

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ТРАКТОВКА ПОЭТИЧЕСКОГО ИСТОЧНИКА  
В РЭП-ПОЭМЕ ИЗ ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА  
ДЛЯ БАРИТОНА С ОРКЕСТРОМ *APRÈS UNE LECTURE* Г. ЧОБАНУ**

**TRATAREA MUZICALĂ A SURSEI POETICE ÎN *POEM RAP*  
DIN CICLUL VOCAL-SIMFONIC PENTRU BARITON ȘI ORCHESTRĂ  
*APRÈS UNE LECTURE* DE GH. CIOBANU**

**MUSICAL INTERPRETATION OF THE POETIC SOURCE IN THE *RAP POEM*  
FROM THE VOCAL-SYMPHONIC CYCLE FOR BARITONE AND ORCHESTRA  
*APRÈS UNE LECTURE* BY GHENADIE CIOBANU**

**ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН,  
доктор искусствоведения, профессор,  
Академия музыки, театра и изобразительных искусств**

**CZU 784.087.613.2:82-1**

*Автор рассматривает особенности интерпретации поэтического текста в музыке одной из поэм вокально-симфонического цикла для баритона с оркестром „Après une Lecture” Г. Чобану. Цель статьи состоит в выявлении специфических черт музыкально-поэтического синтеза, достигнутого композитором в „Рэп-поэме”: в характеристике жанровой основы поэтического и музыкального произведений, их образного содержания, корреляции синтаксиса, специфики музыкального интонирования поэтического текста, роли оркестра. Композиторский метод работы со словом оценивается в перспективе новизны, а конечный художественный результат определяется с позиций стилистической принадлежности как музыкальный образец «третьего направления» в музыке XX в.*

**Ключевые слова:** „Après une Lecture”, Г. Чобану, поэзия, вокально-симфонический цикл, поэма, рэп

*Autorul reliefează particularitățile de interpretare componistică a textului poetic în muzica unui poem din ciclul vocal-simfonic pentru bariton și orchestră „Après une Lecture” de Ghenadie Ciobanu. Scopul articolului constă în dezvăluirea unor trăsături specifice ale sintezei muzical-poetice în „Poem Rap”, și anume, în caracterizarea genurilor poetice și muzicale ale lucrărilor, a conținutului imagistic și corelării sintactice, a specificului de intonare muzicală a textului poetic și a rolului orchestrei. Metoda de lucru cu cuvântul poetic a compozitorului este valorificată din perspectiva ineditului, iar rezultatul artistic final este apreciat de pe pozițiile apartenenței stilistice, ca exemplu ce reprezintă ”direcția a treia” în muzica secolului XX.*

**Cuvinte-cheie:** „Après une Lecture”, Gh. Ciobanu, poezie, ciclul vocal-simfonic, poem, rap

*The author considers the peculiarities of the interpretation of the poetic text in the music of one of the poems of the vocal and symphonic cycle for baritone and orchestra „Après une Lecture” by Ghenadie Ciobanu. The purpose of the article is to reveal the specific features of the musical and poetic synthesis achieved by the composer in the „Rap Poem”: in the description of the genre basis of the poetic and musical works, their figurative content, the correlation of their syntax, the specific musical intonation of the poetic text, the role of the orchestra. The composer's method of working with a word is evaluated from the novelty standpoint, and the final artistic result is determined from the position of its stylistic affiliation as a musical example of the "third direction" in the music of the 20<sup>th</sup> century.*

**Keywords:** „Après une Lecture”, Gh. Ciobanu, poetry, vocal-symphonic cycle, poem, rap

Композиторская трактовка поэтического источника в вокальном или вокально-симфоническом произведении может рассматриваться как его «перевод» на язык другого вида искусств. Имеет значение не только собственно «техника перевода», т. е. специфические приемы его «омузыкаливания» — музыкально-поэтический ритм, тип мелодики, фактурное решение и т. д., но и культурно-эстетическая позиция поэта и композитора. Может быть совпадение их позиций, отстранение или игнорирование, либо отрицание. Цель работы заключается в изучении особенностей музыкально-поэтического целого в *Рэп-поэме* из вокально-симфонического цикла для баритона с оркестром *Après une Lecture* Г. Чобану, рассмотренного сквозь призму новаторства, которое в равной степени манифестируют поэт и композитор.

