

SPATIUM SONANS ДЛЯ ФЛЕЙТЫ СОЛО ГЕННАДИЯ ЧОБАКУ: КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

SPATIUM SONANS FOR FLUTE SOLO BY GHENADIE CIOBANU: COMPOSITION AND INTERPRETATIVE PECULIARITIES

SPATIUM SONANS PENTRU FLAUT SOLO DE GHENADIE CIOBANU: PARTICULARITĂȚI COMPOZITIONISTICE ȘI DE INTERPRETARE

АНАСТАСИЯ ГУСАРОВА,

преподаватель, докторант,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

В данной статье автор анализирует пьесу *Spatium sonans* для флейты соло Геннадия Чобану, созданную в 1997 году. В статье рассматривается современное композиторское мышление, в котором акцентируется новое отношение к звуку и звуковой драматургии, тесно связанные с космизацией композиторского сознания. Кроме этого, в статье уделяется внимание современным исполнительским приемам игры на флейте: четвертитонам, мультифоникам, *glissando*, *flagiolette*.

Ключевые слова: флейта, монодия, сонорика, пуантилизм, временная нотация, четвертитон, мультифоник, *glissando*, *frullato*, *flagiolette*, методические рекомендации, исполнительский анализ.

În acest articol autoarea analizează piesa *Spatium sonans pentru flaut solo de Ghenadie Ciobanu* creată în anul 1997. În articol se examinează gândirea componistică modernă, unde accentul este pus pe o nouă abordare a sunetului și a dramaturgiei sonore, care sunt strâns legate de o conștientizare componistică cosmică. Concomitent, în articol se acordă o atenție deosebită tehnicilor moderne de interpretare la flaut, cum ar fi: sfertul de ton, multifonic, *glissando*, *flagiolette*.

Cuvinte-cheie: flaut, monodie, sonorism, pointillism, *glissando*, *frullato*, *flagiolette*, recomandări metodice, analiză interpretativă.

In the present article the author analyses the piece *Spatium Sonans for flute solo* created by Ghenadie Ciobanu in 1997. The author examines modern composition thinking that emphasises a new approach to the sound and sound dramaturgy that are closely connected with cosmic composition consciousness. Besides, in the article, much attention is given to modern interpretative techniques of playing the flute such as quater-tones, multiphonics, *glissando*, *flagiolette*.

Keywords: flute, monody, sonorism, pointillism, temporary notation, quater-tone, multiphonic, *glissando*, *frullato*, *flagiolette*, methodical recommendations, interpretative analysis.

Сочинение для флейты соло *Spatium sonans* (Звуковое пространство) было написано Г. Чобану в 1997 году. Его премьера состоялась 9 октября 1997 года в рамках VII-го фестиваля *Дни новой музыки* в исполнении Юлиана Гогу¹.

В своей монографии о композиторе Е. Мироненко предлагает анализ данного произведения, опираясь на идеи книги Е. Магницкой *Творческая интерпретация космоса* [1]. В данной работе Е. Магницкая поставила задачу «декодировать художественные смыслы, образы и символы современных произведений, воплощающих как явления земного космоса – здешнего, видимого мира, так и явления небесного космоса – мира невидимого, пребывающего в вечности» [1, с. 11]. Впервые в этом исследовании автор предлагает «энергоинформационную концепцию музыкального звука и музыкального времени..., графику своеобразного кодирования различных форм космической энергии» [1, с. 13]. При этом пуантилизм и соноризм рассматриваются ею как два основополагающих и контрастных способа воплощения энергоинформационной сущности мира.

¹ *Spatium sonans* также представлен на компакт-диске камерных сочинений композитора Ghenadie Ciobanu. *Chamber Works*, вышедшем в 1999 году. Данные взяты: Irina Suhomlin-Ciobanu. *Ghenadie Ciobanu. Biobibliografie*. Chișinău, Camera națională a Cărții din Republica Moldova, Tipografia centrală, 2000, 54 p.

В 2009 году пьеса была опубликована в сборнике *Album de piese pentru instrumente aerofone* – Chișinău: Cartea Moldovei, 2009, сс.10-14.

