

## Arta muzicală

### I. Creația muzicală din Republica Moldova: generalizări

#### ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА СИМФОНИИ И ПОНЯТИЯ СИМФОНИЗМ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВВ. И ЕЁ ОТРАЖЕНИЕ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

TRANSFORMAREA GENULUI DE SIMFONIE ȘI A NOȚIUNII DE SIMFONISM LA CONFLUENȚA  
SECOLELOR XX–XXI ȘI REFLECTAREA ACESTEIA  
ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE TRANSFORMATION OF THE SYMPHONY GENRE AND OF THE CONCEPT OF SYMPHONISM  
AT THE TURN OF THE 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> CENTURIES AND ITS REFLECTION  
IN COMPOSITIONAL CREATIVITY FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ЕЛЕНА МИРОНЕНКО,

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

*В данной статье впервые акцентируется теоретическая проблема трансформации понятий симфония и симфонизм на современном этапе, основу которой составляет процесс изменений от классической диалоговой модели Человек и Мир до аклассической модели, связанной с новым типом рефлекторного композиторского мышления, а также с добавлением новых содержательных объектов трансцендентного и сакрального начал. Главный теоретический тезис подтверждается примерами из симфонических сочинений В. Загорского, Г. Няги, П. Ривилиса, Т. Кирияка, Г. Чобану.*

**Ключевые слова:** трансформация, симфонизм, симфония, инвариант жанра, сонатно-симфонический цикл, композиторское мышление, диалоговая модель

*În articolul de față pentru prima dată se pune accent pe problema teoretică de transformare a noțiunilor simfonie și simfonism la etapa actuală, având ca temelie procesul de tranziție de la modelul dialogului clasic Omul și Lumea, la cel modern, legat de noul tip, reflexiv, al gândirii componistice, precum și la noi obiecte ideatice ce conțin elemente transcendent și sacrale. Ideea teoretică principală este argumentată prin exemple selectate din creațiile simfonice semnate de V. Zagorschi, Gh. Neaga, P. Rivilis, T. Chiriac, Gh. Ciobanu.*

**Cuvinte-cheie:** transformare, simfonism, simfonie, invarianta genului, ciclul de sonată-simfonie, gândirea componistică, model de dialog

*In this article the author for the first time emphasizes the theoretical problem of transforming the present concept of symphony and symphonism, at the basis of which is the transformation of the classic pattern of dialogue the Man and the World, to a modern one linked to the new, reflective type of composers' thinking, as well as new items that contain transcendent and sacred elements. The theoretical aspect is confirmed by selected examples of symphonic works signed by V. Zagorschi, Gh. Neaga, P. Rivilis, T. Chiriac and Gh. Ciobanu.*

**Keywords:** transformation, symphonism, symphony, genre invariant, the sonata-symphony cycle composers' thinking, model of dialogue

Область симфонической музыки включает сочинения многих и разных жанровых разновидностей: увертюра, фантазия, рапсодия, поэма, сюита и др. Однако высшим достижением среди них — «царицей» симфонической музыки — по праву считается симфония, поскольку лишь в ней воплощается широкое панорамное видение мира изнутри самой музыки. Смысл самого понятия *симфония* на протяжении длительного исторического пути претерпел множество трансформаций. Для того чтобы понять сущность жанровых модификаций симфонии на рубеже XX–XXI веков, необходимо обратиться к этимологии данного понятия. Слово *симфония* (*simphonia*) — греческое, состоящее из двух частей: *sim-*

(со) и *phonia* (звучание). Это понятие «вошло в научный и разговорный лексикон с античных времён и естественным образом стало употребляться, — например, в философии, астрономии, арифметике, музыке, христианской религиозной практике. В семантической ауре слова *симфония* большую роль сыграли ещё два греческих по происхождению термина — *гармония* и *космос*», — отмечает Т. Щербо [1, с. 159]. Таким образом, данное понятие тогда не было связано только с искусством и тем более не обозначало музыкальный жанр.

