

**MUZICĂ VOCALĂ, VOCAL-CORALĂ****ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА  
ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА *ДЕВЯТАЯ ЛУНА* ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ****ELEMENTELE DE BAZĂ ALE LIMBAJULUI MUZICAL ÎN CICLUL VOCAL  
*A NOUA LUNĂ ÎN CER* DE GHENADIE CIOBANU****BASIC ELEMENTS OF THE MUSICAL LANGUAGE IN  
THE VOCAL CYCLE *THE NINTH MOON* BY GHENADIE CIOBANU**

**ЕЛЕНА КОНУНОВА,**  
музыковед

**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**  
доктор, профессор,  
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

**CZU [784.3.087.612.2]:781.61**  
**ORCID ID 0000-0002-9492-7987**

*В статье представляется специфика средств музыкальной выразительности, использованных Г. Чобану в вокальном цикле «Девятая луна». Характеризуется ладоинтонационное, ритмическое и тембровое строение частей, выявляется логика их развития. Делается вывод, что в сочинении Г. Чобану происходит процесс постепенного становления интонационных отношений, которые складываются во взаимодействии мелодических линий голоса и английского рожка, а роль ладоорганизующего начала приобретают ходы на большую терцию и большую секунду. Метроритмическая организация подчинена логике собственного развития, линия которого определяется движением от времяизмерительности к акцентности.*

**Ключевые слова:** Геннадий Чобану, вокальный цикл, мотив, интонация, интервал, метроритм

*În articol se dezvoltă specificul mijloacelor de expresie muzicală folosite de Ghenadie Ciobanu în ciclul vocal „A noua lună în cer”. Se caracterizează structura modală, ritmică și timbrală a părților componente, este relevantă logica dezvoltării lor. Autorul concluzionează, că în lucrarea de Gh. Ciobanu are loc un proces de formare treptată a relațiilor intonaționale, care se dezvoltă prin interacțiunea liniilor melodice ale vocii și cornului englez, iar mișcările pe terța mare și pe secunda mare preiau rolul primordial în constituirea structurii modale. Organizarea metro-ritmică este subordonată logicii de dezvoltare proprie, a cărei linie este determinată de mișcarea de la ritmica măsurată la cea accentuată.*

**Cuvinte-cheie:** Ghenadie Ciobanu, ciclul vocal, motiv, intonație, interval, metroritm

*The article presents the specifics of the musical language used by Ghenadie Ciobanu in the vocal cycle "The Ninth Moon". The author characterizes the modal, rhythmic and timbre structure of the component parts reveals the logic of their development. It is concluded that in the composition of G. Ciobanu, a gradual process of intonation relations' formation is taking place, which develop in the interaction of the melodic lines of the voice and the English horn, and the role of the modal-organizing principle is acquired by moves to the large third and the large second. The metro-rhythmic organization is subordinated to the logic of its own development, the line of which is determined by the movement from quantitative time measurement to the accented one.*

**Keywords:** Ghenadie Ciobanu, vocal cycle, motive, intonation, interval, metrorhythm

**Вступление.** В предлагаемой статье продолжено аналитическое обсуждение вокального цикла *Девятая луна* Геннадия Чобану, написанного в 1992 году и рассмотренного в нескольких предыдущих публикациях Е. Конуновой и С. Циркуновой [1; 2]. В них раскрыты особенности

поэтической основы этого сочинения [1], охарактеризована специфика музыкальной драматургии и композиции [2]. В данной публикации внимание привлекается к проблеме музыкального языка, поскольку он отличается новаторскими чертами и в полной мере характеризует стиль Геннадия Чобану.

#### **Тембровые особенности исполнительского состава.**

Показателен уже выбор исполнительского состава. Теплый, густой тембр меццо-сопрано в восприятии слушателя, воспитанного на классико-романтических традициях, ассоциируется с почтенными, пожилыми персонажами и вызывает представление о мудрости, которую дают прожитые годы, что важно для сочинения, в котором лирический герой раскрывается как искушенный, много повидавший на своем веку человек<sup>1</sup>. За английским рожком, который еще с XIX века использовался европейскими композиторами в семантическом спектре пасторальных, томно меланхолических образов, прочно закрепилось амплуа инструмента, который применялся для воплощения экзотических восточных интонаций (*Самсон и Далила* К. Сен-Санса, *В Средней Азии* А. Бородина), напоминающих звучание азиатских и ближневосточных языковых инструментов наподобие шэна. Группе ударных принадлежит особое значение в создании ориентального колорита, поскольку использование этих инструментов вызывает ассоциации с типичной для профессиональной восточной музыки устной традицией «усуль».

