

II. Muzica concertantă

КОНЦЕРТ ДЛЯ МАРИМБЫ И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ В СВЕТЕ ТЕНДЕНЦИЙ НАЧАЛА XXI ВЕКА

CONCERTUL PENTRU MARIMBĂ ȘI ORCHESTRĂ SIMFONICĂ AL LUI GHENADIE CIOBANU, ÎN
CONTEXTUL TENDINȚELOR DE CREAȚIE DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XXI

GHENADIE CIOBANU'S CONCERTO FOR MARIMBA AND SYMPHONIC ORCHESTRA IN THE
CONTEXT OF THE EARLY 21st CENTURY TENDENCIES

ЕЛЕНА МИРОНЕНКО,
profesor universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Articolul prezintă pentru prima oară o analiză integrală a Concertului pentru marimbă și orchestră simfonică de Ghenadie Ciobanu, analiză, ce accentuează tendințele muzicii contemporane academice de la începutul sec. XXI. Autorul determină importanța Concertului ca o compoziție postclasicistă, care se încadrează esențial în spațiile postmodernismului muzical.

Cuvinte-cheie: concert, marimba, orchestra simfonică, Ghenadie Ciobanu, compozitori din Republica Moldova.

In the article the entire analysis of The Concerto for Marimba and Symphonic Orchestra by Ghenadie Ciobanu is first presented, which is accenting the tendencies of modern academic music of the beginning of the twenty first century. The author determines the value of the Concerto as the post-classic composition organically written into the space of musical post-modernism.

Keywords: concerto, marimba, symphony orchestra, Ghenadie Ciobanu, composers from the Republic of Moldova.

Концерт для маримбы и симфонического оркестра Г. Чобану – большое событие в современной музыке Молдовы начала XXI века. Премьера концерта состоялась в Кишинёве в сентябре 2009 г. в рамках восемнадцатого международного фестиваля Дни новой музыки. Маримба, как указано в новейшем словаре Музыкальные инструменты, - это «ударный деревянный пластинчатый идиофон с определённой высотой звука. Современная маримба – это ударный инструмент, базирующийся на акустических принципах вибрации и усиления» [1, с. 375]. Родиной маримбы являются страны африканского континента. По свидетельству М. Пекарского, «североамериканская, а затем и европейская история маримбы началась в 1912 г., когда гватемалец С. Уртадо, заменивший до того диатонический звукоряд гватемальской маримбы на хроматический, привёз свой ансамбль маримб – Королевский маримба-бэнд братьев Уртадо – в США, где провёл трансконтинентальные гастроли... Пионерами использования маримбы в европейской музыке явились Л. Яначек (оперы Енуфа, Катя Кабанова) и Д. Мийо (Концерт для маримбы, вибратона и оркестра, 1947). Вторая половина XX века стала временем создания сольного репертуара: для маримбы написали сочинения Б. Роджерс, Д. Мийо, Э. Вилла-Лобос и др. Но особое значение приобрёл Концерт гватемальского композитора индейского происхождения М. Сармиентоса, написанный специально для великой американской маримбанистки В. Ченоуэт, сделавшей столь много для популяризации маримбы, как в США, так и во всём мире. В

последней четверти XX в. появились подлинные шедевры для солирующей маримбы» [1, с. 376].

Процесс внедрения маримбы в пространство современной академической музыки активно продолжают музыканты из династии знаменитого гватемальца М. Сармиентоса: Жорж Сармиентос (р. 1931) – один из ведущих композиторов Латинской Америки последних трёх десятилетий – и его сын Игорь Сармиентос, симфонический дирижёр. Творческим импульсом для Г. Чобану послужило приглашение и участие гостей из Гватемалы и Америки в семнадцатом международном фестивале *Дни новой музыки* (2008). Тогда в Кишинёве впервые прозвучал *Концерт для маримбы и симфонического оркестра* Жоржа Сармиентоса под управлением Игоря Сармиентоса. Партию солирующей маримбы исполнил знаменитый американский маримбанист, а также цимбалист и композитор Мэтью Колей (Matthew Coley), который тогда же сделал заказ Г. Чобану написать для него *Концерт*. Уже через год, на восемнадцатом фестивале *Дни новой музыки* состоялась блестящая премьера *Концерта для маримбы с оркестром* Г. Чобану в исполнении прославленного Мэтью Колея, обладателя многих премий и званий. Оркестром дирижировал Г. Мустя. Успех сопутствовал *Концерту* Г. Чобану также в Румынии, где партию маримбы исполнила молодая ударница Инна Спыну, а оркестром дирижировал М. Агафица.

