

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

Захария), работал солистом симфонического оркестра *Телерадио Молдова*. Помимо этого, в течение ряда лет как участник ансамбля *Ars Poetica* Ю. Гогу выступал на фестивалях современной музыки в Республике Молдова и во многих странах Европы. Во всех этих ипостасях он зарекомендовал себя как флейтист-виртуоз [1, с. 141], исполняя классическую и современную музыку. Многообразие творческих исканий композитора подтверждается и тем фактом, что, в молодые годы Ю. Гогу был членом различных отечественных рок-групп и участником некоторых проектов импровизационной музыки. Так, например, в книге *Рок-музыка в СССР* содержится информация о том, что в 1980-е годы Ю. Гогу был членом рок-группы *Модест*, которая в 1982 году приняла участие в фестивале рок-музыке в Западном Берлине [2, с. 218]. Тем самым, Ю. Гогу как исполнитель всесторонне изучил, а как композитор и апробировал, применил на практике выразительные возможности флейты.¹

Внешним стимулом для написания этой пьесы стало стихотворение русского поэта первой половины XX века Н. Заболоцкого, написанное в 1936 году с тем же названием [3]. Сам композитор в переписке с автором данной работы признается: «По поводу *Ночного сада* — за основу я взял образ из стихотворения Заболоцкого, если я не ошибаюсь, с одноименным названием. Мне очень понравилось состояние после чтения этого стихотворения, которое меня и вдохновило на написание этой пьесы»². Чтобы лучше передать, какие поэтические образы так повлияли на композитора, приведем текст стихотворения полностью:

*О сад ночной, таинственный орган,
Лес длинных труб, уют виолончелей!
О сад ночной, печальный караван
Немых дубов и неподвижных елей!*

*Железный Август в длинных сапогах
Стоял вдали с большой тарелкой дичи.
И выстрелы гремели на лугах,
И в воздухе мелькали тельца птички.*

*Он целый день метался и шумел.
Был битвой дуб, и тополь — потрясьем.
Сто тысяч листьев, как сто тысяч тел,
Переплетались в воздухе осеннем.*

*И сад умолк, и месяц вышел вдруг,
Легли внизу десятки длинных теней,
И толпы лип вздымали кисти рук,
Скрывая птиц под купами растений.*

*О сад ночной, о бедный сад ночной,
О существа, заснувшие надолго!
О вспыхнувший над самой головой
Мгновенный пламень звездного осколка!*

Масштаб пьесы — небольшой, при этом пьеса двухчастна. Однако, она звучит довольно протяженно из-за медленного темпа и особенностей нотации, создавая ощущение произведения, состоящего из разных звуковых, сонорных «событий». *Ночной сад* имеет большой «крен» в направлении «графической нотации». Здесь обнаруживаются элементы так называемой «time notation» [4] или «временной нотации», основанной на «хронометрировании отдельных отрезков партитуры при свободной и гибкой реализации

¹ Следует подчеркнуть тот факт, что флейта участвует в подавляющем большинстве камерных сочинений композитора. Среди них — балет *Man box* для флейты, виолончели, арфы и ударных, 1998; *Stelele ochilor* для флейты, ударных и струнного квинтета, 2001; *Frunză uscată* для скрипки, виолончели и фортепиано, 1993; *Adiere* для флейты с гитарой, 1995; *Privire în eternitate* для флейты, альты и ударных, 1996; *Așteptare* для флейты, виолончели и ударных, 1996; *Grădina nocturnă* для флейты, кларнета, виолончели и вибратона, 1996; *Respirația florilor* для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано, 1996; *Sonorități* для флейты и фортепиано, 2001.

² Из письма композитора автору диссертации от 15 февраля 2011 года.

нотных знаков внутри них, влекущей за собой как произвольную длительность звучания нот в каждом отдельном голосе, так и приблизительные вертикальные соотношения голосов» [4, с. 102]. Указания в секундах длительности отдельных участков партитуры можно обнаружить в цц. 1–4.

