ni I or V-no I

2 V-le I or V-la I sim. I sola

V.Cello sim.

C.b.

ПРИМЕР 59

A Jean Pierre Dupuy

De sonata meditor

Ghenadie Ciobanu

♩ = 69

f ma con la intensita sostenuta del suono

dim.

m.s.

f

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ghenadie CIOBANU

20

20

sf

Leg.

25

25

f

Leg. *

30

30

mp *mf* *f*

Leg. *

35

35

6:4

8va

sf

38

38

8va

Leg. *

Detailed description: This is a page of musical notation for a piano piece by Ghenadie CIOBANU. The score is written for piano and includes measures 20 through 38. It features a complex arrangement of staves with various musical notations such as dynamics (sf, f, mp, mf), articulation (accents, slurs), and performance instructions (Leg., 8va). The key signature has one flat, and the time signature is 6/4. The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines in both hands. There are several asterisks (*) and 'Leg.' markings throughout the score, likely indicating specific performance techniques or editing points.

41

Red. *

44

Red. *mp* Red. *

47

Red. *sopra* *mf* *

49

Red. *f* *sonoro* *

51 *8va*

53 *f* *♩ = 66-68* *Quasi senza le stanghette*

58

63

68 *f legato*

The musical score consists of five systems of piano music. The first system (measures 51-52) features a treble and bass clef with a common time signature. It includes a dashed line labeled '8va' above the treble staff and various triplet markings. The second system (measures 53-57) is marked with a forte 'f' dynamic and includes a tempo marking '♩ = 66-68'. A performance instruction 'Quasi senza le stanghette' is written above the treble staff. The third system (measures 58-62) continues the piece with various rhythmic changes. The fourth system (measures 63-67) shows further rhythmic complexity. The fifth system (measures 68-72) begins with a forte 'f' dynamic and a 'legato' marking. The score is annotated with 'Rea' and asterisks throughout, and a 'C' time signature appears at the end of the first system.

71 5/4

sf

71 5/4

71

5

Reo

*

75 33

75

75

secco

75

Reo

*

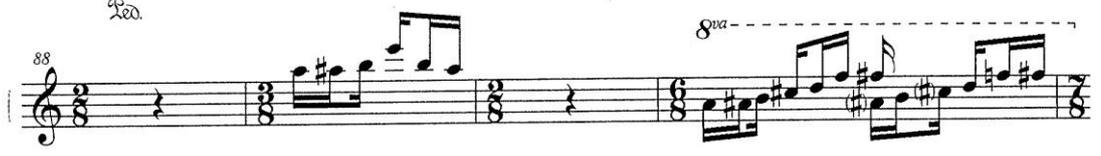
81

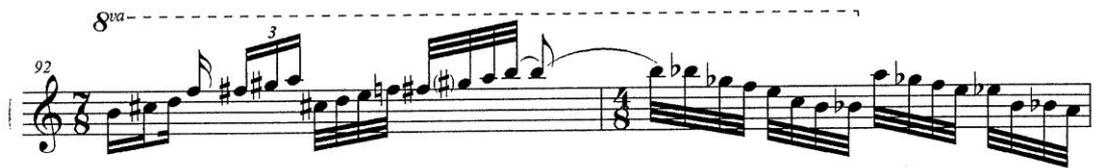
81

PIESE PENTRU PIAN

$\text{♩} = 216$ ($\text{♩} = 72$) Leggiero, dolce e trasognato

86  *p* sempre legato, ma non molto chiaro
leg.

