

МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ И СЕМАНТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЭЛЕГИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ Г. ЧОБАНУ

CONCEPTUL MUZICAL-DRAMATURGIC ȘI SEMANTIC
AL POEMULUI ELEGIC DE GHENADIE CIOBANU

MUSICAL-DRAMATURGICAL AND SEMANTIC CONCEPT
OF THE ELEGIC POEM BY GHENADIE CIOBANU

IRINA CIOBANU-SUHOMLIN,
doctor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.11.04(478)

В статье анализируется «Элегиическая поэма» из вокально-симфонического цикла «По прочтении» („Après Une Lecture”) Г. Чобану на стихи В. Матея с точки зрения семантических качеств избранного поэтического источника и характера взаимосвязи музыки и поэзии, на которой основывается музыкальная драматургия произведения. Предлагается выстроить музыкально-теоретическую интерпретацию поэмы, коррелируя музыкальную экспрессию его интонационной и ладовой организации, фактурно-тембрового решения, композиционно-технических приемов и формы в целом с образно-семантическими средствами поэтических строк. Автор приходит к выводу, что музыкально-драматургическая концепция произведения не ограничивается передачей эмоций и чувств поэзии, композитор выстраивает более сложную, кросс-временную и полигlossную концепцию.

Ключевые слова: музыкально-драматургическая концепция, семантика, поэзия и музыка, вокально-симфоническое произведение, цикл, поэма

În articol este analizat „Poemul elegiac” din ciclul vocal-simfonic „Après Une Lecture” de Gh. Ciobanu pe versuri de V. Matei, din punctul de vedere al calităților semantice ale sursei poetice alese și al naturii relației dintre muzică și poezie pe care se bazează dramaturgia muzicală a operei. Se propune construirea unei interpretări muzical-teoretice a poemului, prin corelarea expresiei muzicale a organizării sale modale și intonaționale, a soluțiilor texturale și timbrale, a tehnicii compoziționale și a formei în general, cu mijloace semantico-imagistice ale liniilor poetice. Autorul ajunge la concluzia, că conceptul muzical-dramatic al operei nu se limitează la transferul emoțiilor și sentimentelor ce se conțin în poezie, ci compozitorul construiește un concept mai complex, cross-temporal și poliglossic.

Cuvinte-cheie: conceptul musical-dramatic, semantică, muzică și poezie, lucrare vocal-simfonică, ciclu, poem

The article analyses the “Elegiac Poem” from the vocal-symphonic cycle “After Reading” (“Après Une Lecture”) by Gh. Ciobanu on the verses by V. Matei in terms of the semantic qualities of the chosen poetic source and the nature of the relationship between music and poetry on which the musical dramaturgy of the work is based. We propose constructing a musical-theoretical interpretation of the poem, correlating the musical expression of its intonation and modal organization, the textural and timbral solutions, compositional techniques and forms in general with the image and semantic means of the poetic lines. The author concludes that the musical-dramatic concept of the work is not limited to rendering the emotions and feelings of poetry, the composer builds a more complex, cross-temporal and polyglossic concept.

Keywords: musical-dramaturgic concept, semantics, poetry and music, vocal-symphonic work, cycle, poem

Элегиическая поэма (2016) для баритона с оркестром из продолжающегося вокального цикла По прочтении (Après Une Lecture) — сравнительное новое сочинение Геннадия Чобану. Композитор задумал и уже воплотил свою идею в нескольких частях этого обещающего быть масштабным вокально-симфонического творения на стихи современных румынских поэтов, каждый раз избирая нового автора и новую книгу стихов для своего музыкального прочтения. Автором поэтических строк в Элегиической поэме стал Валерий Матей — широко печатающийся поэт, публичная персона, известная своей активной общественной позицией, талант которого

сполна раскрылся в стихотворной антологии *Cruciada balcanică* [1] (*Балканский крестовый поход* — здесь и далее перевод поэтических названий, высказываний композитора и т.д. с румынского языка на русский принадлежит автору статьи — И. Ч.-С.). Именно из стихов этого поэтического сборника Г. Чобану отобрал отдельные строки, скомпилированные затем в единый текст, положенный в основу музыкального произведения.

