

**КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО
КИШИНЕВСКОЙ ФИЛАРМОНИЧЕСКОЙ ПУБЛИКЕ Г. ЧОБАЛУ (ЧАСТЬ I)**

**PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ALE CREAȚIEI
PENTRU DOUĂ PIANE PUBLICULUI FILARMONIC CHIȘINĂUIAN DE GHENADIE CIOBANU (PARTEA I)**

**COMPOSITIONAL AND DRAMATURGYCAL FEATURES OF THE PIECE FOR TWO PIANOS
TO THE PHILHARMONIC PUBLIC OF CHISINAU BY GHENADIE CIOBANU (PART I)**

МАРИНА МАМАЛЫГА,

докторант

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье анализируется сочинение Геннадия Чобану для двух фортепиано «Кишиневской филармонической публике», рассмотренное с точки зрения его содержания и формы. Делается вывод о том, что композиционно-драматургическая специфика данного произведения обусловлена оригинальностью его художественного замысла и индивидуальностью композиторского метода, связанного с сознательным претворением интертекстуальности.

***Ключевые слова:** произведение, фортепианный дуэт, музыкальный язык, форма, жанр, стиль, интертекстуальность, поставангард.*

În articol se analizează lucrarea lui Ghenadie Ciobanu pentru două pianе «Publicului filarmonic din Chișinău» analizată din punctul de vedere al conținutului artistic și formei de realizare a lui. Se ajunge la concluzia că specificul compozițional-dramaturgic al lucrării date este determinat de originalitatea ideii artistice și individualitatea metodei componistice care este legată de realizarea intenționată a intertextualității.

***Cuvinte-cheie:** lucrare, două pianе, limbaj muzical, formă, gen, stil, intertextualitate, postavangardă.*

The author of this article analyzes the composition for two pianos «To the Philharmonic Public of Chisinau» by Ghenadie Ciobanu and reveals such aspects as the dramaturgy features of the genre, style and musical language. The author concludes that the originality of this work relies on the composer's individual approach to intertextuality.

Keywords: work, two pianos, musical language, form, genre, style, composition, intertextuality, post-vanguard.

Геннадий Александрович Чобану — композитор разнообразных творческих интересов и устремлений, распространяющихся на многие жанровые сферы музыки. Он является автором симфонических, камерно-инструментальных и камерно-вокальных опусов, в его арсенале имеется опера-балет, мюзикл, хоровые произведения. Особое место в его композиторской деятельности занимает сочинение музыки для фортепиано и с участием фортепиано, поскольку достоинства этого инструмента в сольном варианте, в качестве ансамблевого партнера и аккомпанирующего тембра хорошо знакомы Г. Чобану по его первому музыкальному образованию: в 1982 г. он закончил Российскую академию музыки им. Гнесиных по классу фортепиано Л. Булатовой и В. Жубинской. Поэтому немало произведений им было написано именно для рояля. Это цикл из трех фортепианных пьес (*Пейзаж, Остинато, Рондо*); *Импровизация, Сонатина* в трех частях (*Burlesque, Andante sostenuto, Allegro vivace*); *Детский альбом*¹, *Каприччио, Соната-медитация*, миниатюра *Натюрморт с цветами, мелодиями и гармониями* и другие произведения. Для фортепиано и симфонического оркестра Г. Чобану создал *Концерт-пансодию, Концерт №2*, озаглавленный *Ностальгия о фестивале*, и композицию *Moment Vasovian*. Помимо этого, рояль используется им в различных камерных ансамблях для двух, трех, четырех инструментов. Для этих составов были сочинены: *Скерцо* и *Турецкая мелодия* для скрипки и фортепиано, *Трио* для скрипки, контрабаса и фортепиано (или синтезатора), *Квартет* для двух скрипок, контрабаса и фортепиано. Рояль как аккомпанирующий инструмент представлен композитором в вокальных сочинениях.

