

## II. Muzica simfonică

### СИМФОНИЧЕСКИЕ КАРТИНЫ ПТИЦЫ И ВОДА ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ КАК ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ КОМПОЗИТОРСКИЙ ПРОЕКТ

TABLOURI SIMFONICE PĂSĂRILE ȘI APĂ DE GHENADIE CIOBANU  
CA PROECT COMPONISTIC UNIC

THE SYMPHONIC PICTURES *BIRDS AND WATER* BY GHENADIE CIOBANU  
AS INDIVIDUAL COMPOSITION PROJECT

**ЕЛЕНА МИРОНЕНКО,**

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

*În prezentul articol este analizată una din cele mai importante lucrări simfonice din componistica autohtonă de la începutul secolului XXI — Tablourile simfonice „Păsările și apa” de Ghenadie Ciobanu. Cercetarea este axată pe relevarea trăsăturilor specifice ale fenomenului cunoscut sub denumirea de „proiect componistic individual”, care presupune compunerea formei, genului și a timbrului individual al lucrării în cauză.*

**Cuvinte-cheie:** tablouri simfonice, gen, formă, timbru, proiect componistic individual, pluralism stilistic, muzică cu program.

*In this paper the author analyses one of the most important symphony works written in Moldova at the beginning of the 21<sup>st</sup> century — Symphonic Pictures “Birds and Water” by Ghenadie Ciobanu. The research is focused on revealing the phenomenon of New music known as «individual composition project» that supposes the composition of the form, genre and individual timbre of the given work.*

**Keywords:** symphonic pictures, genre, form, timbre, individual composer project, style pluralism, programme music.

С сочинением *Птицы и вода* симфонизм нашей страны вступил в XXI век: оно завершено в 2001 году, тогда же состоялась его первое исполнение Симфоническим оркестром Национальной филармонии под управлением дирижёра О. Палымского. Двенадцать лет, отделяющие симфонические картины *Птицы и вода* от сочинения симфонии *Под солнцем и звёздами*, подтверждают неустанный творческий поиск композитора, который сказывается в освоении нового музыкального пространства постмодернизма, в обращении к глобальным общемировым проблемам.

Симфонические картины *Птицы и вода* своим названием указывают на то, что это программное сочинение, однако его программность и принципы её воплощения кардинально отличаются от таковых в музыке прежних эпох. Понимание программного замысла в этом произведении лежит в русле постмодернистского мышления. Об этом красноречиво свидетельствуют два фактора. Во-первых, концептуальность содержания, в

котором композитор обратился к всепланетным проблемам: с одной стороны, это проблема экологическая, связанная с общей тревогой о будущем окружающей среды, с сохранением природных ландшафтов. С другой стороны, экология природы перерастает в ещё более глобальную проблему — сохранения всего живого на земле, в том числе, самого человечества. Причинами возникновения подобных проблем оказывается дегуманизированное, расколотое сознание современного человека, характерное для воплощения в музыкальном искусстве постмодернистского пространства. Таким образом, название сочинения *Птицы и вода* отсылает к феномену новой программности, когда «склонность называть произведения стала такой же приметой времени, как и нежелание (теперь уже очевидно — невозможность) творить сообразно старым (классическим) жанровым канонам. С уходом в историю „большого стиля”, возникновением тенденции рассматривать форму каждого опуса как *индивидуальный проект*, появилась необходимость именовать своё неповторимое, не схожее ни с чем детище и сравнивать его с другими *проектами* — не менее индивидуальными и неповторимыми» [1, с. 59–60]. Ю. Холопов понятие *индивидуальный композиторский проект* определяет как «принцип, план композиции, который избирается индивидуально только для данного сочинения и никогда не повторяется в соседнем... Таким образом, современный композитор не просто сочиняет музыку, он ещё сочиняет её форму. Кроме того, в новейшей музыке он может сочинять не только состав, но даже тембры» [2, с. 16]. С явлением *индивидуального проекта* нередко связана композиторская практика давать авторский комментарий к сочинению. В той же статье Ю. Холопов замечает: «Я уверен, что во многих случаях, если композиторы не расскажут нам о „секретах” своих сочинений, мы никогда не сможем их как следует проанализировать» [2, с. 16].

