

## ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ РИТУАЛ В ОПЕРЕ АТЕХ Г. ЧОБАНУ

RITUALUL INSTRUMENTAL ÎN OPERA ATEH DE GH. CIOBANU

INSTRUMENTAL RITUAL IN THE OPERA ATEH BY GH. CIOBANU

## ПРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН,

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,  
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*В статье анализируется отдельный замкнутый номер под названием «Ритуал» из монооперы с балетом «Атех или Откровения хазарской принцессы» Геннадия Чобану, представляющий собой один из современных инструментальных ритуалов. Автор статьи рассматривает различные функции, которые выполняет «Ритуал» в пространстве монооперы — архитектурную, драматургическую, коммуникативную, а также баланса исполнительских сил. В русле поисков подхода к трактовке ритуала и ритуальности в современной академической музыке автор исследует элементы интонационно-синтаксического и фактурно-композиционного уровней, обеспечивающие архаический и ритуальный характер музыки. Выделены такие составляющие ритуально-архаического комплекса как монодия, узкообъемные ладовые образования на основе гемитоники, гемииолики, различные виды гетерофонии, жанровые признаки фунерального бочета и кругового мужского танца, необычные звучности, асимметричные балканские ритмы, вариантность на остинатной основе и т.п.*

**Ключевые слова:** ритуал, моноопера, гетерофония, монодия, модальность, гемитоника, остинато, бочет, круговой танец, смешанные размеры (аксак).

*În articolul este analizat „Ritualul” din mono-opera cu balet „Ateh sau revelațiile prințesei Khazare” de Ghenadie Ciobanu — un număr închis în canavaua dramaturgică a lucrării, reprezentând un ritual instrumental modern. Autoarea articolului scoate în relief diverse funcții pe care această parte — „Ritualul” — le are în spațiul muzical al mono-operei printre care cea arhitectonică, dramaturgică, de comunicare și de echilibrare a ansamblului interpretativ. În contextul căutării metodelor de abordare a ritualului și a ritualismului în muzica academică contemporană, autoarea explorează elemente de nivel intonațional-sintactic, de textură și compoziție — cele care conferă muzicii un caracter arhaic și ritualic. Sunt detectate așa componente ale complexului ritual-arhaic, cum ar fi monodia, structurile modale de volum îngust bazate pe scări hemitonice și hemiolice, diversele modele ale eterofoniei, semnele genurilor de bocet funerar și dans masculin circular, sonoritățile originale (neobișnuite), ritmurile balcanice asimetrice, ostinato de tip variantic (variabilitatea pe bază de ostinato), etc.*

**Cuvinte-cheie:** ritual, mono-operă, eterofonie, monodie, mod, scară hemitonică, ostinato, bocet, dans circular, măsurii mixte (aksak).

*In the article there is an analysis of a separately closed number under the name “Ritual” from the monoopera with the ballet “Ateh or the Revelations of the Khazar Princess” by Ghenadie Ciobanu, representing one of the modern instrumental rituals. The author of the article considers various functions that are carried out by “The Ritual” in the monoopera space — the architectonic, dramaturgic and communicative ones as well as the balance of the performing forces. In the context of looking for approaches to the treatment of ritual and rituality in contemporary academic music, the author investigates the elements of intonational-syntactical and texture-compositional levels providing an archaic and ritual character of music. The researcher highlights such components of an archaic ritual complex as the monody, modal constructions of limited volume on a hemitonic and hemiolic basis, different types of heterophony, genre signs of funeral bocet (Romanian lament) and the circular male dance, unusual sonorities, asymmetric Balkan rhythms, variability on the ostinato basis, etc.*

**Keywords:** ritual, monoopera, heterophony, monody, modality, hemitonics, ostinato, bocet (Romanian lament), circular dance, complex meters (additive rhythms, aksak).

Онтологическая, если не сказать генетическая, связь музыки и ритуала в культуре разных мировых цивилизаций, начиная с древнейших времен, неоспорима. Однако, несмотря на общую

принципиальную позицию, которую занимают различные науки в проблеме соотношения музыки и ритуала, музыкознание пока не накопило достаточный объем наблюдений в этой области, который позволил бы выстроить теоретическую концепцию ритуала и ритуальности в музыке. Пожалуй, наиболее преуспели здесь этнографы и антропологи, хотя и такого рода исследования носят преимущественно эмпирический характер. Причины этого — структурная сложность, многоликость, историческая изменчивость и интердисциплинарный характер феномена «ритуал».

Проблема ритуала применительно к музыке по характеру своей многоаспектности становится фактически необъятной. Феномен ритуала можно рассматривать в различных исторических, социальных, культурных и религиозных контекстах. Формы его бытования неисчерпаемы, психологическое воздействие затрагивает глубины подсознания, его участником гипотетически становится каждый из нас. В данной статье мы исходим из различия *ритуала в традиционной культуре* как одной из форм культурной деятельности человека и *ритуала в музыкальном искусстве* как одном из видов художественно-творческой деятельности. Такие аспекты ритуала как мифологический и неомифологический, магический и религиозный, игровой и онейрический, стабильный и мобильный, театральнo-ролевой и мировоззренческий оказываются наиболее плодотворными для художественных концепций современного творчества.