Сочинение для двух фортепиано, написанное Г. Чобану в 1996 г. и названное *To Philharmonic Public of Chisinau* (*Кишиневской филармонической публике*), примечательно тем, что это — единственный пример из области фортепианно-дуэтного искусства. Как и любое двухрояльное произведение, данный опус имеет двойную жанровую атрибуцию: с одной стороны, он является принадлежностью чисто фортепианной музыки, с другой, — относится к ансамблевой сфере. Таким образом, характеризуя данное произведение, необходимо учитывать как чисто пианистические его особенности, так и ансамблевые свойства.

Премьера сочинения состоялась в 1997 г. в Органном зале Кишинева, в рамках фестиваля *Дни новой музыки*, где фортепианным дуэтом А. Лапикус – Ю. Махович была исполнена первая часть диптиха — *Для вас*. Полностью данный цикл прозвучал в Малом зале Национальной филармонии в 2013 г., в ходе того же фестиваля в интерпретации молодых пианисток Е. Барановой и О. Пановой².

Название сочинения композитор сформулировал в виде посвящения³. Обычным же тезисом, обсуждающимся применительно к любому посвящению, становится вопрос о том, почему и зачем автор посвятил данное сочинение названному лицу или группе лиц (в данном случае — кишиневской филармонической публике).

По-видимому, не лишено оснований наблюдение киевского музыковеда Е. Зинькевич, что в наши дни повысилась рекламная функция заглавия, которое зачастую «...становится яркой «упаковкой», в которую обернут товар» [1, с. 10]. В анализируемом случае «товару» даже придается «импортный» вид: заглавие дано на английском языке. Думается, однако, что дело не

¹ Первая тетрадь *Детского альбома*, увидевшая свет в 1987 году, содержит шесть пьес: *Albina, Studiu, Drumul neu, Florile dalbe, Cimpoiul, Cu calutul*. Вторая тетрадь состоит из десяти пьес.

² Вскоре после этого сочинение было исполнено учениками И. Хатиновой — В. Ромашко и А. Пригало: 26.10.2013 цикл прозвучал в рамках *Фестиваля современной музыки* в г. Яссы (Румыния).

³ В литературоведении и лингвистике посвящение понимается как заявление о том, что данное произведение «адресовано или поднесено в качестве дара тому или иному лицу или /.../ группе лиц» [3].

только в рекламной броскости названия, заранее повышающей интерес слушателей к произведению. Важно то, что именно факт англоязычного посвящения становится своего рода ключом к ответу на вопрос, какой именно публике композитор «преподнес» свое творение. Ясно, что речь идет о той части кишиневской филармонической аудитории, для которой достаточно привычны названия вроде *Manifestation forms of absolute force*, *In cursu ad intellectum supremae ideae vitae*, *Enlightenment* и т.д. Безусловно, это завсегдатаи фестиваля *Дни новой музыки*, интеллектуально образованные, знакомые с явлениями поставангарда, понимающие и ценящие стилистические интертекстуальные игры.

Действительно, в сочинении Г. Чобану огромную роль играет сложная система отношений с музыкальными текстами других авторов, ибо именно через выстраивание этих связей рождается собственный текст композитора, утверждается его творческая индивидуальность и выявляется идейная концепция сочинения. Уже самим названием данного опуса композитор апеллирует к «памяти» других музыкальных посвящений: невольно вспоминаются *Посвящение Наде Буланже* И. Стравинского для двух теноров, *Посвящение Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву, Дмитрию Шостаковичу* для фортепиано в шесть рук и симфоническая прелюдия *Homage à Grieg* А. Шнитке, *Посвящение Марине Цветаевой* для хора *a cappella* и *Посвящение Т. С. Эллиоту* для сопрано и инструментального октета С. Губайдуллиной, *Homage à Pierre* для камерного ансамбля Э. Денисова и многие другие. Тем самым слушатель оказывается как бы подготовленным к возможному образно-эмоциональному наполнению сочинения, связанному с выражением почтительного внимания, признательности, пиетета и т.д.

