

V. Muzica de cameră

БИБЛЕЙСКИЕ КОННОТАЦИИ В СОЧИНЕНИИ ЗАБЫТЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ Г. ЧОБАНУ КАК ВЫРАЖЕНИЕ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ «ТРАДИЦИОННОГО НОВАТОРСТВА»

CONOTAȚIILE BIBLICE ÎN CÂNTĂRI UITATE DE GH. CIOBANU CA MANIFESTARE
A POZIȚIEI AUTORULUI DE „INOVAȚIE TRADIȚIONALISTĂ”

BIBLICAL CONNOTATIONS IN THE *FORGOTTEN SONGS* BY GH. CIOBANU
AS MANIFESTATION OF THE AUTHOR'S POSITION OF “TRADITIONAL INNOVATION”

ПРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН,

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

В статье рассматриваются некоторые аспекты проблемы новаторства в новой и новейшей музыке, потребовавшего обновления методологической и теоретической базы для изучения музыкальных произведений. Исходя из принципа дополнительности по отношению к категориям классического музыкального анализа, автор изучает смысловые коннотации, которые рождает область заглавия сочинения «Забывшие песнопения» Г. Чобану. Устанавливается коннотирующее значение Псалтири и псалма как конкретного текста и как музыкально-текстового жанра. Автор приходит к выводу, что опора на Священное Писание в современном музыкальном творчестве видится композитором скорее как акт художественной культуры, возвращающий музыке ее сакральные функции в процессе творчества, нежели как следование богословским и литургическим канонам.

Ключевые слова: новаторство, коннотация, псалом, Псалтирь, заглавие, семантика, покаянный псалом, *De profundis*.

Articolul de față abordează unele aspecte ale inovației în muzica modernă și contemporană, care au provocat o actualizare a cadrului metodologic și teoretic al cercetării muzicale. Bazându-se pe principiul complementarității în raport cu categoriile de analiză muzicală clasică, autoarea articolului examinează conotațiile semantice generate de titlul lucrării "Cântări uitate" de Ghenadie Ciobanu, determină valoarea conotativă a Psaltirii și a psalmului în calitate de text și de gen textual-muzical. Cercetătoarea ajunge la concluzia că adresarea la textele Sfintei Scripturi în contextul creației componistice moderne reprezintă pentru compozitorul Ghenadie Ciobanu mai curând un act de cultură artistică, restituindu-i muzicii în procesul de creație funcțiile ei sacrale, decât respectarea canoanelor teologice și liturgice.

Cuvinte-cheie: inovare, conotație, psalm, Psaltirea, titlu, semantica, psalm de pocăință, *De profundis*.

This paper addresses some aspects of innovation in modern and contemporary music, which caused an update of the methodological and theoretical framework for the study of music. Relying on the principle of complementarity in relation to the categories of classical music analysis, the author examines the semantic connotations that generate the title "Forgotten Songs" by Ghenadie Ciobanu, determines the connotation of the Psalter and Psalm as a text and as a textual-musical genre. The author comes to the conclusion that to address the texts of the Holy Scripture in modern music represents for the composer Ghenadie Ciobanu in fact an act of artistic culture, returning to music, in the process of creation, its sacred functions rather than following the theological and liturgical canons.

Keywords: innovation, connotation, psalm, Psalter, title, semantics, penitential psalm, *De profundis*.

Современная музыка, понимаемая не просто как музыка всех наших современников (со-временная нам), но как область актуальной действительности в диапазоне от умеренного новаторства до радикальной новизны, всегда оказывается продуктом нового композиторского мышления. Музыкальные опусы, которые могут быть признаны новаторскими, обычно в той или иной степени порывают с традиционными, привычными методами письма, понятийными категориями, апробированными временами структурами и т.д. В то же время, по-настоящему новаторские сочинения обнаруживают разную степень новизны содержания, новых смыслов и способов их выражения. Как показал опыт XX в., сторонники *абсолютной* новизны, опережающей свое время, имеют право именовать себя *авангардом*, так как масштаб их творческого новаторства настолько велик, что результатом экспериментаторских поисков оказываются если не новые миры, то открытия и прорывы в новые музыкальные пространства. Однако и авангардные идеи быстро становятся традицией, и на склоне XX–XXI веков композитор, пробуя себя, например, в тотальном сериализме, вряд ли может быть автоматически причислен к авангарду. *Относительный* характер новаторства определяется его зависимостью от культурного контекста (например, умеренное новаторство в одной культурной ситуации может восприниматься как недопустимый радикализм в другой), слухового опыта, этнических традиций и предпочтений и т.д. и т.п.

Еще в 1982 году Ю. Холопов, взяв за основу только один из критериев новаторства — соотношение европейского-внеевропейского, — констатировал: «...новое в европейской современной музыке, особенно второй половины <XX> века, показывает не просто дальнейшее развитие старых традиций, а выход за их пределы. Об иной европейской музыке уже трудно подчас даже говорить как о европейской; в ней скорее чувствуется преобладание внеевропейского (точнее, преимущественно азиатского — индийского, дальневосточного) ощущения» [1, с. 54]. Баланс этих двух «ощущений» положен ученым в основу предложенной типологии: «Отсюда типологические различия между той или иной направленностью новаторства в современной музыке. Мы должны разделять *традиционное* новаторство, развивающее старые принципы европейской музыки (типичный, хотя и крайний пример — творчество А. Веберна), *метатрадиционное* новаторство, выводящее за пределы принципов европейского мышления (например, неевропейское ощущение музыки во втором из «Четырех ритмических этюдов» О. Мессиана), *экстремистское* новаторство в арсенале неоавангардизма, подчас не имеющее никакого отношения к музыке и состоящее в экспериментах с публикой, в провоцировании частичного освобождения от норм поведения в обществе» [ibid.].

Предложенная типология сфер новаторства («направленности новаторства») — опирающееся на традицию и выводящее за ее пределы (метатрадиция) — по причине своей многозначности требует уточнения, которое и было внесено ученым. Русский синоним префикса мета- в данном значении — «после». Т. е. данное сложное слово, образованное с помощью греческой приставки, в данном контексте обозначает следующий, качественно новый этап эволюции, лежащий за пределами *европейской* традиции. В то же время осознать этот выход в иную сферу и произошедшую смену можно только в связи и с позиций этой самой европейской традиции. В этимологическом смысле возникает тавтология: заимствованное из латыни слово «традиция» означает

«передача», передавать можно от поколения к поколению, от одного этапа к другому некую систему сложившихся ценностей.