Анализируя пьесу *Spatium sonans*, Е. Мироненко отмечает композиторское отношение к звуку как к универсальному космическому явлению. Как точно указывает музыковед, «композитор делает попытку раскрыть космические потенции звука, запечатлеть его потоки, колебания, импульсы, пульсации, вибрации, вспышки, скопления и разрежения энергии» [2, с. 88]. В плане содержания, первые три пьесы представляют собой постепенную динамизацию энергичных космических процессов, отраженных как в их звуковом пространстве, так и в четвертой кодовой пьесе.

Первая часть в плане музыкально-выразительных приемов представляет собой монодию, обогащенную приемами сонорики. В данном опусе ярко представлена опора на монодию, как одну из стилизованных констант творчества Г. Чобану. С монодийной фактурой связаны и другие сочинения композитора, как, например, 1 часть *Приношения Дософтею*.

В первой части *Spatium sonans (Cantabile)* партия флейты строится поначалу как цепочка долгих звуков, «разбросанных» по разным регистрам. Их длительность подчиняется особенностям так называемой *time notation*, временной нотации, в которой отдельные звуки в партии флейты приблизительно хронометрируются и также приблизительно исполняются:

Нотный пример №1

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Cantabile'. The first staff is marked 'mf' and has a duration of approximately 3 seconds (~3"). The second staff is marked 'mf' and has a duration of approximately 1 second (~1"). The notes are connected by a long slur, indicating a continuous sound. The durations for each note are: (4"), (4"), (4"), (5"), (4"), (1,5"), (3"), (4"), and (6").

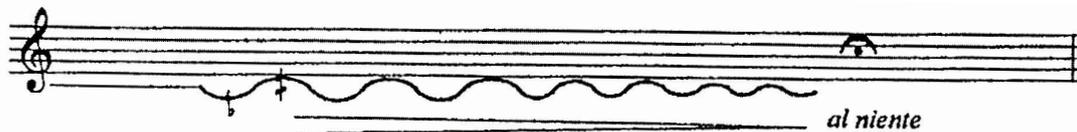
С точки зрения ладового начала здесь доминирует фригийский *d*, однако встречаются и разные варианты ступеней (*des - d, a - as*), что в результате приводит сначала к «раскачке» малой восходящей ноты – $d^1 - es^2$, а затем к появлению уменьшенных и увеличенных октав ($d^1 - des^2, as^1 - a^2, e^2 - es^3$). Подобная опора на широкие интервалы порождает «объективные» звучания, ассоциирующиеся с миром космоса, а не с миром человеческих эмоций. Здесь композитор использует различные фактурные приемы, характерные для техники сонористики. Для их классификации обратимся к методике анализа алеаторных и сонористических сочинений, предложенной А. Маклыгиным [3]. Это, во-первых, длинные звуки, которые можно отнести к т.н. «потоку», в данном случае воспроизведенному дискретно, фрагментарно. Во-вторых, Г. Чобану использует прием «россыпь», основанный на коротких мелодико-ритмических фигурах шестнадцатыми длительностями, пронизывающими начальную «континуальную» фактуру, и воспринимающимися как вспышки, «всполохи» в ночном небе. Важно заметить, что оба сонорных приема объединяются в пару т.н. «пульсирующих» приемов фактуры. Третьим элементом становятся форшлагги: такие сочетания звуковых точек, оформленных мелкими ритмическими длительностями без пауз, также можно отнести к разновидности «устойчивого потока»:

Нотный пример №2

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Cantabile'. The first staff has a duration of 4 seconds (4") and the second staff has a duration of 2 seconds (2"). The notes are connected by a long slur, indicating a continuous sound. The durations for each note are: (4"), (4"), (2"), (1"), (7"), and (1,5"). The second staff is marked 'mf' and 'f sub p'.

Другую разновидность этого же приема – «неустойчивый поток» (по классификации А. Маклыгина) композитор использует в заключительном разделе 1 части: «последний звук, – пишет Е. Мироненко, – подвергается пенетрации, опеванию нетемперированной хроматики с динамическим затуханием до неслышимого (ремарка *al niente* – уход в ничто)» [2, с. 88].