Разнообразие методологических подходов и трактовок понятия «ритуал» в гуманитарных науках — антропологии, этнографии, лингвистике, литературоведении, религиоведении и богословии, философии и истории, психологии — с одной стороны, и специфичность музыки как особой сферы художественной деятельности, особой системы средств, знаков и т.д. — с другой, не позволяют осуществлять прямое заимствование методов и установок этих наук для целей музыковедческого исследования. В то же время многие положения о сущности и структуре ритуала как обряда заслуживают тестирования с точки зрения их соответствия музыкальному ритуалу.

Цель данной работы — выявить ритуальность музыкально-выразительных средств в процессе анализа *Ритуала* в опере *Атех* Г. Чобану. В центре внимания автора статьи находятся *структурные* аспекты ритуала (морфологически-синтаксический уровень) — то, что делает музыкальный ритуал ритуалом вне конкретной стилевой системы, исторических условий, общественных или художественных ценностей и т.д. Тем самым, в результате анализа должны быть обнаружены общеструктурные аналогии между ритуалом как обрядом и музыкальным ритуалом. В то же время выявление и характеристика ключевых моментов музыкальной организации в рассматриваемом *Ритуале* Г. Чобану позволит очертить круг *стилевых ориентиров* автора.

XX век вносит свой вклад в проблему «музыка и ритуал» путем «прирастания» к древу ритуальной музыки самостоятельной ветви под названием «музыка-ритуал», обогащая мировое художественное наследие образцами ритуалов-мемориалов, ритуалов-реконструкций, инструментальных ритуалов и т.д. Инструментальный ритуал, в котором отсутствует «привязка» к определенному, зачастую каноническому тексту, — религиозному или фольклорному — составляет особую группу среди «новых» музыкальных ритуалов. Немногочисленные пока наблюдения об этой разновидности современных сочинений констатируют большой разброс концепций, форм и средств их реализации (см, например, [1; 2; 3; 4, с. 167–175]).

Оркестровый *Ритуал* Г. Чобану пополняет ряд подобных современных композиций, обладая в то же время всеми качествами исключительности, как составная часть синтетического театрального жанра — монооперы с балетом *Атех или Откровения хазарской принцессы* (2004). На этом основании, с одной стороны, он должен органично включаться в развертывание сюжета согласно оперно-балетному либретто, инспирированному романом-лексиконом *Хазарский словарь* одного из культовых писателей современности — Милорада Павича<sup>1</sup>. С другой, лишенный текста, он выполняет множественную функцию в театральном сочинении Г. Чобану. На первый взгляд, в

<sup>1</sup> Текстовую основу трех монологов-откровений принцессы Атех составили три отрывка из романа-лексикона *Хазарский словарь* Милорада Павича.

пространстве монооперы этот инструментальный номер призван играть драматургическую роль типичного для «большой» оперы танцевального эпизода. В балете отдельно взятый номер вполне мог служить балетным дивертисментом как *Ритуал* среди *Откровений*. Однако на деле инструментальный *Ритуал* оказывается одной из многих ритуальных форм монооперы с балетом, задуманной и выполненной композитором как *опера-ритуал* (или *опера ритуалов*), что в результате и нашло свое воплощение в сценической постановке театрального спектакля.

Введение части под названием «Ритуал» в монооперный спектакль, где героиня является представительницей исчезнувшего народа, продолжая, согласно роману, жить в сновидениях, эфемерных как артефакты хазарской истории, обнаруживает одну из функций ритуала — коммуникативную [5, с. 31]. Посредством «Ритуала» композитор словно восстанавливает связь между прошлым и настоящим. Для Г. Чобану, тяготеющего к архаическим пластам культуры, к сакрализации музыкального пространства, выраженного современным языком, к театрализации музыкальной драматургии, такая концепция выглядит вполне оригинальной и органичной. Хотя, надо признать, ритуальность в сочетании с архаикой, в данном случае воображаемой (хазары как исчезнувший народ), в музыкально-театральном жанре рождает впечатление сознательного или неосознанного авторского изживания влияния *Весны священной* И. Стравинского. Однако анализ морфологических и синтаксических структур *Ритуала* из монооперы с балетом *Атех* позволяет обнаружить и многие другие стилистические ориентиры автора.