Однако установка на восприятие серьезного, обстоятельного содержания при слушании музыки сочинения Г. Чобану сразу же разрушается, заменяясь идеей парадоксальности. Первый парадокс заключается в том, что музыкальный материал данного произведения вызывает множественные и разнообразные ассоциации с творчеством различных композиторов: романтиков Ф. Листа, Ф. Шопена, К. Черни, авторов XX века (Д. Лигети, О. Мессиана), с собственными более ранними сочинениями Г. Чобану. Суть второго парадокса сводится к тому, что, применяя цитаты и создавая аллюзии, композитор интерпретирует их в соответствии со своими личными художественными идеалами. Он дает их не в «чистом виде», а наполняет собственным взглядом, как бы «комментирует» их, иронизируя над филистерскими вкусами обывательской среды и раскрывая свои приоритеты. Тем самым Г. Чобану сообщает слушателям о своих музыкально-стилевых ориентирах, выявляет отношение к ним. Иными словами, композитор создает свой музыкальный автопортрет, который и становится тем даром, который творец преподносит кишиневской филармонической публике.

Портрет этот двойной: две части диптиха — *To you (Для вас)* и *To me (Для меня)* — неразрывно спаянные единой концепцией, можно определить как своеобразный диалог художника с публикой. В первой части цикла композитор представляет такую музыку, которая ориентирована на вкус почитателей традиционных филармонических концертов, собранных из образцов классико-романтического тонально-тематического творчества. Во второй части сочинения композитор демонстрирует свои предпочтения: современные, дерзкие, непривычные для широкой аудитории. Такое противопоставление невольно напоминает о взаимоотношениях между филистерами и давидсбюндлерами в художественном мире музыки Р. Шумана.

Значительный контраст в соотношении двух частей цикла и достаточная завершенность каждой из них в отдельности свидетельствуют об известной автономности, самодостаточности данных частей, которые могут существовать и как отдельные произведения, что подтверждается фактом изолированного премьерного исполнения начальной из них. Учитывая это, а также стремясь к наиболее детальному и подробному анализу музыкального языка произведения,

сконцентрируем внимание в данной статье только на начальной части сочинения Г. Чобану, пьесе *Для вас*.

Композиционную логику первой части диптиха определяет свободное комбинирование композитором разнородных по жанровой характеристике и стилевой принадлежности интонационно-тематических элементов, мастерски объединенных автором в единое целое и образующих последовательно развертывающуюся ткань. Возникает впечатление спонтанности и даже случайности чередования этих элементов, их разобщенности и раздробленности, рождается чувство алогичного «потока сознания», гротеска, пародии, шаржа. Кажется, что основным конструктивным принципом в формообразовании данной части цикла является идея несоответствия, несовместимости, дисгармонии. Однако при внимательном анализе интонационных процессов здесь обнаруживается хорошо продуманная логическая структура, которая удачно имитирует эффект звукового хаоса и беспорядка.

В строении первой части диптиха угадываются контуры контрастной сложной трехчастности ($A - B - C$), где каждый раздел, в свою очередь, написан в простой форме. Присутствует также момент репризности, обусловленный наличием в первом и третьем разделах общего вступительного материала, варьированного фактурно и ритмически⁴.

Начальный раздел A (тт. 1–69) делится на три неравных подраздела: a (тт. 1–6), a_1 (тт. 7–21) и a_2 (тт. 22–69), масштабные пропорции которых выявляют определенную математическую закономерность: $a : a_1 : a_2 = 1 : 2 : 4^5$. Это означает, что размеры каждого последующего подраздела увеличиваются по сравнению с предыдущим в два, а затем в четыре раза. В итоге от начала формы к концу усиливается качество погруженности в атмосферу калейдоскопа, в котором постоянно создаются причудливо меняющиеся «осколочные» узоры.

