

**КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ  
ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА ДЕВЯТАЯ ЛУНА ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ**PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ALE CICLULUI VOCAL  
A NOUA LUNĂ ÎN CER DE GHENADIE CIOBANUCOMPOSITIONAL AND DRAMATURGICAL FEATURES OF *THE NINTH MOON*  
(*A NOUA LUNĂ ÎN CER*) VOCAL CYCLE BY GHENADIE CIOBANU**ЕЛЕНА КОНУНОВА,**

музыковед,

**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**

доктор искусствоведения, профессор,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

**CZU 784.087.612.2(478)****784.087.612.2:781.61**

*В статье раскрываются композиционно-драматургические особенности вокального цикла «Девятая луна» Г. Чобану, которые обусловлены его принадлежностью к форме сюиты. Характеризуется интонационно-тематическое и тембровое строение каждой из четырех частей, выявляются их композиционные функции. Делается вывод, что единству целого способствует мелодико-интонационная общность частей, сходные громкостно-динамические приемы завершения каждой части и общий восточный колорит музыки, создаваемый выбором специфического ансамбля исполнителей, звучанием текста на китайском языке, ладовым и ритмическим строем звукового материала. Существенную роль играет философский характер поэтического текста с типичной для китайской поэзии идеей единения человека, природы и космоса.*

**Ключевые слова:** Геннадий Чобану, вокальный цикл, сюита, драматургия, композиционная функция, лирика, эпос

*În articol sunt dezvăluite particularitățile compozițional-dramaturgice ale ciclului vocal „A noua lună în cer” de Ghenadie Ciobanu, determinate de forma de suită a lucrării. Autorii caracterizează structura intonațional-tematică și timbrală a celor patru părți, determinând funcțiile compoziționale ale acestora. În concluzie, autorii constată că unitatea întregului este asigurată de comunitatea melodică și intonațională a părților componente, utilizarea unor procedee similare ale dinamicii pentru finalizarea fiecărei piese, de caracterul general oriental al muzicii, condiționat de alegerea ansamblului specific de interpreți, de pronunțarea textului în limba chineză, cât și de structura modală și ritmică a materialului sonor. Un rol esențial îl comportă conținutul filozofic al textului poetic, ce denotă prezența ideii specifice poeziei chineze: unitatea omului, naturii și universului.*

**Cuvinte-cheie:** Ghenadie Ciobanu, ciclul vocal, suită, dramaturgie, funcția compozițională, lirică, poezie epică

*The article reveals the compositional and dramaturgical features of „The Ninth moon” vocal cycle by Ghenadie Ciobanu, which are determined by its belonging to the form of the suite. Characterized by intonation-thematic and timbre structure of each of the four parts, identifies their compositional functions. It is concluded that the unity of the whole is facilitated by the melodic-intonational community of the parts, similar loud-dynamic techniques for completing each part and the overall oriental flavor of music, due to the choice of a specific ensemble of performers, the sound of the Chinese text, modal and rhythmic structure of the sound material. A significant role is played the philosophical nature of the poetic text with the idea of the unity of man, nature and space, typical of Chinese poetry.*

**Keywords:** Ghenadie Ciobanu, song cycle, suite, playwriting, composition function, lyrics, epic

Предметом анализа в настоящей статье является написанный в 1992 году вокальный цикл *Девятая луна* Геннадия Чобану на стихи китайских поэтов. Это произведение, впервые представленное публике на творческом собрании Союза композиторов и музыковедов Молдовы вскоре после его завершения, в следующем же году прозвучало в рамках Международного

фестиваля современной музыки *Дни новой музыки* в Кишиневе. И хотя в прессе не появилось сколько-нибудь развернутых рецензий или аналитических заметок, посвященных этому сочинению, оно, без сомнения, осталось в ряду наиболее запомнившихся музыкальных явлений фестиваля. Впоследствии вокальный цикл исполнялся в Румынии, а в 1994 году подвергся детальному музыковедческому анализу в рамках дипломной работы, автором и научным руководителем которой стали пишущие эти строки. Дискуссии в процессе обсуждения данного аналитического труда и интерес к сочинению Г. Чобану, «провоцирующему» целый ряд актуальных теоретических проблем, побудили к созданию научных публикаций, посвященных этому камерно-вокальному опусу.