Значение *Концерта для маримбы с оркестром* Г. Чобану в академической музыке Молдовы состоит, прежде всего, в том, что он полностью вписывается в пространство современной музыки XXI века. Более конкретно, это первый образец в Молдове **постклассической композиции** в жанре инструментального концерта. Суть её определяет В. Холопова следующим образом: «К постклассическим будем относить композиции, ушедшие от принципов классико-романтической музыкальной формы. Извне – это появление совершенно новых прототипов, моделей музыкальных структур, принесших неизвестные ранее способы формирования музыкальной композиции, их своеобразную логику. Изнутри – это возникновение новой выразительности прежних элементов формообразования, с активным развитием ранее подчинённых элементов, с ослаблением ранее ведущих, с новым соотношением сил в процессе формообразования» [2, с. 33].

Все параметры постклассической композиции, на которые в дальнейшем указывает В. Холопова, обнаруживаются в данном *Концерте* Г. Чобану. Это обращение к принципу внеевропейских обрядов; двуплановость современного и древнего; элементы параллельной драматургии; контраст длительных пластов созерцательного и действенного характера; сонористические эффекты, особенно в партии ударных инструментов; обновление музыкальной композиции изнутри, обусловленное ростом выразительного и формообразующего значения таких параметров музыкального языка, как ритмика, мелодическая линейность, фактура; тембр и перкуссия звука; модальная техника построения мелодических формул; потенция к открытой, словно незавершённой форме. Помимо перечисленного, укажем на обобщенный тип программности, когда программное название даёт лишь ключ к представлению общего образно-эмоционального облика сочинения, но не сюжета. Г. Чобану избрал для своего *Концерта* очень поэтичное название: *Briza latitudinilor sudice (Ветер южных широт)*.

Наконец, выделим ещё одну черту постклассичности в *Концерте* Г. Чобану: обращение к новым неконцертным способам организации тематизма, которые не

оставляют места для виртуозных каденций солирующего инструмента, в данном случае, маримбы. Отсутствует также пафосное виртуозное вступление к *Концерту*. О новаторстве говорит использование композитором ненормативного состава инструментов, а именно выдвижение на первый план расширенной группы ударных, введение партии тенорового саксофона, но исключение тембра фагота. Перейдём к последовательному анализу одночастной партитуры, включающей восемь контрастных разделов.

Первый раздел (*Piacevole*) – интродукция. Открывает его маримба, выполняющая функцию ритмо-гармоническую, восходящую к джазовой традиции. На джазовую аллюзию указывает ритмическая формула с характерной синкопой и структура аккордов, составленных из интервалов секунды, тритона, септимы, ноны. Пульсацию аккордов маримбы в том же ритме поддерживают струнные инструменты, которые вводятся в партитуру волнообразно: сначала виолончель, затем добавляются контрабас и альты, затем вся струнная группа. Другой пласт фактуры составляют разбросанные в пространстве интонационные комплексы, в основе звуковысотности которых лежит модальная техника. Так, во втором такте у кларнета соло возникает россыпь мелкоритмических длительностей, основанных на хроматическом модусе в объёме уменьшённой кварты. В т. 9 у виолончелей возникает кантиленная фраза с пентатонным модусом. В дальнейшем эта кантиленная фраза будет дискретно появляться в разных тембрах: виолончелей, соло тенорового саксофона, дуэте тенорового саксофона и бас-кларнета, соло кларнета, дуэте скрипок, вновь соло тенорового саксофона. С каждым появлением эта тема увеличивается в своей протяжённости, охватывая всё больший диапазон, но неизменно сохраняя ходы на увеличенную квинту и тритоны. Кантиленные фразы композитор снабжает ремаркой *dolce espressivo*. Указанная с самого начала и затем повторенная несколько раз ремарка *ma non tanto, sonoro* предполагает несколько призрачное, ирреальное звучание музыки интродукции. Во втором разделе (*Energicamente*, т. 58) представлен резко контрастный, по отношению к предыдущему, параметр экспрессии, где главную роль играет ритм и тембр ударных инструментов. Наряду с маримбой, солирующими инструментами выступают том-томы, большой барабан и бонги. Несмотря на общий размер 6/8, каждый ударный инструмент исполняет свою индивидуальную оstinatную ритмическую формулу, воссоздавая шумной полиритмией архетипический образ ритуальных обрядов южных широт (Африки, Индонезии). Ремарка *con bacch, di feltro duro* указывает исполнителям на характер стихийной мощи и одержимости. С т. 68 маримба переключается с ритмической функции на виртуозно-сонорную. Теперь её партия состоит из мелкоритмических и интонационно изломанных россыпей, разделённых между собой четвертными паузами. Параллельно на это сонорное «кружево» накладывается капризная мелодическая гетерофония первых и вторых скрипок. В тт. 71–75 ритмическая пульсация прекращается, уступая место игровому полидиалогу коротких интонационных всплесков и россыпей, в котором принимают участие наиболее виртуозно представленная маримба, а также скрипки, альты, кларнет, поочередно первая и вторая флейты.