В композиторской практике термин *симфония* устойчиво закрепляется к концу XVI века, сначала в *Концертах для 6–16 голосов* (1587) и *Священных симфониях* (1597) Дж. Габриели, затем в сочинениях Л. Виадана, Г. Шютца, М. Преториуса. В эпоху барокко название *симфония* было связано с жанровой неопределённостью: под наименованием *симфония* может оказаться мотет, псалом, канцона, концерт, диалог и пр., что отвечало идее «смешанного стиля» (определение М. Лобановой) — одной из ведущих в эстетике барокко. Со второй половины XVII в. понятие *симфония* утверждает себя как элемент многоголосной инструментальной музыки и постоянно закрепляет за собой чисто инструментальную сферу. В XVIII в. *симфония* становится ведущим жанром циклической инструментальной музыки. Философского обобщения жизненных процессов жанр *симфонии* достиг, как известно, в творчестве венских классиков, у которых сформировался четырёхчастный сонатно-симфонический цикл — «семантический инвариант» жанра. По определению М. Арановского, в нём откристаллизовались «четыре сущностные стороны Человека: действия (*Homo agens*), медитации (*Homo sapiens*), чувственно-непосредственного постижения мира (*Homo ludens*) и сопричастности к жизни социальной сферы (*Homo communicus*)» [2, с. 264].

В развитии жанра симфонии период от венских классиков до XX в. исследователи считают эпохой стабилизации, на протяжении которой сохранялся семантический инвариант жанра. Именно с ним связано рождение понятия *симфонизм*, обобщающего суть процессуального композиторского мышления. Теоретическую базу понятия *симфонизм* впервые попытался сформулировать Б. Асафьев, который отметил, что с *симфонизмом* связана «одна из труднейших проблем философии музыки» [3, с. 237]. В статье *К вопросу о симфонизме* исследователь К. Зенкин пишет: «В сущности, симфонизм начался вместе с эпохой классической симфонии и сонатного *allegro* — формы, насыщенной ходами и разработочным развитием, идеально приспособленной для качественного преобразования и взаимодействия музыкальных мыслей, что, в свою очередь, явилось последним шагом на пути обретения музыкой подлинной автономии и самодостаточности чисто музыкальных концепций, создающих «картину мира» *изнутри* интонационного процесса» [4, с. 19]. Подытожив весь спектр высказываний Б. Асафьева, К. Зенкин заключает: «Симфонизм — мышление музыкой (как «непрерывность музыкального сознания»), осуществляющееся изнутри самой же музыки, а не при её помощи» [там же, с. 20].

В XX веке начался процесс *дестабилизации* жанра симфонии — период кардинальной ломки художественного, в том числе, композиторского мышления, который привёл к ситуации, когда семантический инвариант «сохраняется полностью или частично, но типовая структура цикла, которая обеспечивала его воспроизводство в каждом произведении, сильно модифицируется или даже исчезает совсем. Возникает *сложная диалектика их исторически подвижных отношений* (структуры и семантики жанра) <...> Цели, которые раньше

добивались с помощью сонатной формы, могут достигаться с помощью других функциональных эквивалентов <...> Они могут быть разными, но должны моделировать музыкальными средствами явление *процесса*» [2, с. 265]. Под процессом имеется в виду не любой процесс, а тот, который составляет суть *симфонизма*, т.е. *процесс изменений*, модулирующий при помощи интонационно-тематического сюжета, *ситуация действия*. «Понятие *симфонического процесса* фиксирует движение жанра и интегрирует в себе типологические и стилевые, родовые и видовые процессы, преемственные и прочие связи», — пишет Е. Зинькевич [5, с. 3].

М. Арановский, исследовавший жанр симфонии в советской музыке до 1975 года, подразделяет её многочисленные структурные варианты, сложившиеся в 60-х – первой половине 70-х годов на: 1) канонические, 2) содержащие «обновление в рамках канона» и 3) поиск альтернативы канону. Но при всех структурных модификациях семантическое ядро симфонизма (его глубинная структура) сохраняется, хотя и в редуцированном виде: «из всех параметров человеческой сущности главное значение приобретают два — *действие* и *медитация* [15, с. 38], «а две другие, связанные с «досугами человека» и его коллективным бытием, становятся факультативными» [2, с. 266].