Вокальный цикл *Девятая луна* интересен по многим причинам. Наиболее очевидные из них — оригинальность литературного первоисточника и своеобразие средств музыкальной выразительности. Первый из названных мотивов обусловил появление отдельной научной статьи под названием *О поэтической основе вокального цикла «Девятая луна» Геннадия Чобану* [1]. В настоящей публикации рассматриваются композиционные и драматургические особенности вокального цикла Г. Чобану *Девятая луна*, которые, на наш взгляд, определяются его принадлежностью к сюитно-циклическим структурам. Действительно, каждая из четырех частей сочинения базируется на самостоятельном тематизме, имеет в своей основе завершенную форму, отграничена от других небольшими цезурами.

Первую часть, образный мир которой определяется картиной влажной осенней ночи, можно охарактеризовать как дуэт голоса и английского рожка; время от времени он чередуется с прерывающимися монотонными звуками ударных. Каждая из ведущих мелодических линий развивается самостоятельно. Сочетаясь, они сосуществуют в общей музыкальной ткани, не сталкиваясь и не противореча друг другу, скорее — взаимодополняясь.

Мелодико-интонационное развитие музыки первой части основано на постепенном раздвижении интервального диапазона. Вариантные изменения интонационного зерна (терции) заполняют семнадцать тактов, лишь к восемнадцатому достигая квинты. При движении к кульминации постепенно расширяется диапазон. И здесь, вторя английскому рожку, в вокальной партии появляется большая септима, подчеркнутая дважды произносимым словом *luna* (луна). После этого динамический спад приводит к заключению: им становится сольное звучание тамбурина.

Начало второй части, где возникает образ поэта, спускающегося в лодке по течению реки, вводит слушателя в иную образную сферу. Резко звучащие ударные (ремарка *ben ritmato, sempre marcato*) воспринимаются равноправными в ансамбле исполнителей. Мелодический диапазон этой части ограничен квинтой, зато вокальная партия насыщается пунктирными ритмами, синкопами. Все это в сочетании с пронзительным *ostinato* рожка на звуке  $d^3$  создает контраст предыдущей первой части.

Третья часть, воспроизводящая картину отраженных в небе озябших под дождем цветов, опадающих мокрых листьев и тумана над лодкой, самая протяженная в цикле. Краткая реплика английского рожка экспонирует интонационное зерно всей части. Им является интервал септимы, образованный крайними звуками названной интонации. Этот интервал, впервые прозвучавший в кульминации первой части, становится здесь основой мелодического развития, варьируясь самыми различными способами. Это и многообразные ритмические варианты, и обилие секунд (обращение септимы), и многократно повторяющийся прием *glissando*, подчеркивающий резкое расширение мелодического диапазона. В дальнейшем разворачивании материала внутреннее пространство малой септимы заполняется интонациями, построенными на типичных для пентатоники ходах («покачивание» мелодии на больших терциях и больших секундах), что придает музыкальной ткани характерный восточный колорит. Третья часть — кульминация лирической образной сферы цикла. Это проявляется в преобладании здесь

мелодического начала и в отсутствии ударных инструментов, что в полной мере компенсируется звучанием последней части цикла, ее исполняет только группа ударных.

Заключительной, как и трем первым частям, соответствовала поэтическая строфа. По словам Г. Чобану, стихотворение, вдохновившее создание четвертой части, наполнено звучанием церковных колоколов и «топотом конских копыт по шуршащей траве». Но в окончательном варианте композитор исключил его из общего текста цикла. Мотивы этого могли быть различными: предложим свой вариант трактовки данного приема.

Отсутствие мелодического начала в финале вокального цикла, без сомнения, — экстраординарное музыкальное «событие», не могущее не привлечь внимание слушателя. Звучание лишь ансамбля ударных (при полном отсутствии мелодических голосов), конечно, нарушает сложившуюся к этому времени инерцию восприятия, активизирует слушательский интерес. В то же время этот прием — не что иное как частное проявление более общей психологической закономерности. Ее можно обозначить как слом сформировавшейся слушательской установки. Примеры тому обнаруживаются, как правило, в заключительных разделах формы. Такое их местоположение служит акцентированию завершающего характера данных разделов. Ту же формообразующую функцию в контексте целого выполняет и нестандартное тембровое решение финала вокального цикла.