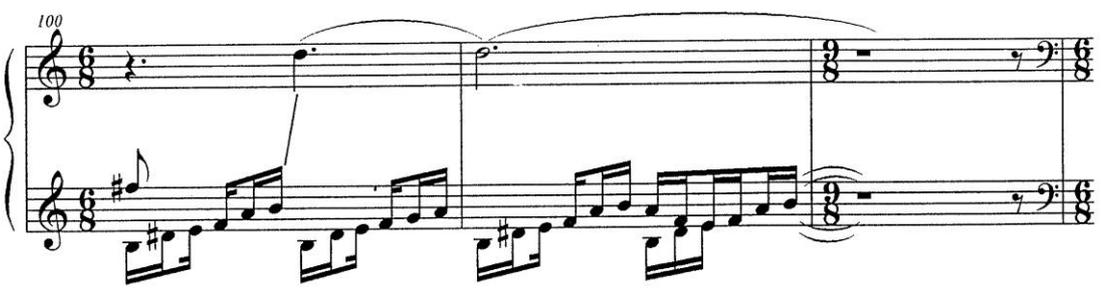
88  *8va*

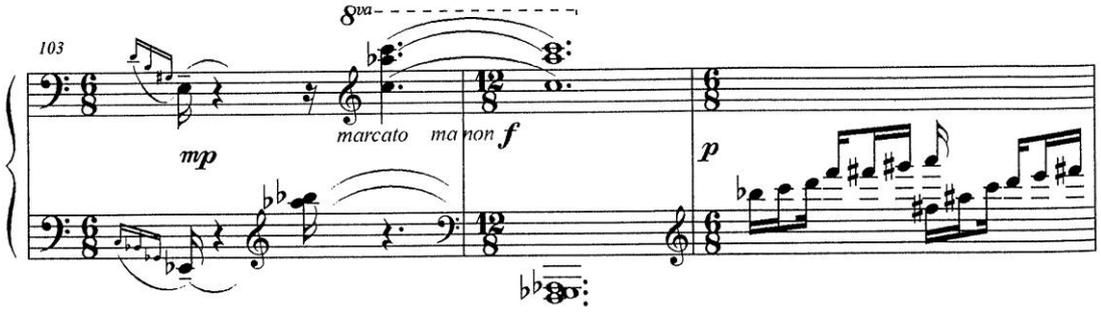
92  *8va* *3*

34

94  *p*

97  *3*

100 

103  *8va*
mp *marcato ma non f* *p*

109

un poco piu f stringendo

113

1) $\flat 8$:
8^{va}

$\text{♩} = 108$ *allentato*

117

120

$\text{♩} = 74-76$

f

8^{va}

8^{va}

8^{va}

8^{va}

1) cluster

* *Rea*

Musical score for measures 124-128. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature, marked with *8va* and *m.s.*. The lower staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature, marked with *8va* and *8va*. The music features a series of chords and melodic lines with various articulations and dynamics.

Musical score for measures 129-132. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature, marked with *Quasi senza metro*, *8va*, and *p*. The lower staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature, marked with *8va* and *8va*. The music features a series of chords and melodic lines with various articulations and dynamics.

Musical score for measures 133-135. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature, marked with *8va*. The lower staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature, marked with *8va*. The music features a series of chords and melodic lines with various articulations and dynamics.

Musical score for measures 136-138. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature, marked with *8va*. The lower staff begins with a bass clef and a 2/4 time signature, marked with *8va*. The music features a series of chords and melodic lines with various articulations and dynamics, including a *pia-* marking.

139 *namente*

143 *Una sonorita spaziale* *sim.*

p *imitare sempre simile*

143

Leo.

148

148

148 *m.d.* *m.d.*

163

f

mp

f

mp

166

8va

rin f

f

p

p

f

f

p

169

8va sim.

f

p

Musical score for measures 171-174. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 171 is marked with a piano (*p*) dynamic. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Musical score for measures 175-178. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 175 is marked with a *meno f* dynamic. The music continues with the melodic and bass lines. The key signature and time signature remain the same.

Musical score for measures 179-182. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 179 is marked with a piano (*p*) dynamic. The music continues with the melodic and bass lines. The key signature and time signature remain the same.

Musical score for measures 183-186. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 183 is marked with a piano (*p*) dynamic. The music continues with the melodic and bass lines. The key signature and time signature remain the same.