Автор предложенной типологии связывает две системы координат: параметр европейского–внеевропейского опирается на антиномическую пару «традиция–новаторство», причем первая пара конкретизирует вторую. Европейская *традиция* принята за точку отсчета, новаторство на ее базе точнее было бы назвать «*протрадиционным*» (приставка про- в данном случае несет смысл предлога «за» или «для», а слово в целом приобретает значение «сторонник традиции, выступающий на ее стороне», либо «замещающий традицию»); новаторство, выводящее на новый, более высокий или сложный уровень определяется как «*метатрадиционное*». При этом оба вида новаторства антиномичны по отношению к третьему члену этой логической цепочки Ю. Холопова — *экстремистскому новаторству*, разрушающему основу — традицию. Тем самым диада перерастает в триаду, дуализм сменяется плюрализмом. Следование друг за другом сменяется отрицанием, еще одной музыкальной альтернативой, — как для традиционного, так и для метатрадиционного новаторства. Однако в философском смысле опора на традицию, выход за ее пределы либо отрицание опирается на ощущение традиции, в сравнении с которой и можно оценить достигнутый результат. Следует также уточнить, что Ю. Холопов трактует многозначное понятие «традиция» только как традицию собственно музыкальную.

На основании сказанного выше приходим к выводу, что ученый выдвинул лишь один аспект новаторства — его отношение к европейской традиции. Тем не менее, это положение имеет важное методологическое значение: исходя из понятия традиции, возможно не только установить границу между старым и новым, но и выявить мутации вплоть до разрушения и образования чего-то нового.

Интенсивное развитие музыкально-художественной практики на протяжении XX в. привело к изменению всех составляющих европейской системы музыкальной коммуникации, изменению парадигмы музыкального мышления и творчества. Новая, а затем и новейшая по духу музыка потребовала обновления методологической и теоретической базы для изучения музыкальных произведений. С одной стороны, на современном этапе исследователями-музыковедами признается недостаточность традиционных терминов и понятий в их *классической* трактовке (что неоднократно отмечается, например, авторами учебного пособия *Теория современной композиции* [2, с. 40–47]). С другой стороны, декларируемая представителями второго, послевоенного авангарда установка на новизну, открытие, ниспровержение еще недавних пророков-изобретателей (вспомним, например, «Шенберг умер» П. Булеза) и т.п. знаменуют очередную победу новых подходов к музыкальной композиции и связанную с ними выработку новых методов и инструментария музыкального исследования.

Принципиальная неоднородность (*гетерогенность*) современного музыкального пространства, уменьшение роли *континуальности* (непрерывности) в пользу *дискретности*, распад музыкально-культурных целостностей (единств) на дискретности (множества), изменение *линейного* представления о времени и движении на *нелинейное*, и т.д. и т.п., регистрируемые разными областями научного знания о мире, стали следствием технологического взрыва. В терминах философии науки, *классическая парадигма объективного* знания в начале XX в. сменяется на *неклассическую, релятивистскую*,

выдвигая принципиальную возможность *субъектного* подхода, т.е. определенного ракурса, среза, аспекта, задаваемого выбором средств, форм и способов исследования. *Постнеклассическая* парадигма, становление которой происходит в 60-х годах XX в., еще более расширяет возможности научного познания, позволяя рассматривать явления в контексте "антропологического поворота" гуманитарного знания и гуманитарных наук, приводящего к множественному взгляду на объект¹.

Осознавая риски буквального транспонирования вышесказанного на современную музыкальную материю и ее творческое и научное осмысление², в то же время мы можем констатировать существование глобальной тенденции, которая осознается как творцами музыкальных опусов — композиторами, так и музыковедами-исследователями. Многообразие музыкального мира и его полифоничность выдвигают перед современным музыкальным творчеством и музыкознанием методологическое требование *универсализма, нового синтеза*. Об этом — строки юбилейного интервью румынского композитора Октавиана Немеску. Характеризуя направления своего творчества, композитор прежде всего говорит об универсальной музыке, которая «выходит за рамки языка, пространственных и временных границ. Само архетипическое направление, которым я увлекся еще в раннем возрасте, наряду с другими моими коллегами, такими как Корнелиу Дан Джеорджеску и Штефан Никулеску, означает на самом деле поиск такого универсального языка. Это было бы главной целью — сломать ограничения языка эпохи и географического пространства» (перевод наш. — И. Ч.-С.) [4].

При этом методы классической музыкальной композиции и ее анализа оказываются одной из составных частей нового музыкального пространства. В постнеклассике знание о музыкальном произведении складывается не только на основании так называемых точных музыкальных дисциплин традиционной музыкальной теории — гармонии, полифонии, анализа, и т.д., а также новых разделов науки, таких, например, как тембрика, фонология, современная нотация и др., но и с учетом различных контекстов — культурной среды, сознания композитора и исследователя, и т.д. Это дает возможность множественного и, главное, вариативного прочтения музыкального произведения.

Апологеты новизны в музыке второй половины XX в. — Булез, Штокхаузен, Кейдж, как и представители так называемого первого авангарда начала XX в. — начали с изобретений в области музыкального языка и речи. Выделение (автономизация) отдельных параметров музыкальной ткани (звукового, ритмического, тембрового, динамического, фактурного) и композиционная работа с каждым из них, как известно, изменила сущность композиционного процесса, породив параметрный метод композиции и формы. Внимание музыковедов направляется на выявление и описание процессов развития этих компонентов, определение принципов композиции, понимаемой как

¹ Подробнее о различных парадигмах науки см., например, труд известного российского философа науки академика В.С. Степина [3].

² Изученные на сегодняшний день тенденции в музыке второй половины XX в. в принципе не противоречат выводам других гуманитарных наук. Так, например, явление *постсериализма* в музыкальной композиции, становление и исследование которого с конца 60-х годов XX в. связывается с именем Пьера Булеза, по своим параметрам может быть признано *постнеклассикой*, в сравнении с *неклассикой серийной техники* 10–20 гг. XX в., хотя в музыкознании утвердились другие термины.

результат взаимодействия таких процессов, индивидуально протекающих на уровне различных параметров музыкальной ткани.