Естественно ожидать, что в сочинении для голоса с таким оригинальным инструментальным сопровождением первоочередное значение принадлежит вокальной партии. Но строение музыкальной ткани *Девятой луны* Г. Чобану таково, что мелодический компонент представлен в равной степени партиями вокала и английского рожка, причем, подразделение голосов на ведущий и подчиненный практически отсутствует. Это свидетельствует о том, что вокальная партия трансформируется композитором в своеобразный инструментальный тембр (напомним, текст исполняется, по замыслу композитора, на древнекитайском языке, незнакомом и непонятном европейскому слушателю) Мелодии меццо-сопрано и рожка соотносятся скорее комплементарно, диалогично, составляя сложный единый мелодический каркас. Последний, выражая содержание музыкальной мысли, в то же время является репрезентантом свойственных данному сочинению ладовых (звукорядных), ритмических, динамических и тембровых отношений. С другой стороны, именно эти отношения оказывают прямое влияние на само мелодическое начало. Основой формирования звуковысотной организации музыкального произведения становится лад.

#### **Ладоинтонационное развитие в цикле.**

Ладовая организация *Девятой луны* проявляется неординарно. Это связано не только с отсутствием функциональных тяготений в классическом понимании, но и с особой трактовкой композитором интервала, интонации как основы лада. В этом Г. Чобану близок израильскому композитору М. Копытману, который писал о своем *Трио* для скрипки, альта и виолончели: «...идея Cantus`a II растет из моего намерения подчеркнуть линейную, мелодическую природу музыки и, благодаря этому, проакцентировать ее эмоциональный эффект. Мое внимание, в конце концов, было направлено не столько на мелодию как на целое, но скорее на мотивы, малые (неделимые) единицы, которые дают линиям их врожденный импульс. Мой возрастающий интерес к этим «ядрам», которые я заимствовал из микроинтонаций еврейских мелодий, привел меня к использованию их как основания для специального вида текстуры» [3, с.19].

<sup>1</sup> Конечно, в оперной традиции данный тембр нередко трактуется и как носитель негативного, злого начала, а также «отдается» второстепенным персонажам, чтобы оттенить положительные качества героинь сопрано. В этом проявляется свойственная разным регистрам и обусловленная акустическими характеристиками предрасположенность к логической связи понятий: верх — низ, легкость — тяжесть, добро — зло и т.д.

Именно такое активное движение малых единиц, мотивов оказывается характерной гранью интонационного комплекса ряда сочинений Г. Чобану, написанных до 1993 года: например, *Забывтые песнопения*, *Печальные символы* и др. Эти же «ядра» становятся проявлением ладовой специфики в *Девятой луне*. Для достижения ориентального колорита звучания музыки произведения, центром, «ядром» ладовой структуры Г. Чобану избирает интервалы, характерные для ангемитонного трихорда (шире — ангемитонной пентатоники): большая терция, большая секунда и варианты септимы (как обращения секунды). Это обнаруживается уже в самом начале цикла: в первых тактах основой повторяющейся интонации вокальной партии оказывается нисходящая большая терция. «Покачиваясь» на одних и тех же звуках ( $b^1 - ges^1$ ), она звучит в разных метрических и ритмических условиях: в крупных длительностях (половинных) она представляет основу первого мотива, в варианте восьмых — оказывается затактом, синкопами — лишь отголоском. Основное внимание на этом отрезке уделяется нисходящей терцовой интонации. Изменение направления во второй фразе связано с расширением звукового пространства, этот момент отмечен и возвращением половинных длительностей.

Интонационное движение второй и третьей фраз части имеют один смысл: достижение нового звукового уровня. И если восходящий терцовый ход завоевывает вершину мелодического диапазона ( $d^2$ ), то введение большой секунды от первоначального  $ges$  обнаруживает его нижний звук —  $e$ .

В дальнейшем развитии вокальной партии уже нет такой интервальной стабильности. Появление ходов на малую секунду и увеличенную кварту служит признаком начала нового раздела. Это показано также и сменой соотношения двух мелодических линий, функций голосов. Ведь интонационное становление партии английского рожка (первый раздел формы) в известной мере противопоставлялось строгому движению голоса, придавало разнообразие музыкальной ткани: оно характеризовалось малотерцовыми интонациями (от того же  $ges^1$ ), малосекундовыми ходами в пунктирном ритме, короткими форшлагами, синкопами. Все это создавало ощущение ладовой переменности, нестабильности. Зато в начале второго раздела интонационное развитие линии английского рожка складывается из ходов на большую терцию и большую секунду, вариантно имитирующих движение голоса. Эта условная имитация сохраняется до конца фразы, где ее звеном становится интонация увеличенной кварты, подхваченная вокальной партией на тон ниже и вновь возвращающаяся к рожку.