Описываемый прием примечателен и с точки зрения содержания. Многообразие тембров восьми используемых здесь ударных инструментов и импровизационная непредсказуемость ритмического развертывания четвертой части вокального цикла Г. Чобану вызывают яркие ассоциации со звучанием оркестра гамелан (в состав которого, как известно, входят главным образом ударные инструменты, а основным принципом развертывания является импровизационность). Очевидная параллель с восточной традицией музицирования в заключении цикла древнекитайской тематики — естественное объяснение такого решения части. Обоснованием выбора исполнительского состава может послужить и то, что предельно эмоциональную, мелодически насыщенную третью часть автор стремится контрастно оттенить: отсюда логичным представляется тембровое решение этого номера — лишенное мелодического начала (а с ним и текста), его звучание как нельзя лучше передает объективный характер образного содержания сочинения.

Итак, перед нами четырехчастный вокальный цикл, сходный по композиции со строением других — типических — циклических форм. В основе расположения частей этой формы лежит такое взаимодействие принципов контраста и единства, которое нормативно для старинной четырехчастной танцевальной сюиты. Аналогия со старинной циклической формой приводится нами не в связи с попыткой таким образом обнаружить жанровые истоки анализируемого вокального цикла. Речь идет лишь о логическом подобии циклической формы в обоих случаях. Рассматривая с этой позиции номера вокального цикла Г. Чобану, можно убедиться, что каждый из них выполняет определенную композиционную функцию: первый и второй, экспонируя центральные образы, сходны с не слишком контрастирующими аллемандой и курантой, третья — как лирический центр произведения — напоминает сарабанду, а заключительная часть сопоставима с финальной жигой. Таким образом, индивидуализация композиционных функций каждой части цикла выступает одним из факторов его единства.

Другим средством единства цикла является его тембровая сторона. В музыкальной ткани первой и второй частей представлены все используемые в произведении инструменты: если в начальном номере ударные выполняют вспомогательную функцию, они лишь обрамляют дуэт голоса и рожка, вступая по очереди в паузах, то во втором они становятся равноправными в исполнительском ансамбле, что подчеркнуто снижением мелодической роли голоса и английского рожка: в вокальной партии сужается мелодический диапазон, рожок статично

повторяет один звук. Две последующие части цикла выявляют тенденцию разделения всего исполнительского состава на две тембровые группы: мелодическую, образованную голосом и английским рожком, и ритмическую, в которую входят все ударные. Таким образом, третья и четвертая части вокального цикла условно можно назвать каденциями каждой из тембровых групп. Третий номер построен как диалог голоса и английского рожка; чередование их реплик рельефно выявляет тембровые особенности каждого исполнителя. В финальной части цикла впервые используется единовременное соединение всех ударных, дающее возможность подчеркнуть их тембровое своеобразие.

В качестве следующего фактора, способствующего единству цикла, предстает мелодико-интонационная (интервальная) общность. Интервалы терции, секунды, септимы буквально пронизывают произведение, создавая интонационную связь между номерами. Так, первая часть начинается с большой терции в вокальной партии. Повторенная двенадцать раз на протяжении семнадцати тактов в сочетании с обилием секундовых ходов, она настраивает восприятие слушателя на пентатоническую основу звуковысотной стороны произведения. Именно терцию композитор делает основополагающей в интонационном комплексе произведения. Не случайно она использована в кульминации третьей части и, тем самым, всего цикла.

Еще одним интервалом, формирующим интонационный круг произведения, является септима. «Завоеванная» в результате постепенного расширения звуковысотного диапазона в кульминации первой части, в дальнейшем септима появляется только в третьей. Зато здесь она приобретает главенствующую роль, пронизывая всю музыкальную ткань. Интересна логика интервального «движения» в этих частях (таблица 1):

Таблица 1.

Первая часть	Третья часть
терция < септима > терция	септима > терция < септима

Во второй части, представляющей иную образную сферу, в мелодии, как уже указывалось, преобладают секундовые интонации. Вокальная партия скорее ассимилирует ритмические формулы ударных, нежели получает собственное самостоятельное развитие. С этой точки зрения, безвокальное решение финала можно рассматривать как продолжение линии, намеченной второй частью цикла. Обобщающее значение четвертой части проявляется и в ее связях с предыдущим номером: ритмический рисунок финала заимствован из партии английского рожка третьей части.