По замыслу композитора, вокально-симфонический цикл *По прочтении* должен воплотить различные взаимосвязи между музыкальным и литературным текстами, музыке при этом отводится роль «акцентуации и эмоционального дополнения семантических валентностей поэзии» [2]. Исходя из этой творческой установки, целью данной статьи является выявление особенностей музыкально-драматургической концепции *Элегической поэмы*, в том числе — семантических качеств избранного поэтического источника и характера взаимосвязи музыкального и поэтического рядов, собственно музыкальной драматургии произведения.

Несомненно, одной из констант задуманного композитором цикла становится поиск разнообразия в подходе к поэтическому слову, облечения его в различные музыкальные формы. Отсюда музыкальная ассоциативность и аллюзии, вплоть до привлечения вагнеровской цитаты, — в одном случае [3], и механистичность рэпа при поэтическом многословии — в другом [4], использованные Г. Чобану при трактовке постмодернистской поэзии Э. Галайку-Пэуна. Эти выразительные средства и композиционные приемы служат разным музыкально-драматургическим концепциям — полистилистической в *Постмодернистской поэме* и кросс-культурной, с прививкой элемента массовой культуры — в *Рэп-поэме*. Т. е. образно-эмоциональный мир стихотворного источника (в котором, надо признать, нет устойчивых образов), созданный с помощью конкретных художественных приемов, оказывается лишь отправной точкой для свободного полета творческой фантазии композитора, который, однако, чутко относится к семантике слов и лексических конструкций, расширяя ее, иногда парадоксально, в музыкальном смысле. В других случаях он проявляет особое внимание к общей эмоциональной окрашенности и экспрессивности текстов, укрытых более прозрачными семантическими покровами. В любом случае, результат музыкального прочтения поэзии композитором в цикле не сводится к иллюстрации или последовательному комментарию стиха, апеллируя к более сложным уровням восприятия и требуя более глубокого понимания музыкальной концепции произведения.

Созданные и успешно исполненные, все три части цикла — *Постмодернистская поэма* (*Poem postmodern*), *Рэп-поэма* (*Poem-rap*) и *Элегическая поэма* (*Poem elegiac*) — продемонстрировали, что в выборе стихотворений Г. Чобану не проявил своих предпочтений, придерживаясь какого-то одного поэтического стиля, жанра или направления. Однако, заметно, что композитора, несомненно, привлекает не просто современная, но актуальная поэзия, с присущими ей качествами многомерности пространств, дискретности сознания, бесконечности, мобильности и спонтанности образов.

«Читая стихи из книги *Балканский крестовый поход*, я обнаружил чувствительную поэзию, столь же элегичную, сколь и драматичную», — делится впечатлениями композитор [2]. (В паронимических парах элегический — элегичный и драматический — драматичный для автора музыки, несомненно, важна не родовая принадлежность лирике или драме, а чувственная сторона, а в паре чувственный — чувствительный имеет значение как общее чувственное восприятие мира, так и повышено-эмоциональная реакция, впечатлительность, в данном случае — поэта).

В основу поэтического текста *Элегической поэмы* положены фрагменты следующих поэм В. Матая: *Видение* из книги *Игра снов*, *В утреннем тумане* из сборника *Заморская звезда*, *Песня* из *Смерть Зенона*, а также *Дойна*, сочиненная и исполненная поэтом. Хотя строки поэтической компиляции для музыкального произведения идентифицированы, все же, на наш взгляд, его

музыкальный ряд следует оценивать с более широких позиций, как воплощение поэтического послевкуся от прочтения всей антологии В. Матея.

Образный мир, создаваемый избранными поэтическими строками, формируется иначе, чем в двух предыдущих стихотворениях, отобранных Г. Чобану для своего цикла. В тексте *Элегической поэмы*, пронизанном онтологической рефлексией, выделяются отдельные устойчивые образы — старое воспоминание, другие пространства, утренний туман, седой лес, которые, относятся не к обычному, событийному плану, а апеллируют к чувственному восприятию. В стихотворном наборе мало глаголов, передающих движение и активное действие, имеющиеся передают скорее состояние и впечатления: «касаюсь», «остановилась», «открываются», «исчезают» и т.п. Создается ощущение зыбкости, таинственности, предчувствия, предвосхищения чего-то значительного, что и привлекло композитора, по его собственному признанию.

