

**КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО
КИШИНЕВСКОЙ ФИЛАРМОНИЧЕСКОЙ ПУБЛИКЕ Г. ЧОБАЛУ (ЧАСТЬ II)**

PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ALE CREAȚIEI
PENTRU DOUĂ PIANE *PUBLICULUI FILARMONIC CHIȘINĂULIAN* DE GHENADIE CIOBANU
(PARTEA II)

COMPOZITIONAL AND DRAMATURGYCAL FEATURES OF THE PIECE FOR TWO PIANOS
TO THE PHILHARMONIC PUBLIC OF CHISINAU BY GHENADIE CIOBANU (PART II)

МАРИНА МАМАЛЫГА,

докторант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

профессор, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье анализируется вторая часть диптиха Геннадия Чобану для двух фортепиано «Посвящение кишиневской филармонической публике», рассмотренная с точки зрения ее содержания и формы. Делается вывод о том, что композиционно-драматургическая специфика сочинения обусловлена оригинальностью его художественного замысла и индивидуальностью композиторского метода, связанного с сознательным претворением интертекстуальности.

Ключевые слова: произведение, фортепианный дуэт, музыкальный язык, форма, жанр, стиль, интертекстуальность

În articol se analizează partea II a dipticului pentru două pianе «Publicului filarmonic din Chișinău» de Ghenadie Ciobanu examinată din punctul de vedere al conținutului artistic și al formei de realizare a acestuia. Se ajunge la concluzie că specificul compozițional-dramaturgic al lucrării date este determinat de originalitatea conceptului artistic și de individualitatea metodei componistice care este legată de realizarea intenționată a intertextualității.

Cuvinte-cheie: lucrare, două pianе, limbaj muzical, formă, gen, stil, intertextualitate

The authors of this article analyze the composition for two pianos «To the Philharmonic Public of Chisinau» by Ghenadie Ciobanu and reveals such aspects as the dramaturgy features of the genre, style and musical language. The authors conclude that the originality of this work relies on the composer's individual approach to intertextuality.

Keywords: work, two pianos, musical language, form, genre, style, composition, intertextuality

Трудно найти более подходящую характеристику образного строя пьесы для двух фортепиано *Для меня (To me)* из цикла *Посвящение кишиневской филармонической публике (To philharmonic Public of Chișinău)* Г. Чобану, нежели та, что дал Д. Лигети своим сочинениям: «Я сказал бы так: программная музыка без программ, музыка сильно насыщенная ассоциациями, но чистая музыка. Все прямое и однозначное мне чуждо. Я люблю намеки, двусмысленности, многозначности, вещи с двойным дном. Многозначны также различные картинные ассоциации, связанные с моей музыкой, о которых я говорю и думаю или которые я ощущаю, когда представляю себе мою музыку» [1, с. 151].

Наполненное энергией упругих ритмов и динамикой интонационных процессов, сочинение Г. Чобану для двух роялей *Для меня* представляет собой вторую часть концертного диптиха, «посвященного» кишиневским ценителям и знатокам современной музыки. В отличие от первой части цикла, калейдоскопически пестрой по тематическому материалу, нарочито разнородной по его жанрово-стилевой характерности и скептически ироничной по эмоциональному тону, эта однородна и едина во всех названных отношениях. Как и в начальной

пьесе, озаглавленной *Для вас (For you)*, здесь композитор тоже использует интертекстуальные приемы в виде цитат и аллюзий, но они лишены налета сарказма. Напротив, в использовании чужого материала чувствуется почтительность и уважение. Г. Чобану опирается здесь на музыкальную лексику второй половины XX в., в частности, на фортепианные опусы Д. Лигети и О. Мессиана, на свои более ранние сочинения. Общая темпераментная музыкальная атмосфера «подогревается» специфической ритмической организацией: господством ритмических формул аксак¹ с характерной комбинацией двух- и трехдольных мотивов, типичных для балканского региона и развертывающихся в быстром темпе.

