

**НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ
ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ В 2020-Е ГОДЫ****TENDINȚE NOI ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ
A LUI GHENADIE CIOBANU DIN ANII 2020****NEW TRENDS IN THE CREATION
OF THE COMPOSER GHENADIE CIOBANU IN THE 2020S****ELENA MIRONENCO¹,**doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice<https://orcid.org/0000-0003-0495-0356>

CZU 78.071.1(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.03>

Данная статья посвящена изучению новых стилевых тенденций в новейших сочинениях профессора, доктора, композитора Геннадия Чобану, созданных на рубеже второго и третьего десятилетий XXI столетия. Результаты осмысления новаций в контексте плодотворного творческого пути композитора, автор представил в виде статьи из трёх разделов. В первом из них предлагается краткий обзор поставангардного и постмодернистского периодов творчества Г. Чобану, подготовивших платформу для рождения новых стилевых тенденций в первые десятилетия текущего столетия. Во втором разделе рассматривается новая культурная парадигма «метамодерн», оказавшая влияние на формирование новых творческих тенденций в последнее десятилетие. Третий раздел посвящён анализу новейших сочинений для солирующих духовых инструментов «Сказки» и «Сны облаков». В заключении определяется высокая художественная ценность данных сочинений, в которых произошла кристаллизация новаций, позволившая предсказать наступление нового стилистического поворота в композиторском творчестве Г. Чобану.

Ключевые слова: Геннадий Чобану, композиторское творчество, новые стилевые тенденции, новая простота, поставангард, постмодернизм, пьесы-мгновения, метамодерн

Acest articol este consacrat studiului noilor tendințe stilistice din cele mai noi lucrări ale profesorului universitar, doctor în arte, compozitor Ghenadie Ciobanu, create la cumpăna dintre deceniile II și III ale secolului XXI. Rezultatele evaluării inovațiilor în contextul parcursului creativ fructuos al compozitorului autorul le-a prezentat sub forma unui articol în trei secțiuni. Prima dintre ele propune o scurtă trecere în revistă a perioadelor post-avangardiste și post-moderne ale operei lui Gh. Ciobanu, care au pregătit platforma pentru nașterea noilor tendințe stilistice în primele decenii ale secolului actual. A doua secțiune examinează noua paradigmă culturală „metamodernă”, care a influențat formarea de noi tendințe creative în ultimul deceniu. A treia secțiune este dedicată analizei celor mai noi lucrări pentru instrumente de suflat solo „Fairy Tales” și „Dreams of Clouds”. În concluzie, se determină valoarea înaltă artistică a acestor lucrări în care s-a produs cristalizarea inovațiilor, care au făcut posibilă prevestirea declanșării unei noi întorsături stilistice în opera compozitorului Gh. Ciobanu.

Cuvinte-cheie: Ghenadie Ciobanu, creativitatea compozitorului, noi tendințe stilistice, simplitate nouă, post-avangardă, postmodernism, piese instantanee, metamodern

This article is devoted to the study of the new stylistic trends in the latest works of Professor, Doctor of Arts, composer Ghenadie Ciobanu, created at the turn of the second and third decades of the 21st century. The author presented, in the form of an article in three sections, the results of comprehending the innovations in the context of the composer's creative fruitful path. The first of them proposes a brief overview of the post-avant-garde and postmodernist periods of Gh. Ciobanu's work, which prepared the platform for the birth of new stylistic trends in the first decades of the current century. The second section examines the new cultural paradigm of "metamodern", which influenced the formation of new creative trends in the last decade. The third section is devoted to the analysis of his latest works for solo wind instruments "Fairy Tales" and "Dreams of Clouds". In conclusion, the high artistic value of these works is determined, in which the crystallization of innovations took place, which made it possible to predict the onset of a new stylistic turn in the works of the composer Gh. Ciobanu.