В камерно-вокальном или вокально-симфоническом творчестве композиторов Республики Молдова превалирует тенденция адаптации поэтических текстов к доминирующим музыкальным ценностям отечественной культуры: преобладанию лирической образности и жанрово-бытовой характерности, тяготению к песенно-романсовой музыкальной стилистике в ее синхронно-стилистической координации поэзии и музыки. Как правило, вокальная мелодия не только является обобщённым, итоговым выражением образного содержания текста в целом, но и становится результатом ритмико-синтаксического параллелизма музыки и стиха, что обычно находит свое отражение в их структурном (равные или одинаковые по музыке построения) и логически-акцентном подобии.

Такого рода взаимодействие слова и музыки хорошо изучено: например, в российском музыковедении в капитальных трудах таких авторитетных ученых, как Б. Асафьев, В. Васина-Гроссман, Е. Назайкинский, Е. Ручьевская и др. Из англоязычных источников упомянем переиздание эссе на эту тему американского музыковеда, филолога и композитора Л. Крамера [1], работу американского композитора Э. Коуна [2]. Хорошо известны исследования румынских музыковедов о поэзии Энеску в музыке, о жанре румынских песен (*lied*) в творчестве М. Жоры, Г. Димы, современных композиторов. В Республике Молдова традиционное претворение поэтических текстов в музыку рассмотрено Е. Вдовиной, Г. Кочаровой, Е. Мироненко и др., а также в недавно защищённой диссертации В. Никитченко, посвящённой камерно-вокальному творчеству отечественных композиторов на стихи русских поэтов.

На этом фоне выбор Г. Чобану постмодернистской поэзии как объекта для музыкального воплощения в вокально-симфоническом произведении — премьеры для музыкальной композиции нового времени в Республике Молдова. *Рэн-поэма* входит в состав вокально-симфонического цикла для баритона и оркестра *Après une Lecture* (2014) Геннадия Чобану на стихи современных румынских поэтов. Основой музыки этой второй из двух поэм цикла, первая из которых была рассмотрена ранее автором настоящей статьи [3], также послужил постмодернистский стих из авторского сборника *a-z.best* (2012) Э. Галайку-Пэуна — поэта из Республики Молдова [4].

Как и в первом поэтическом образце, привлечшем внимание композитора, ранее тематики и образного содержания обращает на себя внимание синтаксис стиха. В тексте принципиально отсутствуют заглавные буквы, а ограниченное количество знаков препинания (в частности, отказ от запятой) не выполняет своей функции членения текста на логические построения, и значит, нет фраз, строк — важных синтаксических элементов, зато имеются строки условные — графические. Из знаков препинания относительно сохранили свое значение точка как знак окончания предложения и тире для выделения двух вводных фраз — «полу рожден полумертв»; и «лазарь, встань и иди!» (здесь и далее перевод наш с сохранением пунктуации оригинала — И. Ч.-С.).

Заметим, что ограниченное употребление знаков пунктуации не является изобретением современности, оно хорошо известно специалистам, работающим со старыми текстами. Так, начало со строчной буквы следующего после точки предложения использовалось в старом синтаксисе библейского стиха, где так называемая малая точка обозначала внутриверсное окончание предложения и примерно совпадала по своему значению с современным знаком точки с запятой. Однако в новейших текстах, тем более поэтических, отказ или ограничение использования знаков препинания становится сознательным приемом постмодернистской игры со знаками, усиливающими эффект нанизывания образов. Из-за оборванности синтаксиса предложения выглядят как «поток сознания» в его исходном понимании термина, принадлежащего представителю американской идеалистической философии У. Джеймсу: нелинейное и нелогичное течение мысли складывается из перебивающих друг друга и причудливо переплетающихся ощущений, воспоминаний, внезапных ассоциаций.