Основным приемом композиционной техники является изобретательное оперирование определенными ритмическими и модальными структурами. В этой части диптиха, так же как и в предыдущей, складывается контрастная сложная трехчастная форма: $A - B - C$. Первая часть (A : тт. 1–90²) открывается интродукцией (тт. 1–23), музыкальная ткань которой пронизана острыми танцевальными ритмами и яркими мотивами-репликами. Соединяя в разных сочетаниях первичные фонические элементы (ритмические рисунки, мелодические ячейки, фактурные приемы), Г. Чобану создает оригинальную звуковую конструкцию, которая вызывает впечатление неистового, необузданного веселья. Основных конструктивных элементов во вступлении три. Первый, возникающий в начальном такте пьесы и представляющий собой троекратно «скандированную» октаву $C-c$ у второго рояля в ритмической фигуре дробления, напоминает удары барабана (назовем его элемент a). Аналогия рождается из-за отрывистого звучания октав на f .

Второй элемент появляется в т. 2 тоже в партии второго рояля и строится как восходящий гаммообразный ход: $c - d - e - f - fis - gis - ais - h$, который представляет собой цитату, заимствованную автором из фортепианного этюда № 4 *Фанфары* Д. Лигети (элемент b). В первоисточнике данный мелодический ход выполнял функцию паттерна в музыкальной форме, решенной в традициях минимализма и репетитивной техники³. В этюде Д. Лигети данная фигура паттерна создает ощущение временной замкнутости: это постоянный бег, но бег на одном месте, словно по беговой дорожке тренажера. Восемь звуков паттерна организованы чрезвычайно изобретательно. Они представляют собой два ионийских тетра хорда, соединенных малосекундовым сопряжением: $c - d - e - f, fis - gis - ais - h$. Любопытно, что и крайние звуки паттерна (его конец и начало следующего: $h - c$) также образуют малую секунду, словно замыкающую круг. Однако громкостными акцентами Д. Лигети акцентирует не равные между собой тетра хорды, а звуки $c - f - gis$, складывающиеся в фонизм минорного квартсектаккорда. Ритмическая группировка также выявляет три звуковых элемента: $3 + 2 + 3$. Они и создают характерную ритмическую фигуру аксак. На фоне паттерна в этюде Д. Лигети звучит основной тематический материал —

¹ Как известно, турецкое слово *аксак* означает *хромой* и образно характеризует неравнодольность временных групп в данной ритмической формуле. Косвенно это указывает на влияние турецкой культуры на музыку балканских народов.

² Нумерация тактов заимствована из авторского экземпляра нот. Она выполнена компьютерным способом и не учитывает моменты повтора отдельных фрагментов нотного текста, предписанного знаками репризы. Помимо этого в начале пьесы имеется расхождение в 1 такт между реальным числом тактов и их обозначением. Поэтому указания на порядковые номера тактов в схемах носят условный характер.

³ Этюд *Фанфары* Д. Лигети — это своеобразное «вечное движение» с интересной ритмической организацией. Тематизм этюда связан с музыкой написанного несколькими годами ранее *Трио* для скрипки, валторны и фортепиано: Д. Лигети использует в этом этюде ритмическую оstinatную фигуру из быстрой части *Трио*, изменяя ее акцентировку, но оставляя ритмические соотношения длительностей мотивов $3+2$ [2].

сильно видоизмененный «золотой ход» валторн (откуда и название этюда), представленный у Д. Лигети в разнообразных ритмических и мелодических вариантах.

