

**НЕОВАРВАРИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ МОЛДОВЫ  
(НА ПРИМЕРЕ КАНТАТЫ ODA DEVENIRII Г. ЧОБАЛУ)**NEOBARBARISMUL ÎN CULTURA MUZICALĂ CONTEMPORANĂ DIN REPUBLICA  
MOLDOVA (CANTATA ODA DEVENIRII DE GH. CIOBANU)NEOBARBARISM IN THE CONTEMPORARY MUSICAL CULTURE OF  
THE REPUBLIC OF MOLDOVA (CANTATA ODA DEVENIRII BY GH. CIOBANU)**ВИКТОРИЯ ТКАЧЕНКО,**конференциар (доцент), доктор (кандидат) искусствоведения,  
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*Настоящая статья В. Ткаченко представляет собой попытку введения в научный обиход термина неоварваризм на основе изучения кантаты Г. Чобану «Oda devenirii» на стихи Д. Матковски. Автор статьи сравнивает различные трактовки термина неоварваризм, обнаруживая признаки этого художественного направления в музыкальной партитуре Г. Чобану и предлагая теорию И. Снитковой о концептуально-структурных парадигмах современной музыки в качестве инструмента исследования подобных явлений.*

**Ключевые слова:** кантата, неоварваризм, концептуально-структурная парадигма, рок-музыка, рэп.

*Articolul de față semnat de Victoria Tcacenco reprezintă o încercare de a introduce în circuitul muzicologic noțiunea de neobarbarism pe baza analizei cantatei „Oda devenirii” recent compuse de Gh. Ciobanu pe versurile lui D. Matcovschi. Autoarea abordează diferite tratări ale acestei noțiuni, dezvăluind și unele semne ale acestei tendințe artistice în partitura muzicală a lui Gh. Ciobanu propunând în calitate de instrument de studiere a fenomenelor similare teoria cercetătoarei I. Snitkova despre paradigmele conceptual-structurale ale muzicii contemporane.*

**Cuvinte-cheie:** cantata, neobarbarism, paradigma conceptual-structurală, rock, rap.

*The present article written by Victoria Tcacenco is an attempt to introduce in musicological use the definition of neo-barbarism on the base of the analysis of Gh. Ciobanu's cantata "Oda devenirii" (lyrics by D. Matcovschi), that was recently written. The author compares different treatments of this definition, revealing some signs of this trend in the music score by Gh. Ciobanu and proposes I. Snitkova's theory of conceptual-structural paradigms in contemporary music as an instrument of studying similar phenomena.*

**Keywords:** cantata, neo-barbarism, conceptual-structural paradigm, rock, rap.

Современная ситуация в музыкальной культуре чрезвычайно неоднозначна, многомерна и не сводима к какой-либо стройной картине. Она допускает различные, порой противоречивые толкования, в ней сосуществуют прошлое и настоящее, интеллектуально-утонченное и первобытное, основанное на опыте предыдущих столетий, на «золотом запасе», пользуясь терминами А. Моля, «гуманитарной культуры», и на логических принципах и технологических инновациях культуры «мозаичной» [1, с. 16]. Все больше раздаются голоса о том, что в современной социальной жизни, культуре и искусстве актуализируются архаические, первобытные культурные слои, потребность в осмыслении которых приводит к появлению новых дефиниций. Одно из таких понятий — *неоварварство* или *неоварваризм* (*новое варварство, новая дикость*). В разных областях знания он используется для обозначения множества процессов и социальных явлений. Как трактуется данная дефиниция в разных отраслях знания? Приведем лишь несколько примеров, позволяющих дать представление об амплитуде смысловых коннотаций этого понятия.

Термин *новое варварство* нередко используется для обозначения негативных процессов современного общества. Так, например, в статье *Провал в новое варварство* говорится:

«Представьте себе мир, где огромное число двуногих не знают элементарных вещей. Ни о законе Ома, ни об астрономии, ни об элементарных законах механики, ни об истории. Вообразите, что вы живете среди толп тех, кто не читал ни *Детей капитана Гранта*, ни Достоевского с Чеховым, — да которые вообще ничего не читают, кроме дурацких постов в твиттере-чирикалке. Сегодня мы имеем дело с массовой дебилизацией мира, идущей параллельно с торжеством Интернета и «постиндустриализма» [2]. За этим следует вывод: «белая раса стремительно варваризуется, приобретая черты «вторичных дикарей» [idem].

Термин *неоварварство* применяется и для обозначения глобальных политических процессов современности. Так, характеризуя нынешнюю политику сверхдержав, М. Варшавски отмечает: «неоконсерваторы создали новый «глобальный дискурс», постулаты которого таковы: западной цивилизации угрожает новый враг — терроризм. Необходима перманентная война против «новых варваров»» [3]. Патриарх Кирилл говорит о том, что некоторые народы, по-прежнему находящиеся на родоплеменном уровне развития, поклоняются культу силы, называя это явление неоварварством [4].