Каждый из названных трех подразделов открывается краткой динамичной аккордовой репликой, содержащей острые диссонансы: м. 9, ум. 5 и ум. 8. Его выразительность усиливается аккордовыми же форшлагами, мартеллатным характером звукоизвлечения и громкостной динамикой (f). По своему призывному, энергичному характеру и фактуре он вызывает аналогии с началом некоторых *Венгерских рапсодий* Ф. Листа (№ 2, 12). Данный элемент (обозначим его a) в начале произведения поручен второму роялю. Сам по себе он занимает всего один такт, но в дальнейшем, когда у первого рояля возникают другие тематические элементы, мотив a не исчезает, а с изрядной долей постоянства повторяется и влияет на музыкальный облик всей части цикла. Он выступает в качестве вступления, дополнения, контрастного сопровождения, то есть становится как бы постоянно присутствующим интонационным «персонажем» в пестрой звуковой панораме художественного мира этой музыки.

В т. 2 появляется элемент b как намек на тему лирического романтического склада, занимающую три последующих такта. Он начинается с оборота, напоминающего выписанный

⁴ Е. Мироненко трактует общую композицию данного произведения как слитную четырехчастную: I часть — *Allegro moderato*, II часть — *Lirico molto espressivo*, III часть — *Brillante*, IV часть — *Allegro appassionato* [2, с. 83]. Основания для такой трактовки имеются. Думается, однако, что в этом случае части формы оказываются слишком непропорциональными, так как средние слишком коротки (II ч. занимает только 4 тт., III — 17 тт.), а крайние — чрезмерно развиты (I ч. состоит из 69 тт., а IV — из 60). Даже предположение о том, что Г. Чобану воспроизводит здесь структурную модель классического фортепианного концерта, должно свидетельствовать в пользу трехчастности, поскольку именно так строится форма жанрового канона. Романтические же стилистические аллюзии, к которым прибегает композитор, говорят о том, что для него образцом служило не преобразование классического цикла, а модификация романтической одночастности поэзного типа.

⁵ Правда, говорить здесь о точном количестве тактов затруднительно, поскольку в партиях двух роялей метрическое оформление разное: в партии первого рояля свободно чередуются такты на $2/4$ и $3/4$, у второго рояля постоянно выдерживается равномерный размер $2/4$. Поскольку тематические элементы поручены первому фортепиано, подсчет тактов осуществлен именно по данной партии.

мордент, который опекает тон *b* и является «стартовым толчком» для восходящего скачка на *b*. Здесь очерчивается конкретная тональность (*Es-dur*), в рамках которой секстовый ход получает свою «расшифровку»: это начало поэтичного ноктюна Ф. Шопена ор. 92 № 2. Однако лирический облик шопеновского первоисточника здесь искажен: его трансформируют быстрый темп, диссонантное сопровождение и высокий уровень громкости. Далее это короткий мотив повторяется с варьированием, после чего следует его имитация, передающаяся из партии правой руки в левую (тт. 3–4). Завершается данный отрезок формы двухтактовым построением, синтезирующим в себе два элемента: *c* — гаммообразное движение и *d* — октавную дублировку (тт. 5–6). Таким образом, проанализированный подраздел *a* в целом выполняет экспозиционную функцию и в этом смысле напоминает классический период единого строения; при этом интонационные элементы *b*, *c* и *d* проводятся у первого рояля, тогда как у второго особую роль играет элемент *a*.

В данном подразделе выясняется и неоднородность экспонированных элементов. Так, основой элементов *b* и *c* является вид мелодического движения (секстовый скачок, постепенное развертывание), в элементе *a* внимание привлечено к диссонантной аккордовой вертикали и акцентированной артикуляции, в *d* — к особенностям фактуры (октавная дублировка). Принципиальная негомогенность данных элементов предоставляет богатые возможности для разнообразного их комбинирования, что изобретательно используется композитором в дальнейшем выстраивании формы.