*Ритуал* в номерной структуре монооперы помещен между двумя *Откровениями* — вторым и третьим, нарушая симметрию пятичастной композиции и оказываясь в условной точке золотого сечения:

*Пролог — Откровение 1 — Откровение 2 — Ритуал — Откровение 3 — Эпилог*

Помимо архитектурной, *Ритуал* выполняет также драматургическую функцию контраста, разделяя два соседних *Откровения*. Второе, энергичное и динамичное в музыкальном отношении *Откровение* раскрывает образы текста, избыточного метафорами движения (корабль, муравьи, образы стихий — море, ветер и др.) в мире «под Богом», тяготеющие к бинарной оппозиции «сакральное–профанное». В третьем *Откровении* музыкальное решение спектакля отталкивается от антиномической пары «сон-явь», воплощаемой сквозь образ игры, реальной и воображаемой. Введение *Ритуала* переключает действие в иную плоскость путем смены темпоритма, эмоционального состояния, изменения характера процессуальности (динамика-статика), усиления архаического колорита и т.п. По-видимому, в этом цельном и относительно законченном «номере», где на первый план выходит музыка, происходит «переключение в иной художественно-временной план, где собственно действие приостанавливается или временно прерывается», что характерно для обобщающих сцен [6, с. 89]. Как подчеркивает О. Соколов, «при любой, даже самой реалистической, мотивировке подобного эпизода, он требует психологически иного восприятия, иной степени эстетической условности, чем собственно драматические оперные сцены» [там же].

К тому же введение инструментальной части между двумя вокально-инструментальными решает и чисто техническую задачу оптимального распределения исполнительских сил, позволяя переключить внимание с голоса на пластику: *Атех* — главный персонаж оперы, — которая до сих пор пела, здесь не поет, а играет, поддержанная кордебалетом. Таким образом, на этом уровне *Ритуал* соединяет в себе функции танцевально-хореографической сцены в опере и вставного балетного дивертисмента. В то же время о декоративности *Ритуала* как вставного номера в полном смысле говорить не приходится, поскольку это противоречило бы и архитектонике, и драматургии того небольшого театрально-сценического жанра, которым является моноопера, даже в ее синтезе с балетом.

Инструментовка партитуры для монооперы *Атех* Г. Чобану весьма лаконична: камерный оркестр по своему составу включает 20 исполнителей — флейта (также пикколо), гобой, кларнет, бас-кларнет, два ударника, 6 скрипок (2 первых, 2 вторых и 2 третьих), 4 альты (2 первых и 2

вторых), 2 виолончели и 2 контрабаса. Вокальная партия поручена меццо-сопрано (или сопрано), используется также электронная запись на CD. В *Putyale* задействованы все инструменты, кроме флейты пикколо.

Открывается *Putyal* типичным гетерофонным изложением монодии-«мелодии» кларнета на фоне педалей-исонов, педалей-бурдонов в исполнении второй скрипки соло и виолончели соло, звучащими в медленном темпе (между *grave* и *largo*). Каждый из использованных терминов — монодия, исон, гетерофония — в контексте современного произведения нуждается в объяснении, в онтологическом доказательстве. Современное новаторство проявляется уже в выборе композитором звуковысотной системы для своего *Putyala*. Словно игнорируя органическую связь явлений «монодия → гетерофония ↔ диатоническая модальность», присущую дотональным формам мышления фольклора и старинной музыки, композитор обращается к современным средствам выразительности.

Звуковысотную систему, использованную Г. Чобану, можно определить как *гемитонику* XX века — хроматическую систему с принципиальным равенством всех 12 звуков. Однако композитор трактует ее не в веберновском смысле<sup>2</sup>, как основу додекафонных или серийных структур. Более того, для Чобану в *Putyale* важна не столько автономность каждого из звуков 12-тоновой шкалы, сколько способность современной гемитоники порождать полутоновые отношения звуков, вертикальные комплексы и целые поля на этой основе. Тем самым, этимология термина (полутоновость) находится в полном соответствии с понятием, применяемым в данной работе для характеристики композиторского метода работы со звуковысотным материалом, где основной строительной единицей становится полутоновый шаг мелодии. В сочетании с определенными видами современной гетерофонии — осцилляцией, расщеплением унисона, изомелией, а также гибким, свободным ритмом, такая условная гемитоника становится составным элементом композиторской техники не только *Putyala*, но и других сочинений композитора.

В начальных тактах *Putyala* использовано гетерофонное отклонение от унисона, в качестве которого предстает выдержанная ув.8  $g-gis^1$  второй скрипки соло и виолончели соло. Как известно, такие тянущиеся (обычно низкие) звуки, являющиеся фоном для развертывающейся мелодии, характерны для ранних форм многоголосия (фольклорного, церковного, средневекового). Под названием «бурдона» или «дрона» эти аккомпанирующие монодии инструментальные или вокальные педали на одном звуке или интервале квинты (квинтоктавы) известны в различных музыкальных культурах мира. Нередко непрерывно тянущийся или повторяющийся звук является следствием конструктивных особенностей или манеры игры на народных инструментах, звучание которых (например, открытые струны, бурдонные трубки) воспроизводится композиторами для придания архаического либо фольклорного колорита.