Сохраняя мелодико-ритмическую основу паттерна из этюда Д. Лигети, Г. Чобану вносит в него небольшие изменения: снимает акценты со звуков *c*, *f* и *gis* (хотя в группировке длительностей сохраняет ритмическую формулу оригинала: 3 + 2 + 3), основной долей метра делает не восьмую, а шестнадцатую длительность, модифицирует темп (вместо *Vivacissimo*, *molto ritmico*, *con allegria e slancio* предлагает *Vivace*). «Золотой ход», возникающий в т. 8, сходен с первоисточником лишь в том, что представляет собой вариантное повторение короткой трихордной интонации призывного характера, изложенной двузвучиями с октавной дублировкой, контрастирующей паттерну более крупными длительностями.

Третьим «строительным элементом» во вступлении является одноголосный мелодический мотив (элемент *c*: тт. 6–7), главной приметой которого становится прихотливая ритмика и начальная интонационная формула нисходящей малой терции ($g^1 - e^1$), продолженная секундовым движением на основе звукоряда *c, e, f, fis, g, as, b, h*.

Данные три элемента развиваются при помощи точного и вариантного повтора, модифицируя свои мелодико-ритмические параметры и фактурные функции. Так, элемент *a*, впервые появившись в роли вступления, почти всегда сохраняет ударный характер и преимущественную локализацию в низком регистре. Однако он меняет свое значение в музыкальной ткани, становясь сопровождением к мелодическим элементам, и разнообразит свои сонорные характеристики: консонантность (ч. 8) «оборачивается» диссонантностью (малые секунды в тт. 2–4, кластеры в тт. 6–7, 10–11 и т. д.), ритмическая формула суммирования трансформируется в разного вида периодические структуры. Элемент *b* — самый стабильный: мелодия паттерна лишь «кочует» из партии одного рояля в партию другого, получая октавные дублировки; «золотой ход» постепенно разрастается до развернутой мелодической конструкции. Самым подвижным оказывается элемент *c*: он мотивно дробится, проводится на разной высоте, изобретательно «маневрирует» звуковысотными параметрами.

В итоге образуется сквозная структура, подчиненная логике вариационно-вариантных преобразований трех элементов. Схематически интонационно-тематические процессы в данном разделе пьесы можно отобразить следующим образом (схема 1):

Схема 1

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
				<i>c</i>	<i>c</i> ₁			<i>c</i> ₂	<i>c</i> ₃			<i>c</i> ₄	<i>c</i> ₅	<i>c</i> ₆	<i>c</i> ₆						
	<i>b</i>	<i>b</i>				<i>b</i> ₁	<i>b</i> ₁			<i>b</i> ₁	<i>b</i> ₁					<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i> ₂	<i>b</i> ₂	<i>b</i> ₂	<i>b</i> ₂
<i>a</i>	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₂	<i>a</i> ₂	<i>a</i> ₁		<i>a</i> ₂	<i>a</i> ₂	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₁				

Основная часть раздела *A* (тт. 24–90) подхватывает заложенную во вступлении идею гипертрофированного повтора (точного и вариантного) исходных интонационных тезисов. В соответствии же с особенностями самих тематических процессов весь раздел *A* расчленяется на три подраздела: *a* (тт. 24–55) — *a*₁ (тт. 56–72) — *a*₂ (тт. 73–90). Границы между ними определяются моментами изменений в направлении развития.

Как и во вступлении, здесь тоже три (новых) элемента — *a*, *b*, *c*. Два из них (*a*, *b*) объединяются в общую конструкцию двухголосного паттерна, экспонированного на

протяжении трех тактов в партии первого рояля и сразу же перенесенного в партию второго инструмента, где он приобретает функцию аккомпанемента и сохраняется до конца раздела формы.

Данный двухголосный паттерн является *quasi*-цитатой и заимствован Г. Чобану из его собственного более позднего сочинения: второй части оркестровой сюиты *Весенние ритуалы*, называющейся *Танец с огнями на снегу*. Он имеет джазовый характер вследствие обилия синкоп и опоры на фони́зм малого минорного септаккорда. Мотивы верхнего и нижнего голосов прочно соединены ладовыми и ритмическими связями: оба подчинены логике акцентного трехдольного метра (3/4), в обоих звуковым центром является звук *c*. При этом в каждом из голосов доминирует собственный вид пульсации (в нижнем — движение восьмыми длительностями, в верхнем — шестнадцатыми). Каждому из голосов соответствует индивидуализированная интонационная «идея».