Следующий подраздел *a₁* также открывается отрывистыми аккордами элемента *a* (т. 7), но без форшлагов и с измененной структурой: это увеличенное трезвучие. Оно сменяется усеченным проведением элемента *b*, в котором сохранена лишь интонация двух трехдольных тактов, начинающаяся от звука *h*. Самый же яркий в мелодическом отношении, инципитный, такт и имитационное продолжение мотива *b* отсутствуют, что приводит к заметному интонационному обновлению материала. Далее музыкальное развитие прокладывает другой путь, нежели в первом *quasi*-периоде, т. е. на первом плане вновь оказывается экспозиционность. У первого рояля появляется элемент *e*, который представляет собой трелеобразное движение шестнадцатыми по звукам *es²-des²* (тт. 9–10), быстро прерываемое однотактовой паузой. Этот элемент примечателен тем, что впоследствии от него произойдут два родственных интонационных сегмента: *f* — тремоло, которое длится на протяжении тт. 12–16, и *e₁* — собственно трель, особенно активно заполняющая звуковое пространство партии первого рояля в тт. 24–34 и т. 40.

Примечательно, что элемент *a* постоянно напоминает о себе, не желая «сдавать своих позиций»: он заполняет момент паузы у первого рояля в т. 11, сопровождает развертывание тремолообразного элемента *f* и даже влияет на его сонористическое решение: тремолирует увеличенное трезвучие. Таким образом, элемент *a* проявляет себя как главный двигатель и «режиссер» интонационного процесса. Завершение подраздела *a₁* связано с внедрением уже знакомого мотива — *cd*, соединяющего в себе гаммообразное движения с октавной дублировкой (т. 17). В т. 18 в партии первого рояля происходит очередное «событие»: на фоне гаммообразного движения (*c*) в левой руке, в правой впервые появляется восходящий ход по звукам аккорда (в данном случае — уменьшенного трезвучия), что свидетельствует о рождении элемента *h*.

В этот же момент у второго рояля возникает еще один интонационно-тематический «персонаж» — *g*, который примечателен ритмикой: это фигура триоли, которая скандируется четко и внятно⁶. В дальнейшем триольный ритм получит разнообразные модификации и во временном, и в звуковысотном аспектах. Он появляется в изложении четвертями (тт. 18, 36) и

⁶ Нужно сказать, что идея триольного ритма уже встречалась в начальном проведении элемента *b* (т. 2), но, поскольку в тот момент на первом плане была не ритмическая, а звуковысотная координата фактуры, триольная фигура осталась «в тени».

восьмыми (тт. 39–40, 41–42), используется в линейном аспекте (тт. 39–40, 41–42) и в скандировании диссонантных аккордов (тт. 36, 47).

Специфика тт. 19–20 определяется синтезом элементов *h* и *d* (движение по звукам аккорда, дублированное в октаву), который активно проявляет себя в партии первого рояля. Энергичное восхождение к звуку *es*³ становится кульминационным моментом данного раздела формы (т. 21), который, одновременно, является и вступлением к последнему подразделу *a*₂. Об этом свидетельствует появление резких аккордов с короткими форшлагами у второго рояля, аналогичные тем, что были в т. 1.

Подраздел *a*₂ самый масштабный, он строится на разнообразных комбинациях уже знакомых элементов. Так, в тт. 22–23 из синтеза очередного варианта *b* (начинающегося с трели вместо триоли), *h* и *d* складывается мелодический оборот, дублированный в октаву. В тт. 24–34 объединяются элементы *e* и *a*, приводя к длительному «трелированию» на октаве *as-as*² (в партии первого рояля) на фоне резких созвучий в партии второго рояля. Далее (тт. 35–37) на материале реплик *a* и *g* между первым и вторым роялем «вспыхивает» диалог, который в тт. 38–52 сменяется развернутым повествованием первого рояля, основанным на сочетаниях *c*, *d*, *e*, *g* и *d*, *h*. Ему «аккомпанирует» второй рояль, развивая элементы *a* и *e*. В итоге волевой напор восходящих возгласов в партии первого рояля, подчеркнутый авторским обозначением *non legato*, подкрепляется активной наступательностью второго инструмента, где, как гневные возгласы, возникают резкие аккорды, сначала изолированные, а затем преобразованные в триольные группы из остинатных диссонантных созвучий.