Нотный пример №3



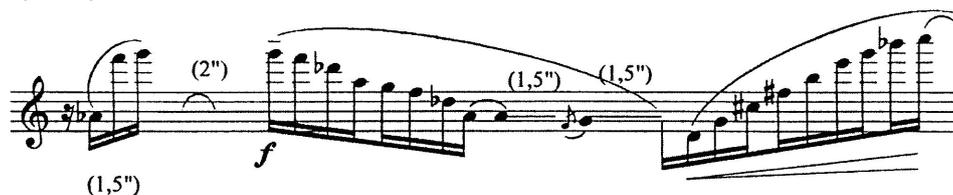
Исполнительские трудности первой части связаны также с метро-ритмическими особенностями воспроизведения флейтовой партии, а именно с временной нотацией. Субъективное ощущение длительностей должно укладываться в темповую концепцию композитора.

Интонационную сложность в первой части представляет исполнение скачка – $d^1 - des^2$. Чтобы справиться с этой проблемой, исполнителю необходимо обратить внимание на грамотный амбушюр, так как, помимо интонационных сложностей, этот фрагмент мелодии сопровождается динамическим нагнетанием, что может усугубить неточность интонации.

В завершающем разделе первой части на звуке d^1 выписано *glissando* с использованием четвертитонов. При исполнении данного музыкального фрагмента, флейтисту необходимо контролировать слухом точность интонационных соотношений.

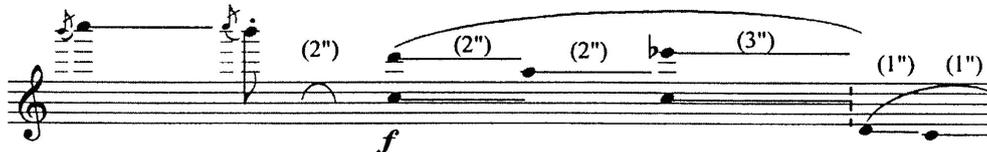
Вторая часть (*commosso*, стр. 11) развивает образы первой части. Здесь «достигается более высокий уровень энергичности. Силовые линии, потоки, вспышки происходят более интенсивно, звуковые отражения космических событий чаще сменяются и, что существенно, добавляются новые «события»» [2, с. 89]. Фактурные элементы, ранее использованные в предыдущей части, здесь трактованы композитором в ином ключе: звуковые «россыпи» в основном имеют нисходящее направление, а интервалы малой ноты в мелодической линии преобразуются в малосекундовые интонации, дополняясь более певучими интервалами нисходящей малой терции. «Россыпи» даны в развитии: короткие 3 – 4-х-звучные мотивы во второй части разрастаются до более протяженных, охватывающих 8 – 9-звучные пассажи, построенные с преобладанием квартовых и секундовых интервалов:

Нотный пример № 4



С точки зрения лада здесь синтезируются два узкообъемных модуса разной структуры. Первый – в границах тритона ($as - a - b - h - des$), а второй – в границах кварты ($gis - a - h - c - cis$). Оба модуса имеют один и тот же центр h , что обеспечивает звуковое единство части. Развитие фактуры приводит к тому, что в целостные вертикальные комплексы объединяются разные элементы – например, ход на большую терцию и интервал ноты, либо вертикально оформленные децимы как результат проникновения в широкообъемные скачки терцового принципа:

Нотный пример № 5



Во второй части композитор использует специфические приемы звукоизвлечения. Это две разновидности мультифоник: $c^2 - d^3$ и $c^2 - es^3$. По замечанию О. Танцова, «техника звукоизвлечения мультифоников требует хорошо тренированного амбушюра. Следовательно, занятия с ним не только эффективно улучшают общее состояние губного аппарата, но и способствуют формированию у флейтиста новых представлений о роли воздушной струи и полости рта в качественном звучании инструмента. Вообще, сыграть мультифоник (например, определенный интервал) точно весьма не просто» [4, с. 7].