Программный замысел данного опуса Г. Чобану также раскрывает в своём авторском комментарии: «Скалистый пейзаж. Стая птиц прилетает к ручью, стекающему в озеро. Птицы пьют, кружат над водой. Внезапно на них налетает другая стая. Завязывается схватка. Первая кровь и первая смерть. Стая нападавших птиц улетает так же внезапно. Вода в ручье и озере окрашивается в красный цвет. Оплакивание, «похороны» умерших птиц. Второе нашествие агрессивных птиц. Отчаянная борьба. Раздаётся гром, гул. Дрожат скалы, земля. Вода исчезает, ручей высыхает. Испуганные птицы безнадежно мечутся в темноте». Агрессивные нападения одной стаи птиц на другую следует воспринимать символично, как агрессивные войны между странами и народами, вспыхивающие до сих пор. Таким образом, это произведение звучит как *сочинение-предостережение!* В беседе с радиослушателями композитор объяснил:

«Любая война приносит потери, поэтому в моём сочинении *Птицы и вода* важна не только красочная, но этическая сторона».

Второй фактор, указывающий на постмодернистский пафос данного опуса, заключается в стилевой плюралистике, предполагающей апелляцию к любым освоенным человечеством культурным пластам, языковым нормам различных музыкальных эпох. В данном случае композитор совмещает поставангардную лексику с неоромантической. А сама идея музыкальной звукоизобразительности и звукоподражательности птицам обобщает и вовсе достижения композиторского творчества, начиная с периода Возрождения. Так, хоровая фантазия *Пение птиц* Жанекена относится к XIV веку. «Орнитологическая» линия просматривается в целом ряде пьес эпохи расцвета клавишинной музыки (*Кукушка* Дакена, *Перекликанье птиц* Рамо, *Рассерженные славки*, *Грустные коноплянки* Куперена). Бетховен явился первым великим программным симфонистом, которому удалось предвосхитить романтическое ощущение природы: заключительный «птичий концерт» во II части Шестой симфонии представляет откровенное звукоподражание соловью, перепелу и кукушке, а также служит одновременно философской идее — гармонии человека с природой. Эта идея в дальнейшем получила совершенное воплощение в творчестве композиторов-романтиков.

Природа в музыке романтиков далека от условной пасторальности прежних эпох, она *сопереживает* герою (*Прекрасная мельничиха* Шуберта), а в некоторых сочинениях становится главным объектом содержания, как, например, в *Карнавале животных* Сен-Санса, *Туонельском лебеде* Сибелиуса.

В XX веке «орнитологическая» линия достигла своей кульминации в творчестве О. Мессиана. Свой лозунг «Слушайте птиц, это великие учителя» он претворил в целом ряде сочинений периода с 1953 по 1960 годы: *Чёрный дрозд* для флейты и фортепиано, *Каталог птиц* для фортепиано, *Пробуждение птиц* для фортепиано и оркестра, *Экзотические птицы* для фортепиано и оркестра духовых.

Во второй половине XX в. сознание угрозы индустриального бума и разрушение природной среды столь обострилось, что явилось причиной возникновения сочинений с несвойственной ранее трагической тематикой, в которых гармония человека и природы полностью разрушается. Как правило, в этих сочинениях ярко выражена неоромантическая тенденция. Трагический пафос от разрушения человеком природы, в которой птицы всегда служили символом красоты и символом самой жизни, пронизывает такие сочинения, как *Ранние журавли. Прощальная музыка в 12 минорных тональностях* для симфонического оркестра, мужского хора и хора мальчиков А. Кнайфеля (1979);

*Птичьи мотивы* в *Ноктюрнах* для камерного ансамбля (1972), вторая часть *Соловей мой* из *Торопецких песен* для камерного ансамбля Э. Денисова; *Музыка улетающим птицам* для духового квинтета (1977) и *Пейзаж с птицами* для флейты соло (1980) Петериса Вакса.