По мере движения к окончанию, партия голоса по интервальному составу и ритмике становится все более сложной. В ее кульминации, подготовленной динамично восходящей репликой английского рожка ( $p < f$ ), большесекундовые интонации помещены в условия пунктирных и синкопированных рисунков. Итоговой вершиной фразы оказывается  $d^2$ , который акцентирован не только протяженностью и резкоскачковым появлением, но и смыслом поэтического текста — *tang* (луна).

Заключительный отрывок части подытоживает ее интонационное развитие. Вокальная партия, «впитавшая», наряду с большетерцовыми и большесекундовыми ходами, и малосекундовые, наполняется пунктирным ритмом, в партии же английского рожка, напротив, преобладают ровные крупные длительности, акцентирующие звук  $d^1$ , который является конечным пунктом движения обеих мелодических линий части. Таким образом, в общем ладовом развитии части (партиях вокала и английского рожка) складывается полный хроматический звукоряд с относительно подчеркнутыми опорными тонами  $ges$ ,  $b$ ,  $d$ , формирующими увеличенное трезвучие:  $es$ ,  $e, f$ ,  $ges$ ,  $g$ ,  $as$ ,  $a$ ,  $\underline{b}$ ,  $h$ ,  $c$ ,  $cis$ ,  $d$ .

С точки зрения интонационного развития, вторая часть цикла воспринимается как следующий этап, продолжение первой. Это вызвано тем, что ее открывают ударные

инструменты, которые завершали первый номер, а исходным мелодическим звуком оказывается  $d$ , но теперь уже третьей октавы. Неизменный в партии английского рожка, он «зависает» над вокальной мелодией всей части.

Интонационное движение первой фразы голоса создает композиционную проекцию всей части: перемещение ладового центра от  $g$  к  $a$ . Начинаясь с  $g^1$  половинной длительности, она во втором такте ритмическим «рывком» поднимается на полутон, затем возвращается к первому звуку и опять стремится вверх (ходы на малую секунду, малую терцию завершаются звуком  $a^1$ ). Следующая фраза продолжает общее движение вокруг того же звука ( $a^1$ ), но иначе — волнообразно. Звуковысотный диапазон этой фразы шире — малая септима, в интервальном составе преобладают ходы на большую секунду. В дальнейшем разворачивании вокальной партии интервал большой секунды, единственно используемый, приобретает главенствующую роль.

Таким образом, ладовое становление второй части, характеризующееся раздвижением начального полутонового мелодического шага до большесекундового, формируется как своеобразное зеркальное отражение интервального развития первой, с одной стороны, и, с другой стороны, — как подведение к интонационной структуре следующей части. Звукорядная схема ее такова:  $g, as, \underline{a}, \underline{b}, \underline{h}, c, \underline{d}, es, f$ .

Третья часть является кульминационной в цикле. Это подчеркивается и ее интонационным содержанием, которое складывается как итог ладового развития целого и представляет квинтэссенцию ладо-централизующих моментов произведения. Вступительная мелодия рожка (составленная из четырех больших терций, двух больших секунд и квинты) возвращает прозрачность ангемитонного звучания, а используемые в ней пять звуков ( $d^2 - b^1 - as^1 - f^1 - e^1$ ) сразу же экспонируют ладовый каркас. Любопытной особенностью ладовой основы третьей части цикла является идентичность ее опорных тонов с одним из вариантов индийской раги — *saranga* ( $c^1 - d^1 - f^1 - g^1 - b^1$ ). В ответной фразе голоса, разворачивающейся в том же высотном диапазоне (на полтона ниже), также преобладают ходы на большую секунду (и малую септиму как обращение). Но если направление мелодического движения в партии рожка было нисходящим, то в вокальной — оно восходящее. Прием *glissando* еще ярче подчеркивает обозначенный диапазон септимы, не являющийся в этой части результатом постепенного интервального расширения, а введенный изначально.