В *Putyale* Г. Чобану эта традиционно консонантная педаль наделена гораздо большими функциями, чем, например, простая имитация пустых квинт народного инструмента чимпоя. Во-первых, интервальное созвучие лишено консонантного звучания, но при этом приобретает роль ладового устоя всего произведения, обеспечивая звуковысотную арку между первой частью и репризой-кодой ( $g-gis^1$  и  $g-g^1$  соответственно). Во-вторых, из двух звуков начального созвучия «дроном», выдержанным на протяжении крайних частей, является лишь самый низкий звук  $g$  виолончели (в первой части он сменится на непродолжительное время на  $gis$ , а затем и на долгое  $h^1$  у скрипок). Верхний выдержанный звук диссонантной педали выступает скорее в функции исона, высотное положение которого зависит от монодии и меняется вслед за изменением начального звука кларнетовых фраз-строк. В-третьих, выдержанный диссонансирующий интервал, один из звуков которого совпадает с началом фраз кларнета, обладает функцией начального унисона, который вначале порождает одну из форм гетерофонной фактуры — мелодико-

<sup>2</sup> Напомним, что термин «гемитоника» как еще один из интервальных родов наряду с диатоникой и хроматикой был введен В. и Ю. Холоповыми для характеристики новаторской звуковысотной системы А. Веберна. См., например: [7–9].

модальное (т.е. без использования аккордов) многоголосие бурдонного типа, впоследствии усложняемое двухголосными гетерофонными разветвлениями. В третьем разделе первой части А количество гетерофонно сопрягаемых линий вырастает до пяти (изомелия, тт. 38–39, 41–43 и 46–47). Таким образом, В *Ритуале* Г. Чобану наблюдается современное прочтение архаического приема народного музицирования и фактурной организации.

Рассмотрим приемы формирования мелодии в гемитонном поле. На фоне педали струнных  $g-gis^1$  кларнет «раскачивает» звук  $gis^1$ , вначале в полутоновом диапазоне  $gis^1-a^1$ , расширяя его в конце реплики кларнета путем аддиции нижележащего звука  $g^1$  так, что все начальное построение в исполнении трех инструментов охватывает диапазон  $b.2 - g^1-a^1$  (без учета октавного положения звуков), заполненной двумя полутонами. В этом узком диапазоне и звучит гибкая (ремарка *flebile*) фраза кларнета на *legato*, фактически представляющая собой орнаментированный протянутый звук  $gis^1$ . Его дление, колебание в узкой полутоновой амплитуде  $gis^1-a^1$ , повторение, опевания в окончаниях строк не только рождает различные звуковые вибрации, но и формирует основные синтаксические построения крайних частей *Ритуала* — строки, явно восходящие к прототипу фольклорной или церковной монодии. Такой тип интонирования находится между музыкой и речью, характеризуя ранние стадии фольклорной традиции [10, с. 137].

Несмотря на выставленные тактовые черты и переменный метр со свободным чередованием  $6/8$  и  $9/8$ , а также остигатное повторение ритмической группы из трех нот — восьмой с задержанием к следующей восьмой триоли, оставшейся шестнадцатой из триоли и новой восьмой, задержанной к следующей восьмой, с которой начинается повторение всей группы, композитор маскирует периодичность и сильные доли внутри- и междутактовыми синкопами, завершает всю фразу на слабой доле, т.е. явно стремится к преодолению регулярной метрической пульсации.

Эту гемитонно-остинатную группу  $gis^1-a^1-gis^1$  объемом в три восьмых можно было бы назвать «мотивом», если бы не ее явно конструктивный характер, скрывающийся за ее эфемерностью. В классической теории музыкального анализа мотив, как известно, — это наименьший структурный элемент, единица *мелодии*, отличающийся своим мелодическим (интонационным), ритмическим и гармоническим значением. В данном случае гемитонная трехзвучная последовательность трех различных длительностей выступает в *функции мотива*, генерирующего музыкальные фразы кларнета. Однако мелодическое содержание этого условного мотива не отличается особой, индивидуальной интонационной выразительностью. Принцип строения фразы — трехкратный остигатный повтор, с незначительным варьированием ее длины и окончаний. Поэтому «мотив», лежащий в основе начальной части *Ритуала*, можно трактовать не только в музыкальном, но и в искусствоведческом смысле как некий повторяющийся шаблон, знак эстетики тождества, отсылающий к так называемым «каноническим» искусствам — «ритуализированным искусствам, искусствам эстетики тождества» (Ю. Лотман) — фольклору, религиозному искусству [11]. Опора на краткие ячейки небольшого объема напоминает формульный тематизм И. Стравинского, хотя его вариантный метод тематического развития отличается от методов работы с музыкальным материалом, использованных Г. Чобану в *Ритуале*.

К средствам циклического повтора, помимо остигатной ритмической группы, относятся: ее протяженность, равная полутакту, строгое чередование  $6/8$  и  $9/8$  во время звучания фраз кларнета, перекрестная периодичность окончаний по типу *аБаБ* (маленькими буквами здесь обозначены «мужские», большими — «женские», слабые окончания). Завершением нечетных повторяющихся фраз становится некое подобие нахшлага, в то время как четные фразы заключаются простым хроматическим ниспаданием с  $gis^1$  до  $fis^1$ .