Симфонические картины *Птицы и вода* предназначены для исполнения симфоническим оркестром тройного состава с расширенной группой ударных инструментов и магнитофонной ленты. Нумерация картин самим композитором не обозначена, они звучат без перерыва, сливаясь в единую симфоническую композицию. В результате проведённого анализа мы пришли к выводу, что сочинение состоит из пяти картин.

**Первая картина** *Grave. Misterioso* (тт. 1–24) служит экспозицией трагической поэмы, рисующей беззаботную жизнь птичьей стаи, играющей над водой. С точки зрения техники композиции, Г. Чобану пользуется смешанными техниками письма, обращаясь как к традиционной интонационной драматургии, так и к звуковой драматургии поставангардной направленности. Первые четыре такта рисуют скалистый пейзаж у воды. Длинные педали низких струнных на расстоянии двух малых секунд (*си-бемоль – си – до*) словно олицетворяют вечность, незыблемость скал и одновременно вызывают ощущение некой скрытой потенциальной угрозы. Параллельно, с большим регистровым разрывом экспонируется мотив ручья: вибрирующая большая терция *соль – си* в партии флейты пикколо в сочетании с быстрыми репетициями звука *ля* третьей октавы у первой флейты.

С такта 5 и до конца первой картины в партиях скрипок возникает и звучит кантиленная лирическая тема на фоне той же малосекундовой педали виолончелей и контрабасов (ремарка *cantabile*). Это своего рода авторская рефлексия на мирную картину природы. Тема отличается свободной прихотливой ритмикой и вариантным развитием трёх ключевых интонаций, как: 1) трёхзвучные хроматические нисходящие сползания; 2) скачок на уменьшённую септиму; 3) скачок на тритон. Лирической кантилене скрипок контрапунктируют «птичьи голоса» у флейт с характерной музыкальной семантикой трелей, форшлаггов, коротких звуковых вспышек. Необычность птичьего языка подчёркивается тритоновыми ходами. Светлый колорит пейзажа дополняют вибрирующие и тремолирующие интонации у флейты пикколо и первого кларнета, имитирующие журчание воды.

Сложная диссонирующая ладотональная сфера, которая установилась в первой экспозиционной картине, будет сохраняться на протяжении всего сочинения, написанного в расширенной хроматической двенадцатитоновой тональности. В первой картине

задействованы одиннадцать хроматических тонов, кроме звука *фа-бекар*. С точки зрения сонористической звукописи здесь варьируются шесть звуковых структур, которые можно уподобить шести *параметрам экспрессии* (определение В. Холоповой):

- 1) длинные протянутые педали;
- 2) вибрирующие и тремолирующие комплексы;
- 3) репетиции звуков, обогащённые трелями и форшлагами;
- 4) короткие звуковые россыпи;
- 5) отдельные «уколы» звуковых точек;
- 6) континуальная мелодия.

Параллельно сосуществуя в разных комбинациях, эти звуковые структуры создают удивительно красочную музыкальную пастораль.

С 25 по 136 такты разворачиваются события **второй симфонической картины** (ремарка *Giocoso*), которую можно считать первой драматической разработкой, где сталкиваются конфликтные образы. Если в первой картине акцент ставился на тембры деревянных и струнных инструментов, то теперь оркестровая палитра активно уплотняется группами медных духовых и ударных инструментов. Кроме того, ускоряется темп, изменяется размер с 2/4 на 3/8, а хроматический звукоряд пополнился недостающим звуком *фа-бекар*.

Во второй картине к прежним звуковым объектам добавляются новые, а именно: глиссандирующие интонации, жёсткие гармонические кластеры меди, шумовые репетиции ударных.