Musical score for measures 187-190. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 187 is marked with a piano (*p*) dynamic. The music continues with the melodic and bass lines. The key signature and time signature remain the same.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Эволюция понятий *симфония* и *симфонизм*

Для того, чтобы понять сущность жанровых модификаций симфонии на рубеже XX – XXI веков, необходимо обратиться к этимологии данного понятия. Слово *симфония* (*simphonia*) – греческое, состоящее из двух частей: *sim* (со) и *phonia* (звучание). Это понятие «вошло в научный и разговорный лексикон с античных времён и естественным образом стало употребляться, – например, в философии, астрономии, арифметике, музыке, христианской религиозной практике. В семантической ауре слова *симфония* большую роль сыграли ещё два греческих по происхождению термина – *гармония* и *космос*», – отмечает Т. Щербо [228, с. 159]. Таким образом, данное понятие тогда не было связано только с искусством и тем более не обозначало музыкальный жанр.

В композиторской практике термин *симфония* устойчиво закрепляется к концу XVI века, сначала в *Концертах для 6 – 16 голосов* (1587) и *Священных симфониях* (1597) Дж. Габриели, затем в сочинениях Л. Виадана, Г. Шютца, М. Преториуса. В эпоху барокко название *симфония* было связано с жанровой неопределённостью: под наименованием *симфония* может оказаться мотет, псалом, канцона, концерт, диалог и пр., что отвечало идее «смешанного стиля» (определение Лобановой М.) – одной из ведущих в эстетике барокко. Со второй половины XVII в. понятие *симфония* утверждает себя как элемент многоголосной инструментальной музыки и постепенно закрепляет за собой чисто инструментальную сферу. В XVIII в. *симфония* становится ведущим жанром циклической инструментальной музыки. Философского обобщения жизненных процессов жанр *симфонии* достиг, как известно, в творчестве венских классиков, у которых сформировался четырёхчастный сонатно-симфонический цикл – «семантический инвариант» жанра. По определению М.Арановского, в нём откристаллизовались «четыре сущностные стороны Человека: действия (Homo agens), медитации (Homo sapiens), чувственно-непосредственного постижения мира (Homo ludens) и сопричастности к жизни социальной сферы (Homo communicus)» [15, с. 264].

В развитии жанра симфонии период от венских классиков до XX в. исследователи считают эпохой стабилизации, на протяжении которой сохранялся семантический инвариант жанра. Именно с ним связано рождение понятия *симфонизм*, обобщающего суть процессуального композиторского мышления. Теоретическую базу понятия *симфонизм* впервые попытался сформулировать Б. Асафьев, который отметил, что с *симфонизмом* связана «одна из труднейших проблем философии музыки» [18, с. 237]. В статье *К вопросу о симфонизме* современный исследователь К. Зенкин пишет: «В сущности, симфонизм начался вместе с эпохой классической симфонии и сонатного *allegro*

– формы, насыщенной ходами и разработочным развитием, идеально приспособленной для качественного преобразования и взаимодействия музыкальных мыслей, что, в свою очередь, явилось последним шагом на пути обретения музыкой подлинной автономии и самодостаточности чисто музыкальных концепций, создающих «картину мира» *изнутри* интонационного процесса» [62, с. 19]. Подытожив весь спектр высказываний Б. Асафьева, К. Зенкин заключает: «*Симфонизм – мышление музыкой* (как «непрерывность музыкального сознания»), *осуществляющееся изнутри самой же музыки, а не при её помощи*» [там же, с. 20].

В XX веке начался процесс *дестабилизации* жанра симфонии – период кардинальной ломки художественного, в том числе, композиторского мышления, который привёл к ситуации, когда семантический инвариант «сохраняется полностью или частично, но типовая структура цикла, которая обеспечивала его воспроизводство в каждом произведении, сильно модифицируется или даже исчезает совсем. Возникает *сложная диалектика их исторически подвижных отношений* (структуры и семантики жанра). <...> Цели, которые раньше добивались с помощью сонатной формы, могут достигаться с помощью других *функциональных эквивалентов*. <...> Они могут быть разными, но должны моделировать музыкальными средствами явление *процесса*» [15, с. 265]. Под процессом имеется в виду не любой процесс, а тот, который составляет суть *симфонизма*, т.е. модулирующий при помощи интонационно-тематического сюжета *процесс изменений, ситуация действия*. «Понятие *симфонического процесса* фиксирует движение жанра и интегрирует в себе типологические и стилевые, родовые и видовые процессы, преемственные и прочие связи», - пишет Е.Зинькевич [66, с. 3].