С т. 76 возвращается полиритмическое оstinато, временно вызывая аллюзию репетитивной техники, в ритмическую пульсацию постепенно вводятся колокольчики, виолончели, контрабасы, тромбоны и туба. С т. 84 включается игровой контрапункт двух мелодических линий – маримбы и тенорового саксофона. Фонтан причудливых

синкопированных мелодических россыпей вызывает стилевую аллюзию джазовой импровизации на основе стабильной остиной ритмики ударных.

Следующий раздел (*cantando malinconico*, т. 107) отграничен от предыдущего паузой в целый такт с добавлением ферматы. Параметр экспрессии вновь меняется на контрастный, суть которого - представить образ печальной лирики. После *tutti* предыдущего раздела оркестровка становится камерной, прозрачной по фактуре, тем не менее, в ней можно выделить несколько фактурных пластов. Собственно траурный монолог – медленный, с обилием нисходящих секунд – ведёт теноровый саксофон. Экспрессию его проникновенной ламентации усиливает контрапункт кружевных пассажей маримбы. Отзвуки джазовой традиции слышатся не только в тембре саксофона, но и в характерной джазовой *тернарности*, когда дуоли монолога сочетаются с триольными пассажами маримбы. Тромбоны и туба в этом разделе выполняют функцию сурово звучащей педали. Наконец, как о далёких отголосках ритуальных танцев напоминают дискретные триоли восьмых на *p*.

С т. 116 траурный монолог продолжает бас-кларнет в контрапункте с лирической темой у скрипок. В партии маримбы пассажи меняются на тремоло между звуками большой секунды.

Опять же целый такт с ферматой составляет передышку перед новым всплеском танцевальной энергии (*Sereno*, т. 128). Однако, данный раздел базируется на иной метроритмической системе, близкой *aksak*, и, вместе с тем, смешанной с джазовой игрой ритмоформул. С системой *aksak* ассоциируется чёткая ритмическая акцентность в рамках нерегулярного переменного метра – $3/8$, $2/4$; к джазовой традиции восходят частая синкопированность и свобода внутритактовых вариантов группировки. Основную нагрузку столь необычной изобретательной ритмической пульсации берёт на себя маримба, которая выступает здесь в новом фактурном амплуа – игре двойными нотами. Интервалы между звуками составляют диатонические чистые кварта, квинта и большая секунда, а звукоряд точно укладывается в бесполутоновую пентатонику *до – ре – ми – соль – ля*, причём звук *ми* репетиционно повторяется у гобоев, дублируя ритм маримбы. Нерегулярный ритмический пульс поддерживают на слабых долях такта квазиджазовые гармонии малого и большого септаккордов. Они звучат в игровом диалоге труб с тромбонами и тубой.

Как часто бывает в современной музыке, функция мелодии не является главной. Также и в данном разделе, тон задаёт ритмическая пульсация; побочным контрапунктом к ней звучит легатная тема более крупными длительностями у тенорового саксофона и скрипок. Поначалу тема экспонируется в виде разнотемной полифонии, а затем сливается в унисон. Отметим также другие композиционные особенности данного раздела: 1) полимодальность, поскольку бесполутоновая пентатоника на белых клавишах в ритмическом слое сочетается с бемольными модусами в мелодической линии; 2) использование в структуре мелодической линии квазиджазовых *фразировочных синкоп*, когда фразы и мотивы заканчиваются на слабых и слабейших долях; 3) обращение к полифонической технике трёхголосной неточной имитации у гобоев и кларнетов в коде раздела (с т. 179).

Пятый раздел (*cantabile melancolico*, т. 193) носит несколько парадоксальный причудливый характер. Несмотря на ремарки *espressivo cantabile*, *cantando*, здесь нет ни одной протяжённой мелодии. По жанру этот раздел приближается к скерцо-пасторали.