Музыкально-драматургическая концепция *Элегической поэмы* строится вокруг одного синтетического, музыкально-поэтического образа, который являет целый мир в произведении Г. Чобану — фольклорной дойны как прототипа мелодии, исполняемой голосом и художественным свистом самим поэтом — Валерием Матеем. (Более точное жанровое определение музыкального образца, по замечанию композитора, — *cântec doinit* — дойнообразная песня). Дойны с данным поэтическим текстом нет в антологии *Балканский крестовый поход*, ее появление в *Поэме* — это плод творческого воображения композитора, который, однако, проясняет и освещает весь концепционный замысел музыкального сочинения, выступая своеобразным ключом к пониманию его образно-эмоционального мира. Г. Чобану обращается к содержательному потенциалу лирической протяжной дойны как символа, олицетворяющего в семантическом смысле печаль, одиночество и покорность перед лицом судьбы. В понимании композитора дойна — «это выражение исконной (древней, изначальной) тоски» [2], передаваемой трудно переводимым на другие языки румынским словом *dor* как выражение сильного душевного состояния, чувства душевного страдания. Одно из многочисленных дефиниций этого емкого понятия, согласно румынскому толковому словарю, соответствует определению элегический (элегическим образом) [5]. Преодолевая искушение в очередной раз интерпретировать эти понятия, ставшие символами румынской традиционной культуры, ограничимся указанием на факт использования в тексте и других схожих образов, например, леса как символа печали, меланхолии, несбывшихся надежд в лирической поэзии М. Эминеску.

Композитор услышал в поэзии В. Матея инкрустированные элементы, коррелирующие с образным строем дойны. Соединив строки разных стихотворений для своей *Элегической поэмы*, он повысил их концентрацию, предваряя тем самым появление дойны в кульминационном пункте произведения. Инкорпорирование одного из объектов в Списке шедевров нематериального культурного наследия человечества по версии ЮНЕСКО — румынской дойны, — в цельную, устойчивую и законченную музыкально-драматургическую конструкцию *Элегической поэмы* придает сочинению иной, возвышенный, трансцендентный масштаб, словно примиряя человеческое бытие и метафизические измерения, возобновляя связь между прошлым и настоящим, макрокосмосом и микрокосмосом.

Методы и средства музыкальной реализации этой философской по своей сути музыкально-драматургической концепции обнаруживают не менее стройную музыкальную организацию произведения, в которой дойне отводится ключевая роль одного из генераторов музыкального материала.

С одной стороны, известно, что эффект созерцания нередко достигается такими средствами как длительно выдерживаемая оstinatность, устойчивый тип фактуры, мелодика

вращательного типа, регулярная монотонная ритмическая пульсация, цикличность в противоположность поступательности развития и т. д., а также — музыкальные формы с повторением (репризные, вариационные) [6, с.96–100]. С другой стороны, известная ритмическая свобода дойн в манере *rubato*, позволяющая сконцентрироваться на музыкальной экспрессии, вариантность небольшого числа кратких мелодических элементов, граничащая с импровизационностью, орнаментика, богатая ладовая основа с использованием гемиолики повышают уровень этой экспрессии.

Музыкальное прочтение поэтического текста (отношения слово — музыка) вполне традиционно, композитор строго следует его ритмической организации в виде четырехсложной стопы с акцентом на втором слоге — второй пеон $\cup \text{ } ^\prime \cup \cup$. Соответствующее ему музыкальное оформление текста в 1 разделе — затактный мотив в трехдольном размере 3/2. В дальнейшем ритмика стиха может меняться, как и музыкальный метроритм, однако благодаря преимущественно силлабической музыкально-текстовой организации, позволяющей следовать за акцентами стиха, в мелодии возникает тесная связь музыки со словом. Для всех музыкальных фраз характерен затакт, соответствующий односложной анакрузе, а также крупные, главным образом четырехдольные стопы. Лишь однажды, в пятом разделе, композитор добавил повторение одного слога в слове и задержал окончание фразы на синкопе, слегка нарушив акценты стиха (т.287–289).

Первый раздел *Элегической поэмы* открывается тихой оркестровой звучностью, корреспондирующей характеру, обозначенному авторской ремаркой *trasognato* — мечтательно, замороженно. Прозрачная фактура гетерофонного сложения формируется из кратких мотивов отдельных деревянных духовых, дублированных разделенными струнными (*divisi*) и виброфоном с колокольчиками, словно повисающих в воздухе на педалях, покоящихся на прочном основании — длительно выдерживаемой педали *H* виолончелей.