М. Арановский, исследовавший жанр симфонии в советской музыке до 1975 года, подразделяет её многочисленные структурные варианты, сложившиеся в 60-х – первой половине 70-х годов на: 1) канонические, 2) содержащие «обновление в рамках канона» и 3) поиск альтернативы канону. Но при всех структурных модификациях семантическое ядро симфонизма (его глубинная структура) сохраняется, хотя и в редуцированном виде: «из всех параметров человеческой сущности главное значение приобретают два – *действие и медитация* [15, с. 38], «а две другие, связанные с «досугами человека» и его коллективным бытием, становятся факультативными» [там же, с. 266].

Акцентирование двух сторон в концепции Человека (деятельной и рефлексивно-медитативной) отличает симфоническое творчество Онеггера, Бартока, Шостаковича. В общеевропейском масштабе симфонии великого Д. Шостаковича зрелого и позднего периодов принято считать «часом X», условной демаркационной линией между прошлым и современным симфонизмом: с одной стороны, они завершают собой этап широко

понимаемого классического искусства, а с другой – обозначают дальнейшие пути *аклассического искусства*. «Подобно Бетховену и Малеру, Шостакович сыграл роль *симфонического эталона* своей эпохи. Ему можно было следовать или отвергать его; игнорировать этот ориентир было невозможно. Олицетворение симфонической традиции для композиторов следующего поколения, творчество Шостаковича стало образцом для подражания или отправной точкой поиска» [77, с. 234].

Дальнейшая композиторская практика сочинения симфоний в период 80-х – 90-х годов и начала XXI в. стимулировала теоретическую мысль к новым обобщениям, касающимся и понятия *симфония* и понятия *симфонизм*. В центре *симфонизма*, как сферы музыкально-философского человековедения, на первом месте всегда стоял Человек и Мир, образуя *диалогему* субъект-объектных отношений. Мощные социальные потрясения на рубеже тысячелетий привели к глубинным и радикальным изменениям музыкально-культурной парадигмы и художественной картины мира, а вместе с ней и самого Человека. С 80-х гг. XX в. складывается новая концепция Человека – Человека рефлексирующего, с другой моделью философствования. Рефлексия становится одной из важнейших доминант современности. Каким образом это отразилось на жанре симфонии? «За всю свою трёхвековую историю симфония впервые столкнулась с новой, супердиссонантной для себя сферой – препарированной работой музыкального сознания, с дегуманизированной реальностью в целом... Поэтому в инструментальных опусах конца столетия мы, практически, уже не встретим ни былого, чётко сбалансированного в своих исходной и итоговой точках действия, ни хорошо знакомого всем со времён Бетховена симфонического *героя*, ищущего и познающего, физические и духовные усилия которого всегда согласованы с собственным разумом», – пишет Г. Демешко [52, с. 47].

Таким образом, конструирование бинарной системы Человек и Мир, воплощающей диалогему классического симфонизма, поглощается медитативно-рефлексивной сущностью героя. Иными словами, рефлексивное мышление вбирает в себя ипостась действия, событийности. В семантическом ядре современного симфонизма, редуцированного до двух человеческих ипостасей – действия и медитации, бинарная система не исчезает, а трансформируется. Теперь диалогема человеческой сущности возникает в поисках взаимодействия *рационального* и *иррационального* сознания. А. Соколов определяет подобный тип взаимодействия, как *рефлекторное мышление*. Особенности рефлекторного мышления конкретизирует Г. Демешко: «При этом на смену исчерпавшей себя модели *человек в мире*, человек как *субъект жизни*, приходит иная: *сознание в бытии*, человек как *субъект культуры*, *акцентирующий личностную, индивидуальную ипостась миропонимания*» [там же, с. 53].