Ценные рекомендации по овладению мультифониками дает В. Офферманс : «прежде всего, перед игрой необходимо представить звучание нот, составляющих интервал, - и отдельно, и одновременно. Музыкант должен приспособить полость рта одновременно к двум этим звукам. Далее нужно вообразить себе каждый звук как гласную букву. Когда исполняются октавы, нижним звукам хорошо подходит гласная “о” (“омень”) и “а” (“фара”). Для верхних звуков хороши открытые и острые гласные буквы, такие как “и” продолжительное (английское “cheese”), а также “и” короткое (“лик”, “миг”). Это внутренне представление звука/буквы – важнейшая основа исполнения мультифоников на флейте. Воздушная струя формируется таким образом, что фактически в ней наличествуют две струи. На пути к этому полезно внушить себе, что верхняя и нижняя губа, каждая в отдельности, извлекают свой звук» [цит. по 4, с. 7].

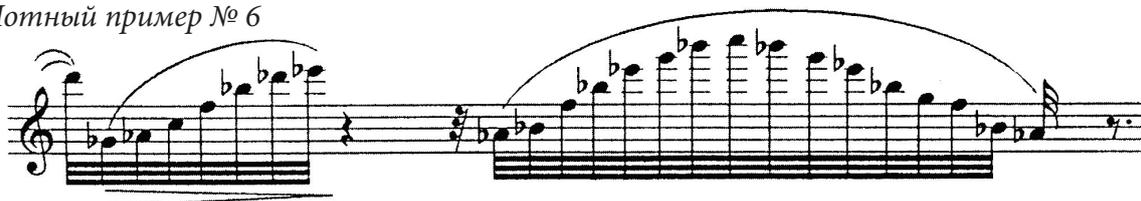
Исполнителю *Spatium sonans* при профессиональном освоении мультифоник можно рекомендовать следующие упражнения: первое — извлечь нижнюю ноту, затем, постепенно усиливая воздушную струю, извлечь верхнюю. Второе – противоположное: сначала извлечь верхнюю ноту, затем, постепенно ослабляя воздушную струю, извлечь нижнюю. Таким образом можно понять, какое давление воздуха необходимо для того или иного мультифоника. Для того, чтобы облегчить процесс их разучивания и исполнения, Г. Чобану выписал желаемую аппликатуру. Технически правильное и художественно оправданное исполнение мультифоник требует заблаговременной тренировки, поиска нужной силы воздушного столба и грамотного звукоизвлечения во время их исполнения, чтобы получить двойной призыв.

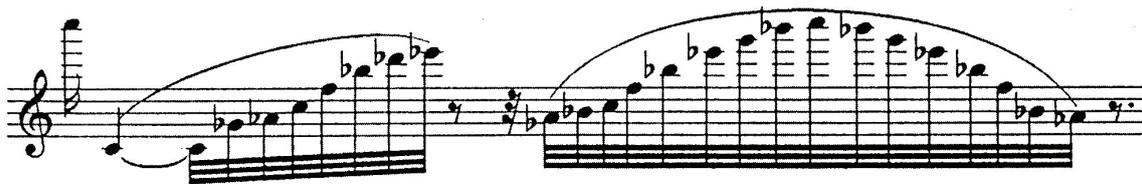
Большим подспорьем исполнителю становится и тот факт, что композитор тщательно выписывает нужную аппликатуру для звучания желаемых обертонов в исполняемых мультифониках, что не так часто находит отражение в партитурах других современных композиторов. Тем самым, Г. Чобану контролирует точность и адекватность трактовки своего композиторского замысла.

Более легким исполнительским приемом второй части является *frullato* на *p*, представленное в двух своих разновидностях: первая – шестнадцатыми длительностями на звуке gis^1 , а вторая – тридцатьвторыми нотами на звуке h^1 . Таким образом, в каждом случае звуковые колебания имеют разную частоту.

Если первая и вторая части произведения более близки по своему характеру, третья часть наиболее контрастна: здесь происходит не только изменение драматургического замысла, путем более мягкого колорита звучания, но также прослеживается и смена фактуры: вместо сонористической монодии на первый план выходит фактура, близкая к пуантилизму. Композитор использует новый вариант фактурных «россытей» - на этот раз это протяженные, богато звучащие восходяще-нисходящие пассажи тридцатьвторых нот. Их звуковой состав синтезирует использованную во второй части квартность с секундовостью, тем самым развивая общий фонд интонаций этого инструментального цикла.