В интонационном смысле в первых пяти тактах оркестровой фактуры намечаются основные элементы определенного интервального строения: пара секунд, смещающихся на полутон, предвещающих будущую хроматизацию, репетиции одного звука у фортепиано с флейтой пикколо и мелодическая формула нисходящей камбиаты (неаккордовый звук начавшегося нисходящего движения, после которого следует нисходящий терцовый скачок с заполнением путем возвращения к пропущенному звуку) у первого кларнета. Все эти интонационные единицы оформлены в виде четырехзвучных повторяющихся формул шестнадцатыми. Отличается от них только глиссандо вторых скрипок в диапазоне б.7 — уменьшенной октавы. Описанные элементы, рассыпанные в фактуре, носят фигурационный мелодический характер.

В т.6 сделана попытка придать больше весомости новому диатоническому (нехроматизированному) варианту извилистой, восходяще-нисходящей четырехзвучной формулы, наделив ее укрупненной ритмикой половинных с точкой и четвертей в размере 3/2. Однако звучит она по-прежнему облегченно из-за продолжающегося гетерофонного разделения и последующего наслаения отдельных звуковых точек и дублирующих педалей. Благодаря застыванию звуков на педалях на фоне других, выдержанных педалей формируются тихие диссонирующие кластеры в верхнем, воздушном диапазоне звучания у скрипок *divisi* и двух флейт. Отдельные мелкие интонационные события, которые происходят в описанной оркестровой гетерофонии до вступления солиста, сохраняют секундово-терцовую интервальную основу, заявленную с самого начала произведения. Наиболее запоминающийся облик из всех этих элементов — у четырехзвучной формулы камбиаты, которая повторяется неоднократно в первоначальном виде и на той же высоте в партии первого кларнета.

Секундово-терцовый комплекс в оформлении относительно крупных длительностей — четвертей и половинных с точкой — появляется в тематическом значении в партии вступившего

солиста. Здесь не только экспонируется ключевая интонация *Элегии* в виде определенной ритмоформулы, но и намечаются важнейшие приемы ее развития. Уже в первом предложении начальный исходный мотив, представляющий собой терцово-секундовый упор в звук *d*, начинает расширяться, образуя мелодическую формулу камбиаты. Во втором предложении секвентно-повторного периода, который соответствует первым двум строкам текста, вариант секундово-терцовой ритмоформулы камбиаты хроматизируется и секвенцируется в нисходящем движении, выпрямляясь во втором звене. Тем самым почти октавное пространство с центром *d* разбивается на два сегмента: первый — между нижней терцией *h-d*, заполняется преимущественно в восходящем направлении благодаря вводнотоновости (*ais-h*, *cis-d*). Второй — между верхней квинтой и центральным тоном *a-d*, — наоборот, в нисходящем, путем буквально сползающей по малым секундам извилистой мелодической линии.

Окружающие мелодию солиста инструментальные голоса прозрачной фактуры образуются на основе того же терцово-секундового интервального комплекса, интонационно осмысленного как постоянно варьируемые и секвентно перемещаемые четырехзвучные формулы камбиаты либо многократно повторенные, трелеобразные, двузвучные секундовые, благодаря пульсации шестнадцатых отличающиеся в ритмическом отношении от партии баритона.

В фактурном отношении инструментальное сопровождение второго предложения представляет собой образец гетерофонии благодаря дублировкам основного мотива — камбиаты шестнадцатыми, повисающего на одновременно формирующихся педалях. Длительно выдерживаемая педаль виолончели перемещается на звук *d*. Хлесткое оркестровое *tutti* в виде застывшего аккорда из двух чистых квинт на расстоянии секунды в крайних регистрах (*F-C* и d^2-a^2) с большой терцией в центре (e^1-gis^1) маркирует границу между первым и вторым разделами.

Следующий контрастный раздел с обозначением метронома $\text{♩}=100$ в размере 2/4 воплощает образ легкого (ремарка *leggero*) движения: на фоне кварто-квинтовой педали виолончелей с альтами и контрабасов движутся два сплошных фигурационных пласта в высоком регистре. Первые четыре пюльта первых скрипок, дублированные поочередно вступающими флейтами, исполняют секундово-терцовую нисходящую четырехзвучную формулу (терция в обрамлении двух разных секунд — $d^3-des^3-c^3-as^2-ges^2$), выливающуюся в длительное трелеобразное продолжение с завершением тем же секундово-терцовым восходящим четырехзвучием. Второй пласт, представленный вторыми скрипками *divisi*, дублированных чередующимися в той же манере первым и вторым кларнетами, озвучивают также четырехзвучную, но уже восходящую фигуру в объеме ум. 4 с б.3 в центре и м.2 по краям — $c^2-des^2-es^2-fes^2$, повторяемую остигнато на протяжении большей части раздела (тт.40–74).