Акцентирование двух сторон в концепции Человека (деятельной и рефлексивно-медитативной) отличает симфоническое творчество Онегера, Бартока, Шостаковича. В общеевропейском масштабе симфонии великого Д. Шостаковича зрелого и позднего периодов принято считать «часом X», условной демаркационной линией между прошлым и современным симфонизмом: с одной стороны, они завершают собой этап широко понимаемого классического искусства, а с другой — обозначили дальнейшие пути *аклассического искусства*. «Подобно Бетховену и Малеру, Шостакович сыграл роль *симфонического эталона* своей эпохи. Ему можно было следовать или отвергать его; игнорировать этот ориентир было невозможно. Олицетворение симфонической традиции для композиторов следующего поколения, творчество Шостаковича стало образцом для подражания или отправной точкой поиска» [6, с. 234].

Дальнейшая композиторская практика сочинения симфоний в период 80–90-х годов и начала XXI в. стимулировала теоретическую мысль к новым обобщениям, касающимся и понятия *симфония*, и понятия *симфонизм*. В центре *симфонизма*, как сферы музыкально-философского человековедения, на первом месте всегда стоял Человек и Мир, образуя *диалогему* субъект-объектных отношений. Мощные социальные потрясения на рубеже тысячелетий привели к глубинным и радикальным изменениям музыкально-культурной парадигмы и художественной картины мира, а вместе с ней и самого Человека. С 80-х гг. XX в. складывается новая концепция Человека — Человека рефлексующего, с другой моделью философствования. Рефлексия становится одной из важнейших доминант современности. Каким образом это отразилось на жанре симфонии? «За всю свою трёхвековую историю симфония впервые столкнулась с новой, супердиссонантной для себя сферой — препарированной работой музыкального сознания, с дегуманизированной реальностью в целом.... Поэтому в инструментальных опусах конца столетия мы, практически, уже не встретим ни былого, чётко сбалансированного в своих исходной и итоговой точках действия, ни хорошо знакомого всем со времён Бетховена симфонического *героя*, ищущего и познающего, физические и духовные усилия которого всегда согласованы с собственным разумом», — пишет Г. Демешко [7, с. 47].

Таким образом, конструирование бинарной системы Человек и Мир, воплощающей диалогему классического симфонизма, поглощается акцентом на медитативно-рефлексивной сущностью героя. Иными словами, рефлексивное мышление вбирает в себя ипостась действия, событийности. В семантическом ядре современного симфонизма, редуцированного до двух человеческих ипостасей — действия и медитации, бинарная система не исчезает, а трансформируется. Теперь диалогема человеческой сущности возникает в поисках взаимодействия *рационального* и *иррационального* сознания. А. Соколов определяет подобный тип взаимодействия, как *рефлекторное мышление*. Особенности рефлекторного мышления конкретизирует Г. Демешко: «При этом на смену исчерпавшей себя модели *человек в мире*, человек как *субъект жизни*, приходит иная: *сознание в бытии*, человек как *субъект культуры*, *акцентирующий личностную, индивидуальную ипостась миропонимания*» [там же, с. 53].

Осталось ли место в новой концепции симфонизма для продолжения традиции сонатно-циклического мышления, т.е. сохранились ли в современном инструментализме закономерности сонатно-симфонического цикла? На первый взгляд, кажется, что не сохранились. «Действительно, как стандартные схемы новоевропейских ценностей они уходят в прошлое. Но фундаментальными становятся, скорее, былые предписания сонаты-цикла, оставляющие за собой шлейф высшего, не сводимого к «букве» смысла. Он определяется широко развёрнутым пространством человеческой «Психеи», самой традицией музыкального мышления, основанной на многопланово артикулируемой модели рефлексивной деятельности человека. Не боясь тавтологии, можно сказать, что главный объект художественной рефлексии в пределах этой ветви инструментализма — *человек рефлексирующий*» [там же, с. 54]. Иными словами, изменилась не диалогема *действие — созерцание*, а её *конфигурация*, сместившаяся на ценностно-смысловой уровень произведения, который аккумулируется в мыслительной деятельности нового рефлексирующего человека.

Мышление человека о мире в рамках изменившейся диалогемы находит своё адекватное воплощение в новых образцах инструментализма, которые представляют *аклассический вектор новой диалоговой модели*. Вершинами в русле аклассической ветви симфонизма в последние десятилетия XX века явились симфонии А. Шнитке, Г. Канчели, Б. Тищенко, В. Сильвестрова, А. Пярта, А. Тертеряна, получившие всемирную известность.