Оркестровка приобретает камерный вид: маримба и квартет деревянных духовых инструментов. Звуковое поле изобилует различными сонорными ячейками: это звуковые точки, точки с форшлагами, репетиции одного звука, россыпи мелкоритмических длительностей в различных группировках. Вначале маримба вступает в игровые переключки поочередно с теноровым саксофоном, флейтами, бас-кларнетом, гобоями. Но постепенно эти короткие звуковые вспышки начинают объединяться в контрапункте, вызывая эффект микрополифонии. С ц. 204 в игровой диалог вступают струнные инструменты. Узкообъёмный диапазон интонационных россыпей не превышает квинты. Модусы из двух, трёх, четырёх и пяти звуков предельно хроматизированы, что деформирует образ пасторали, придавая ему черты пародийности. Несоответствие обнаруживается в контрастных манерах исполнения: партии маримбы композитор предназначил ремарку *scherzos, ironic*, а одновременно с ней звучащей партии струнных – ремарку *cantando*.

Шестой раздел (*Animato*, т. 230, размер $\frac{3}{4}$) более всего погружает в атмосферу квазиджазовой импровизации. Главным участником процесса выступает остигатный ритмический пласт бонго и том-томов, вовлечённых в игровую переключку с остигатными пассажами маримбы. Партию маримбы составляют нисходящие тираты шестнадцатых на основе белоклавишной пентатоники. На этом «драйвовом» перкуSSIONном фоне ведёт свою знойную импровизацию теноровый саксофон. Затем атмосфера условной беззаботности омрачается: к партии саксофона добавляются хроматизированные подголоски бас-кларнета, первой и второй флейты; в партии маримбы остигатный бег шестнадцатых сохраняется, но нисходящие тираты сменяются вращательным «ганонообразным» движением; в середине раздела тревогу навевают секундовые кластеры трёх труб, затем валторн. Предзнаменование тревоги сбылось в завершении раздела двумя отрывистыми мрачными кластерами у духовых и струнных инструментов.

Предпоследний седьмой раздел (*Lirico espressivo*, т. 277) необычайно интересен не только с точки зрения композиционной техники, но прежде всего в концепционном плане. Здесь разворачивается диалог внеличного и личного, достигая большого драматического накала. В этом диалоге обозначены два главных «персонажа»: внеличное начало представлено группой скрипок, альтов и виолончелей. Они ведут очень скорбную и вместе с тем философски возвышенную медленную тему, которую открывает семантически нагруженный веками *мотив креста*. До этого момента мотив креста уже неоднократно предвосхищался в шестом разделе, вкрапленный в структуру быстрых фраз у скрипок (т. 250), у бас-кларнета (т. 254, 258). Личное начало – олицетворение трепещущей грешной души, со страхом внимающей внеличному, - представлено солирующей маримбой. Её партия соткана из мелкоритмических нисходящих хроматических пучков и «дрожащих» репетиций интервала малой септимы. Столь контрастные параметры экспрессии вступают в последовательную переключку по горизонтали, по принципу параллельной драматургии. В тт. 286 – 288 субиконтрастом впервые в *Концерте* обрушиваются грозные кластерные аккорды *tutti* всего оркестра (кроме маримбы), причём впервые в *tutti* участвует *metal block*.

После этой первой кульминационной точки драматического напряжения диалог внеличного и личного продолжается с теми же действующими персонажами струнных и маримбы. В тт. 302 – 304, на *ff*, грозное *tutti* повторилось с ещё большим накалом

драматической экспрессии: аккордовые диссонирующие сгустки обрушиваются не ударами четвертей, как в первом случае, а акцентными репетициями восьмых, сгруппированных в триоли. В дальнейшем развитии фактурные репрезентанты внеличного и личного контрапунктически объединяются, не только сохраняя свои параметры экспрессии, но и укрепляя их: кантилена струнных дублируется теперь валторнами, затем тромбонами и тубой, а бегу шестнадцатых маримбы «помогают» время от времени кларнеты и скрипки. В итоге философский монолог прекратился, застыв на pedalных звуках на протяжении десяти тактов (до конца раздела). Главный персонаж маримба (символ человеческой души), оставшись в одиночестве, находится в состоянии отчаянного протеста: её интонационные россыпи мелкоритмическими длительностями уже не «трепещут», а артикулируются на *ff*. К «бунту» маримбы последовательно присоединяются флейты, кларнеты и колокольчики, партия которых трансформируется в хаотичное звучание путём обращения к ограниченной алеаторике. Это полиритмическое остигато пассажей и фигураций завершает седьмой раздел. Следующий раздел впервые в *Концерте* вводится *attacca*.