Общее впечатление многослойности и полиладовости верхних голосов складывается благодаря различию четырехзвучных формул (выписанная трель и восходящий оборот), а также их звуковому составу, в котором противопоставлены звуки из крайних сегментов гептахорда со структурой 1 1 1 1 2 2 (*c-des-d-es-fes-ges-as*). Два пласта, организованные в виде моноритмического движения шестнадцатыми — своего рода *perpetuum mobile*, воплощают бег времени. Эта ассоциация усиливается благодаря тикающим время от времени тритонам флейт, дублированных глиссандирующими в объеме тех же интервалов последними пюльтами скрипок, колокольчиками и вибратоном. Однако композитор пытается преодолеть механистичность моноритмической пульсации путем облегчения общего звучания (*leggero*, *mp*), уменьшения звучащей массы благодаря *divisi* струнных и их дублировки чередующимися деревянными духовыми, добываясь камерного звучания, параллельного содержанию поэтического текста

(«аура», «касаюсь», «замерла», «старое воспоминание» и т.п.). Кружево струнных соткано таким образом, чтобы можно было отчетливее услышать звучание деревянных духовых.

Нижние голоса оркестра — виолончели, контрабасы и альты — также организованы в самостоятельный пласт педалей разного интервального состава, в том числе — квинты, тритоны, секундовые комплексы (например, соединение двух секунд на расстоянии тритона в т.108). Эти педали, которые иногда усиливаются гетерофонными наслоениями других голосов, создают постоянный фон, компенсируя и балансируя активность происходящих звуковых событий и обеспечивая общую эгегичность.

Редкие прорывы труб на *mf*, словно из упоминаемой в тексте «темноты», «других пространств», на фоне стабильных педалей также участвуют в создании представления о разном времени — пульсирующем, субъективном и растянутом, вечном. Эти и другие детали оркестровой ткани (например, глиссандо колокольчиков и вибратона) воспринимаются как тембровые блики, создающие настроение.

Развитие в этом разделе осуществляется в основном фактурно-тембровыми средствами — включением-отключением инструментов, а также изменением расстояния между крайними точками остинато в первом оркестровом пласте, происходящим из-за сокращения времени исполнения трели. Перед вступлением солиста на фоне этого варьированного остинато педаль контрабасов и альтов устанавливается на звуке *d*, а виолончели позже строят квинтовую педаль к ним. Вступление солиста непосредственно готовят фаготы с виолончелями, предвосхищающие его терцово-секундовый зачин. В пластовой оркестровой фактуре у альты, дублированного бас-кларнетом, проскальзывает нисходящий секундово-терцовый оборот шестнадцатых как реминисценция первой части и одновременно — настройка солиста, который исполняет его варианты и в первом, и во втором предложении этого раздела. Во втором предложении периода повторно-секвентного строения расширение секундово-терцовой формулы приближается к интонациям дойны (на словах “Alte spații se deschid”, т.74–80). Это вызывает иллюзию интонационного изменения в составе четырехзвучной поступенной формулы из-за метрического перемещения ее начала на слабую долю. «Иные пространства» словно иллюстрируются арфообразными, арпеджированными пассажами фортепиано на *f*. На время исчезает педаль, устанавливаясь позже на других звуках.

После окончания партии солиста происходит реорганизация фактуры, исчезает пластовость, однако ее элементы (секундово-терцовый комплекс и трелеобразное движение), измельчаясь, сохраняются в функции фона. Рельефом к ним становятся отдельные интонации дойны — интонируемые на *f* ниспадающие кварты и секунды, вписанные в объем терции (как проходящий звук от терцового тона лада с последующим предъемом к первой ступени) у медных духовых. Композитор дает несколько вариантов трехзвучного оборота дойны — краткий (т.116–117), полный (т.96–97), расширенный (т.102–104) и орнаментированный (т.117–119), демонстрируя неоднократно свою приверженность вариантному принципу развития мелодии в *Эгегической поэме*.