Трехзвучный мотив нижнего голоса (*a*) напоминает контрабасовые реплики *pizzicato* наподобие джазовых риффов. На первый план в нем выходит динамика сопряжения ости́нато повторяемого звука *C* в синкопированной формуле и словно «отталкивающегося» от него большесекундового хода, расположенного малой секстой выше. Этот мотив-рифф повторяется практически неизменно на протяжении всего раздела, иногда переносясь в другую октаву. Начиная с т. 84, он утрачивает свою стабильность, словно «сигнализируя» об окончании раздела формы: в нем появляются интонационно-ритмические «сбои», приводящие к его «распаду».

Мотив верхнего голоса (*b*) имеет кружащийся, пружинистый характер. Его звуковой состав, при центральном тоне *c*, включает *fis*, *g*, *a*, *b*, наиболее яркими интонациями становятся малая секунда *fis–g* и малая септима *c–b*. Сохраняя свои опорные точки (звуки *c*, *fis*, *b*), он в т. 45 предстает в новом варианте, который постепенно вытесняет исходный, а с т. 56 начинает разворачиваться в условиях другой модальной структуры¹: *c*, *es*, *f*, *g*, *b*.

Интонационно-тематический элемент *c*, в отличие от названных ранее двух, имеет форму более протяженной фразы. Его характер, вызывающий ассоциации с архаичными возгласами заклинательного характера, создается мелодией формульного типа, которая изложена параллельными квинтами и октавами наподобие органума в амбитусе звукоряда *e*, *f*, *g*, *b*. Данная мелодическая фраза, сопровождаемая ости́нато повторяемой малой секстой *g¹–es²*, несколько раз звучит с вариантными изменениями, которые затрагивают в первую очередь ее ритмическую сторону. Так, в тт. 37–40 возникает более дробная внутридольная пульсация триолями, а мелодические линии голосов становятся индивидуализированными². В тт. 51–55 появляется октавное движение — это тоже триоли, но «разбросанные» по разным регистрам, преимущественно высокому и среднему³.

Схематически интонационно-тематические процессы подраздела *a* можно выразить следующим образом (схема 2).

¹ Данное изменение звуковысотного параметра фактуры свидетельствует о начале второго подраздела формы (*a₁*).

² Это позволило обозначить данное проведение анализируемого интонационно-тематического элемента в приводимой далее схеме новым буквенным символом (*d_c*), что означает его производный контраст по отношению к начальному варианту.

³ В этот момент в составе элемента *c* начинают «исчезать» звуки *d*, *a* и *as*, находящиеся в полутоновой связи с соседними. Так готовится пентатонная структура следующего подраздела.

Схема 2

24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
-				c				c_1				d_c				
b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b
a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a

41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55
-		c^1				c_1				d_c				
b	b	b	b	b_1	b_1	b	b	b_1	b_1	b_1	b_1	b_1	b_1	b_1
a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a

Подраздел a_1 (тт. 56–72) вносит новизну в изложение элементов b и c (при неизменности элемента a). Как уже было сказано, элемент b развертывается в партии второго рояля в новом модусном варианте (c, es, f, g, b), что не остается незамеченным при слуховом восприятии. В партии же первого фортепиано постепенно формируется новый мотив (в схеме обозначен d), равный одному такту (что сближает его с мотивами a и b); на первый план в нем выходит жесткость ударно артикулированных квартаккордов и механистичность равномерного ритмического рисунка. С мотивом b его сближает также родственная модальная структура — пентатоника. Поскольку данный мотив выполняет мелодическую функцию, аналогичную той, что была свойственна элементу c , обозначим его в схеме также данной литерой, буквой i отмечены мотивы вступительного характера (схема 3).