Нотный пример № 6





Дальнейшему развитию подвергается и регистровый план произведения. В третьей части затрагиваются крайние регистры флейты – от звука c^1 – самого низкого у флейты, до звука c^4 , а общий диапазон флейтовой партии составляет четыре октавы – почти максимальный для данного инструмента (напомним, что самым высоким звуком у флейты является звук – g^4). Отметим, что использование звуков четвертой октавы – довольно редкое явление в классическом и современном флейтовом репертуаре. Важно подчеркнуть и то, что крайние звуки флейтового диапазона использованы в качестве своеобразной «оси», подобного центру галактики или Солнечной системы: сверхширокие скачки в мелодии как бы «отталкиваются» от нижнего c , таким образом, этот звук выполняет важную роль в цементировании музыкальной конструкции части.

С исполнительской точки зрения необходимо отметить, что третья часть цикла изобилует виртуозными восходящими и нисходящими пассажами мелкими длительностями, сопровождающимися множеством знаков альтерации, что весьма усложняет процесс чтения нотного текста. В связи с обилием виртуозных пассажей во флейтовой партии возникает множество интонационно сложных, сверхшироких скачков, достигающих расстояния в три октавы. Сложность в том, чтобы в быстром темпе, на динамическом оттенке f мгновенно переключиться с исполнения звука c^1 на c^4 , что также требует правильного использования амбушюра. Не следует забывать и об исполнении звука на хорошей опоре, что поможет флейтисту преодолеть исполнительские сложности данного фрагмента.

Эта часть, несомненно, является не только кульминацией цикла, но и средоточием наиболее его ярких звуковых образов. В ней композитор словно запечатлел подлинную игру не только звуковых, но и световых излучений, напоминающих красоту фейерверка. Тем самым, высвечивается еще одна важная сторона индивидуального композиторского мышления. Известно, что Г. Чобану чрезвычайно занимают проблемы, связанные с взаимодействием звука и цвета, о чем говорит появление в печати его научной статьи *Interferențe dintre sunet și culoare în unele lucrări camerale: introspecții muzicologice de autor* [5]. Композитора интересует соотношение категорий «звук и цвет», «звук и его пространственные характеристики» [5, с. 114]. В этой статье можно найти и авторское разъяснение художественного замысла произведения для флейты соло *Spatium sonans*. «Смены света и тени, пышная живописность цветов, проникающих в хорошо организованное звуковое пространство, характеризует произведение для флейты соло *Spatium sonans*. <...> Длительное наслаждение определенными звуками, интонациями, пассажами, настойчивый поиск определенных зон света, насыщенных участков, обширные, щедрые пространства, отраженные в каждом, глубоко прочувствованном звуке, проникающие при помощи определенного временного распределения элементов, который обозначает острое чувство времени и цвета» [5, с. 115-116]. Существует еще один авторский комментарий, касающийся образного строя *Spatium sonans*, в котором содержатся намеки на визуальные впечатления самого композитора. Разъясняя свой замысел, он вообразил картину, заимствованную у О. Мессиана: «между 7 и 8 часами утра, на параллели Канарских островов, глядя на Атлантический океан» [5, с. 116].

Заключительная часть цикла символизирует возвращение к образам начальной части в новом качестве: по словам Е. Мироненко, она «вызывает чувство чистоты, покоя и прозрачности. Это энергия мягких световых отблесков и зарниц. Здесь возвращается сонорика протяженных звуков-линий» [2, с. 90]. При общем преобладании долгих звуков и отдельных верти-

кальных комплексов, среди которых доминируют построенные на интервале большой ноты, музыка заключительной части содержит также краткие (как в первой части) «россыпи», основанные на квинтовых интервалах. Таким образом, в построении фактурных «россыпей» сохраняется обертоновый принцип.