Однако конец века и начало следующего несет с собой изменение ракурса исследования: «от синтаксиса к семантике, от технологического описания к культурно-социологической интерпретации» [5, с. 6]. Проблематика изучения современного музыкального произведения не исчерпывается категориями классического музыкального анализа, ощущается потребность ввести другой контекст, который переносит исследование в плоскость проблемы смысла и значения (семантики) тех или иных средств.

Отталкиваясь от положения, высказанного А.А. Потебней: «Понимание есть повторение процесса творчества в измененном порядке» [6, с. 151], мы попытаемся интерпретировать некоторые элементы музыкального текста в сочинении Г. Чобану *Забутые песнопения: Музыкальное приношение Дософтею* (в оригинале *Cântări uitate: Închinare muzicală lui Dosoftei*). Трактуя интерпретацию в научно-музыковедческом (а не философском, практически-исполнительском и т.д.) значении этого понятия как «осмысление» или «осмысливание», толкование гипотетических смыслов, в данной работе мы поставили перед собой задачу реконструировать некоторые авторские смыслы. Мы не ограничились анализом различных сторон музыкального целого, обсуждаемых в предыдущих статьях, посвященных этому опусу [7, 8]. Распространяя понятие «открытый текст», выдвинутое У. Эко, на музыкальное произведение, которое, как известно, обладает всеми качествами текста особого рода, мы трактовали сочинение Г. Чобану как музыкальный текст, открытый для множественных и разнообразных смысловых прочтений. Поскольку объектом анализа стали не собственно музыкальные средства, определяющие музыкальную композицию и рассмотренные ранее, а текстовые и тексто-музыкальные элементы, носящие по отношению к первым дополнительный характер, было введено понятие *коннотации*³.

Проблема смысловых коннотаций в музыке пока остается теоретически неразработанной. Привлечение этого понятия из других гуманитарных дисциплин актуализируется известной объективной потребностью расширить аналитический аппарат современного музыкознания, столкнувшегося с недостаточностью инструментария для анализа новейших произведений конца XX – начала XXI века, испытавшего ощущение того, что привычные основные принципы, формировавшие методологический базис традиционного музыкознания, не «работают» в новых условиях. С одной стороны, характеристика средств музыкальной выразительности как форма объективизации музыкального текста в классическом музыкознании оказывается «метауровнем» для современного композиционного процесса, осваивающего «нанотехнологии» в музыке. С другой, методы анализа новейшей музыки, вскрывающие новые слои музыкального произведения, инспирируют экстраполяцию нового знания на уже привычные, традиционалистские опусы.

³ *Коннотация* (ср.-век. лат. *connotatio* — от лат. *con* — вместе и *noto* — отмечаю, обозначаю), в языкознании дополнительное, сопутствующее значение языковой единицы или категории. Включает семантические и стилистические аспекты, связанные с основным значением [9, с. 563].

Актуальная для современной науки в целом проблема дополнительности — комплементарности⁴ поднимается в музыковедении 80 гг. XX в. в связи с потребностями анализа современной музыки. Один из оттенков дополнительности — интонационно-стилистической комплементарности как одного из принципов образно-тематического развития в музыке 1960–1970-х годов, действующей как в последовательности, так и в одновременности — выделила Г. Григорьева в своем исследовании *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века* [10, с. 21].

Исследователь С. Лаврова в своей кандидатской диссертации распространяет действие принципа комплементарности на область композиторского мышления, что наблюдается, по ее мнению, «на всех уровнях музыкальной композиции: как на уровне драматургического соотношения различных стиливых пластов, так и на уровне отдельных музыкальных параметров, таких как тембр, ритм, фактура, принципы звуковысотной организации» [11, с. 5]. Комплементарность в современной музыке, которая, согласно автору диссертации, «подразумевает особый тип композиторского мышления, наиболее ярко проявившийся в последней трети XX века и объединивший различные стиливые, жанровые, языковые элементы под знаком оригинальной композиционно-драматургической идеи в некое органичное единство», проявляет себя первоначально посредством цитирования, которое и изучается С. Лавровой [ibid.].

Емкое, и в то же время нечеткое понятие коннотации, обладающее множеством определений в различных научных дисциплинах — лингвистике, психолингвистике, семиотике и т.д., в данной статье трактуется как любая вспомогательная, дополнительная, факультативная информация, связанная с музыкальным произведением. Согласно современным научным представлениям, составными компонентами коннотации оказываются 4 группы значений: *стилистическое (жанрово-стилистическое)*, *психологическое* (эмоционально-экспрессивная или эмоционально-оценочная окраска по типу «положительно-отрицательно-нейтрально», семантическая ассоциация), *идиомное* (в том числе идиолектная составляющая — личные смыслы и переживания композитора), *национально-культурное*. Кроме того, дополнительным значением может обладать любой элемент музыкального языка (например, звуковысотная система, ритмическая организация и т.д.), а также синтаксис, фактура, архитектоника, форма, если они рассматриваются в контексте творческого замысла, авторской концепции, символического (психоаналитического) проявления, психологической, герменевтической, социально-культурной (референциальной) функции (кода) текста по Р. Барту⁵.

Расшифровка или прочтение коннотативных смыслов всегда содержит элемент *субъективности*, она опирается на определенный культурно-художественный и профессиональный опыт исследователя (или слушателя). И мы должны принять это за первое допущение анализа. Вторым допущением становится принятое в современном музыковедении разграничение понятий *нотного текста* и *музыкального текста*. Нотный

⁴ Принцип или концепция дополнительности (complementarity), как известно, был сформулирован Н. Бором для характеристики явлений квантовой механики на заре формирования этой физической теории. В свое время она приобрела методологический характер, обеспечив связь классических и новых, квантовых понятий, как на физическом, так и на философском уровне. Согласно идее Бора, явления, которые с позиций классической теории кажутся взаимоисключающими, требуют "дополнительного способа описания", благодаря которому эти явления обнаруживают различные аспекты единого комплекса знаний об объекте.

⁵ Подробнее о кодах текста см.: [12, с. 44–45].

текст как относительно жесткая форма графической фиксации музыкального произведения реализован по законам грамматики музыкального языка с учетом фонетики и закрепляет структуру произведения. Музыкальный текст, который включает в себя нотный текст, но не сводится к нему, имеет отношение к смысловой (семантической) организации произведения, т.е. к тому, что заложено композитором, озвучивается (материализуется в звуках) исполнителем и воспринимается (считывается) слушателем⁶.