Тем не менее, в искусствознании этот термин еще не получил своего развития. В качестве установившегося понятия *неоварварство* применяется в полной мере, пожалуй, лишь в современной российской кинокритике, обретая здесь относительно фиксированный смысл. *Неоварварство* используется как коррелят термина *неоакадемизм*: оба направления представлены в кинокритике в качестве главенствующих тенденций современного кино. Примером подобного рода может служить книга Андрея Плахова *Новейшая история отечественного кино. 1986–2000* [5]. В статье киноведа «*Особо опасен*» в свете неоварварской тенденции современного кино сделана попытка ответить на вопрос: какова же природа так называемого кинематографического «неоварварства»? «В начале XX века Бердяев предсказывал скорый приход „Нового средневековья“, — пишет автор. — Сегодня кое-кто полагает, что в России воцарился „неофеодализм“. Другие всерьез говорят о „новом варварстве“. У названных понятий есть нечто общее: для них характерен слом бытия, восприятия; появляется новая дикость... Силовые решения варварства предшествуют цивилизации. Натиск, напор характерны для молодого народа. Бунтарство, ярость и драйв — для молодежной культуры» [6].

Полвека назад известный французский социолог и антрополог К. Леви-Стросс сделал прогноз о том, что XXI век будет либо веком гуманитарных наук, либо его вообще не будет. Этот прогноз был связан с осмыслением кризиса европейской культуры, о котором говорили многие выдающиеся мыслители с конца XIX века и до наших дней — О. Шпенглер, Ф. Ницше, Н. Бердяев, Э. Гуссерль, Х. Ортега-и-Гассет [7].

В рамках юбилейного концерта Геннадия Чобану, состоявшегося 6 июня 2013 г. в Органном зале Кишинева, была исполнена кантата *Oda devenirii*, ставшая предметом нашего изучения в избранном ракурсе. В основе кантаты — стихотворение Д. Матковски *Acolo*. Приведем текст стихотворения полностью, снабдив его подстрочным переводом<sup>1</sup>:

Acolo. Dar unde? Acolo. / În ploaie. În vânt. În urgie./ În spulber. Acolo. În spulber./ În grea veșnicie.  
[Там. Но где? Там. / В дождь. Ветер. В ярости. / В ударе. Там. В ударе. / В тяжелой вечности.]

Acolo. Dar unde? Acolo. / În noapte. Adâncă. Adâncă. / În haos. Acolo. În haos. / Pe vârful de stâncă. /  
[Там. Но где? Там. / В ночи. Глубокой. Глубокой. / В хаосе. Там. В хаосе. / На вершине скалы.]

Acolo. În mare. În urllet. / De fiară. Acolo. În mare. / În crâncen vârtej. În răsfrângerii. / De ape  
barbare./

<sup>1</sup> Перевод наш. — В.Т.

[Там. В море. В вое. / Зверя. Там. В море. / В жестоком вихре. В отражении. / Варварских (диких) вод.]

Să ardem. Acolo. Să ardem. / Cum torțele ard. Cu credință. / Aproape să ardem. Aproape. / Spre biruință.

[Чтобы сгореть. Там. Чтобы сгореть. / Как факелы горят. С верой. / Почти сгореть. Почти. / К победе.]

Поэтический текст Д. Матковски обнаруживает присутствие довольно стройной системы символов природного и, шире, космогонического происхождения: дождь, ветер, ночь, вершина скалы, море, жесткий вихрь, огонь (*как факелы горят*), зверь. Все эти эпитеты вносят свой вклад в создание картины до «сотворения мира», некоего первичного *хаоса*, это слово также встречается в тексте и имеет ключевое значение. *Хаос* является одним из древнейших (и одновременно ключевых) философских символов. В *Религиозном словаре* указывается, что само слово производно от греческого *зять* и у большинства древних философов означает «изначальное, беспорядочное и бесформенное состояние мира»[8]. Как пишет А. Лосев, «хаос представляется как величественный, трагический образ космического первоединства, где расплавлено все бытие, из которого оно появляется и в котором оно погибает; поэтому хаос есть универсальный принцип сплошного и непрерывного, бесконечного и беспредельного становления» [9, с. 584]. Исследователь подчеркивает двойственную природу хаоса: «Античный хаос есть предельное разрежение и распыление материи. И потому он — вечная смерть для всего живого. Но он является также и предельным сгущением всякой материи. Он — континуум, лишенный всяких разрывов, всяких пустых промежутков и даже всяких различий. И потому он — источник всякого становления, вечно творящее живое лоно для всех жизненных оформлений»[idem].