Схема 3

56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72
-	-	-	i	i	i	i	d	d	d_1	d_1	d_1	d_2	d_1	d_2	d_3	d_4
b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2
a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a

Следующий далее подраздел a_2 (тт. 73–90) является итогом предшествующего развития. Здесь достигается кульминация и совершается уход от нее. Триольные группы диссонирующих созвучий, периодически «вспыхивающие» в середине рояльного диапазона (у первого фортепиано), оказываются словно погруженными в рассредоточенную по контрастным регистрам остигато пульсирующую ткань в партии второго рояля, составленную из элементов a и b . Именно этот момент оказывается наиболее напряженным. В строении гармонической вертикали выделяются секундово-квинтовые созвучия, зеркально симметричные в партиях правой и левой рук первого рояля (т. 73), а также шестизвучные сонорные комплексы, образованные простыми субаккордами (т. 78): неполным доминантсептаккордом (в правой руке) и минорным секстаккордом (в левой), после чего фактура разрежается и аккомпанирующий комплекс a/b проникает в партию первого фортепиано.

Таким образом, весь раздел A строится как постоянно обновляемое сочетание стабильного (в партии второго рояля) и мобильного (у первого) компонентов текста, демонстрирующих взаимодействие контрастных начал: бесконечности (однопорядковых музыкальных явлений) и конечности (экспонирование – развитие – кульминация – завершение), статики и динамики.

Два следующих раздела формы диптиха Г. Чобану (B и C) неразрывно связаны между собой благодаря единому стилевому ориентиру — музыке О. Мессиаана. Логикой

развертывания мелодических линий, параметрами гармонических связей и модальных структур, а также сложной системой ритмических рисунков они напоминают музыку семичастного цикла для двух фортепиано *Видения Аминя* (*Les visions de l'Amen*) с его изысканной чувственностью и экстатической экзальтацией¹. Но если в разделе *B* содержится лишь стиливая аллюзия на музыку О. Мессиаана, то в следующем (*C*) Г. Чобану использует конкретные цитаты, заимствованные из четвертого (*Аминь желанья*) и пятого (*Аминь ангелов, святых, и птичье пение*) номеров названного сочинения французского автора.

Раздел *B* (тт. 91–120) окрашен в блюзовые тона, его конструкция напоминает классическую простую трехчастную форму, поскольку начальный интонационный оборот возвращается в т. 109 в функции репризы, а серединное построение (с т. 98) контрастирует своим тематическим профилем. Звуковая ткань в данном разделе развертывается в стереофонически многомерном континууме, каждый ярус которого наполнен собственными интонационными процессами. Внезапность их появления, рождающая ощущение восхищения созерцаемым-воспринимаемым, напоминает непредсказуемую игру воображения, свойственного сновидениям. В широком звуковысотном пространстве в свободной последовательности возникают причудливые краткие мелодические реплики, отмеченные ритмическим изяществом и разнообразием. Преобладают широкие интервалы: тритоны, большие и малые сексты, чистые кварты и квинты. При этом интонационные «события», в зависимости от их характера, располагаются в разных регистровых отрезках. Верхние октавы отданы «птичьим» трелям, «щебетаниям» и легким воздушным пассажам (тт. 94, 98–101, 107–108). В низком регистре грузно чередуются аккордовые комплексы, образованные квартаккордами и квартсептаккордами (тт. 100–109), средний регистр насыщается секундово-квинтовыми мелодическими интонациями и созвучиями.

Некоторые интонации повторяются, образуя запоминающиеся ходы. Так, тт. 101–106 заполнены пассажами, «взлетающими» по звукам as , d^1 , ges^1 , f^1 , des^2 , h , g^1 , b^1 , des^3 и чередующимися с отвечающей им нисходящей секундой. В тт. 98, 99 и 108 звучат легкие восходящие септимовые возгласы, напоминающие чириканье птицы. В целом данный раздел воспринимается значительным контрастом по отношению к предшествующему активному разделу *A*.