С 37 такта в развитии драмы наступает крутой поворот — появление агрессивной стаи птиц. Её налёт на первую стаю имитируется короткими звуковыми россыпями из тридцать вторых длительностей, динамикой *f*. Начинаясь в партии первой флейты, «агрессия» быстро распространяется на другие оркестровые голоса — вторую флейту, первый и второй кларнеты. Звуковой образ первой птичьей стаи, представленный в первой картине, при этом подвергается активной трансформации: короткие трели превращаются в длинные многотактовые отчаянные трели, распространяясь веероподобно — сначала у вторых скрипок, затем второго кларнета, затем фагота. Столь же длительными становятся и тремолирующие интонации (у флейты пикколо, виолончели, первого кларнета), учащаются пуантилистические точки-уколы с форшлагами.

Любопытно проследить также за метаморфозой мотива воды. Композитор уплотняет его фактуру до многоголосия, а также варьирует и усложняет ритмически, включая полиритмические сочетания. Таким образом, мотив ручья ассоциируется, по

словам композитора, «с бурлящими, окрашенными кровью потоками». Этому эффекту способствуют также возникновение многочисленных хроматизмов и противодвижение мелодических линий.

В т. 65 впервые заявляет о себе образ зла-возмездия в виде кластеров меди в сопровождении грозных шумовых ритмических структур. С т. 75 остигатные репетиции нисходящих по полутонам трезвучий (от звуков *ми-бемоль*, *ре*, *до-диез*) у флейты, гобоя и кларнета словно имитируют плач по погибшим птицам.

Новое звуковое событие разворачивается в тт. 106–117, когда музыкальный материал в партиях первых и вторых скрипок трансформируется в полосу ограниченной алеаторики, расположенную в высочайшем регистре, представляя как бы обобщённый образ отчаяния, ведущий к жизненной катастрофе и птиц, и воды. Завершается вторая картина на *sff* угрожающими тремолирующими репетициями струнных, меди и ударных.

После длинной ферматы и паузы в два такта тихо начинается **третья картина** (ремарка *Inquietante*, тт. 137–162) — реквием по погибшим птицам. На протянутой педали *ми-бемоль* малой октавы, у виолончели, на протяжении двадцати пяти тактов звучит поразительно трогательный эпизод, вызывающий слуховые ощущения всхлипывающих после бойни и оставшихся в живых птиц. Звукоподражательные жалобные стоны и пiski птиц поручены соло кларнета, к которому вскоре присоединяются вибрафон и челеста. В разных ритмических комбинациях эти три инструмента, сопрягаясь в гетерофонной фактуре, воспроизводят интонации больших и малых секунд либо одиночные звуковые точки в узкообъёмном диапазоне тритона. Редкими, отдельными всплесками в партии скрипок напоминает о себе мотив исчезающей воды.

Опять же длинная пауза в два такта отделяет третью картину от **четвёртой картины**, выполняющей функцию второй драматической разработки (тт. 163–276). В ней рисуется второе кровопролитное нашествие агрессивной стаи птиц. Эта схватка, в соответствии с программным замыслом, наносит непоправимый вред природе, которая взбунтовалась, ответив на агрессию птиц разрушительным землетрясением, когда, по словам композитора, «раздаётся гром, гул. Дрожат скалы, земля. Вода исчезает, ручей высыхает».

В четвёртой картине резко меняется темп, в драматическое действие включаются все инструменты оркестра, много *tutti*. Акцент, естественно, падает на группу медных духовых, часто берущих на себя функцию соло, и ударных. Именно этим тембро-персонажам поручена роль крушения земли, скал и всей живой природы. Их протестующий глас буквально пронзает партитуру, вначале отдельными точечными