Поэтическая игра образами в стихе Э. Галайку касается в основном двух сфер — поэтического акта как определяющей сюжет образности и библейских христианских мотивов как сопутствующей, референтной сферы. Поэт предлагает одновременно и реалистическую, и трансцендентную трактовку каждой из этих областей, как например, изображение перевернутой

чернильницы и пролитых на чистый, белый лист бумаги чернил и вызванный их цветовой гаммой новый образ — эбеновую статуэтку (из черного дерева), купленную на Мадагаскаре, за которой поэту чудится образ модели Наоми (Кэмпбел) — ассоциативный ряд можно продолжить образом черной мадонны. Или «трупная бледность» нетронутого, чистого листа, будто кто-то, подобно Лазарю, «встань и иди!» восстал из мертвых, оставив вместо себя пустоту (метафизическую, или ненаписанного листа).

Такая поэтическая форма предполагает «чтение между строк» и открывает возможность проникновения во внутренний мир человека. Для музыкального воплощения она сложна необходимостью выстраивания столь же условного музыкального мира со своей стилистикой, логикой, психологическим параллелизмом между внутренним (чувства и эмоции) и внешним миром и т. д., не прибегая к устойчивым жанрово-стилистическим ассоциациям и типичному классическому музыкальному словарю. Г. Чобану решил эту творческую задачу путем обращения к одному из стилей (именуемых иногда жанрами) современной субкультуры — рэп, соединив его с поэмой, что явствует из названия работы. Это смешение музыкальных ориентиров в одном произведении позволяет позиционировать рассматриваемую *Рэп-поэму* как образец *middle culture* или музыки «третьего направления» (взаимопроникновения «третьего пласта» массовых жанров по В. Конен [5] и “высокой” композиции), приближающийся по смыслу к новейшему явлению классического кроссовера (*Classical crossover*).

Жанровая идентификация второй части цикла — рэп-поэма, так же, как и постмодернистская поэма для первой части, — принадлежит Г. Чобану, который тем самым отсылает слушателей к жанру программного романтического произведения в свободной форме, и в то же время, следует композиторской традиции XX в. именовать поэмами вокальные или вокально-инструментальные произведения лирико-драматического или лирико-повествовательного характера.

В онлайн-словаре Merriam-Webster существительное «рэп» (в буквальном переводе — «резкий удар или стук») трактуется как «тип музыки афроамериканского происхождения, в которой ритмичная и обычно рифмованная речь распевается с музыкальным сопровождением» (дословно — «под музыкальное сопровождение») [6]. Для студентов здесь же уточняется, что эта музыка «обычно имеет быстрый ритм» и в ней «слова произносятся вместо пения» [ibid.]. В новом толковом словаре под редакцией Т. Ефремовой рэп определяется как «речитативное исполнение стихов под ритмическую музыку как составная часть хип-хопа и его музыкальная основа» [7].

Характерные признаки рэпа в музыке *Рэп-поэмы* — ритмическая речитация текста под такое же ритмичное инструментальное сопровождение, в котором большую роль играет ритмичная пульсация низких инструментов — так называемый *beat*, — обрели свои соответствующие формы выражения в вокально-симфонической партитуре Г. Чобану. Если говорить об интонационной составляющей, которая неизбежно присутствует в музыкальном произведении, тем более на поэтической основе, то из известных академических стилей рэп наиболее приближается к смешению декламационной и ораторской речи. Т. е. из трех жанрово-стилевых типов вокальной мелодики в академической музыке: песенный, декламационный и инструментальный, — композитор переосмысливает в нужном ключе декламацию. В свете основных принципов воплощения стихотворного текста в музыке, разработанных на базе «соотношения стихотворного размера (метра) и речевого ритма с музыкальным ритмом» [8, с. 52–55], рэп занимает промежуточное положение между метрическим — с сохранением метрической схемы стиха, и декламационным — с соблюдением речевого ритма и синтаксиса принципами. Полностью признать ритмическую организацию рэпа метрической не позволяет отсутствие в нем стихотворного размера, в то время как особенности декламационной мелодики — «разнообразие ритмических фигур, несимметричность ритма, удлинение ударных гласных», а также «замедляющие речь цезуры, паузы, разделяющие не только фразы, но и синтагмы, а иногда и слова», словно «возвращающие стих к прозе» [8, с. 54], наиболее близки этому стилю массовой музыки.