Раздел *C* представляет собой экстатический финал сочинения, который подразделяется на два построения. Начальный из них (тт. 121–137) насыщен цитатами из четвертого номера сюиты О. Мессиаана *Видения Аминя* — *Аминь желанья*. Так, уже первый оборот, которым открывается данный раздел формы диптиха, строится на материале, экспонированном в сочинении О. Мессиаана в т. 11 у второго роля соло, а в дуэтом изложении появившемся в т. 115. Г. Чобану использует данный тематический комплекс в полном виде, особую выразительность в нем имеют три элемента. Первым является начальный мелодический ход по тонам нисходящего минорного квартсектаккорда. Впервые он звучит от звука f^2 в специфически мессиаановской гармонизации. Впоследствии данный оборот Г. Чобану

¹ Библиейское слово *аминь* значит *это истинно*. В программном сочинении О. Мессиаана воспроизводятся библиейские догматы и утверждается их истинность, подобно тому, как священнослужитель во время богослужения оглашает молитвы, завершая их словом *аминь*. Композитор сопроводил сочинение подробным комментарием и сделал ссылки на текст Библии. Цикл *Видения Аминя* состоит из семи пьес: *Аминь творения*, *Аминь звезд и планеты, окруженной кольцом*, *Аминь агонии Иисуса*, *Аминь желанья*, *Аминь ангелов, святых и птичье пение*, *Аминь страшного суда* и *Аминь свершения*.

повторяет от звуков f^2 (т. 125), e^1 (т. 126), a^2 (т. 135), as^3 (т. 136); при этом мелодические ходы обрисовывают не только минорный, но и уменьшенный, и увеличенный секстаккорды; меняется гармоническая вертикаль, но все равно данный ход остается узнаваемым благодаря ритмическому единству.

Вторым элементом данного тематического комплекса становится мелодико-ритмическая фигура с пунктирным ритмом и квартовым ходом, гармонизованная мажорными трезвучиями. Впервые названный ход звучит в т. 121, затем идентично повторяется в тт. 128 и 129. В одноголосном варианте композитор вводит его в т. 124, с изменением гармонизации — в т. 132.

Наконец, третьим репрезентантом темы О. Мессиаана, имеющим более нейтральный характер, а потому и обладающим большей мобильностью, становится сопровождение в партии второго инструмента, где в мерном чередовании следует ряд уменьшенных квинт. Поначалу их последование образует аккомпанемент, порученный второму фортепиано (тт. 121–127). Затем они начинают чередоваться с другими фактурными элементами, внедряться в партию первого рояля, появляться эпизодически, варьироваться ритмически. Однако в целом данный фактурный элемент из темы О. Мессиаана остается самым постоянным участником интонационно-тематического процесса.

В т. 138 начинается последний подраздел формы, в котором партия второго рояля насыщена чередующимися тритоновыми интонациями, а партия первого инструмента заполнена синкопированными мотивами полетного характера. В конце его (т. 152) автор еще раз обращается к цитате, взятой из пятого номера *Аминь ангелов, святых, и птичье пение* и представляющей собой двойное глиссандирование, которое подводит к последним заключительным аккордам раздела.

Последние такты опуса (тт. 154–159) — это своеобразное послесловие или кода, содержащая реминисценции из первого раздела цикла — *To you* и имитация наигрыша на флуере, словно говорящая о том, что все неизбежно возвращается к древнейшему источнику вдохновения — фольклору.

Библиографические ссылки

1. ЛОБАНОВА, М. Дьёрдь Лигети — эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов: критика и размышления. В: *Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики*. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1987, вып. 94, с. 140–172.
2. РАЗГУЛЯЕВ, Р. Последние десятилетия Д. Лигети. В: *Музыкальная академия*. 2007, № 1, с. 205–212.