кластерами (тт. 177–185), затем более внятными веерообразными взлётами (тт. 189–191; 212–215; 218–221); наконец, объявлением окончательного приговора о возмездии. Его провозглашает соло трёх тромбонов (с т. 225) на оглушительном ритмическом фоне трёх том-томов и тремолирующих низких струнных. Суровый вердикт словно подтверждают и «договаривают» валторны и трубы, усиленные аккордами деревянных духовых и скрипок (ремарка *marcato molto*). Открывает же четвёртую картину с подлинно театральным изобразительным эффектом новый звуковой объект — стремительные агрессивные пассажи струнных, вмиг взлетающие из низкого регистра в высокий (до звука *mi*<sup>3</sup>) и обрывающиеся аккордовыми кластерами. Эти пассажи будут неоднократно повторяться на протяжении всей четвёртой картины. Их «атаки» старается по возможности отбивать поредевшая и обессиленная после прошлого нашествия первая стая птиц. Сопротивление этой стае композитор передаёт пассажами флейт и кларнетов, движущихся в противоположном, нисходящем направлении и менее согласованными унисонами. Драматизм борьбы двух стай обостряет постоянный напряжённый фон звуковых параметров, ставших сквозными в драматургии всего сочинения: репетиции и тремоло низких струнных. Итог второго кровопролития печальный: погибают обе стаи. Этому «апокалиптическому» событию предшествует эпизод, в котором композитор мастерски запечатлел момент птичьей «агонии», уравнившей всех в последних пронзительных хроматических пассажах струнных (т. 244).

Последняя **пятая картина** (тт. 277–330) логически воспринимается как трагическая реприза. Её начало чётко обозначено сменой темпа (четверть = 80) и включением в партитуру впервые тембров электронного звучания на звуке *fa* большой октавы, который в качестве протянутой педали будет длиться до конца сочинения. На фоне этой педали рисуется картина угасания жизни последних птиц. В ней композитор в варьированном виде представляет те звуковые объекты, которые наполняли первую экспозиционную картину: трели, репетиции, одиночные звуковые точки с форшлагами, глиссандо. Прозрачный камерный оркестровый наряд также аналогичен первой картине, т.е. акцент делается на тембры деревянных духовых и струнных инструментов. Если участь к тому же насыщение интонационной горизонтали и вертикали интервалами секунд, тритонов и септим, то функция пятой картины, как варьированной репризы, становится ясной. Но при всём сходстве их параметров экспрессии драматургическая роль картин различна: покой и радость жизни в первой картине, и уход из жизни всего живого в пятой картине. Направленность драматургии *от света к мраку* ощущается также в исчезновении в последней картине важного звукового объекта из первой — кантиленной

мелодии. В репризе её место занимает оstinатно звучащий мотив стонов в партиях трёх кларнетов и вибратона, образованный вертикалью из двух лейтинтервалов — малой секунды и тритона.

Стройная и цельная архитектура *Симфонических картин «Птицы и вода»* близка концентрической форме:

картина I	картина II	картина III	картина IV	картина V
<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>B<sub>1</sub></b>	<b>A<sub>1</sub></b>

Анализ этого оригинального и захватывающего своей экспрессией произведения показывает, что оно сочинено по индивидуальному жанровому и стилевому проекту. Жанр сочинения — смешанный, в нем сочетаются признаки одночастной слитно-циклической симфонии и симфонической поэмы — с одной стороны, и происходит синтез с театральным жанром балета — с другой стороны. Жанровый адресат балета фигурирует не только в названии сочинения, но находит реальное воплощение в последовательной театральности сюжета и гиперболизации звукоподражательных и звукоизобразительных структур. Что касается стиля сочинения, то он также синтетичен: музыкальный материал, семантически близкий классико-романтической традиции, гармонично сочетается с поставангардными техниками письма, какими здесь выступают сонористика, алеаторика, пуантилизм, новая модальность. Жанровый и стилиевой плюрализм служит отсылкой этого сочинения к пространству постмодерна, хотя в нем и нет полного набора элементов постмодернистской поэтики. Но для того и существует в современной музыке практика сочинения каждого опуса по индивидуальному проекту.

#### Библиографические ссылки

1. АМРАХОВА, А. Проблемы современного музыкального синтаксиса в контексте гуманитарного знания. **В:** *Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания.* Москва, 2011, с. 47–69
2. ХОЛОПОВ, Ю. О современных проблемах музыкознания. **В:** АМРАХОВА, А. *Современная музыкальная культура. Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах.* Москва, 2009, с. 7–19.