Средства преодоления остигатности включают нерегулярное подключение других инструментов — глиссандирующих скрипок и ударных неопределенной высоты (2 том-тома различной высоты — низкий и средний, а также большой барабан). Музыкальный материал, порученный этим инструментам, хотя и не подвержен качественным изменениям, тем не менее,

постоянно варьируется в своей последовательности и протяженности (структурно-синтаксическая мобильность). Так каждые из трех партий скрипок в конце первой фразы кларнета глиссандируют в виде нисходящей малосекундовой имитации, вступая поочередно от звуков  $des^4-c^4-h^3$  на расстоянии одной восьмой. В конце третьей фразы первые скрипки исполнили глиссандо от  $h^3$ , а в конце пятой фразы — они же исполняют глиссандо от  $c^4$ . При этом скрипичные глиссандо постоянно смещаются по отношению к кларнетовым фразам: вначале они звучат сразу же после окончания первой из них, в третьей первая скрипка глиссандирует в момент окончания фразы кларнета, совпадая с четвертой ритмической группой, а при пятом включении кларнета глиссандо совпадает со второй ритмической группой.

Еще одним средством преодоления регулярной повторности в первой части *Pituala* становится затакт к четвертой и пятой фразам кларнета, который точнее было бы назвать анакрузой, так как эти дополнительные звуки мелких длительностей, отличные для каждой из упомянутых фраз, предшествуют установлению повторяющихся ритмических групп. Короткий (перечеркнутый) форшлаг к начальной ноте, берущийся скачком, также участвует в обновлении кларнетовой «мелодии». В этом, шестом по счету, вступлении кларнета варьируется не только начало, но и продолжение: при сохранении гемитонной интервальной основы и регистра изменяется начальный звук ( $gis^1$  на  $g^1$ ), амбитус фразы расширяется вниз до  $e^1$  путем добавления новых, не звучавших ранее звуков  $e^1-f^1$ , появляющихся в момент окончания. Большесекундовые ходы и даже ход на малую терцию не меняют сущность звукового поля с хроматическим набором звуков в узком диапазоне  $e^1-b^2$ .

Помимо скрипок и кларнета, в этом начальном разделе *Pituala* однократно, во второй фразе, в гетерофонной манере подключается гобой с краткой репликой, расширяющей узкий звуковой объем кларнетовой партии на один звук —  $b^2$ .

В отличие от нечетных фраз кларнета, соединяемых со скрипичным звучанием, четные фразы всегда сменяются звучанием ударных. Здесь композитор использовал три вида звучностей: простой одиночный удар двух том-томов и большого барабана, тремолирующий удар низких том-томов и быстрые удары двух том-томов разной высоты. Комбинации, в которые вступают эти звучащие элементы-«персонажи», весьма разнообразны. Кроме того, постоянно меняется и протяженность звучания ударных, что связано также с многократными сменами 6/8 на 9/8.

Во втором разделе первой части **A** (ремарка *dolente, f*) гетерофонное изложение педалей скрипок и сольной «мелодии»-монодии перемещается в новую звуковысотную зону, ограниченную амбитусом  $h^2-es^3$  для деревянных духовых и м. 3  $ais^1-des^2$  у струнных. Полутоновая интервалика здесь также преобладает, как в вертикальном, так и в горизонтальном измерении. Так опорный звук  $d^3$  в линиях флейты и гобоя сопровождается педалью на  $des^2$  у первых скрипок. Полутоновость, по-видимому, можно объяснить жанровой природой мелодики (бочет) в этой части *Pituala*, где хроматизм мелких длительностей в принципиально безакцентной ритмической системе можно считать «детально нотированным глиссандированием» (Э. Алексеев). Вариантная гетерофония образуется между «мелодией» гобоя, четырехкратно исполняющего уже известную остинатную ритмическую последовательность на звуках  $d^3-es^3$ , и педалью флейты на звуке  $d^3$ , растворяющейся в трели с участием верхнего вспомогательного звука  $es^3$ . Обе мелодических линии обогащены, как и в первом разделе, анакрузами и орнаментикой. В то же время между деревянными духовыми и струнными складывается многоголосие бурдонного типа.

Происходят изменения и в звучании педали струнных: ум. 3, появляющаяся вместо статической, выдержанной ув. 8, приобретает комплементарный характер, благодаря поочередному вступлению инструментов. Изменения затрагивают и «врезки» других инструментов: наблюдается концентрация остинатности, благодаря отказу от глиссандо струнных, а также ударных, прославивших ранее звучание кларнетовых фраз. Следовательно, динамика процесса развития в первом разделе *Pituala* обеспечивается совместным действием нескольких факторов: повышением ладозвукорядной позиции «мелодии», сжатием на синтаксическом уровне —

сокращением времени между появлениями остинато, а, следовательно, и учащением ритмической пульсации, тембровым варьированием, усилением громкости звучания.

Ладозвукорядные образования первых двух разделов *Ритуала* — в объеме тритонов: в первом  $e^1-b^2$  с опорами вначале на *gis*, затем на *a* и *g*, во втором  $h^2-es^3$  с опорой  $d^3$ , — напоминают олиготонную модальность, т.е. узкообъемные лады, свойственные архаичной монодии<sup>3</sup>. При такой трактовке звуковысотной системы *Ритуала* выделение устоев путем их многократной повторности обнаруживает качество *опорности*, перемещение в более высокую зону становится проявлением *составности* и воспринимается как *ладовая переменность*. И то, и другое являются качествами *монодийных ладов* [12, с. 69–72]. В то же время, отрезки звукоряда, использованные в обоих разделах первой части, в сумме дают двенадцатиступенную хроматическую шкалу  $e-es$  (без учета октавного положения звуков), что противоречит *диатонической* модальности.