Множественность значений и смыслов, присущих конкретному произведению, «фокусируется» в определенной семантической зоне, благодаря заглавию и подзаголовку произведения. В принципе, область заглавия произведения — это важная часть замысла, над которой композитор тщательно работает. Оно не относится к числу средств музыкальной выразительности, и, как правило, не подвергалось специальному рассмотрению в системе классического анализа произведения. Однако вербальные элементы — заглавие, уточняющий его подзаголовок, разного рода посвящения могут много сказать не только о внешних побудительных импульсах к созданию произведения, но и о его концепции, особенно в современной музыке. Именно с анализа титульной части произведения — так называемого «заголовочного комплекса» — должна начинаться его смысловая интерпретация. Название произведения — это выражение его основной идеи («ключ») и в тоже время — первая, авторская, интерпретация («авторское слово»), это ключ не только к тексту, но и одновременно — подтексту.

В сочинении *Забутые песнопения (Музыкальное приношение Дософтею)* имеется не только заглавие, но и подзаголовок. Е. Мироненко связывает заглавие сочинения Г. Чобану с принципом его ритмоинтонационного развития: «Автор словно решил действительно вспомнить их (песнопения — И.Ч.-С.) в нашем присутствии, этот процесс вспоминания, «ворошения памяти» отразился в постепенном становлении монодии, ее обрастании новыми интонационными подробностями» [13, с. 108]. Логика исследователя вполне понятна: своим сочинением Г. Чобану заставляет слушателя вспомнить то, что забыто. Этим объясняется необходимость расширения области названия путем введения подзаголовка. Однако следует заметить, что для Е. Мироненко наиболее существенным моментом подзаголовка становится слово «приношение», которое исследователь трактует лишь как жанровое определение [ibid.].

Проанализируем последовательно область названия в сочинении Г. Чобану, пользуясь методами текстового анализа, т.е. рассматривая ее *денотативное* (прямое, логическое) и *коннотативное* (факультативное, скрытое) значение⁷.

Прямое, *номинативное*, или предметно-логическое значение слова «песнопения» отличается довольно узким полем и относится либо к церковно-богослужебной (*религиозная песнь*), либо к поэтической (*поэтическое произведение*, как правило, торжественного стиля) сферам. *Сигнификативное* значение слова в первом случае (т.е. религиозная песнь как понятие) охватывает ряд религиозных музыкальных произведений,

⁶ Сложные отношения между текстом и произведением, обсуждаемые постструктуралистами, в данной статье оставлены за скобками как требующие дополнительной аргументации, что непомерно расширило бы объемы статьи.

⁷ Русский вариант названия сочинения, представляющий собой буквальный перевод с оригинального румынского названия, принадлежит самому автору, в совершенстве владеющему русским языком. На некоторые дополнительные возможности интерпретации текста, порождаемые в отдельных случаях билингвизмом, будет указано особо.

классифицируемых по различным критериям: служебному, календарному, жанровому и т.д. Всех их объединяет связь с религиозным культом и тексто-музыкальная природа. Значение понятия, образующееся во втором случае — образец высокой поэзии, — также не противоречит сущности музыкального явления — произведения на рифмованный библейский текст.

В *Забывтых песнопениях* Г. Чобану название сочинения (песнопения) и его род (церковная, духовная музыка) подтверждаются уже в начале партитуры, представляющей собой мелодию солирующего кларнета на фоне (точнее, — внутри) квинтовой педали секстовых флажолетов виолончелей с контрабасами на *p* (ремарка *dolce*). Такая фактурная форма может быть семантически интерпретирована как образ монодического песнопения с двойным исоном, характерным для византийской церковной музыки. Хотя произведение написано в тактовой системе музыкальной ритмики, композитор использовал разнообразные средства, способствующие преодолению регулярной метрической акцентности и симметрии (за исключением изоритмического раздела *Allegro moderato*). Метроритмической свободе способствуют «повисающие» междутактовые синкопы — окончания на слабой доле, «застывание» на крупных длительностях — последних звуках внутренних каденций, акценты «поперек» тактовой пульсации, темповая ремарка *rubato*. Такая темпоральная основа музыки в сочетании с постоянным мотивным варьированием воспроизводит, хотя и в инструментальной форме, строчный принцип тексто-музыкальной организации, в которой несимметричный музыкальный ритм отражает синтаксис канонического богослужебного текста, а музыкальная форма полностью зависит от его структуры.

Пение солирующего инструмента, передающего структурные закономерности вокального интонирования, как и последующее соло баритона, звучащее на фоне продолжающегося развития мелодии кларнета, становится выражением личной молитвы. Состояние погруженности, сосредоточенности прошения и покаяния создается также благодаря формульному интонационному строению мелодии, явно ориентированной на модально-гласовую модель. Диатоническая модальность, гетерофония, формы которой гибко изменяются на протяжении сочинения, также входят в комплекс средств богослужебного пения. Установленные черты произведения *Забывтые песнопения*, которые интерпретируются как ключ к его семантической сфере, обнаруживают обобщающее значение заголовка для музыкального текста.

Понятие религиозной песни уточняется при выявлении библейского источника песнопения, послужившего поэтической основой для музыкального сочинения Г. Чобану — одного из *псалмов* Псалтири (псалом 101 *Молитва страждущего, когда он унывает и изливает пред Господом печаль свою*. «Господи! услышь молитву мою, и вопль мой да придет к Тебе»). Тем самым, псалом как один из жанров религиозных песнопений оказывается конкретизирующим понятием. Для этого авторского произведения псалом становится важным тексто- и смыслообразующим компонентом.

Как известно, *термин* «псалмы» применяется для обозначения религиозных песнопений, составляющих Псалтирь — одну из книг Ветхого Завета. Для произведения Чобану важным сущностным моментом является также аутентичная форма исполнения псалмов под аккомпанемент струнного щипкового инструмента — псалтири (псалтериона или псалтериума, лиры). Как указывается в словарях, *этимология* слова “псалом”

происходит от греческого глагола ψάλλω — “щипать, (бряцать по струнам), играть (на струнном инструменте), воспевать”. Тем самым, греческое существительное «псалмос» означает одновременно «щипание, звук псалтериона (лиры)» и собственно «псалом». Следовательно, этот заимствованный греческий термин сохраняет в своем значении указание на вокально-инструментальный генезис. Исполнение псалмов — этого жанра священной поэзии — с музыкальным сопровождением представляет собой древнейшую библейскую традицию.