Для более полного представления об изменении понятия *симфонизм* на современном этапе, следует обозначить ещё один теоретический аспект, что позволяет внести определённые коррективы в развитие аклассического вектора инструментализма. До сих пор речь шла о воплощении композиторами художественной картины мира, в основе которой лежит диалогема Человек и Мир (субъект и объект), т.е. бинарный логосный принцип. Радикальные изменения в общей картине мира, возникновение новых теорий в естественнонаучной области, покорение космического пространства привели к кардинальному обновлению процессов, происходящих в музыкальном искусстве, в том числе, в новом инструментализме. Наиболее важным следствием таких изменений «оказывается осознание необходимости включения в структуру художественного сознания, помимо субъекта и объекта (как основных составляющих в парадигме прежней картины мира, в особенности в Новое время), также особого элемента, выполняющего специальную функцию по ту сторону собственно субъект-объектных отношений, который выступает в значении *запредельного, трансцендентного*

источника как одного, так и другого». [8, с. 230]. *Триадный* логосный принцип ещё более усложнил и обогатил рефлекторное композиторское мышление, сделав его многомерным. Это стало возможным благодаря открытиям нового звукового пространства, которое и вовсе вытеснило в аклассическом векторе инструментализма сонатно-циклический принцип мышления. «Главное в новейшей музыке, — пишет исследователь М. Просняков, — это сочинение не тем, фраз, предложений, периодов, а сочинение самих звуков или, точнее, *многопараметровых звуковых формаций*, т.е. *вибрационных звуковых структур* того или иного рода. <...> Главное теперь — *музыкальное событие*, которое имеет как конкретно-композиционное, так и метафизическое значение» [там же, с. 232].

Процесс многопараметрового мышления, составляющий базу современного понятия *симфонизм*, вышел за рамки собственно жанра симфонии, охватив собой и другие жанровые разновидности. Как заключает К. Зенкин, «слухи о смерти симфонии пока выглядят сильно преувеличенными... Данное качество всё шире распространяется за пределами исходной симфонической формы и всё чаще подвергается осмыслению в свете музыкальной философии (например, у Слонимского), а не теории жанров» [4, с. 35].

В свою очередь, собственно в сочинениях, обозначенных композиторами, как *симфония*, каждый раз реализуется индивидуальный проект или концепция *формосодержания*, затрудняющая классификационный принцип рассмотрения современных симфонических сочинений. При внешнем приближении к данному жанру продолжают сочиняться симфонии внепрограммные и программные, чисто инструментальные и вокально-инструментальные, моножанровые и гибридные (симфония-концерт, симфония-балет, симфоническая поэма и т.д.); для большого и для камерного состава оркестра; одночастные и многочастные; с сонатными и несонатными альтернативными принципами драматургии; моностилевые и плюрастилевые. Родовая типология не то, что не действует, но путём скрещений и внутренних модуляций теряет свою однозначность.

При всём типологическом, стилевом, композиционном, структурном разнообразии в развитии этого «полижанрового жанра», которое наблюдается в современной музыке, каждая национальная музыкальная культура отличается своей спецификой. Как пишет исследователь украинского симфонизма Е. Зинькевич, «каждая национальная культура имеет свои циклы развития, свою стадиальность, и один и тот же исторический период может быть представлен в разных республиках разностадиальными процессами. Таковую стадиальную несинхронность наблюдаем, к примеру, в русском и украинском советском симфонизме. Если русский симфонизм переживал в 60-е годы пору активного *обновления, дестабилизации* жанра, то в украинском симфонизме, напротив, продолжалась стадия *стабилизации*: накопительный — без особых качественных скачков — процесс, в котором ярко выделялась лишь фигура Б. Лятошинского» [9, с. 8].

Мы не случайно остановились на различии в эволюции русского и украинского симфонизма, поскольку подобное же различие, только в ещё более обострённом виде, наблюдается и в развитии симфонизма Молдовы, генетически связанного как с русским, так и с украинским симфонизмом. В Молдове жанр симфонии родился ещё позже, чем в Украине, поэтому и период её «ученичества» — освоения канона — сдвинулся на более поздние сроки. Периодизация и стадиальность в развитии молдавского симфонизма подробно исследована и представлена в монографиях В. Аксёнова [10, 11]. Эволюцию молдавской симфонии он разделяет на два качественно различных периода: предысторию

жанра, когда сформировались предпосылки для рождения собственно симфонии, и период «освоения жанрового канона симфонии и его переосмысления». Водоразделом между периодами он закономерно считает годы Великой Отечественной Войны, которые «как бы разграничили период формирования предпосылок и основ симфонической традиции в Молдавии от нового периода, характеризующегося динамичным развитием жанров симфонической музыки и особым выделением среди них симфонии.