Мелодия в полном смысле этого слова рождается только в третьем разделе (т. 38), в котором скрипки в унисон на *f*, чередуясь с ударными, трижды исполняют музыкальные построения в объеме тех же двух тактов. Все в тех же переменных размерах  $6/8$  и  $9/8$ , с незначительным гетерофонными разветвлениями, текучая инструментальная мелодия кружится вокруг отдельных звуков-опор гемитонного звукоряда, словно «впевая» краткие варьированные мотивы узкого звукового объема. Набор этих мотивов ограничен тремя метроритмическими формулами, из которых одна — с участием тридцатьвторых нот — остается неизменной, а две других — триоль шестнадцатых и триольный «пунктир» из восьмой и шестнадцатой — вступают в разнообразные комбинации.

Таким образом, преодолевая систематическую повторность остинато, развитие в первой части *Ритуала* рождает впечатление гибкого импровизационного движения, которое, однако, опирается на строгую морфологически-синтаксическую структуру. Идея тождества выполняет здесь скрытую структурную функцию, будучи реализована с помощью остинатного принципа, выступающего в роли «скелета».

Наиболее близким жанровым прототипом такой мелодики, по-видимому, является бочет, обычно интонируемый одним исполнителем, как правило, женщиной, соло либо в унисон с духовым инструментом (например, большим флуером), что нередко рождает гетерофонные сочетания мелодий. О родстве с бочетом свидетельствует монодия кларнета речитативного характера, орнаментированная верхним вспомогательным звуком, фактически в виде выписанного короткого нисходящего форшлага, создающего эффект постоянного всхлипывания. К другим чертам, присущим бочету и проявившимся в первой части *Ритуала* относятся: малообъемность диапазона мелодии и, как следствие, ограниченный набор звуков, преобладание нисходящих интонаций и постепенности, длительные цезуры-остановки в конце строк, заполненные нередко вздохами, глissандо и т.п. Композитор также придерживается одной из типичных для бочета форм — строфической, с попарной группировкой строк. Строчно-строфический принцип положен в основу всех частей *Ритуала*, что свидетельствует о музыкально-текстовом прообразе его мелодической линии.

Вторая часть *Ритуала* — магический круговой танец-песня. Ему предшествует небольшое введение, создающее таинственную, нереальную атмосферу близкими к пуантилистическим средствами: стуками ударных, шелестом (тремоло на отдельных звуках струнных), звуками разных оркестровых тембров, разбросанных в разных регистрах, преобладанием широких интервальных ходов, различной орнаментикой (помимо упоминавшегося тремоло, использовано глissандо скрипок, трель кларнета).

Ритуальный танец появляется после соло ударных, задающих несимметричный ритм в условиях общей метроритмической переменности. С появлением мелодии мужского танца, исполняемого вначале в унисон низкими струнными — альтами и виолончелью, а затем, спустя некоторое время, всей группой струнных в виде вариантно-гетерофонной фактуры 5- и 6-голосия,

<sup>3</sup>Гемитонные диатонические звукоряды в фольклорных образцах, как правило, ограничены амбитусом кварты или квинты, представая в виде тетра-пентахордов соответствующей структуры.

ударные отбивают две ритмические группы смешанного размера 5/8 — тернарную и бинарную. Между большим барабаном и низким томом образуется полиритмическое остинато: более дробные удары барабана отмечают первую долю каждой ритмической группы 3+2, а том-том, наоборот, связывает обе группы, акцентируя каждый раз сильную долю пятидольного такта. В полиритмическом остинато участвуют, помимо ударных, низкие струнные, к которым при втором появлении мелодии танца добавляются скрипки, звучащие октавой выше. Отметим более подвижный в сравнении с первой частью темп (между *moderato* и *allegretto*), «хромающий» ритм типа аксак 5/8, гетерофонный унисон струнных, выделение звука *dis* в качестве основного тона мелодии, благодаря многократному акцентному повторению.

Заметным явлением танца стала гемиолика или лады с ув. 2. Возможно, такую ладовую форму, наряду с орнаментированной монодией и сложным несимметричным ритмом аксак, можно расценивать как проявление ориентального компонента в музыке *Putyala*. К специальным, неординарным средствам, использованным композитором, также относятся: мультифоника гобоя и кларнета, тембр бас-кларнета, гетерофония, несимметричный ритм, метроритмическая переменность, электронная запись в коде.

В соотношении первых двух частей *Putyala* **A** и **B** прослеживается бинарная оппозиция: состояние (песня, медитация) — действие (танец). Еще одна возможная ассоциация — оппозиция женского – мужского, представленная в виде женского плача-бочета, почти лишенного выраженного ритмического начала, и сурового, архаического мужского танца в ассиметричном, но регулярно-акцентном метре.