В следующем, третьем разделе (♩=106, т.127–166) происходит уплотнение оркестровой фактуры, многослойность которой увеличивается, не теряя легкости, воздушности звучания (согласно композиторской ремарке *senza accenti*). При сохранении смешанной оркестровки партии деревянных духовых, дублированных струнными *divisi*, образуют девять линий: шесть деревянно-струнных и три — только струнные (у четвертых и пятых пультов первых скрипок и пятого пульта вторых), большинство которых вариантно соотносятся друг с другом, реализуя идею гетерофонного многоголосия. Общий принцип строения всех этих линий — изоритмическое остинато, при котором двухтактная мелодико-ритмическая формула в каждой

из девяти линий, сформированных пятнадцатью оркестровыми партиями, неизменно повторяется двадцать раз.

Звуковысотной основой этого раздела является полиладовость, так как верхняя часть звучащего пространства опирается на варианты комбинации звуков *es-d-des-c-b-g-f* в партиях трех отдельно взятых флейт, дублированных или варьированных пятью линиями у шести пультов первых скрипок. А в нижней, также по принципу гетерофонии, соотносятся три кларнета с самостоятельными партиями и дублирующие либо варьирующие их четыре линии вторых скрипок, образованные звуками *eis¹-fis¹-gis¹-cis²-h¹*. Общий набор в сумме дает почти полную хроматическую гамму (без звуков *e* и *a*), однако интонационное осмысление ее опирается на краткие мотивы на основе того же секундово-терцового комплекса из терции в окружении двух секунд, где терция может быть заменена более широким интервалом, либо на трелеобразное последование повторяющихся секунд.

Прихотливая ритмическая игра кратких формул в неизменном, но переливающимся разными гранями звуковом пространстве, напоминает витражную технику Оливье Мессиана, излюбленными техническими приемами которого также была оstinatность и полиладовость. Свободное остинато колокольчиков, ассоциирующееся с бликами света, усиливает красочность. Обращение композитора к колористической оркестровой звучности вызвано поэтическим текстом в партии солиста, в которой речь идет о «цветах (красках), исчезающих в утреннем тумане». Длющиеся педали виолончелей с контрабасами, которым изредка вторят фаготы и контрафагот, подводят под эту звуковую игру солидный фундамент. Истаивание звучности на педали в конце раздела сопровождается нанизыванием отдельных кратких формул — оборотов будущей дойны.

Четвертый раздел (♩=62, т.184) оказывается кульминационным в общей композиции *Элегической поэмы*, так его представил сам композитор в авторской аннотации на произведение. Здесь все подчинено дойне, которая звучит в разных вариантах: вначале мелодию дойны исполняет баритон соло, затем она слышится в записи, в исполнении поэта, который напевает несколько строк, а затем насвистывает ее. Композитор, в своем стремлении к сохранению аутентичности, использовал некоторые специфические приемы народного инструментального исполнительства.

Так, оркестровое вступление открывается характерным пассажем — взлетом низких струнных, дублированных фаготом и бас-кларнетом, звуковой основой которого является гемиольный доминантовый лад от *g*, с двумя увеличенными секундами. Имитация алеаторическими средствами цимбальной импровизации *ad libitum* у фортепиано, которая исполняется ударами по струнам палочками от ксилофона или цимбал, предваряет, а затем вклинивается в партию солиста со словами “*Hai, doru și iar doina*” — двумя ключевыми понятиями для образно-эмоциональной концепции произведения. Изменение направления мелодической линии песни с нисходящего (точнее, ниспадающего) на восходящее и достижение IV, а затем V ступеней диатонического эолийского лада *g* связано с остановкой благодаря алеаторическому расширению у фортепиано. В дальнейшем эти два приема — гемиольный взлет и алеаторическая имитация импровизации — распространяются и на другие инструменты оркестровой партитуры. Звучанию дойны в аудиозаписи композитор отвел примерно 1 минуту 10 секунд, указав свободный характер ее исполнения — *senza metrum*.