Дальнейшее динамичное построение музыкальной ткани формируется из ходов на интервалы той же малой септимы, большой терции, большой секунды и является интонационной и ритмической подготовкой кульминационного участка номера и цикла в целом. Сама кульминация отмечена, в первую очередь, вступлением голоса (динамическая ремарка *f agitato*), после длительного *solo* английского рожка. Учитывая то, что последняя его фраза основывалась на звуках уменьшенного трезвучия ( $d - f - as$ ), большая терция в вокальной партии, повторяемая в высоком регистре от запомнившегося звука  $d$ , акцентирует эмоциональный всплеск. Этому же способствует и настойчивый ритмический рисунок трех шестнадцатых и последующей четверти. Комплементарное линейное движение голосов обнажает интонационную специфику этой фразы. С каждым из ее четырех повторов связано все большее оживление мелодии английского рожка (его реплики расширяются во временном и звуковысотном отношениях), в то время как голос неизменно возвращается к начальному варианту, «настаивая» на его приоритете. Линия вокальной партии перемещается на тон выше ( $e^2$ ), лишь в последнем, четвертом проведении мотива.

Общая ладотональная окраска кульминационного отрывка характеризуется резкой диссонантностью. Это связано с тем, что высотное соотношение ладовых звукорядов обеих партий, базирующихся на, казалось бы, простых, одних и тех же интервалах (большая терция, большая секунда — малая септима), составляет малую секунду. Этот полутон, появляющийся

при наложении голоса на тянущуюся ноту рожка, обнаруживают уже два первых звука (соответственно *dis* и *d*). Последующие три повторения отрывка сохраняют то же интервальное соотношение, варьируя его высотное положение. Кроме того, основные моменты развития внутри самих фраз также в вертикали составляют малую секунду, что придает хроматическую остроту музыкальной ткани.

Последнее проведение, звучащее на тон выше трех предыдущих, является высшей точкой кульминационного отрезка и одновременно знаменует начало последней стадии мелодического развития цикла. На этом этапе линия каждого голоса представлена только ритмическими вариантами последних интонаций кульминации (большая секунда в вокальной партии и малая септима у английского рожка). Все движение направлено к заключительному звуку  $d^2$ . Как и вступление части, ее заключение поручено английскому рожку, удаляющимся звучанием которого и завершается на *pp* третья часть.

Проведенный анализ подводит к мысли о том, что единой, общей для всего вокального цикла ладовой структуры в сочинении Г. Чобану нет. Здесь можно говорить лишь о процессе становления ладотональных или, точнее, интонационных отношений: они, как было видно, находят свое проявление в динамике смен и взаимодействий двух мелодических линий. Естественно, что в этом случае роль ладоорганизующего начала приобретают «малые (неделимые) единицы», мотивы, «интонации-модели»: важнейшие из них — ходы на большую терцию и большую секунду. Они составляют основу центральных этапов развития музыки цикла: определяют формирование мелодии голоса в экспозиции первой части, к этим же интервалам стремится интонационное движение второй и, наконец, большая терция и большая секунда — малая терция, преобладающие в музыкальной ткани всей третьей части, утверждают свою значимость в кульминации.

Характерной особенностью ладовых образований цикла является отсутствие тоники в ее привычном представлении. Например, акцентированный в первой части тон (*ges*) является опорным только в пределах «микроструктуры» (фразы), он организует вокруг себя лишь ограниченное количество других тонов и действует на очень малом звуковом пространстве. «Тоника» эта сменяется другой (*d* во второй фразе), другая — третьей (*fis*), и так происходит «скольжение» по «тоникам» без сколько-нибудь длительной задержки на каждой из промежуточных.

С другой стороны, для ладового становления всего цикла в целом характерной и важной оказывается единая интонационная устремленность к звуку *d* (он завершает первую часть, звучит *ostinato* на протяжении всей второй и оканчивает третью, являясь опорным и в ее кульминации). Таким образом, централизующее действие этого звука опосредованно распространяется на все произведение, существуя в нем то явно, то завуалированно.

#### **Метроритмические особенности произведения.**

Еще одной существенной стороной вокального цикла, определяющей его специфику, становится метроритмическая организация. При отсутствии гармонических тяготений ритмика произведения, с одной стороны, помогая определению места и функции того или иного звука мелодии в ладовой структуре, с другой, — оказывается подчиненной логике собственного развития.