Развивается танец путем сопоставления с иной интонационной сферой — малосекундовыми «ползучими» ходами в размере 6/8, соотносимыми с гемитоникой 1 ч., ассоциируемыми с формулами страдания или искушения. Эти узкообъемные интонации, постоянно варьируемые по принципу прорастания и расширения объема, сменяют тему мужского кругового танца. Пронзительные, ползущие, плетущиеся, комплементарные в ритмическом отношении малосекундовые движения мелодии преимущественно ниспадающего профиля становятся контрастным элементом парного танца — воплощением «женского голоса», знаменуя собой зону неустойчивости, несмотря на ритмическое остинато ударных и общее динамическое указание *f*. После соло ударных им вновь противостоят устойчивые и упорно варьируемые остинатные ритмоформулы мужского танца, звучащие в более плотной гетерофонной фактуре (шестиголосие вместо пятиголосия) и в более широком диапазоне с добавлением верхней октавы.

Заметим, что погружение во вращательность, циркулярность, периодичную повторность обеспечивает отключение от современного, быстротекущего, спрессованного в каждую секунду времени, его векторности. Упомянутый метроритмический и звуковысотный комплекс — ограниченное количество кратких мотивов, постоянно повторяющихся и незначительно варьируемых, что определяется как вариантность на основе ритмического остинато, — производит определенное психофизиологическое воздействие, сходное с экстатическими ритуалами древности. Возможные аналогии такого метода развития с минимализмом и репетитивной континуальностью все же не столь прямолинейны по причине их нестрогого соблюдения, комбинирования репетитивных элементов с иными приемами музыкального письма. Несмотря на специфическую интонационность музыкального материала в *Putyale* Г. Чобану — узкообъемность, композиционную работу с мелкими ячейками, их вариантную повторность, игровую логику и т.п., свойственные звуковой логике современных абстрактно-конструктивных техник, композитор не отказывается полностью от интонационно-синтаксического движения мысли и эмоции.

Так второй раздел части **B**, в котором происходит повышение тесситуры оркестрового звучания, его уплотнение, а также усложнение гетерофонной фактуры, подводит к кульминации *Putyala*. Здесь не только продолжается интенсивное развитие, начавшееся в предшествующем разделе, превышающее его по уровню экспрессии, но и трансформируется тема танца. Начало

второго раздела с высоты *cis–cis<sup>1</sup>* у струнных, т.е. возвращение почти к исходному уровню мелодического развития может расцениваться как создание дистанции для разбега перед динамичной генеральной кульминацией. С возвращением ритмически модифицированной (выпрямленной) мелодии кларнета из первой части, вступающего от звука *gis<sup>1</sup>*, происходит возвращение к полутоновой интервалике и регулярному размеру 6/8.

Достижение кульминации *Рутуала* обеспечивается необычными для предшествующего развития средствами. Так мелодия кларнета появляется на той же высоте, от звука *gis<sup>1</sup>*, но звучит в обновленном в ритмическом и мелодическом отношении виде. Фактура складывается из мелодических линий большей протяженности, участвующих в формировании квазиимитационного многоголосия, с поочередным вступлением голосов, близких в мелодическом отношении, но не идентичных, демонстрирующих постоянное стремление к повышению регистра оркестрового звучания. Мелодические линии, устремленные ввысь, словно сливаются в вихревом движении к генеральной кульминации произведения в самом конце второй части.

Третья часть  $A_1$  — реприза *Рутуала*, словно подчеркивает возвращение в новом качестве. После большого темброво-динамического, агогического и фактурно-регистрового нагнетания в кульминации появление исходного трехголосного бурдонного звучания квазибочета, к которому почти сразу подключается новый бурдонизирующий аккорд в электронной записи, воспринимается как новая сонорная перспектива. Электронная педаль включает не только *g* — звук трехоктавной акустической педали, но и квинту на расстоянии полутона от него (без учета октавного положения). На их фоне сокращенно, в пятикратном изложении, с пропусками всех врезок, от звука *g* воспроизводится начальная мелодия кларнета, на этот раз исполняемая первыми скрипками. Восстановление исходного музыкального материала напоминает скорее коду по своему статическому характеру.

В репризности *Рутуала из оперы* Г. Чобану проявилась одна из структурных закономерностей, свойственных ритуалу в целом: его трехчастность. Согласно французскому этнографу А. ван Геннепу и англо-американскому антропологу В. Тернеру, сформулировавшим и развивавшим теорию ритуалов перехода, в любом ритуале наблюдается три этапа: отстранение или разрушение привычных норм — промежуточное состояние (пребывание за гранью как игра с новыми, необычными конструкциями) — восстановление в новых нормах. Эти три фазы успешно применяются в разных науках для объяснения сущности переходных явлений культуры и общества. В *Рутуале* из оперы Г. Чобану также можно усмотреть развитие этой идеи от оплакивания смерти к торжеству новой жизни через ритуал перехода. По крайней мере, в музыкальном отношении действительно происходит противопоставление двух миров, которое увенчивается возвращением в новом качестве мелодии женского бочета, что стало возможным в результате трансформации мужского танца.