Однако в партии вокалиста мы не найдем ни вокальной декламации нараспев, ни следов самого распева, ни угловатой мелодики инструментального типа, свойственной вокальным партитурам музыкального авангарда XX в., поскольку на первом плане в стиле рэп находится речь, а не пение. Партия вокалиста в партитуре снабжена авторской ремаркой «в характере (манере) рэпа» и оформлена в виде *Sprechstimme* — на нотеносец помещены нотные головки неопределённой высоты, ритмика которых тщательно выписана композитором. Изменение высоты в сторону ее повышения прописано в партитуре лишь однажды и соответствует прямой речи — обращению Иисуса из известного библейского эпизода о воскрешении Лазаря. Здесь же единственный раз вокалисту указано исполнение *quasi Sprechgesang* для фразы «оставив пустое место» (т.38) с последующим возвращением на исходный уровень. Заметим однако, что рэпперы — исполнители рэпа, — избегая монотонности, невольно подключают и интонационную составляющую, декламируя с голосовыми модуляциями в определённом интонационном диапазоне.

Для того, чтобы придать большую ритмичность произнесению поэтического текста, Г. Чобану прибегает к рубленным конструкциям, т. е. разбивке предложений на отдельные элементы — от одного слова и синтагмы до целой фразы, разделенных паузами (так называемые асинтаксические цезуры, не связанные ни со смысловыми, ни с собственно синтаксическими построениями, их роль — скорее музыкально-выразительная). При этом метрическая позиция каждого отдельного элемента строго соответствует его динамическому акценту. Т.о., от вокалиста требуется особое внимание к музыкальному ритму произнесения текста. Об эмоциональности ритмически напряженной речи свидетельствует не только подвижный темп, но и динамика — сохранение нюанса *f* в партии мужского голоса на протяжении всей поэмы.

Трактовка достаточно многословного стиха в манере речитативного исполнения в вокальной партии под ритмическую музыку симфонической партитуры — авторское воплощение рэпа, — потребовала от композитора привлечения элементов и других музыкальных стилей — хип-хопа или, скорее, его разновидности рэп-кора (возможно, рэп-металла) в трактовке оркестра (в инструментальной партии), поскольку обычно рэп произносится под простейший бит. Известно, что в рэп-композициях инструментальный фон может быть компилированным и оригинальным. Обычно для создания так называемой минусовки — музыкальной записи, под которую и читается текст, подбираются фрагменты готовых записей («сэмплы» — образцы), которые монтируются в единую композицию, на которую дополнительно накладывается бит — ритмичное звучание ударных и низких ритмических инструментов. В зависимости от стилистики заимствованных сэмплов, на которые накладывается рэп (фанк, диско, рок, тяжелый металл, электронные звучности и др.) и складываются разновидности хип-хопа как звуковой среды-фона для ритмичного чтения — рэпа. Современные оригинальные композиции как фон для рэпа сочиняются специально, нередко с помощью компьютерных программ, или представляют собой «живую музыку».

Оркестровая фактура *Рэп-поэмы* организована в виде многослойных полиостинато на основе двухтактных слегка варьированных мотивов, изменяющихся в каждом из 7 разделов композиции (см. композиционную схему). Пожалуй, наиболее показательной фактурной организацией отличается раздел  $A_1$  (т.19–26), построенный на основе повторений окончания второго предложения стиха и образованный пятью остинатными пластами. Инструментальная ткань сопровождения складывается при участии всего оркестра, кроме флейт, бас-кларнета и труб, и состоит из шестнадцати голосов, помимо вокалиста. Прозрачное звучание на ремарке *dolce* обеспечивается фактурными и интонационными средствами: в большой степени комплементарным соотношением компонентов музыкальной фактуры при участии протянутых звуков, пауз, передачи элементов остинато от одного инструмента к другому, дублировками деревянных духовых струнными, а также краткостью мотивов, из которых складываются остинатные формулы.