Композиционному единству цикла служит и дополнительный момент его музыкальной конструкции: каждая из частей имеет короткое, но очень характерное по громкостной динамике окончание: *piano* — *crescendo* — *forte* — *diminuendo* — *piano*. Едва различимое в первой части в исполнении тамбурина *solo*, оно воспринимается как отдаленное эхо. Во второй части мы видим детализацию этого приема — настойчивые частые удары гонга подчеркивают динамическую волну. В конце третьей части ставшая уже привычной формула окончания поручается английскому рожку. И в финале громогласный большой барабан заключает цикл на *ff*. Этот прием, получая развитие от номера к номеру, несмотря на свою краткость, создает сквозную линию в произведении, связывает его в одно целое.

Единство формы в *Девятой луне* проявляется и в ее драматургическом плане. Поскольку одним из главных факторов целостности цикла является его литературная основа (о чем подробно говорится в другой статье авторов [1]), а основной сюжетно-смысловой линией произведения становится идея неразрывности триады «Небо — Земля — Человек», приятие природы и мира во всем их многообразии, единение героя с Космосом, — ее без натяжки можно определить как идею «гармонии мира», центральную идею эпоса. Ведь, как известно, объективизированный рассказ героя о происшедших событиях, показ жизни во всем ее

многообразии и широте, осознание единства мироздания, представляет идейно-образный мир произведений эпических.

Но не только эта мысль стала объединяющей для сочинения Г. Чобану. Совершенно очевидно, что с точки зрения родовых признаков каждое стихотворение цикла отмечено особыми чертами. Так, первое из них, объективно-отстраненно описывающее осеннюю природу, можно назвать эпическим. Во втором — строки «Луна, полумесяц осенний» (обращение) и «плыву и я, спускаюсь по течению» выдают присутствие лирического героя, являющегося пока лишь частью ночного пейзажа. Это дает основание говорить о лирико-эпических свойствах данного стиха: изображаемое событие преподносится не только описательно, но и сквозь призму переживаний лирического героя, придавая происходящему личностный оттенок. Зато третий отрывок, заканчивающийся вопросом героя о своей судьбе и являющийся эмоциональной кульминацией цикла, явно может быть обозначен лирическим, так как именно лирика выдвигает на первый план содержания его субъективную сторону. Следовательно, в литературной основе произведения прослеживается определенное движение художественно-родовых черт: от эпических к лирическим, через их взаимопроникновение.

Раскрытие этого процесса подчинено и несколько статичное, повествовательное развертывание музыкальной ткани. В первую очередь, оно проявляется в вокальной партии цикла. Состоящая из коротких фраз-интонаций, где каждому звуку соответствует определенное слово текста, линия голоса носит подчеркнуто речитативный характер. Этим достигается ощущение рассказа, повествования, характерное для эпоса. В то же время партия меццо-сопрано, окрашенная различными эмоциональными оттенками в каждой части (в первой — созерцательно-спокойная, во второй — более напряженная, в третьей — экспрессивная), создает в масштабе всего цикла образ длительного переживания одного события, типичный для лирических произведений.

С точки зрения драматургии представляется важным и национальный колорит музыки цикла. Достигаемый различными путями (выбор специфического ансамбля исполнителей, звучание текстов на китайском языке, ладоинтонационная основа материала) и пронизывающий все части, он передает «экзотические тона восточной поэтики, обращение вглубь веков» [2, с.8].

Лирико-эпические особенности анализируемого вокального цикла рельефно проявляются и в формообразовании. Части, небольшие по объему, одноаффектные по смыслу, сквозные и открытые по строению, выражают типичное для лирики стремление к миниатюризму. О том же свидетельствует и особая роль синтаксического уровня музыкальной конструкции: композитор выводит на первый план не тематические, а мелодико-интонационные, ладовые, ритмические, фактурные формы организации как основные линии музыкального развития.

Вместе с тем, соединение относительно самостоятельных номеров в четырехчастный цикл как ряда фиксированных «поэтических картин» образует построение, основным принципом которого становится дополняющее сопоставление, свойственное панорамному эпическому развертыванию. Следовательно, лирические миниатюры, объединенные в цикл, становятся отражением временной безграничности эпоса. Таким образом, исследование особенностей художественного содержания и, шире, логики общего развития вокального цикла *Девятая луна* Г. Чобану позволяет говорить о претворении закономерностей лирико-эпического характера.

### Библиографические ссылки

1. КОНУНОВА Е., ЦИРКУНОВА С. О поэтической основе вокального цикла *Девятая луна* Геннадия Чобану. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2017, nr.1 (30), pp.124–129. ISSN 2345-1408
2. ЛИСЕВИЧ И. *Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков*. Москва: Наука, 1979.