В эволюции симфонии после 1945 года можно вычленить качественно разные этапы: с середины 40-х до середины 50-х гг., обозначив этот этап условно как первое послевоенное десятилетие, или первый этап; со второй половины 50-х годов до конца 60-х — второй этап; 70-е – 80-е гг. — современный или третий этап» [10, с. 14].

Если первые два этапа в развитии молдавской симфонической музыки смело можно отнести к стадии ученичества, то третий этап 70–80-х гг. XX века следует квалифицировать как стадию продолжающегося ученичества и одновременно ускоренного обретения зрелости.

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

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

Например, *Симфония-балет по мотивам поэзии Ф. Гарсия Лорки* В. Загорского в рамках одночастной композиции представляет симбиоз типологий эпического, лирического и драматического симфонизма. Процессуальность развития в этом сочинении вобрала в себя все канонические ипостаси: действие, созерцание, игровые и танцевальные досуги и, наконец, сопричастность коллективной жизни. При этом обращает на себя внимание поиск аклассической внутренней структуры сочинения: при сохранении сонатной экспозиции и зеркальной репризы в итоге в нём возникает смешанная форма с чертами двойных вариаций, рондо и сюиты. Одночастная *Третья симфония* Г. Няги для большого оркестра тройного

состава (с четырьмя флейтами, расширенной группой ударных, арфой) воспринимается как симфония-поэма, в которой композитор по-своему претворил традиции монологического тематизма и злых скерцо Шостаковича. Преобладание медитативности, философской лирики приближают симфонию к новому для Молдовы рефлексивному композиторскому мышлению. Новая для Молдовы традиция обличительного симфонизма, также восходящая к гротескным «злым» страницам творчества Шостаковича, отчётливо проявилась в масштабной четырёхчастной *Седьмой симфонии* Валерия Полякова, заостряющей негативные стороны современной действительности — бездуховность, антигуманность, агрессивность.

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

Сочинения П. Ривилиса *Симфонические танцы*, *Унисоны*, *Бурдоны* не относятся к жанру собственно симфонии в классическом представлении, в них в современном контексте оживают старинные доклассические представления о симфонии как об ансамбле или *созвучии*, и о симфоничности как совместном ансамблевом музицировании. Данные произведения привлекают в первую очередь новизной конструктивной идеи. Фольклорные жанровые прототипы преобразуются в них в соответствии с разными конструктивными задачами.

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

Во второй Концертной симфонии Т. Кирияка *Легенда жаворонка* для симфонического оркестра и рассказчика (1985), как уже упоминалось, смешаны жанровые принципы симфонии, поэмы, барочного концерта (с господством ансамблевого музицирования) с элементами литературно-музыкальной композиции.

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

К концу 80-х гг. XX в. постепенное наращивание аклассических тенденций достигло кульминации в Симфонии *Под солнцем и звёздами* Г. Чобану и *Симфонии in D* Д. Киценко. 1991 год — «час X», обозначивший начало собственно *постсоветского переходного периода* как в музыкальной культуре Молдовы в целом, так и в развитии симфонических жанров. Всеобщая трансформация музыкальной инфраструктуры изменила ситуацию функционирования музыкальных жанров: традиционная концепция концертов сменилась международными фестивалями и конкурсами, что ускорило экспансию принципов авангардизма в творчестве композиторов среднего и молодого поколений. Параллельно в сочинениях композиторов преимущественно старшего поколения продолжался процесс «договаривания» традиций классицизма, романтизма, импрессионизма с приставками *пост-* и *нео-* с разными гранями синтеза стиливых направлений.

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

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

Симфония *Под солнцем и звёздами* Геннадия Чобану — первый яркий пример в Молдове аклассического симфонизма, проявившегося в космозации современного композиторского мышления. Подобное мышление отражается в обращении к *триадному логосному принципу*, включающему, помимо диалогемы Человек и Мир, третий источник — запредельного, трансцендентного.