Осталось ли место в новой концепции симфонизма для продолжения традиции сонатно-циклического мышления, т. е. сохранились ли в современном инструментализме закономерности сонатно-симфонического цикла? На первый взгляд, кажется, что не сохранились. «Действительно, как стандартные схемы новоевропейских ценностей они уходят в прошлое. Но фундаментальными становятся, скорее, бывшие предписания сонаты-цикла, оставляющие за собой шлейф высшего, не сводимого к «букве» смысла. Он определяется широко развёрнутым пространством человеческой «Психеи», самой традицией музыкального мышления, основанной на многопланово артикулируемой модели рефлексивной деятельности человека. Не боясь тавтологии, можно сказать, что главный объект художественной рефлексии в пределах этой ветви инструментализма – *человек рефлексующий*» [там же, с. 54]. Иными словами, изменилась не диалогема *действие – созерцание*, а её *конфигурация*, сместившаяся на ценностно-смысловой уровень произведения, который аккумулируется в мыслительной деятельности нового рефлексующего человека.

Мышление человека о мире в рамках изменившейся диалогемы находит своё адекватное воплощение в новых образцах инструментализма, которые представляют *аклассический вектор новой диалоговой модели*. Вершинами в русле аклассической ветви симфонизма в последние десятилетия XX века явились симфонии А. Шнитке, Г. Канчели, Б. Тищенко, В. Сильвестрова, А. Пярта, А. Тертеряна, получившие всемирную известность. Для более полного представления об изменении понятия *симфонизм* на современном этапе следует обозначить ещё один теоретический аспект, что позволяет внести определённые коррективы в развитие аклассического вектора инструментализма. До сих пор речь шла о воплощении композиторами художественной картины мира, в основе которой лежит диалогема *Человек и Мир* (субъект и объект), т.е. бинарный логосный принцип. Радикальные изменения в общей картине мира, возникновение новых теорий в естественнонаучной области, покорение космического пространства привели к кардинальному обновлению процессов, происходящих в музыкальном искусстве, в том числе, в новом инструментализме. Наиболее важным следствием таких изменений «оказывается осознание необходимости включения в структуру художественного сознания, помимо субъекта и объекта (как основных составляющих в парадигме прежней картины мира, в особенности в Новое время), также особого элемента, выполняющего специальную функцию по ту сторону собственно субъект-объектных отношений, и который выступает в значении *запредельного, трансцендентного источника* как одного, так и другого». [150, с. 230]. *Триадный* логосный принцип ещё более усложнил и обогатил рефлексорное композиторское мышление, сделав его многомерным. Это стало

возможным благодаря открытиям нового звукового пространства, которое и вовсе вытеснило в аклассическом векторе инструментализма сонатно-циклический принцип мышления. «Главное в новейшей музыке, – пишет исследователь М. Просняков, это – сочинение не тем, фраз, предложений, периодов, а сочинение самих звуков или, точнее, *многопараметровых звуковых формаций*, т.е. *вибрационных звуковых структур* того или иного рода...Главное теперь – *музыкальное событие*, которое имеет как конкретно-композиционное, так и метафизическое значение» [там же, с. 232].

Процесс многопараметрового мышления, составляющий базу современного понятия *симфонизм*, вышел за рамки собственно жанра симфонии, охватив собой и другие жанровые разновидности. Как заключает К. Зенкин, «слухи о смерти симфонии пока выглядят сильно преувеличенными.<...> Данное качество всё шире распространяется за пределами исходной симфонической формы и всё чаще подвергается осмыслению в свете музыкальной философии (например, у Слонимского), а не теории жанров» [62, с. 35].

В свою очередь, собственно в сочинениях, обозначенных композиторами, как *симфония*, каждый раз реализуется индивидуальный проект или концепция *формосодержания*, затрудняющая классификационный принцип рассмотрения современных симфонических сочинений. При внешнем приближении к данному жанру продолжают сочиняться симфонии непрограммные и программные, чисто инструментальные и вокально-инструментальные, моножанровые и гибридные (симфония-концерт, симфония-балет, симфоническая поэма и т.д.); для большого и для камерного состава оркестра; одночастные и многочастные; с сонатными и несонатными альтернативными принципами драматургии; моностилевые и плюрастилевые. Родовая типология не то, что не действует, но путём скрещений и внутренних модуляций теряет свою однозначность.