Тем самым, семантика современного термина и его этимология соответствуют друг другу, определяя исходный смысловой круг, очерчиваемый словом существительным в заглавии произведения Г. Чобану: псалом как одна из типологических разновидностей священного песно-пения в сопровождении музыкального (струнного) инструмента. В авторском тексте заглавия слово «песнопение» становится обобщением-синонимом псалма и выступает знаком исполнительского состава произведения. Последний включает как голос (мужской — баритон), так и ансамбль солистов-инструменталистов (флейта, кларнет, фагот, валторна, 2 альты, виолончель и контрабас), среди которых струнные инструменты имеют большой вес. Кроме того, песнопение-псалом может рассматриваться как исходный жанровый образ произведения. В то же время следует заметить, что текст *Забывших песнопений* не ограничивается семантическими фигурами пения *solo* с сопровождением, здесь присутствуют и игровые ритмоформулы (изоритмический раздел *Allegro moderato*).

Однако семантика псалма превышает пределы его этимологии. Этот термин связан тесными семантическими отношениями, одной стороны, с книгой Псалтирь и Библией в качестве холонимов (как их составная структурная единица), а с другой — наоборот, как мероним по отношению к стихам, поэзии, которые оказываются в данном случае внутренней сущностью псалмов. Поэтому понятия богослужебных песнопений, священных гимнов, духовных песней, религиозной поэзии, библейского стиха оказываются синонимами псалмов⁸.

Нередко псалом именуется «песнь Давида», и здесь проявляется еще один семантический аспект заглавия, актуализированный в сочинении Г. Чобану. Оно содержит двойную персонификацию: вначале в ассоциативной форме, а затем в номинативной. Первая фигура — царь Давид, Давид псалмопевец, которому также приписывается авторство большинства псалмов, один из которых и стал поэтической первоосновой музыкального произведения. Значение этого праведного царя-музыканта и поэта-пророка для сочинения *Забывшие песнопения* — коннотативное, связанное с жанром, составившим его музыкально-поэтическую основу — псалмом. На наш взгляд, в данном контексте уместным будет и упоминание двух атрибутов Давида, традиционных для иконографических сюжетов с его участием — музыкального инструмента (уже упоминавшейся лиры, псалтериона, кифары или арфы) и раскрытой книги (свитка). Оба они также имеют коннотативное значение для рассматриваемого сочинения как отсылки к вокально-инструментальному исполнению псалмов и самой книге Псалтирь.

⁸ В то же время следует различать понятия псалмов и *библейских песен*. Псалом — это поэтическое творение Псалтири, а библейская песнь (лат. кантик) — поэтические тексты богослужебного значения из других книг: Ветхого Завета, Евангелия, апокрифов.

Вторая фигура — молдавский митрополит-просветитель Дософтей, известный своими трудами и переводами (в том числе и поэтическими) церковной литературы, субъект преклонения (румунское слово *închinare* дословно *переводится как «преклонение, моление, поклонение, поклон»*). В этом ряду ключевых для семантического поля произведения фигур имя автора приобретает дополнительный смысл. Одна из граней образа Давида-псалмиста — это олицетворение мотива воспевания хвалы Господу и Его славы. В греческих и европейских книжных миниатюрах музицирующий Давид в такой ипостаси обычно окружен руководителями хоров со свитками или книгами в руках, записывающими его псалмы. В заглавии произведения высший молдавский иерарх XVII в. и современный композитор, образно говоря, застыли в так называемом «жесте адорации» — воздаяния почестей, почитания, выражения уважения и возвеличивания псалмиста, который прославляет «Бога во святых» (Пс. 150:1) бесчисленным множеством голосов, поющих псалмы.

Композитора привлекла *Псалтирь в стихах* (1673) митрополита Дософтея, органично вписавшаяся в традицию рифмованных Псалтирей на национальных языках XVI – второй половины XVII в., среди авторов которых, например, Клеман Маро и Теодор де Без, Ян Кохановский, позже — Симеон Полоцкий и многие другие церковные и светские литераторы.

Музыкальные переложения поэтических парафраз Псалтири не заставили себя ждать: рифмованные псалмы Клемана Маро и Теодора де Без, певшиеся вначале на мелодии популярных народных песен, вскоре были переложены на музыку Клодом Гудимелем. Миколай Гомулка, автор издания *Мелодии польского псалтыря*, положил на музыку псалмы в польском поэтическом переводе Яна Кохановского, пользовавшиеся популярностью не только у католиков, но и в православной среде. *Псалтирь рифмованная* Симеона Полоцкого (1680) вскоре обрела музыкальное звучание усилиями государева певчего дьяка Василия Титова. Тем самым, в эпоху позднего Возрождения и Барокко традиция богослужебного использования псалмов Псалтири как *канонического библейского текста* обогащается новой формой и, соответственно — новой социальной сферой их бытования — в качестве *художественных парафраз*, т.е. стихотворных и музыкально-поэтических переложений на различных национальных языках, испытывая фольклорные влияния. Если первая традиция использования сакральных псалмовых текстов на языках богослужения⁹ — латыни, греческом, церковнославянском — пережила века и оказалась востребованной в современную эпоху, в том числе и в авторском (композиторском) творчестве, то вторая — сочинения парафраз псалма в стиле высоких поэтических жанров, в соответствующем музыкальном оформлении — явно уступила первой. В этом аспекте сочинение Г. Чобану выделяется своей оригинальностью среди множества современных духовных опусов на канонические тексты, и в то же время — среди сочинений сакральной тематики на неканонические источники.

⁹ Канонизированные тексты Ветхозаветной книги Псалтирь широко используются в христианском богослужении, входя в качестве неизменяемой части в состав всех служб, в том числе — Всенощной и Литургии.