Как же эта поэтика отражается в музыкальной партитуре Г. Чобану? Отметим, прежде всего, использование «протоинтонаций» секунды, терции и кварты как наиболее древних интонационных образований. Секундовость пронизывает оркестровые партии всех разделов, а также вокальные партии на с. 5–6 партитуры, в то время как квартовая интонация становится наиболее ярким интонационным элементом хоровых партий в момент их первого появления (с. 3 партитуры).

Важно подчеркнуть еще одну особенность трактовки композитором этих интонационных комплексов: древнейшие, простейшие (как в ритмическом, так и в интонационном отношении) формулы поданы в специфической исполнительской манере, на грани академического пения и натурального, необработанного звучания. Не случайно, в упоминаемом нами разделе (с. 3) композитор нотирует фразу „Acolo. Dar unde? Acolo” как *Sprechstimme*, указывая точную высоту звука, и, одновременно, задавая речевую, говорную манеру исполнения<sup>2</sup>. В дальнейшем композитор базируется на вокальном интонировании в партиях хористов, за исключением фрагмента на с. 12, где использование речевого интонирования на словах „În haos. Acolo. În haos. / În noapte. Adâncă. Adâncă. / În spulber acolo. În spulber. /Pe vârful de stâncă. /” символизирует доцивилизационную, «до-культурную» стихию, первородный хаос. На с. 5, 7 в слове „acolo” композитор использует встречный ритм, перемещая акцент с нормативного второго слога на первый, тем самым подчеркивая, что метроритм, его выразительный эффект и характерность, в данном случае, важнее правильности произношения.

Неакадемическая трактовка хорового начала обнаруживается и на с. 19, где кульминация на *a*<sup>2</sup> в партии сопрано реализуется путем отказа от культивированного звука, *bel canto*, вокальной позиции. Это вой, крик, натуральная, ничем не приукрашенная, не опосредованная и поэтому мощно воздействующая на нервную систему слушателя манера пения, отражающая семантику

<sup>2</sup> Следует отметить, что этот прием исполнен Национальным камерным хором вполне традиционно.



использование приема дублировки отдельных мелодических линий, монодийность туттийных эпизодов: на границе разделов (с. 14) — *tutti* во всех оркестровых голосах, завершение монодийным *tutti* развитой оркестровой интермедии (с. 16–18).

Соотношение хорового и оркестрового планов нередко приближается к технике риффов, свойственной джазовой, и отчасти поп-музыке. Например, в разделе *Solenne* (с. 21) хоровая фактура воспроизводит особенности построения композиций в стиле *rap*, где по вертикали объединены разные слои: в партиях сопрано и альтов распевается двухтактовый паттерн, основанный на пентахорде *b-c-d-f-g*; в партии теноров на гласных *a-u-a* с применением внутрислогового распева исполняется ячейка на звуках трихорда *d-f-g*, а в партии басов — построенное на нисходящем секундовом движении многократное повторение ячейки, состоящей из звуков *D* и *C* с «вкраплением» звука *f*. Этот раздел венчает стилизация рэп-речитации в партии теноров.

Важную роль в построении оркестрово-хоровой фактуры в ее диагональном измерении, приобретает многократное чередование кратких хоровых и инструментальных реплик, становясь одним из основных приемов развития, «дления» звуковой материи сочинения; здесь речь идет не об эффекте эха, а, скорее, о вопросно-ответном принципе, так как музыкальный материал реплик неидентичен, а зачастую, и контрастен.

В оркестровом звучании преобладают медные и деревянные духовые инструменты, напоминая то ли о раннем оркестровом джазе, то ли о ритуальных инструментальных наигрышах средневековых духовых оркестров (со слабым распределением функций отдельных групп и дублированием, либо поочередным исполнением коротких фрагментов). Такое впечатление создает начало сочинения Г. Чобану с чередованием коротких соло в высоком регистре, а также «варварской», экзотично звучащей темой бас-кларнетов и труб (с. 2–3) либо в партиях трех флейт и гобоя (с. 4). Свойственная сочинению краткость вокальных и инструментальных реплик связана не только со спецификой строения поэтического текста, но и имеет некий «сигнальный» характер, подобно ритуальной инструментальной культуре Средневековья.

На с. 9 начинается новый раздел формы с орнаментированной мелодией в партии трех кларнетов, опирающийся на принципы организации фольклорной монодии; здесь вокальные фразы становятся все короче, редуцируясь до одного слова (с. 9–10 партитуры). Многократное же повторение коротких мотивов, обрывающихся нисходящих ходов реконструирует высказывание, в котором доминирует дискретность, краткость единиц художественного текста. Не пытаясь механически соединить специфику мышления современного «усредненного» человека со структурно-смысловыми особенностями данного сочинения, все же можно утверждать, что массовое музыкальное сознание сегодня становится все более фрагментированным, дискретным, воспринимающим малые «дозы» звуковой информации и утрачивающим способность к длительному вслушиванию, анализу и сопоставлению сонорной материи, восприятию целостной картины.