Соотношение фактурных линий основано на различных малосекундовых *tremolo* в условиях приблизительной ритмической пульсации (в партии виола — *tremolo* на звуках *h-c*, в партии виолончели на звуках *cis-d*, в партии кларнета на звуках *dis-e*, в партии флейты на звуках *f-ges*). Этот прием далеко не случаен; так, по словам Ц. Когоутека, в тремоло содержится «зародыш алеаторики», так как частота, быстрота исполнения этого приема не может быть определена композитором точно и является приблизительной, исполняемой по усмотрению инструменталиста. Фактура, возникающая здесь — квази-полифоническая, с акцентом на «диагональном» измерении последней (цц. 5–8).

Такой тип алеаторики Ц. Когоутек называет «полифоническая, линейная, каноническая алеаторика» [5, с. 250], которая может возникнуть в случае «имитации мелодической линии голоса другими голосами в одинаковом или произвольном темпе и интервале, с произвольным промежутком времени» [5, с. 250]. Судя по особенностям нотации данного фрагмента, интервал вступления и его шаг полностью отданы на усмотрение исполнителям и могут быть абсолютно произвольными, как с метроритмической, так и со звуковысотной точки зрения.

Наряду с алеаторикой звуковысотного аспекта партитуры, в приведенном примере обращают на себя внимание и метроритмические способы создания алеаторической композиции. Так, следующий прием, впервые появляющийся в партии флейты в цц. 5, и пронизывающий всю фактуру цикла, означает в нотографической практике алеаторики постепенное ускорение ритмической модели.



Еще одним элементом, естественно комбинирующимся с фрагментами алеаторического происхождения, является развитие звуковых пластов на основе глиссандирующей смены высот. Подобный прием основан на одной из базовых закономерностей сонористики и музыки тембров, в которой, как пишет исследователь композиторских техник XX века Ц. Когоутек, на первый план выходит своеобразный монтаж «контрастных, различными способами (алеаторно, сериально, ладово, пуантилистски и т.д.) созданных звукокрасочных пластов» [5, с. 250]. Примерами такого типа монтажа могут быть два обозначения: один — для стабильных, малоподвижных звуковых пластов, другой — для звуковой «массы», которая движется по своеобразной «параболе», как бы осциллируя. Так, в цц. 2 встречается соединение обоих обозначений.

Еще одним необычным обозначением ритмического порядка является запятая в партиях инструментов, которая, по свидетельству Ц. Когоутека, приравнивается к короткой паузе (до 1 секунды) [5, с. 243].

Общая композиционная логика пьесы основывается на смене контрастных фактурных «блоков», их монтаже. Первым таким «блоком» оказывается образ ночного сада, полный шорохов, таинственных звуков, «постукиваний» с изменяющейся,

нарастающей скоростью повторения тонов, с общей интонационной основой, построенной на малых секундах в тремоло (на звуках *h – c* в партии вибратона, *cis – d* у виолончели, *dis – e* у кларнета и *f – ges* в партии флейты). Таким образом, фактура, основанная на музыке тембров, намечает пусть и дискретную, но, все же, осмысленную мелодическую линию (хроматическое восходящее движение), как бы расцвеченную разными тембрами. Затем эта линия излагается в обратном, нисходящем движении. Данный «блок», охватывающий цц. 1–9, включает в себя два раздела: *A* и *B*.

Следующий раздел *C* (цц. 10–14) строится на контрастном мелодико-ритмическом материале, который с точки зрения семантики может быть сравним с пением ночных птиц и жужжанием насекомых. Этот эффект достигается использованием коротких попевок-россыпей мелкими длительностями, с характерным (как в птичьем пении) восходящим завершением мотива, а также орнаментикой (изобилие форшлагов) в партии флейты (с цц. 10). Важно подчеркнуть, что новый элемент экспонируется при сохранении по вертикали предыдущего музыкального материала (тремоло и ускоряющиеся ритмические рисунки при ненотированной звуковысотности). Таким образом, здесь использован прием уплотнения фактурного рисунка путем добавления новых фактурных линий к уже имеющимся.