В *Забывтых песнопениях* псалом, хотя и не прописан в заглавии и подзаглавии, становится важным смыслообразующим¹⁰ элементом, для понимания роли которого необходимо углубиться в *типологию псалмов*. Принятая в исагогике как разделе библеистики жанрово-тематическая классификация их определяет псалом 101 *Молитва страждущего, когда он унывает и изливает пред Господом печаль свою*, строки из которого в поэтическом переводе Дософтея положены на музыку композитором, в группу псалмов, где говорится о покаянии в плену и освобождении из плена вавилонского (тема священной истории). По жанру это молитва-плач, однако библеисты расходятся в определении ее характера — коллективного или индивидуального. Одни экзегеты считают его молитвой всего плененного народа, другие — индивидуальным молитвенным «вопьем души» псалмопевца, выразившим страдания целого народа. Эта дилемма не актуальна для композитора, музыкальное решение которого передает субъективные религиозные чувства. В данном случае композитор следует за творением молдавского митрополита, предназначенным не для церковного употребления — молитвы в храме, а для личного духовного обихода. Так проявляется еще один смысл псалма в трактовке Дософтея и его музыкального воплощения в сочинении Г. Чобану — как одной из культурно-нравственных ценностей христианина, которой придается исключительно высокое значение, значение духовной святыни.

Избранный композитором псалом входит в группу (и последование) так называемых «семи покаянных псалмов» (6, 31, 37, 50, 101, 129 и 142), выражающих сокрушение о грехах, что, как известно, составляет основной смысл Великого поста. Тем самым, *Забывтые песнопения* Г. Чобану пополняют музыкальный репертуар эмоционально-содержательной сферы покаяния, который включает сочинения на латыни или церковнославянском, среди которых наиболее известными являются *Покаянные псалмы* О. Лассо, *Покаянный канон* Арво Пярта, хоровой цикл *Стихи покаянные*. А. Шнитке, *Psalmus poenitentialis* В. Тарнопольского (Концерт для хора, солирующей скрипки, органа и ударных на текст псалма 31). Хотя покаянные молитвы имеют сложившуюся традицию музыкального воплощения, однако о типовой музыкальной модели по отношению к данным песнопениям говорить не приходится. Стилизовое решение современных музыкальных произведений на эту тему также отличается весьма широким спектром: от неоканонической перспективы до *Nova musica sacra*. Различаются упомянутые произведения, прежде всего, выбором литературной основы.

Г. Чобану выбрал духовную поэзию большой личной силы. Нам уже приходилось анализировать особенности синтеза музыки и библейского поэтического слова в этом сочинении *Забывтые песнопения*, отмечая тонкости музыкального воплощения стиха [7]. Поэтическая составляющая у Чобану не заслоняется богослужебной, сакральной. Композитора, несомненно, привлекла повышенная экспрессивность и напряженность библейских образов, выразительные метафоры текста, его символы — страдания, одиночества, забвения, унижения. Текст 101 псалма — это взывание к Богу человека, который опускается в самую бездну боли и отчаяния, ощущаемых буквально физически, благодаря красочным метафорам, к которым прибегает древний поэт для передачи своего

¹⁰ О конструктивной роли псалма в сочинении Г. Чобану, его рифмованном переводе Дософтеем, проблеме соотношения рифмованного библейского текста и музыки см. статью: [7].

состояния. Смысловая параллель к тексту этого псалма, особенно в той части, которая привлекла внимание Г. Чобану — покаянный псалом 129 (130) *De profundis* — *Из глубины воззвах к Тебе, Господи!* Такая коннотация к *Забутым песнопениям* Г. Чобану отсылает к другому сочинению композитора — Кантате-памятнику *De profundis... Мое поколение* на стихотворение А. Ахматовой, которое становится транспозицией библейского псалма в экзистенциальную плоскость.

Сам композитор называет мотивом *De profundis* в *Забутых песнопениях* мелодию нижних (и низких) голосов в изоритмическом инструментальном разделе *Allegro moderato*. Эта мелодическая линия, в целом нисходящего профиля, звучащая в октавном удвоении на *f*, контрапунктирующая игре двух пластов, в которые организованы верхние (вышележащие) голоса, содержит ограниченное количество попевок, повторяющихся с каким-то неистовым упорством в диапазоне кварты *Fis-h*. Хотя начинается она каждый раз восходящей интонацией императивного характера, продолжается и завершается нисхождением, которое по смыслу приближается к риторической фигуре *катабасис*, так как понимал его А. Кирхер: «выражая аффекты рабства, унижения, подавленности» [14].

По своему музыкальному жанру *De profundis* — это один из знаменитых католических *трактов*, исполняемых в составе мессы в дня покаяния (согласно Уставу — в воскресенье на третью неделю перед Великим Постом¹¹). В то же время он воплощает один из двух возможных принципов образования тексто-музыкальной формы псалма: сквозное, непрерывное «нанизывание» стихов псалма (версов) *in directum*, в отличие от «прослаивания» стихов рефренами в респонсорных и антифонных формах. Несмотря на то, что эти стилевые характеристики псалмов, как и другие собственно музыкальные их особенности (модальность, интонационная формульность, мелизматический тип соотношения текста и музыки и т.п.) в той или иной степени задействованы композитором в сочинении Г. Чобану, детальное обсуждение этих моментов не входит в наши задачи.

Однако тракт как один из древнейших распевов мессы может служить возможной интерпретацией словосочетания «забытые песнопения» в заглавии обсуждаемого опуса. Тем самым титульная синтагма коннотирует понятие древности, архаики в их связи с религиозным культом, и может быть трактована как знак синкретического единства древнего пения с ритуалом, имеющим духовную ценность. Таким образом, название сочинения маркирует одну из ведущих тем композиторского творчества Г. Чобану — древние, прародительские ритуалы, символы, архетипы, интерес к которым отражает симфония *Под солнцем и звездами*, моноопера с балетом *Атех, или Откровения хазарской принцессы*, инструментальная пьеса *Печальные символы*, цикл *Девятая луна* и многие другие сочинения композитора. В случае *Забутых песнопений* такие коннотации оказываются логически связанными с поэтической первоосновой музыкального произведения — библейскими парафразами Дософтея, которые испытали сильное влияние фольклора и оказались граничащими со сферой народной религиозности.

Рассматривая образность как компонент коннотации наравне и в связи с эмоциональностью и экспрессией, мы придерживаемся мнения большинства ученых,

¹¹ *De profundis* — это также начало покаянного псалма, который читается как отходная молитва над умирающим (Пс. 130. 1–2: «De profundis clamavi ad te, Domine; Domine, exaudi vocem meam»: «Из глубин я воззвал к тебе, Господи! Господи, услышь голос мой»).