Симфония поражает как новизной содержания (попыткой современного воссоздания мироощущения древних индоевропейских народов с нераздельной сущностью космического и земного), так и его полисемантической скрытых смыслов. Новый стиливой профиль национального начала выражен в тотальной архетипичности, сочетающейся со многими поставангардными приёмами композиции, как сонористика, алеаторика, новая модальность, новая гетерофония, новая ритмическая концепция, комбинаторика, репетитивность.

Симфонические картины *Птицы и вода* Г. Чобану в развитии симфонических жанров в Республике Молдова имеют особое значение, которое определяется тем, что это первое

сочинение, открывшее музыкальное пространство постмодернизма. Его приметы: концепционное воплощение дегуманизованного, расколотого сознания современного человека средствами новой программности; зашифрованность смысла (показ глобальной проблемы сохранения всего живого на земле через символику природных катаклизмов); включение авторского комментария — приёма, характерного для постмодернистских композиций, сочинённых по индивидуальному проекту; опора на музыкально-выразительные средства поставангарда (сложная диссонирующая ладотональная сфера, сонористическая звукопись с добавлением тембров электроники, приём ограниченной алеаторики, пуантилизм) и, конечно, смешанная жанрово-стилевая структура сочинения. В его архитектонике сочетаются признаки одночастной слитно-циклической симфонии и симфонической поэмы — с одной стороны, и, в скрытой форме, балетного жанра — с другой стороны.

*Стихира* П. Ривилиса — яркий пример сакрализации симфонических жанров, одной из тенденций композиторского творчества переходного периода. *Стихира* П. Ривилиса относится к направлению музыки на духовно-сакральную тематику, исполняемую в концертах. Конструктивная и содержательная стороны сочинения отсылают к культовой православной традиции древнерусской музыки, позволяющей воссоздать оркестровыми средствами особую молитвенную ауру, характерную для песнопений, распеваемых на тексты псалмов Давида. С помощью современных средств композиторского письма П. Ривилису удалось обобщить такие константы жанра, как вариантно-строфическая форма, подголосочная полифония, модальная ладогармоническая идея, *гласовый* облик попевок, техника фактурно-тембрового моделирования.

Приведённые указанные примеры могут служить вескими аргументами того, что симфонизм Молдовы активно осваивает новые тенденции, пытаясь всё больше синхронизироваться с общеевропейскими процессами, происходящими в композиторском творчестве.

### Библиографические ссылки

1. ЦЕРБО, Т. Понятие «симфония»: вопросы этимологии, истории, эстетики и философии. В: *Двенадцать этюдов о музыке: к 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского*. Москва: Московская консерватория, 2001, с. 157–169.
2. АРАНОВСКИЙ, М. *Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: исследовательские очерки*. Ленинград: Сов. композитор, 1979.
3. АСАФЬЕВ, Б. *О музыке Чайковского: избранное*. Ленинград: Музыка, 1972.
4. ЗЕНКИН, К. К вопросу о симфонизме. В: ЖАБИНСКИЙ, К.А., ЗЕНКИН, К.В. *Музыка в пространстве культуры*. Ростов-на-Дону: Книга, 2005.
5. ЗИНЬКЕВИЧ, Е. *Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства*. Київ: Музична Україна, 1986.
6. *История отечественной музыки второй половины XX века*. Санкт-Петербург: Композитор, 2005.
7. ДЕМЕШКО, Г. Человек как объект художественной рефлексии музыки второй половины XX века. В: *Музыкальное искусство сегодня: новые взгляды и наблюдения*. Москва: Композитор, 2004, с. 44–59.
8. ПРОСНЯКОВ, М. Музыкальная реформа на рубеже тысячелетий. В: *Sator Tenet Opera Rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа*. Москва: МГК, 2003, с. 228–237.
9. ЗИНЬКЕВИЧ, Е. *Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (70-е – нач. 80-х гг.): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения*. Киев, 1986.
10. АКСЁНОВ, В. *Молдавская симфония: историческая эволюция, разновидности жанра*. Кишинёв: Штиинца, 1987.
11. АКСЁНОВ, В. *Жанры симфонической музыки в Молдове (30–80-е годы XX века)*. Кишинёу: Булат Арт Глоб, 1998.