Так, первый голос поручен первому гобою, дублируемому первой (верхней в *divisi*) из солирующих вторых скрипок, второй — второму и третьему гобоям, дублируемым второй (нижней в *divisi*) из солирующих вторых скрипок, третий — кларнетам, линия которых распределена потактно между первым и вторым совместно с третьим инструментами группы, четвертая поручена двум партиям фаготов (I+II–III), дублированных альтами и виолончелями и, наконец, пятый голос в виде ритмичной пульсации контрафагота дублирован контрабасами. Двухтактное остинато повторено четырежды, с незначительными изменениями в четвертом и восьмом тактах, а также с ритмическим заострением в басовой партии благодаря добавлению шестнадцатой из затакта к каждой сильной доле — во второй половине раздела. Организация оркестровой фактуры сопровождения в виде остинато переключает внимание слушателей на восприятие поэтического текста и в то же время усиливает общий ритмический тонус поэмы благодаря ритмической регулярности. Т. е., конструируя музыкально-речевой ритм в строгой зависимости от поэтического ритма, в духе рэпа, композитор поддерживает его характер в инструментальном сопровождении. В целом очевидно, что в оркестровом сопровождении для рэпа композитор отказался от моделирования какого-либо конкретного стиля этой молодежной субкультуры, воспроизведя его существенные черты, среди которых регулярная метроритмическая пульсация — фундамент композиции, — и ритм в целом занимают определяющее место.

Важным ритмо- и формообразующим средством *Рэп-поэмы* Г. Чобану являются текстовые повторы. Несущественные с точки зрения поэтического содержания, тем более для модернистского потока ассоциаций, они обладают большой эмоциональной выразительностью и несут определенную драматургическую нагрузку в композиции поэмы. Большое количество таких повторов в тексте, внесенных композитором в свое сочинение, заставляют предположить наличие определенного композиционного расчета, помимо типичного для повторов эффекта психологического воздействия на слушателей. Можно заметить, что частые повторения синтаксических конструкций и отдельных слов текста не хаотично свободны, а складываются в самостоятельные разделы, частота которых нарастает к концу (см. композиционную схему *Рэп-поэмы*). Как правило, такие разделы нарушают последовательное произнесение стиха, выступая в функции развития только что изложенной фразы, в то же время остановка поэтического многословия дает возможность композитору сосредоточиться на музыкальной стороне синтетического целого. Не случайно именно такие разделы с многократным повтором слов оказываются наиболее развитыми в фактурно-ритмическом отношении (разделы А<sub>1</sub> и С), в то время как разделы с большим количеством текста отличаются более простой фактурной организацией.

Нестрофическая форма поэтического текста, положенного в основу поэмы, не выливается в обязательное отсутствие музыкальной строфики. Несмотря на ее отсутствие в тексте стихотворения Э. Галайку-Пэуна и свободную группировку предложений в процессе построения музыкальной формы в *Рэп-поэме*, композитор создает музыкальную композицию, напоминающую принцип строфической организации в песенных формах. Простые и краткие остинатные формулы, ассоциируемые с периодичностью фольклорных образцов, складываются в структуры, напоминающие квадратные восьмитактные периоды. Образующиеся музыкальные «строфы» далеко не всегда совпадают с синтаксическим членением текста. Например, в разделе В объединены третье и примерно половина четвертого предложения стиха, хотя по смыслу третье связано со вторым образом манекенщицы Наоми, а следующее переходит к сцене воскрешения Лазаря. В некоторых случаях Г. Чобану ориентируется на схему распределения строк в графической форме текста, как в разделах В и С. Заметим, что схожая корреляция текста и музыки наблюдается и в некоторых фольклорных песнях, в которых поэтический текст вне музыки может иметь иную форму, чем в составе напева, будучи связанный с мелодией.