Возвращение педалей у контрабасов с альтами и гармонической фигурации по широким интервалам у фортепиано, сопровождающих будущую начальную фразу баритона, которая набирается левой рукой фортепиано в кластер, возобновляет естественный ход событий *Поэмы*, переключенный временно на дойну. Судя по тексту, возникающая содержательная реприза

расширена, обрастая новыми образами и смыслами. В партии солиста вновь звучат секундово-терцовые интонации, но теперь в расширенном объеме благодаря мелодическому разрастанию в верхнем диапазоне звучания. Эта ключевая интонация продолжает развиваться в оркестровой ткани в виде кратких четырехзвучных оборотов шестнадцатыми длительностями. Словно иллюстрируя поэтическую фразу «в печальном нанизывании колец», устойчивый секундово-терцовый оборот, в котором теперь преобладают малые секунды, начинает секвенцироваться по малым терциям. Генерируя ряд одновременно звучащих инструментальных вариантов, он становится основой островков гетерофонной фактуры, напоминая этим первый раздел сочинения. Элементы гармонической фигурации фортепиано — отдельные арпеджио по диссонирующим интервалам, как правило, в сверхоктавном диапазоне, блуждают по оркестровым партиям. Не забыты и увеличенные секунды, связанные с дойной, которые тоже вносят вклад в общую хроматизацию звучания.

Внезапный сдвиг, происходящий из-за резкого изменения характера звучания — вторжение диссонирующих аккордов-гроздьев на *ff* с артикуляцией *marcato molto* у всего оркестра *tutti*, кроме флейт и кларнетов, поддержанных ударными, знаменует наступление пятого раздела ($\frac{3}{4}$ =78, т.254). Этот новый, драматический образ появился в *Элегической поэме* в результате композиторской трактовки текста «знамена развеваются на ветру», ассоциируемого с военными штандартами. Чередование грозных аккордов с боевыми кличами духовых, в основе которых лежит отдаленный вариант той же четырехзвучной формулы мелкими длительностями (в данном случае — триолями шестнадцатых), но в восходящем движении и интервальном расширении, сменяется эпизодом в смешанной технике.

Здесь алеаторические квадраты со вписанными краткими интонационно-ритмическими формулами, свободно чередующимися *senza metrum* у второй флейты, третьего гобоя и второго кларнета, накладываются на линии строгого остинато у первой флейты, первого и третьего кларнетов. У флейты пикколо точная двухтактная остинатная последовательность устанавливается со второго повторения, а струнные с вибратоном участвуют в варьировании остинатных линий, в очередной раз демонстрируя остинатно-вариационную технику. При этом линии струнных по отношению друг к другу по вертикали также варианты и формируют гетерофонную фактуру. В целом складывается оркестровый блок из двух тактов, который неоднократно повторяется (т.263–292), чередуясь то с партией солиста, то с боевыми кличами духовых.

В интонационном строении музыкального материала последнего раздела наблюдается реминисценция интонаций первой части — секундово-терцовый четырехзвучный комплекс в нисходящем движении шестнадцатых у первой флейты, нисходящие трелеобразные двузвучные мотивы у второй флейты и вибратона, восходящие — у третьего кларнета, а также общая секундово-терцовая основа мелодических линий.

Такая сложно организованная тембро-сонорная фактура передает зыбкость, нереальность метафорического текста, в котором осенний лес с пожухлой травой и увядшими листьями, олицетворяющие быстротечность жизни, падает к звездам, как символу вечного света. При этом возникают ассоциации с платоновским представлением о душе, которая возвращается к своей звезде. Возможно, это и хотел выразить музыкальными средствами композитор, путем сочетания линейного времени постоянных изменений и циркулярного, циклического остинато как временного олицетворения вечности. Тихое окончание произведения, с истаяющей на педалях звучностью, где отдельные активные детали воспринимаются как отголоски прошлого, вполне соответствует общей концепции *Элегической поэмы*.

В заключение, суммируем результаты аналитических наблюдений. Образно-драматургическая концепция произведения расширяет рамки поэтического текста, и

осуществляется это собственно музыкальными средствами. Цельность сочинения на основе компиляции поэтических текстов обеспечил единый интонационный комплекс, в котором ведущее значение приобретает секундово-терцовая интервалика. Последование двух секунд, обрамляющих терцию, становится важной конструктивной и семантической единицей произведения. Ее конкретная интонационная форма и, соответственно, выразительное значение меняется в зависимости от контекста, появляется ли она в заглавной функции — рельефа или фона, участвует ли она в создании более или менее напряженного образа или чувства. Появление множества вариантов одной секундово-терцовой формулы наделяет ее не только конструктивной функцией, но и обеспечивает полисемантический характер.