Кульминацией этого динамического процесса становится введение нового элемента — *i*, который основан на остинатном повторении септаккордов в синкопированном ритме мелкими длительностями (тт. 53–56). Экзальтированность этого остинато, длящегося четыре такта, подчеркнута динамическим нарастанием от *f* к *ff*. Данный момент является высшей точкой и поворотным пунктом в драматургии подраздела *a*₂. После него начинается отход от кульминации, построенный на комбинации *c*, *d*: это череда коротких гаммообразных пассажей, дублированных в октаву (тт. 57–68). В то время как они исполняются первым роялем, в партии второго появляется еще один новый элемент — *k* (т. 59). Ядром его выразительности становится острый пунктир, который потом соединяется с резкими диссонантными созвучиями, выявляя родство между ним и исходным *a*. Таким образом, логическая цепь интонационного становления музыкальной формы замкнулась. Фермата, завершающая этот процесс, оповещает о границе между разделами общей конструкции.

Раздел *B* пьесы *Для вас* написан в простой контрастной двухчастной форме: *b* (тт. 70–73), *c* (тт. 74–90), в которой соотношение подразделов по величине выявляет пропорцию 1 : 4, то есть здесь продолжена идея масштабного увеличения последующих построений по сравнению с предыдущими (как и в разделе *A*). Продлевается и действие основного принципа формообразования, которым остается комбинирование музыкальной ткани из первичных звуковых элементов, выполняющих функцию носителей определенной образности. Так, в подразделе *b*, помеченном ремаркой *Lirico molto espressivo*, у первого рояля звучит протяженная мелодия (новый элемент *l*), дублированная в октаву (*d*). Ее волнообразный характер свидетельствует о вокальной природе; более того: господство секундовых интонаций, на фоне которых рельефно выделяется выразительный восходящий скачок, напоминает речитативно-декламационные ходы из фортепианных транскрипций Ф. Листа, таких как *Лорелея* или *Сонеты Петрарки* (№ 104, 123). Помещенная в бемольную звуковую среду, мелодия связывается с семантикой тональностей *Des*, *b*, *f*, которые у Ф. Листа сопряжены с чувствами томления и любовной неги. В характере этой музыки можно уловить и нечто шумановское, эвсеевское. Аккомпанемент усиливает впечатление песенности музыки, поскольку строится как

гармонические фигурации арфового или гитарного типа, незаметно перетекающие из партии одной руки в другую (элемент *m*).

Но кантиленность здесь «остранена» расположением мелодии в высоком регистре и акустическим переченьем, возникающим между бемольной и диэзной сферами мелодии и аккомпанемента. Поэтому образ романтической лирики оказывается окарикатуренным, представленным в манере гротеска.

В целом, степень контраста данного подраздела ко всему предыдущему значительна. Тем не менее, в появившихся здесь элементах *l* и *m* ощущается производность от предыдущего материала. Так, во всем данном подразделе подспудно присутствует элемент *g* (триольный), поскольку, несмотря на указанный автором размер 2/4, реально ощущается трехдольность двух видов: мелодия изложена триолями восьмых, а в сопровождении появляются триоли шестнадцатыми⁷. Помимо этого, своей жанрово-стилевой природой элемент *l* близок романтическому *b*, а фигурации сопровождении явились развитием элемента *h*.

Далее следует подраздел *c*, начало которого отмечено ремаркой *Brillante*, что указывает на явную несхожесть с предыдущим. Действительно, в образном плане данное построение выдержано в духе приподнятой патетики, свойственной многим страницам фортепианных произведений Ф. Листа в стиле *al fresco*: трансцендентных этюдов, *Венгерских рапсодий*, *Первого концерта*. По форме данный подраздел напоминает период из двух предложений повторного строения (8 т. + 9 т.), в котором второе предложение является фактурным вариантом первого: тематически значимый пласт передается от первого рояля ко второму (своего рода «вертикально подвижной контрапункт»).