На наш взгляд, Г. Чобану, как чуткий художник, интуитивно нащупал эти изменения и отразил их в своем сочинении. *Oda devenirii* является знаком «вызревания» в рамках сложившегося индивидуального композиторского стиля некоей новой парадигмы, смены эстетической платформы, требующей не только своего глубокого и заинтересованного исследования, но и адекватной методологии. В сфере музыкальной науки *неоварваризм* (или *неосредневековье*) вполне вписывается в теорию И. Снитковой о концептуально-структурных парадигмах. Как известно, автор выдвигает типологию, основанную на шести основных «мировоззренческих парадигмах искусства» [11]. Сформулированные исследователем основные параметры *мифологической* парадигмы напрямую связаны со спецификой проанализированного нами музыкального материала. Так, среди ценностных приоритетов этой парадигмы на первый

план выходят род как носитель верований, обрядов и преданий; а в человеке на первый план выходит его принадлежность к своему роду или этносу. Трактовка художественного пространства воспринимается как некое сакральное, ритуальное пространство. В данной парадигме на первый план выходит переживание религиозно-мифологического толка, а музыкальное произведение превращается в ритуал, священнодействие. Доминирование ритуально-канонического начала опирающееся на архаику, традиционализм или примитивизм. Среди структурных архетипов доминирует круг, эхо как символ другого, отражающего мира. Фундаментальными принципами композиционной структуры становятся повтор, рефрен, вариант, контраст сочетания и чередования, такие методы развития материала, как периодичность, остинатность, а первичными звуковысотными системами являются ориентальные лады, монодия, гетерофония, полимелодический контрапункт.

Что касается эстетических параметров звучания, в данной парадигме наблюдается стремление к характерности, яркости тембров, опора на разнородные инструментальные составы с большой ролью ударных и традиционной, фольклорной манерой вокального исполнения. В сфере динамики наблюдается преобладание террасообразного рельефа, эффектов эха. В жанровом плане мифологическая парадигма опирается на фольклор, церемониальную музыку, музыку ритуала, массовые жанры.

### Библиографические ссылки

1. MOLES A. *Sociodynamique de la culture*. Paris: Mouton, 1967.
2. КАЛАШНИКОВ, М. *Провал в новое варварство* (2) [online]. [citat 19 aug. 2013]. Disponibil: <http://m-kalashnikov.livejournal.com/670161.html#cutid1>.
3. ВАШАВСКИ, М. Неоварварство [online]. В: *Антиглобализм*. [citat 15 dec. 2013]. Disponibil: <http://anti-glob.ru/st/neobar.htm>
4. Патриарх Кирилл выразил беспокойство положением русских на Северном Кавказе. В: *Взгляд. Деловая газета* [online]. 2012, 12 дек. [citat 19 aug. 2013]. Disponibil: <http://vz.ru/news/2012/12/12/611596.html>.
5. ПЛАХОВ, А. [Неоакадемизм и неоварварство в кинематографе] [online]. В: *Энциклопедия отечественного кино: Мировое кино*. [citat 19 aug. 2013]. Disponibil: [www.old.russiancinema.ru/template.php?chr\\_year=1990&dept\\_id=3&e\\_chr\\_id=1137&e\\_chrdept\\_id=13&e\\_dept\\_id=5](http://www.old.russiancinema.ru/template.php?chr_year=1990&dept_id=3&e_chr_id=1137&e_chrdept_id=13&e_dept_id=5).
6. «Особо опасен» в свете неоварварской тенденции современного кино [online]: о фильме «Особо опасен». В: *Newsland*. [citat 4 mai 2013]. Disponibil: <http://newsland.com/news/detail/id/279109/>
7. Культура [online]. В: *Центр педагогической поддержки населения*. [citat 15 mai 2013]. Disponibil: <http://ra-ura.ru/?p=253>.
8. Хаос. В: *Академик: религиозные термины* [online]. [citat 17 iul. 2013]. Disponibil: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/relig/833>
9. ЛОСЕВ, А. Хаос. В: *Мифологический словарь*. Москва, 1991, с. 583–584.
10. Urlet. In: *DEXonline*. [citat 10 sept. 2013]. Disponibil: <http://dexonline.ro/definitie/urlet>.
11. СНИТКОВА, И. Картина мира, запечатлённая в музыкальной структуре: (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки). В: *Музыка в контексте духовной культуры*: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1992, вып. 120, с.8–32.