Анализ *Рутуала* из оперы *Amex* Г. Чобану обнаружил, во-первых, строгий отбор выразительных средств, обеспечивших ритуальный характер музыки. Это узкообъемные ладозвукорядные конструкции — гемитоника и гемииолика, монодия, обеспечивающая линейное развертывание и формульно-попевочный характер мелодики с подчеркиванием ладовых опор и различием окончаний, различные виды гетерофонии — от бурдонного многоголосия до квазиполифонической вариантности, краткие ритмические остинато. Во-вторых, на структурно-синтаксическом уровне композитор обратился к простейшим вариантным строчно-строфическим конструкциям, свойственным вокальной или песенно-танцевальной музыке, усложнив их врезками, как в первой части, либо укрупнив по принципу двухчастной формы, как во второй части. В-третьих, основным принципом развития становится вариантность, дополненная на композиционно-драматургическом уровне принципом контраста. В-четвертых, *Рутуал* опирается на обрядовые жанровые модели традиционной культуры — бочет и круговой мужской танец. Наконец, фундаментальные черты музыкальной организации сочинения — нелинейность временного течения, отключение хронотопа повседневной реальности (прорывается лишь в кульминации), дискретность,

цикличность, принцип «изменяемое в неизменном», проявившиеся на разных уровнях, обеспечили его оригинальность.

Все перечисленные средства — из арсенала архетипического метода композиции, свойственного Г. Чобану, но оказавшегося к месту в инструментальной части под названием *Ритуал*. В то же время налицо современное прочтение таких архаичных музыкальных моделей как монодия, гетерофония, узкообъемные лады и т.д. Важной стороной ритуальности в обсуждаемой работе Г. Чобану является использование необычных звучностей и относительно редких, специальных средств, в числе которых — мультифоники деревянных духовых, асимметричные балканские ритмы, большая роль низкочастотных ударных, электронная педаль и т.п. Такие специальные средства, выводящие за пределы традиционного музыкального языка, олицетворяя собой иное измерение — сферу трансцендентного как область высших ценностей, сообщают данному оперному *Ритуалу* сакральный характер.

Таким образом, в результате анализа составных элементов обсуждаемого *Ритуала* можно предположить содержание его *message*: связь времен, культур, преодоление хаоса, агрессии путем ритуального действия, в процессе которого разрушаются границы онтологического времени и пространства и осуществляется перерождение-переход на качественно новый уровень. Сопоставление сфер: рефлексии — сольной мольбы, оплакивания, молитвы, и действия — коллективного кругового танца-игры, его перерождение путем трансформации тематизма, постоянное переключение планов с главного на второстепенные (различные инструментальные реплики) — обеспечивает театральность сценического действия. Часть под названием *Ритуал* в опере *Атех* Г. Чобану высветила особую, ритуальную сторону последней, которая до этого момента подразумевалась, но не акцентировалась, на самом деле определяя ее суть и проясняя скрытый смысл происходящего на сцене. Поэтому *Ритуал* является ключом к постижению истинной реальности в опере, а ритуальность ее в целом оказывается знаком архаического сознания, которое посредством ритуала осмысливает проблемы бытия.

### Библиографические ссылки

1. ГРИГОРЬЕВА, Г. В. «Ритуал» П. Булеза. В: *Миф. Музыка. Обряд*: по материалам межд. науч. конф. Москва, 2007, с. 253–262. ISBN 5-85285-829-3.
2. КАТУНЯН, М. И. Новый тривий XX века: звук, число, обряд (А. Пярт, Л. Рубинштейн). В: *Миф. Музыка. Обряд*: по материалам межд. науч. конф. Москва, 2007, с. 179–194. ISBN 5-85285-829-3.
3. ПЕТРОВ В.О. Инструментальный ритуал как разновидность инструментального театра. В: *Музыка и время*. 2011, № 7, с. 33–37.
4. ХОЛОПОВА, В.Н. *Композитор Альфред Шнитке*. Челябинск: Аркаим, 2003. ISBN 5-8029-0269-8
5. БАЙБУРИН, А.К. *Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов*. Санкт-Петербург: Наука, 1993.
6. СОКОЛОВ, О.В. *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры*. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994.
7. ХОЛОПОВА, В.Н. Об одном принципе хроматики в музыке XX века. В: *Проблемы музыкальной науки*. Москва, 1973, вып. 2, с. 331–344.
8. ХОЛОПОВ, Ю.Н. *Гармония: Теоретический курс*. Санкт-Петербург: Лань, 2003. ISBN 5-8114-0516-2.
9. ХОЛОПОВА, В.Н., ХОЛОПОВ, Ю. Н. *Музыка Веберна*. Москва: Композитор, 1999. ISBN 5-85285-142-6.
10. АЛЕКСЕЕВ, Э.Е. *Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект*. Москва: Советский композитор, 1986.
11. ЛОТМАН, Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс. В: *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*: сб. ст. Москва, 1973, с. 16–22.
12. ДАШИЕВА, Л.Д. *Бурятский круговой танец ёхор: историко-этнографический, ладовый, ритмический аспекты*. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009.