Открывается период яркими, звучащими на *ff* и *f* декламационно-ораторскими репликами в партии первого рояля, выразительность которых определяется ритмом: в рамках общей триольной пульсации (*g*) господствует фигура двойного пунктира (*k*), сообщающего музыке пафосный характер. Впечатление торжественности и помпезности усиливается «многоярусной» октавной дублировкой мелодии (*d*). Очень скоро, правда, выявляется ложность, «пустота» этого пафоса: в тт. 76–80 мелодия несколько раз повторяет один и тот же оборот, словно ища продолжения и, не найдя, превращается в застывшую формулу сопровождения.

Аккомпанементом служат быстрые гаммообразные пассажи второго рояля, представленные тоже в октавной дублировке (*c*, *d*). В тт. 74–76 в него проникают элементы пунктирного ритма (*k*), после чего партия второго рояля наполняется тремолирующими звучаниями элемента *f* (тт. 77–80). Во время одноктовой паузы у второго рояля тремоло неожиданно перемещается в партию первого, и тут, на границе *quasi*-предложений, происходит смена фактурных позиций: более важный и насыщенный тематический материал передается партии второго рояля. К концу подраздела нарастает общая динамика движения, подводящая к мощному кульминационному аккорду на *ff* (тт. 81–90). Но, заканчивая этот подраздел, он не ставит точки, а, наоборот, возвещает о начале следующего блока формы (*C*), поскольку данный аккорд внедряется в его вступительное построение.

Оно занимает четыре такта, которым предпослано композиторское указание *Maestoso*. Здесь происходит переключки между первым и вторым роялем на базе диссонантных созвучий элемента *a*. В первой партии они даны в басовом и среднем регистре, а во второй — в высоком. Благодаря увеличению звуковысотного пространства усилился призывно-вступительный характер звучания (тт. 91–94).

⁷ Нужно признать, что трехдольность в двух проанализированных разделах формы имеет разную природу: в первом она оценивается как нарушение двухдольности, а во втором — как основной вид ритмического деления длительностей.

Далее вступает основной материал раздела *C*, отмеченного авторским указанием *Allegro appassionato*. По форме он представляет собой простую многочастную (пятичастную) форму развивающегося типа: *a* (тт. 95–110), *a*₁ (тт. 111–118), *a*₂ (тт. 119–127), *a*₃ (тт. 128–139), *b* (тт. 140–150), где первый подраздел (*a*) экспонирует тематический материал, три последующие (*a*₁, *a*₂, *a*₃) развивают его, объединяясь общим потоком направленного к кульминации движения, а последний (*b*) становится кодой.

Основу интонационного процесса в данном разделе образуют пассажи этюдно-токатного типа, которые пронизывают музыкальную ткань обеих инструментальных партий (элемент *n*). По своему происхождению они производны от этюдов К. Черни (некоторые фактурные ячейки напоминают даже фактуру этюдов Ф. Шопена, в частности, этюда ор. 10 № 12). Волнообразное движение чередуется в них с широкоохватными гаммообразными пассажами. В партии первого рояля ладотональные центры постоянно смещаются, очерчивая контуры устоев *es*, *A*, *gis*, а звучание второго рояля жестко выдержано в тональности *a-moll*. В итоге возникает диссонантное политональное соотношение голосов, которое к окончанию экспозиционного подраздела постепенно смягчается: звуковысотной организации обоих инструментов приводится «к общему знаменателю» — звукоряду *a-moll*. Именно это звуковое родство в партиях первого и второго рояля характеризует подраздел *a*₁, который выделяется из общей панорамы пьесы своей простотой и консонантностью.