Перечисленные приемы обеспечили формирование пятичастной музыкальной композиции на основе 7 предложений, распределенных в 14 графических строк стихотворения.

Композиционная схема *Рэп-поэмы* Г. Чобану

Разделы	Вступление	А	А <sub>1</sub>	В	С	В <sub>1</sub>	Кода
Тематизм	ав	а	а	в	с	в	каденция в
Такты	(1)+4+4	4+4+(1)	4+4	4+4	4+4	4+4	6 (3+2+1)
Текст (предложения)	—	1–2	2(конец) – повтор	3–4	4(конец) – повтор	5–6– повтор –7	повтор 7 и 6

Композитор перевел процесс непрерывного развертывания свободных поэтических ассоциаций (потока мыслеобразов) в музыку в иную плоскость: внешняя свобода речитации и относительно жесткая, кристаллическая внутренняя структура на основе принципа остинатности создают двуплановость, характерную для вариационно-остинатных форм типа пассакалии или шпире — фактурно-ритмического остинато. Участки торможения, связанные с остановками благодаря повтору слов, придают этому речитативу характер заклинания, а произведению в целом — ритуальные черты.

Тем самым, *Рэп-поэма* Г. Чобану не просто пополняет ряды академических (т. е. классических по своей сути) сочинений, отсылающих к стилистике массовых жанров (например, рок- и поп-музыки). Это сочинение является образцом так называемой опусной музыки, т. е. музыки, зафиксированной в нотном тексте в виде тщательно выписанной партитуры, полностью исключая импровизацию. Тем не менее, ее ритмоинтонационная основа заимствована из так называемого «третьего пласта» (В. Конен), что отражено в заглавии произведения и обрело академическую форму синтетического в стилевом отношении сочинения.

Обобщая результаты наблюдений над особенностями воплощения поэтического текста в сочинении Г. Чобану, можно констатировать, что рассматриваемый опус стал результатом движения от жанров академической музыки в сторону массовых жанров — в данном случае к рэпу как феномену молодежной субкультуры. Поиски «нового слова» в музыке привели композитора к обновлению музыкально-поэтического интонирования путем скрещивания, сплава двух далеких, альтернативных стилей. Отсюда метод композиторской работы, который можно кратко определить, как «академизация» одного из жанров (стилей) поп-культуры: воспроизведение специфических черт рэпа с помощью арсенала музыкальных средств, присущих классическим по своему типу композициям, с их жанровым генезисом (вокальная поэма), академическим исполнительским составом (солист и симфонический оркестр) и фиксированным нотным текстом (опус).

Несмотря на всю новизну приемов композиционной техники, к числу которых можно отнести:

- отказ от каких бы то ни было стилистических ассоциаций с известными стилями академической музыки — в духе философии постмодернизма;
- переосмысление одного из видов вокальной музыки — речитатива — в тип ритмичной декламации с музыкальным сопровождением, которая является основой рэпа;
- трактовку хип-хопового ритма как одного из видов остинато,

сочинение Г. Чобану, демонстрирующее уникальный жанрово-стилевой сплав, вписывается в русло процесса обновления (стилевого, жанрового, интонационного и т. д.) современной музыки, представители которого сумели создать яркие, интересные, художественно значимые, нередко уникальные сочинения в области музыки «третьего направления».

Выйдя за рамки жанрово-стилевых координат постмодернистского поэтического текста, его музыкальная интерпретация Г. Чобану манифестирует новые стилевые качества, рождающие принципиально новое произведение иного музыкально-культурного слоя, содержащего атрибуты массовой культуры — битовый ритм сопровождения, произнесение в манере речевки, и т. п. Естественно, такое переосмысление возможно для текстов особого рода — постмодернистских, не

связанных классическим линейным дискурсом и причинно-следственной фабулой. Поэтому сам факт осуществления такого стиливого «перевертыша», наделенного новыми смыслами в сочинении Г. Чобану, свидетельствует о неклассической художественности современности.