Keywords: Ghenadie Ciobanu, composer's creativity, new stylistic tendencies, new simplicity, post-avant-garde, post-modernism, moment plays, metamodern

1 E-mail: el_mironenko@mail.ru

Введение

С первого десятилетия XXI века в композиторском творчестве Геннадия Чобану – ведущего протагониста академической музыки в Республике Молдова – обозначился непроходящий интерес к области инструментальной музыки для сольных деревянных духовых и клавишных инструментов. На эту новую тенденцию обратила внимание глубокий и постоянный исследователь творчества Г. Чобану, музыковед Ирина Чобану-Сухомлин в своей недавней статье *Сочинения для солирующих инструментов в перспективе 21 века: новые опыты Г. Чобану*, в которой она впервые представила их интересный обзор, а также обозначила концептуальные факторы и причины их возникновения. В выводах статьи автор выявляет «как объективные предпосылки, в том числе – тесное сотрудничество композитора с исполнителями, облегчённая благодаря интернету коммуникация между ними <...>, так и субъективные – склонность композитора к интеллектуальной рефлексии, целостное постижение особенностей современного музыкального инструментария и осмысление его потенциала с позиций современных композиторских техник» [1 с. 51]. Научные обобщения И. Чобану-Сухомлин, а также мой негасимый музыковедческий интерес к сочинениям Г. Чобану на протяжении его творческого пути, явились импульсами для написания данной статьи, в которой акцентируется внимание на стилевых находках новейших опусов композитора, сочинённых на рубеже второго и третьего десятилетий текущего столетия.

Краткий обзор композиторского творчества Г. Чобану, подготовившего платформу для рождения новых стилевых тенденций в первые десятилетия XXI века

Чтобы определить смысл и значение стилевых новаций, обозначенных с начала XXI века, логично кратко очертить для сравнения предыдущие этапы плодотворного композиторского пути Г. Чобану. Слагаемые его индивидуального творческого профиля начали интенсивно определяться уже в студенческие годы композитора, что проявилось в серьёзных философских замыслах сочинений и активном овладении современными техниками композиторского письма – поставангардного и неофольклорного.

В следующий десятилетний этап, с рубежного 1989 г. и до конца XX столетия, Г. Чобану достиг подлинной композиторской зрелости параллельно с раскрытием других сторон своей многогранной творческой жизни – педагога, исполнителя, музыковеда, менеджера и крупного общественного деятеля. В этот, по сути, революционный период, каждое его новое сочинение демонстрирует новый уровень личностного и композиторского мышления, что проявилось в космизации сознания, в обращении к проблемам мироздания и миротворения в таких циклических сочинениях как Симфония *Под солнцем и звёздами*, *Калофонические песнопения* № 1 и № 2 для органа, *Забывшие песнопения* (Музыкальное приношение Дософтею), *Brass-quintet* и др.

Решение сложнейших и разнообразных технологических задач композитором стало возможным не только благодаря бесспорному таланту, но и глубокому постижению общеевропейской культурной парадигмы поставангарда, под эгидой которой родились новые техники композиции, как сонористика и тембрика, алеаторика, пуантилизм, минимализм, электронная музыка, новые ритмические системы и др. К радикальному же достижению поставангардного направления относится освоение в Европе нового звукового материала, «которое можно назвать фоносферой XX века – по аналогии с ноосферой В.И. Вернадского и семиосферой Ю.М. Лотмана. Фоносфера – образ звукового пространства, звукового континуума, который кажется предельным по широте, ибо в его орбиту попали наряду с тонами и шумы» [2 с. 542]. С новой фоносферой связано рождение нового отношения к единичному звуку, как к живому организму. Освоение новой концепции единичного звука привело Геннадия Чобану к осознанию его как целостного микромира, а также тяготению к феномену монодии, которая, по словам композитора, «может в известной степени рассматриваться как целенаправленное обращение

к духовным ценностям архаических обществ, возводимых в ранг универсальных, вечных истин человечества <...>. Это глубинный, генетический (или наоборот, космический) уровень универсального музыкального мета-словаря» [3 с. 67].