Отгалкиваясь от классификации сонористических фактурных приемов, предложенной А. Маклыгиным [6, с. 131], здесь можно обнаружить следующие: «точка» (отдельные звуки-точки в партии флейты с форшлагом), «россыпь» (мотивы мелкими длительностями в партии флейты), «поток» — в партии вибратона (он то стабилен — в цц. 10, то мобилен — в цц. 11–13).

Как видно из анализа партитуры, первая часть двухчастного цикла приближается к трехчастной безрепризной форме *ABC* с элементами синтетического второго раздела

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>
цц. 1–4	цц. 5–9	цц. 10–14

Вторая же часть квартета (с цц. 15 и до конца), построенная на новом тематическом и фактурном материале, поначалу вовлекает в свою орбиту тремоло из первой части произведения. В дальнейшем возникает новый контрастный тематический элемент (цц. 16). Это мелодия ровными долгими звуками, состоящая из фраз половинными длительностями и половинными с точкой, разделенных паузами. В ней преобладают ходы на тритон, уменьшенную кварту, большую терцию.

В тембровом плане этот мелодический фрагмент представляет важное и новое сонорное событие, поскольку излагается впервые соло виолончели, которое в процессе развития превращается в полифоническое трио виолончели, кларнета и флейты. Виолончель в этой печальной медитации выполняет главную роль, ассоциируясь с таинственным обликом ночного сада. Слова *таинственный* и *виолончель* включены уже в первые две строчки стихотворения:

*О сад ночной, таинственный орган,
Лес длинных труб, приют виолончелей!*

С ц. 20 в партии кларнета мы можем обнаружить появление исходного образа “пения птиц” из I части цикла. С ц. 21 партия кларнета обогащается малосекундовым тремоло в партии виолончели, так же взятого из I части сочинения. Тем самым композитор объединяет обе части цикла тематическими связями.

С точки зрения исполнения, эта пьеса представляет собой определенную сложность для музыкантов, прежде всего, из-за отсутствия жестких метроритмических параметров, полной свободы метроритмического мышления, которую композитор предоставляет исполнителю. Каждый из исполнителей должен ориентироваться на других участников ансамбля, стараясь придерживаться такого же темпа, сходного исполнения ритмических моделей, поддержания подобных временных соотношений, пропорций разделов и других параметров. Например, в начале пьесы, где исполняется тремоло у вибратона, затем у виолончели, кларнета и флейты, эти квази-канонические проведения мелодического материала в партиях всех инструментов требуют большой слаженности исполнения, которая достигается в процессе тщательной и длительной репетиционной работы.

Здесь требуется большое ансамблевое чутье, постоянный контроль над звучанием партий других инструментов ансамбля, а также тщательная проработка границ разделов музыкальной формы, цезур, где завершается один тип фактуры и начинается другой. Во второй части пьесы, в цифре 18, партии всех исполнителей полностью нотированы и основаны на ограниченной алеаторике предыдущих мелодических фрагментов.

Перед исполнителями встают две проблемы. Первая — мелодическое «наполнение» импровизации: необходимо заранее подготовить, продумать весь мелодический материал данного раздела, который по своему звучанию должен естественно развивать идеи композитора, не противореча стилистике пьесы. Такие навыки импровизации — большая редкость для музыкантов академической ориентации. Вторая проблема связана с временными аспектами исполнения: так как все четыре инструмента исполняют алеаторический фрагмент, сигналом к смене музыкального материала является вступление вибратона.

Проанализированное нами сочинение отличается индивидуальной композиторской концепцией, новаторством музыкального языка, активным освоением достижений музыкального авангарда второй половины XX века. В аспекте метроритма Ю. Гогу использует «временную нотацию». Что касается композиторской техники письма, то в данном квартете на первый план выходят сонористические приемы письма, сонорное мышление доминирует над другим использованным элементом композиторской техники — алеаторикой. Отличительной чертой данного сочинения является и объявленная автором программность, возникшая вследствие художественного воздействия на композитора стихотворения Н. Заболоцкого *Ночной сад*.