Поэтический текст изменил свой начальный статус в стиливом аспекте — хотя образец постмодернизма уже предполагает гипертекстовой контекст. Однако композитор не воспользовался приемом нелинейного прочтения, он создал для текста новую музыкальную реальность рэп-стиля, т. е. поместил стих в новый музыкальный контекст. При этом родовые качества поэзии не изменены — лирический стих генетически предрасположен к тому, чтобы стать основой песни. Стиливая перекодировка поэзии повлекла за собой ряд других операций: бит приближен к бассо остинато, общая подчеркнутая ритмичность инструментального фона достигается с помощью полиостинато и т.д.

Очевидно, что помещение текста в новый контекст смещает смысл этого текста, трансформирует его. Однако музыкальная реконтекстуализация, осуществленная композитором — перемещение изысканного поэтического образца из разряда «высоких» стилей в «низкие» из области массовой музыки, несмотря на составное наименование в паре с «академическим» жанром поэмы, не выходит за пределы постмодернистской игры. Сплав, полученный композитором в *Рэп-поэме*, который отражает авторское представление о смешиваемых компонентах, один из которых — поэма — берется в значении жанра, а другой — рэп — в значении стиля, позволяет отнести это небольшое произведение к явлениям уникального жанрово-стилевого синтеза.

Метод, которым воспользовался композитор, вписывается в современную эстетику «вариаций на жанр (стиль)», о которой У. Эко, констатируя «смещение центра теоретических исследований» в области в масс медиа, высказался следующим образом. В свете модернистской диалектики повторения и инновации последняя трактовалась, как «ответственная за ценность, которая оберегала произведение от деградации и определяла его значение. Теперь (в рамках постмодернистской эстетики — И. Ч.-С.) акцент падает на неразрывный узел "схема-вариация", где вариация представляет гораздо больший интерес, чем схема» [9], что и демонстрирует рассматриваемое сочинение Г. Чобану, оригинальным образом интегрирующее постмодернистскую поэзию, сущностные черты некоторых видов современной массовой музыки — модель рэп в рамках хип-хоп, и апробированные методы академической музыкальной композиции в единое целое. Единственное противоречие когнитивного рода — это ориентация массовой культуры на воспроизводство апробированных моделей, в то время как работы поэта и композитора — продукты оригинального авторского творчества. Однако, как продемонстрировал в упомянутой работе У. Эко, в современный период (постмодерна) «воспроизведение и повторение кажутся доминирующими во всех видах художественного творчества, <...> становится трудно разграничить повторение в масс медиа и, скажем, в высоком искусстве» [ibid.].

### Библиографические ссылки

1. KRAMER, L. *Song Acts: Writings on Words and Music*. Leiden and Boston: Brill Academic Publishers, 2017.
2. CONE, E.T. Words into Music: The Composer's Approach to the Text. In: CONE, E.T. *Music: A View from Delft*. Ed. Robert P. Morgan. University of Chicago Press, 1989, pp. 115–123.
3. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. О трактовке поэтического источника в вокально-симфоническом цикле для баритона с оркестром «Après une lecture» (По прочтении) Геннадия Чобану. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2016. Chișinău: Valinex, 2016, nr.1, pp. 8–15.
4. GALAICU-PĂUN, E. *A-Z.best*. Chișinău: Arc, 2012. ISBN 978-9975-61-704-8.
5. КОНЕН, В. *Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века*. Москва: Музыка, 1994.
6. Rap. In: *Merriam-Webster: dictionary* [online]. [accesat 25.08.2017]. Disponibil: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/rap>.
7. ЕФРЕМОВА, Т. *Новый словарь русского языка: толково-словообразовательный*. Москва: Русский язык, 2000.
8. *Анализ вокальных произведений: учеб. пособие*. Ред. О.П. Коловский. Ленинград: Музыка, 1988.

9. ЭКО, У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна [online]. В: Библиотека Гумер — культурология: [site]. [accesat 05.09.2017]. Disponibil: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eko/Inn\\_Povt.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php)