Импульс ритмическому движению задается уже в первой фразе начального номера. Вокальной партии, составленной из трех ритмических вариантов основного мотива (первый повтор которого является четырехкратным расширением и второй, привнося синкопу, острее подчеркивает сильное время такта), комплементарно противостоит изменчивый ритмический рисунок мелодии английского рожка, в которой на протяжении четырех тактов используются всевозможные ритмические сочетания (квинтоль, синкопы, форшлаги). Как и вокальная

мелодия, начальная фраза рожка состоит из трех элементов, но в отличие от ритмического шага голоса, строго придерживающегося основных долей тактов, метрическое расположение мотивов рожка, не совпадающих во времени с мотивами вокала, напротив, служит затушевыванию тактовых черт.

Такое же соотношение ритмических рисунков характеризует и три последующие фразы, начало второго раздела первой части, отмеченное, как уже говорилось, расширением звуковысотного диапазона голосов, вносит изменение и в метроритмическое развитие. Акцентирование сильного времени такта, подчеркнутое активными ямбическими затактами, проникает и в партию английского рожка. Зато в кульминации вокальной линии усилению выразительности служит пунктирная и синкопированная ритмика, группировка мотивов определяется хореическим типом, они носят волевой характер. Такая ритмическая организация мелодии вокальной партии сохраняется не только до конца первого номера, но и преобладает во втором.

В нем происходит любопытный взаимообмен метроритмических функций участников ансамбля. Линия голоса, сообразно решительному, устремленному характеру части, носит действенный характер. В ритмическом плане это достигается тем, что в мотивах хореического склада акцентная доля дается в виде синкопы, а в мотивах ямбических слабая доля, затакт — либо очень краток, либо раздроблен на предельно мелкие длительности, что сообщает энергию движения развитию всей части. Зато роль организатора строгой метрики берет на себя группа ударных. Если в первой части их звучание вообще не совпадало с мелодическими участниками ансамбля и двух-, трехтактовые появления в конце каждой фразы сопровождалось метрическим сдвигом (2/4, 3/4, 2/4), то во второй — ритмическая фигура вступления, подчеркивающая в каждом из четырех тактов первые доли (ремарка *ben ritmato*) и вариантно повторяемая на протяжении всей части, становится ритмической осью целого.

Таким образом, первые две части составляют некую сквозную линию метроритмических изменений: они направлены от затененности метрических устоев начала первого номера, через их постепенное «проявление» к рельефной тактовой и долевым подчеркнутости, ведущей во второй части.

Третья часть, в контексте углубления ритмической и метрической акцентности, воспринимается как яркий контраст, выполняет функцию отстранения от общего процесса. В отличие от предыдущих частей здесь вовсе отсутствуют тактовые разграничения. Они уступают место временным (в секундах) обозначениям протяженности мотивов того или иного голоса, границы которых не совпадают по вертикали. Не используются здесь и ударные инструменты, отсутствие которых делает музыкальную ткань ритмически свободной и импровизационно непредсказуемой.

В противоположность этому последняя часть вокального цикла выступает кульминацией ударности и ритмической акцентности. Отсутствие мелодического начала, многообразие тембров используемых здесь ударных инструментов (тамбурин, два бонга, том-том, два гонга и большой барабан) и импровизационная непредсказуемость ритмического развертывания вызывают яркие ассоциации со звучанием оркестра гамелан, отличающееся большой гибкостью динамики и выразительностью, чему способствует искусное сочетание тембровых красок. Очевидная параллель с восточной традицией музицирования в заключении цикла древнекитайской тематики — естественное объяснение такого решения части.

**Выводы.** Таким образом, ладоинтонационное, метроритмическое и тембровое строение вокального цикла *Девятая луна* Г. Чобану продиктованы желанием автора как можно точнее отразить содержание стихов древнекитайских поэтов Ли Бо, Чжана Кэ Цзю и Цяо Цзи, в которых раскрывается многозначный образ осени природы и человеческой жизни.

**Библиографические ссылки**

1. КОНУНОВА Е., ЦИРКУНОВА С. О поэтической основе вокального цикла Девятая луна Геннадия Чобану. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2017, nr.1 (30). Chișinău: tipografia FOXTROT SRL, 2017, p.124–129.
2. КОНУНОВА Е., ЦИРКУНОВА С. Композиционно-драматургические особенности вокального цикла *Девятая луна* Геннадия Чобану. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2019, nr.1 (34). Chișinău: tipografia FOXTROT SRL, 2019, p.51–56.
3. USHER, N. A 20-th century approach to heterofony: Marc Kopytman`s „Cantus II”. In: *Tempo*, Nr.156, 1986, p.19–22.