Обращаясь к исполнительским трудностям четвертой части отметим, что на с. 14 нотного издания композитор использует оригинальную разновидность *flagiolette*: обычно применяется одинарный флажолет с передуванием звука на нужный интервал; здесь же Г. Чобану предлагает последовательное исполнение четырех призвуков: $c^2 - g^2 - c^3 - e^3$. Таким образом, в финальной части цикла использованы два «спецэффекта»: здесь сохраняются те же мультифоники, что и во второй части, а также появляются *flagiolette*, описанные нами ранее. Подчеркнем, что Г. Чобану чередует исполнение этих двух сложных исполнительских приемов, что требует от флейтиста постоянных, ежедневных упражнений.

Подводя итоги анализа опуса Г. Чобану *Spatium sonans*, следует подчеркнуть, что данную пьесу характеризуют такие общие для творчества композитора черты, как обращение к космической тематике, желание соединить в своем творчестве важнейшие философские категории: звук, свет, цвет. Помимо этого, обращение к монодии, как одному из признаков архетипального мышления Г. Чобану, характерно и для других его сочинений. Об этом много пишут музыковеды И. Сухомлин-Чобану [6] и Е. Мироненко [7]. По мнению И. Сухомлин-Чобану, в музыке композитора можно обнаружить взаимодействие четырех типов музыкальных архетипов, один из которых касается пространственных характеристик (соотношение верха и низа, высокого и низкого регистров) [6, с. 141]. Внимание к пространственным аспектам звучания особенно заметно в рассматриваемой нами пьесе для флейты соло. Помимо этого, как отмечает И. Сухомлин-Чобану, архетипальность вообще и в сочинениях Г. Чобану (*Pentaculus* и *Pentaculus minus*), в том числе, связана с пристальным вниманием к физическим характеристикам звука [6].

Пристальное внимание к новому сонорному пространству начало проявляться в творчестве Г. Чобану еще в 1980-е годы и сохраняет свое значение до сегодняшнего дня. В самых разных сочинениях можно обнаружить приемы, похожие на те, что композитор применил в *Spatium sonans*. Так, в *Звуковом этюде №4* композитор оперирует похожими «параметрами экспрессии» (определение В. Холоповой). Среди них выделим лишь некоторые, встречающиеся и в *Spatium sonans*. Это - «параметр континуальных протяженных интонаций», «параметр экспрессии, связанный с вибрирующим звукоизвлечением», «параметр экспрессии звуковых россыпей» [7, с. 135], «параметр коротких интонационных всплесков-всполохов» [7, с. 136] и другие.

В целом композитор усложнил звучание данной пьесы большим количеством современных звуковых эффектов и приемов. В первой части – *glissando* с использованием четвертитонов, во второй части — мультифоники, в четвертой — чередование мультифоник с *flagiolette*, что придало пьесе определенную сложность в исполнительском плане. Следовательно, приступая к разбору данного произведения, флейтисту необходимо заранее безукоризненно овладеть вышеперечисленными приемами звукоизвлечения, дабы приблизить слушателя к ощущению космизации композиторского мышления Г. Чобану.

Библиографические ссылки

1. МАГНИЦКАЯ, Е. *Творческая интерпретация космоса: Монография*. Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1996.
2. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor: Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău: Cartea Moldovei, 1999.
3. МАКЛЫГИН, А. Фактурные формы сонорной музыки. В: *Laudamus*. Москва, 1992, с. 129–137.
4. ТАНЦОВ, О. *Новые приемы игры на флейте*. Москва: Научно-издательский центр “Московская консерватория”, 2011.
5. СЮБАНУ, G. Interferențe dintre sunet și culoare în unele lucrări camerale: introspecții muzicologice de autor. În: *Învățământ artistic – dimensiuni culturale*. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor АМТАР (anul 2004). Chișinău, 2005, p. 114–116.

6. СУХОМЛИН, И. Архетипальность как компонент эстетической ориентации в творчестве Г. Чобану (на примере сочинений «Pentaculus» и «Pentaculus minus»). **В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea.** Materialele conferinței științifice internaționale. Chișinău, 1997, с. 138–145.
7. МИРОНЕНКО, Е. Векторы композиторского творчества Геннадия Чобану на современном этапе. Звуковой этюд №4. **В: Arta și educație artistică.** Revistă de cultură, știință și practică educațională. Bălți, 2007, №3 (6), с. 131–139.