В подразделе *a*₂ совершается выход за пределы «белоклавишности» и возрастает контраст между партиями обоих участников фортепианного дуэта. Если в партии второго рояля фактура еще остается неизменной и преобладает движение шестнадцатыми, (совершается лишь уход в бемольную сферу), то в партии первого инструмента появляются новые мотивные образования и наблюдается сочетание двухдольных и трехдольных мотивов. Следующий подраздел (*a*₂) усиливает контраст между партиями двух роялей. У первого рояля возникают аккордовые «блики» элемента *a*, которые, постепенно разрастаясь, приводят к остановке этюдно-токатного движения второго рояля.

В своеобразной алеаторической постлюдии-коде раздела *C* (и всей первой части диптиха) оstinatно повторяется четырехзвучная попевка, основанная на последовании полутон – тон – полутон. Она по-разному «движется» в партиях первого и второго роялей. У первого она постепенно ускоряется (после шестнадцатых вводятся тридцатьвторые), а у второго звучит в ритмическом увеличении: сначала возникают восьмые, затем четверти. Завершением коды становится необычный театральный прием: оба пианиста берут приготовленные заранее флуеры и импровизируют на них, возвещая таким образом об окончании «музыкального представления». Композитор не выписывает здесь нотного текста, указывая лишь общее направление мелодического движения, динамику и приблизительное время звучания. Неожиданно пронзительный тембр народных духовых инструментов словно разрушает созданный фантазией композитора призрачный мир многозначного и многомерного художественного пространства пьесы *Для вас*, возвращая слушателя к реальной действительности.

Таким образом, в целом вся музыкальная ткань первой части диптиха *Кишиневской филармонической публице* отличается пестротой, мозаичностью. На это, в частности, указывает присутствие в ней большого количества разнородных элементов, данных как «в чистом виде», так и в различных синтезах. При этом в качестве основных, определяющих выделяются следующие: *a* — диссонантные акцентированные аккорды (часто с форшлагами), *b* — восходящий скачок на б. б, предваренный формулой мордента, *c* — гаммообразное движение, *d* — октавная дублировка, *e* — трель, *f* — тремоло, *g* — триоль, *h* — ходы по звукам аккордов, *g* — триоль, *i* — оstinatное повторение септаккордов в синкопированном ритме мелкими длительностями, *k* — острый

двойной пунктир. Их разнородные соединения формируют фактуру произведения, которая имеет свою специфику в партии первого и второго рояля.

Фактура первой партии отличается большей интонационной насыщенностью и яркостью по отношению ко второму. Это объясняется тем, что чередование и сопоставление всевозможных элементов у первого рояля происходит с большей интенсивностью, чем у второго, где какой-либо один из элементов удерживается на более длительное время. Правда, в отдельных случаях (например, в эпизоде *Brilliant*) обе партии равноправны. В целом, музыка всей пьесы *Для вас* оказывается пронизанной духом «светскости», изысканности, даже изощренности, но преподнесенной с иронией и сарказмом. Автор как бы снисходительно преподносит публике то, что она от него ждет.

Библиографические ссылки

1. ЗИНЬКЕВИЧ, Е. *Facultas ludendi* музыкального постмодерна. В: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea = Традиционное и новое в музыке XX века* : Mat. conf. șt. intern. Chișinău, 1997, с. 8–15.
1. СЮБАНУ-СУХОМЛИН, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p.
2. МИРОНЕНКО, Е. *Armonia sferelor: Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău: F.E.-P. „Tipogr. Centrală”, 2000.
3. *Балканская музыка – путеводитель* [online]. [accesat 21.01.2013]. Disponibil: <http://rslon.livejournal.com/171723.html>
4. *Оливье Мессиа́н. Видения «Аминь»*. [online]. [accesat 14.07.2014]. Disponibil: http://www.mymusicbase.ru/PPS3/sd_3417.htm.
5. *Посвящение*. В: *Википедия* [online]: Свободная энциклопедия. [accesat 11.11.2014]. Disponibil: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Посвящение>.