считающих, что образность прежде всего связана с экспрессией (выразительностью). Словосочетание «забытые песнопения», вынесенное в заглавие произведения, выражает не только образ богослужебного пения, более древнего, чем христианство, но и его семантическую сферу, олицетворяемую псалмом — сдержанную, достойную, духовную. Помимо образной выразительности, прилагательное «забытый» несет эмоциональную окраску: синонимический ряд фразеологизмов включает и «утраченный, вычеркнутый (стершийся) из памяти», и «преданный забвению», и «выкинутый из головы», «вырванный из сердца», и даже «вычеркнутый из жизни»! Следовательно, название сочинения — из разряда эмоциональных, образно-ассоциативных, художественно-образных, стилевых определений. Поэтому композитору понадобился подзаголовок, вносящий дополнительный конкретизирующий номинативный смысл — что (или кто) забыт? Тем самым, игру с текстами Г. Чобану заложил в двухуровневое название произведения, отражающее объективную необходимость дополнить обобщенный заголовок уточняющим подзаголовком и в тоже время предоставляющее расширенные художественные и семантические возможности.

Забытое и заслуживающее воспоминания раскрывается в подзаголовке — это фигура митрополита Дософтея (Досифея), личность которого композитор считает настолько важной по ценностной шкале, что приносит ему свой музыкальный дар. Благодаря персонификации в подзаголовке очерчивается центр смыслового притяжения произведения и придается эмоционально-смысловая окраска, требуемая композитору. Несомненно, Г. Чобану привлекла многогранность личности этого церковного деятеля-просветителя. Но в данном случае проявляется также национально-культурный аспект коннотации, так как художественное наследие этого выдающегося представителя православной культуры Молдовы второй половины XVII в. становится эмоционально и эстетически значимым резонатором.

Еще один составной элемент подзаголовка — приношение (о дословном переводе слова см. выше) — порождает целый спектр музыкальных проблем. В переносном значении это слово переводится как «посвящение; провозглашение тоста», ему соответствует ряд синонимов на различных языках: *dedication, consecration* (англ.); *дань, дар, приношение, ofranda* (рум.), *offer* (англ.), *Opfer* (нем.), *чествование, воздаяние почести, in honorem, оммаж* (фр. *hommage*), *трибьют* (англ. *tribute*), *in memoriam*, и т.д., отличающихся широким семантическим полем, в зависимости от контекста (религиозного, культурного, национального, художественного). В искусстве большинство этих слов относятся к определенной области, обозначая произведения, созданные в честь известного мастера и как дань уважения его творчеству. Хотя в музыке традиция преклонения, имеющая несомненно ритуальные корни¹², в том числе — преклонения перед авторитетами, в особенности ушедшими, насчитывает несколько веков, именно постмодернистская эпоха возродила большое количество форм взаимодействия художественных произведений, добавив к уже известным кавер-версии (*cover version*), пастиш, ремиксы, римейки и т.д.

С одной стороны, *Забытые песнопения* Г. Чобану относятся к роду мемориальной музыки XX в., весьма многообразной в своих проявлениях, о чем свидетельствует наличие

¹² Сакральный смысл приношения как священной подати-жертвы раскрывался, как правило, в ходе ритуала.

посвящения. *Интертекстуальные* связи, возникающие в результате образно-стилевого соприкосновения своего и чужого, манифестируются, как известно, в различных формах — полистилистики, аллюзии, адаптации, коллажа, цитаты, цитирования, стилизации, центона, палимпсеста, пародии и т.п., требующих отдельного изучения. С другой — музыкально-поэтические ряды в сочинении Чобану тяготеют к *интермедиальности*, которая возникает на пересечении текстов св. Писания — нерифмованной религиозной поэзии Псалтири — рифмованной религиозной поэзии парафраз Дософтея — религиозной поэзии Псалтири в музыке — авторского музыкального творчества. С третьей — фигура митрополита Дософтея в пространстве старомолдавской культуры (национальный и культурный аспекты) и восточноевропейского барокко, в частности творчества И.С. Баха, с его опытом музыкального преломления библейской поэзии в духовных кантатах (локализованный во времени жанрово-стилевой аспект) — переносят проблему художественного на уровень сопряжения *интермедиальных культурных кодов*, нередко взаимодействующих в семантической плоскости. Однако исследование этих и других качеств рассматриваемого произведения — задача будущих исследований. Здесь же ограничимся замечанием, что ни один из упомянутых кодов не используется композитором в их аутентичной форме, оказавшись встроенным в новое авторское пространство.

Изучение коннотативных аспектов сочинения Г. Чобану *Забывшие песнопения (Музыкальное приношение Дософтею)*, в дополнение к выполненным ранее анализам различных сторон музыкального целого, позволило обнаружить некоторые творческие тенденции, которые можно трактовать как выражение авторской позиции в области музыкального творчества. Рассматриваемое сочинение демонстрирует *преемственность музыкальной* и шире — *культурной традиции*, которая занимает важное место в его художественном опыте. Путь преемственности традиции, в версии Г. Чобану, опирается на возвращение культурной памяти как наследия, которое питает собственное творчество. При этом для Чобану характерно спиралеобразное мышление: возвращение к истокам и их творческая реактуализация в поисках трансцендирующих смыслов. На этом пути признаки *радикальных инноваций* — с одной стороны, и *демонстративного (декларативного) традиционализма* — с другой не характерны для творческого самосознания композитора. Понимая под радикальным новаторством авангард (европейский, русский или американский — в данном случае не имеет значения), а под современным традиционализмом — не столько «чистые» стили классицизма, романтизма либо их нео-проекции в XX в., сколько особенно актуальную для постсоветского пространства художественную идеологию и метод социалистического реализма, мы должны признать, что эти неклассические проявления музыкальной культуры преодолены композитором. На фоне преобладающего в музыкальной культуре Республики Молдова консервативного¹³ (если не сказать реакционного) традиционализма, стремление Г. Чобану расширить культурный опыт, опираясь на традиции, развивая их в новых, соответствующих времени формах, нередко воспринимается как инновационный авангардизм. Однако творческий метод композитора следует определить как

¹³ Мы понимаем консерватизм как одну из структур сознания, проявляющуюся в стремлении сохранять устоявшийся порядок против любого новшества.

синтезирующий, поликультурный, поли- или метаязыковый, типичный для современного постнеклассического этапа науки и культуры. Чобану в равной степени интересуют индоевропейская архаика и культурные хазарские мифы в интерпретации М. Павича, древняя китайская поэзия и японские символы, музыкально-христианский опыт Молдовы и Византии, он вновь и вновь реактуализирует музыкальное наследие и художественный опыт Дж. Энеску в работе с румынским фольклором, творчески преломляет различные современные техники музыкальной композиции.