Библиографические ссылки

1. СІОВАНУ-СУНОМЛІН, І. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova: (ultimele două decenii ale secolul XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. ЗАХАРЕНКО, А. Молдова: рок-музыка. В: *Рок-музыка в СССР*. Москва, 1990, с. 218–221.
3. ЗАБОЛОЦКИЙ, Н. *Стихотворения и поэмы*. Москва: Современник, 1999.
4. ДУБИНЕЦ, Е. Эрл Браун: открытия в нотации. В: *Ars notandi. Нотация в меняющемся мире: материалы междунар. науч. конф.*, посвящ. тысячелетнему юбилею Гвидо Аретинского. Москва,

1997, с. 101–108. Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, сб. 17.

5. КОГОУТЕК, Ц. *Техника композиции в музыке XX века*. Москва: Музыка, 1976.

6. МАКЛЫГИН, А. Фактурные формы сонорной музыки. В: *Laudamus*. Москва, 1992, с. 129–137.

LUCRĂRI PENTRU TROMPETĂ ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

WORKS FOR TRUMPET BY THE COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

SERGIU CÂRSTEA,
Universitatea de Vest, Timișoara

Articolul este dedicat lucrărilor pentru trompetă și pian sau trompetă și orchestră scrise de compozitorii din Republica Moldova începând cu perioada postbelică. Puținele piese apărute până în anii '40 ai secolului trecut sunt ne semnificative din punct de vedere al tehnicii de interpretare în comparație cu repertoriul trompetistic rus și mai ales cu cel occidental din perioada respectivă. Schimbările sociale din Moldova postbelică au influențat și școala de compoziție moldovenească prin aflulul de muzicieni și profesori veniți din Rusia și Ucraina, care studiaseră la Moscova, Kiev sau Odesa. În pofida lipsei tradițiilor locale în arta trompetei și lipsa metodelor tehnice de studiu, totuși compozitorii autohtoni au scris mai multe piese pentru acest instrument, câteva dintre care reprezintă mostre de valoare în patrimoniul repertoriului trompetistic național.

Cuvinte-cheie: trompetă, metodă, interpretare muzicală, compoziție, procedee de interpretare.

This article is dedicated to the pieces for trumpet and piano or trumpet and orchestra, written by Moldovan composers since the postwar period. The few works written before this period are insignificant in terms of the art of interpretation in comparison with the Russian trumpet repertoire and especially with the Western one of that period. The postwar social changes in Moldova influenced the course and school of Moldovan composition by the influx of musicians and teachers from Russia and Ukraine, who had studied in Moscow, Kiev or Odessa. Despite the lack of local traditions in the art of trumpet playing and lack of technical methods of study, however, several pieces for trumpet were written and some of them can be considered outstanding works in the heritage of the national trumpet repertoire.

Keywords: trumpet, method, musical performance, composition, methods of interpretation.

Pentru a observa evoluția scriiturii componistice, diferențele de stil și de tematică în repertoriul trompetistic din Republica Moldova este necesar să parcurgem întreaga perioadă de la apariția primelor miniaturi pentru trompetă și pian și a primului *Concert pentru trompetă și orchestră* de A. Mulear (1955) până în anul 1990 când a fost compus *Concertul pentru trompetă și orchestră* de O. Negruța și chiar mai târziu, până în anul 1996, când a fost scrisă prima piesă pentru trompetă solo *Scherzo sarcastico* de Vladimir Beleaev. Puținele lucrări apărute până în anii '40 ai secolului trecut sunt ne semnificative din punct de vedere al tehnicii de interpretare în comparație cu repertoriul trompetistic rus și mai ales cu cel occidental din perioada respectivă și din acest motiv nu reprezintă interes nici pentru interpreți, nici pentru cercetători.

În perioada de după războiul al doilea mondial (anii 1945–1950) schimbările sociale din Republica Moldova au influențat și viața culturală, lăsând amprenta puternică a tradițiilor sovietice deja stabilite la acea vreme. Operele de artă din perioada respectivă sunt pătrunse de un puternic spirit patriotic, de tematica războiului și de tot ce este legat de ea, iar conexiunile culturale dintre republicile sovietice fac ca această temă să fie evidentă în majoritatea operelor