Это и заглавный мотив соло баритона, концентрированное музыкальное выражение вербального смысла всей поэмы, с его ограниченностью от окружающей интонационной среды. Это и основа линий фактуры, которые словно распыляют основной смысл, обволакивая его общими формами движения, поскольку в виде ровных шестнадцатых моноритмической фактуры варьированные мотивы того же интервального содержания теряют свою индивидуальность и значительность. Их задача — развитие и движение образа; тем самым, приобретая пассажно-фигуративный характер, они утрачивают роль интонационной концентрации, но наделяются формообразующими функциями.

Секундово-терцовые интонационные структуры являются элементами ладовой (модальной) системы, полимодальные сочетания в *Поэме* также нередки. Композитор постоянно изменяет величину избранных интервалов, в зависимости от поэтического контекста, точнее, от его эмоционально-чувственной выразительности. Для разрядки напряжения обычно используются большие секунды, и наоборот, для его усиления применяются малые. Суммировав все интервалы, возникающие на протяжении одного раздела, получим один лад, в следующем — другой. В результате складывается полная хроматическая гамма. По мнению композитора, это дает большие красочные возможности, когда он не ограничен какой-то определенной ладовой структурой.

Смешанная техника композиции, примененная Г. Чобану в *Элегической поэме*, включает использование приемов интонационного варьирования, техники остинато, оркестровой гетерофонии, пластовой (полипластовой) фактуры, алеаторики, а также тембро-сонорного письма. Такое разнообразие композиторских средств потребовалось для создания эмоционально-образной глубины и разнообразия оттенков чувств и настроений, связанных не столько с экзистенциальной зарисовкой — грустной жизненной историей, сколько с философской печалью.

Концепция *Элегической поэмы* Г. Чобану — почти полигlossная (многоречевая) и кросс-темпоральная (чрез-временная): преодоление момента разорванности современного сознания, которое ищет и находит гармонию в обращении к родникам чистой, незамутненной аутентичной национальной культуры. Этот мировоззренческий и культурный аспект, характеризующий современность как конфликтную эпоху, выражен в музыкальном произведении не только поэтически, но и музыкально. Два мира — традиционных ценностей и современных поисков, которые сегодня разделены временем и пространством, различаясь формами своего проявления, оказываются ближе, чем кажется. При этом композитору удалось избежать двух содержательно-семантических штампов, связанных с поэтическим и музыкальным обращением как к типично романтическим жанрам, так и к фольклорным образцам. Один из них — образ романтического героя, сражающегося со своей судьбой, другой — погружение в исторический колодец румынского бессознательного — миоритическое пространство (Л. Блага). Г. Чобану, опираясь на поэзию В. Матея, выстраивает собственное, органичное духовно-эмоциональное пространство, переплавляя импульсы традиции и современности, инициируя трансформацию

существующих культурных кодов. Совершая личностную гносеологическую революцию, композитор демонстрирует в очередной раз собственный прорыв к новой культурной идентичности, который, на наш взгляд, и определяет специфику его творческой индивидуальности в культурном пейзаже современности.

Библиографические ссылки

1. MATEI, V. *Cruciada balcanică*. Chișinău: Mesagerul, 2013. ISBN: 978-9975-9907-9-0
2. *Programa concertului din cadrul Festivalului Internațional Mărțișor*, din 05.03.2017, Filarmonica Națională. Interp. Vitalie Cebotari (voce bariton) și Orchestra simfonică a Filarmonicii Naționale, dirijor Mihai Agafița. Chișinău, 2017.
3. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. О трактовке поэтического источника в вокально-симфоническом цикле для баритона с оркестром *Après Une Lecture (По прочтении)* Геннадия Чобану. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2016, nr.1 (28), pp.8–15. ISSN 2345–1408.
4. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Музыкальная трактовка поэтического источника в *Рэн-поэме* из вокально-симфонического цикла для баритона с оркестром *Après Une Lecture* Г. Чобану. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2017, nr.1 (30), pp.44–51. ISSN 2345–1408.
5. *Dor*. În: DEX [online]. [citat 29.03.2018]. Disponibil: <https://dexonline.ro/definitie/dor>
6. СОКОЛОВ, О. *Морфологическая система музыки и её художественные жанры*. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994.