Отвергая социально-исторические мифы недавнего прошлого, Г. Чобану в сочинении *Забутые песнопения (Музыкальное приношение Дософтею)* воскрешает архетип взаимодействия религии и искусства, понимаемого как творческое «богословствование» посредством искусства. В то же время надо признать, что подобная трактовка архетипа смещает акцент с религиозной проблематики на нравственно-этическую (либо этико-философскую). Анализ некоторых сторон сочинения *Забутые песнопения* Г. Чобану подводит нас к выводу, что возвращение Священного Писания в современное композиторское творчество видится композитором скорее в качестве объекта художественной культуры, нежели в следовании музыки церковному преданию. Представляется, что на формирование такой позиции композитора, отличающегося широкими культурно-художественными интересами и кругозором, оказало влияние восприятие библейских образов сквозь призму музыкально-художественных произведений. Такой подход мог бы стать одним из путей восстановления преемственности, культурной памяти, выражая то следование традиции в современности, которое осуществляет Г. Чобану в своем творчестве и которое мы обозначили как одно из проявлений «традиционного новаторства».

Библиографические ссылки

1. ХОЛОПОВ, Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. **В:** *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке* [online]. Москва: Сов. композитор, 1982 [цит. 15 ноября 2012], с. 52–104. Режим доступа: <<http://www.kholopov.ru/izm/index.html>>.
2. *Теория современной композиции: учебное пособие*. Москва: Музыка, 2005. ISBN 5-7140-0309-8.
3. СТЕПИН, В.С. *Философская антропология и философия науки*. Москва: Высшая школа, 1992. ISBN 5-06-003010-5.
4. CHISELEV, A. Octavian Nemescu la 70 de ani. **In:** *Radio România Muzical* [online]. [citat 20.11.2012]. Disponibil: <<http://www.romania-muzical.ro/articole/art.shtml?c=15&g=2&arh=1&y=2010&a=68054>>.
5. ЛОБАНОВА, М. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*. Москва: Сов. Композитор, 1990. ISBN 5-85285-031-4.
6. ПОТЕБНЯ, А.А. *Из записок по теории словесности*. Харьков, 1905.
7. СЮВАНУ-СУХОМЛИН, I. Textul biblic și interpretarea lui în “Cântări uitate (Închinarea muzicală lui Dosoftei)” de Gh.Ciobanu. **In:** *Învățămintul artistic – dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității șt.-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP (anul 2005)*, ed. a 5-a. Chișinău, 2006, p. 160–165.
8. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. *Забутые песнопения (Музыкальное приношение Дософтею)* Геннадия Чобану: композиционное решение. **В:** АКАДЕМИЯ ДЕ МУЗИКА, ТЕАТРУ ȘИ АРТЕ ПЛАСТИСЕ. *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte plastice*, 2012. Chișinău, 2012, nr.3 (16), p. 76–85.
9. Коннотация. **В:** *Большой Энциклопедический словарь*. Москва: Большая Российская Энциклопедия; СПб: Норинт, 1999.
10. ГРИГОРЬЕВА, Г.В. *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50–80-е годы*. Москва: Сов. Композитор, 1989.

11. ЛАВРОВА, С.В. *Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века* : автореф. дис.... канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2005.
12. БАРТ, Р. S/Z. Под ред. Г.К. Косикова. Москва: Эдиториал УРСС, 2001. ISBN 5-8360-0211-8.
13. МИРОНЕНКО, Е. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы. В: *Традиционное и новое в музыке XX века*. Кишинев, 1997, с. 104–111.
14. НАСОНОВ, Р.А. Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: К истории «готовых слов». В: *Музыкальная наука на постсоветском пространстве*: междунар. интернет конф. [online]. РАМ им. Гнесиных. 2010 [цит. 15 ноября 2012]. Режим доступа: <<http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2010/03/Nasonov.pdf>>.

НОЧНОЙ САД Ю. ГОГУ В КОНТЕКСТЕ КОМПОЗИТОРСКОЙ ТЕХНИКИ ПОСТАВАНГАРДА

*GRĂDINA NOCTURNĂ DE IU. GOGU ÎN CONTEXTUL TEHNICII
COMPONISTICE POST-AVANGARDISTE*

*NIGHT GARDEN BY IU. GOGU IN THE CONTEXT OF
POST-AVANT-GARDE COMPOSITION TECHNIQUE*

АНАСТАСИЯ ГУСАРОВА,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье впервые анализируется Квартет для флейты, кларнета, виолончели и вибратона «Ночной сад» (1996) Ю. Гогу, созданный композитором под впечатлением от прочтения одноименного стихотворения Н. Заболоцкого. Автор выявляет и анализирует поставангардные техники композиции XX века — сонористику и алеаторику, а также дает методические и исполнительские рекомендации участникам ансамбля.

Ключевые слова: камерно-инструментальная музыка, временная нотация, сонористика, алеаторика, исполнительский анализ, методические рекомендации.

În acest articol în prima dată să analizează Cvartetul pentru flaut, clarinet, violoncel și vibrafon "Grădina nocturnă" (1996) de Iu. Gogu creat sub impresiile rămase în urma lecturii poeziei cu același nume de N. Zabolotki. Autoarea relevă diverse metode componistice din sec. XX folosite de Iu. Gogu, în special sonorismul și aleatorica, oferind de asemenea recomandări metodice pentru interpretarea lucrării.

Cuvinte-cheie: muzică de cameră, time notation, sonorism, aleatorica, analiză interpretativă, recomandări metodice.

Night Garden Quartet for flute, clarinet, cello and vibraphone by Iu. Gogu (1996) is analysed in the present article for the first time. This work was written by the composer who was impressed by the poem of the same name by N. Zabolotsky. The author brings out and analyses the 20th century post-avant-garde composition techniques — sonorism and aleatorics and gives methodic and interpretative recommendations to the members of ensembles.

Keywords: chamber instrumental music, time notation, sonorism, aleatorics, methodic recommendations.

Квартет Юлиана Гогу — *Ночной сад* — для флейты, кларнета, виолончели и вибратона был создан композитором в 1996 году. Выбор состава, и, особенно, включение в него флейты не случаен: Ю. Гогу — профессиональный флейтист, в 1992 году окончил Молдавскую Государственную консерваторию по классу флейты (класс профессора Иона