В завершающем восьмом разделе (т. 331) обнаруживаются явные черты репризности. Особенно много связей устанавливается со вторым разделом (*Energicamente*). В центре музыкально-выразительных средств стоит ритмический фактор, который определяет безудержный бег шестнадцатых в партии солирующей маримбы. Метроритмическая система очень изобретательна, изобилует своими находками. Это игра переменным метром: 3/8, 2/8, 5/16, 7/16, 3/8; это игра акцентами; это игра внутритактовыми группировками с частыми синкопами и паузами. Смена группировки происходит почти всегда со сменой модуса. Тематизм соткан из остигато повторяющихся коротких интонационных формул, которые представлены во многих модальных вариантах. Вначале это модусы в диапазоне малой терции, затем уменьшённой кварты, чистой кварты, сексты. Любопытно, что внутреннее наполнение модусов меняет свой характер от начала к концу раздела: от хроматического к диатоническому, причём последняя остигатная формула *си – до диез – фа диез – соль диез* (две большие секунды на расстоянии чистой кварты) точно повторяет структуру аккордов маримбы, открывающих интродукцию *Концерта*.

Превращая гармоническую вертикаль интродукции в горизонталь, композитор таким образом представил в завуалированном виде классический приём обрамления. Просветление модальных структур от начала к концу раздела носит концепционный характер, поскольку приводит линию драматургического развития к оптимистической точке, вернее, к многоточию, как нередко встречается в современной музыке. Дело в том, что в последних девятнадцати тактах *Концерта* светлое полиритмическое «облако» внезапно исчезает, оставляя на педали струнных лишь репетиции шестнадцатыми одного звука у солирующей маримбы. Но и репетиции быстро растворяются в арифметической регрессии: 8, 4, 2. Таким образом, форму *Концерта* можно считать открытой. Просветлению колорита способствует также оркестровка: от гармонических кластеров меди вначале, шумного раздела безвысотных ударных инструментов (бонги, барабан, том-томы) до постепенного вытеснения их деревянными духовыми и струнными. В результате в итоговом сонорном полиритмическом облаке участвуют, наряду с солирующей маримбой, лишь флейты, кларнеты, колокольчики, струнные.

Структура композиции *Концерта* отмечена печатью композиторской

индивидуальности. *Концерт* далёк от канонической формы, характерной для данного жанра, в нём нет даже намёка на сонатность. Восемь разделов располагаются друг за другом в свободной монтажной нелинейной последовательности, в которой, однако, можно обнаружить лёгкие интонационные переключки, элементы параллельной драматургии и репризности. А если принять во внимание контраст параметров экспрессии – ритмического и кантиленного, - то в их последовательности просматривается след двойных вариаций.

Что касается трактовки жанра инструментального концерта, то она абсолютно индивидуальна. Совокупность всех параметров *Концерта* указывает на то, что это постклассическое сочинение, которое вписывается в стилевую панораму пространства музыкального постмодернизма не формально, но совпадая с его поэтикой. По нашему мнению, с постмодернистской поэтикой согласуются такие признаки, как необычное смешение «измов» и «пост», при котором композитору удалось сохранить родовые качества концерта, такие, как игровое начало, диалогизм, виртуозность. Однако, объекты и принципы игрового диалога меняются. С одной стороны, в процесс диалога включаются целые культурные пласты древности и современности (древние ритуальные обряды, джазовая традиция, техника современной композиции). С другой стороны, в *Концерте* представлены все виды игровой логики, как на композиционном уровне, на уровне параметров экспрессии, так и на мельчайшем синтаксическом уровне. Поэтике постмодернизма отвечает смешение восточной и западной культур, которое потребовало обращения ко многим видам современной композиторской техники – сонористике, минимализму, архетипальности, полимодальности, микрополифонии, владению новой ритмической системой, - виртуозно, а иногда и парадоксально соединяемых в самых неожиданных сочетаниях. Такова постмодернистская «всеядность» новой виртуозности постклассического *Концерта для маримбы с оркестром* Геннадия Чобану.

Библиографические ссылки

1. ПЕКАРСКИЙ, М. Маримба. **В:** *Музыкальные инструменты*: Энциклопедия. Москва, 2008.
2. ХОЛОПОВА, В. Эстетика и психология музыкальной композиции. **В:** *Музыкальная Академия*. 2011, №1.