Подобное концептуальное осмысление монодии открыло в творчестве Г. Чобану 90-х годов прошлого века целую серию сочинений для солирующих духовых инструментов, достигших высокой художественной ценности не только на уровне сложнейшей композиторской техники с сонорным пространством, но также в плане высоких мировоззренческих проблем содержания. Первое же монодическое сочинение *Печальные символы* для кларнета соло (1990) рождено философской идеей о том, что в мире нас постоянно окружают печальные символы, напоминая о глубокой печали самой жизни, о несовершенстве мироздания. Каждый звук сочинения переживает здесь свою маленькую, но богатую событиями жизнь. Это обусловлено детализированной агогикой, модальной основой, использованием новых нетрадиционных исполнительских приёмов, игрой исполнителя одновременно на двух кларнетах, сверхдискретной пуантилистической фактурой, гиперорнаментикой и т.д. Исполнение данного опуса многими известными кларнетистами встретило полное одобрение слушателей на родине и в зарубежных странах.

Другое экспериментальное сочинение, покоровшее аудиторию многих международных фестивалей современной музыки, *Из песен и танцев меланхолической луны* для гобоя (или кларнета, валторны) (1995), в новой версии для фагота (исполнитель Вячеслав Дрэгуй), выступает в роли транслятора тех звуковых потоков и вибраций, которые несёт из космического пространства луна. Звук в цикле *Из песен и танцев меланхолической луны* – это микрокосм, сонорный универсум. Рафинированная агогика и звукоизлечение способствуют сонористическому шарму сочинения, в котором используются приёмы легато, фрулато, без звука, приглушённый звук, звук с пенетрацией, звук с форшлагом, репетиция одного звука, звуковые вспышки, глиссандо, стаккато, звуковые акценты, мультифоники.

В композиции *Spatium sonans* (Звуковое пространство) для флейты соло, (солист Юлиан Гогу, 1997 г.), звук предстаёт как универсальное космическое явление. В рафинированной сонористической монодии автору удалось запечатлеть космические потенции энергии звука, его потоки, колебания, импульсы, пульсации, вибрации-мерцания, всполохи, скопления и разрежения. Интересно, что в первой пьесе цикла *Cantabile* композитору удалось в сонористическую континуальную горизонталь инкрустировать фольклорные архетипические приёмы монодии. Заметим, что исчерпывающее знание исполнительских возможностей инструмента позволило Г. Чобану отразить не только звуковые потоки, но и световые излучения, напоминающие красоту фейерверка.

Новое сонорное пространство не ограничивается обращением композитора лишь к солирующим духовым, но охватывает целый ряд инструментальных разнотембровых ансамблей, включая *Pentaculus* и *Pentaculus minus*, серию *Звуковых этюдов* № 1, 2, 3, 4. В этих сочинениях ставятся фундаментальные мировоззренческие проблемы времени и вечности, требующие включения ещё более сложного синтаксического аппарата, например, пролиферации текстуры (расширения звукового пространства по горизонтали и вертикали), спектральных гармоний.

На рубеже XX-XXI веков Геннадий Чобану фактически явился молдавским послом современной академической музыки в Европе, параллельно оказывая мощное влияние на профессиональный рост композиторов и исполнителей в Республике Молдова, приобщая к новоевропейским музыкальным ценностям своим личным примером.

Обладая творческой и человеческой харизмой, постоянно настроенной на поиски и реализацию новых инициатив и индивидуальных проектов, Г. Чобану первым из композиторов Молдовы почувствовал смену ментальной парадигмы, вызвавшей глубокое обновление культуры. Известное под названием *постмодерн*, сформировавшийся в 70-80 годы XX века

во Франции, это течение определило на десятилетия вектор развития литературы и искусства, в том числе музыки на европейском, и не только европейском, пространстве. В *Новейшем философском словаре* поясняется, что «постмодернизм возник как констатация исчерпанности творческих потенциалов культуры Запада, способной лишь на тиражирование уже однажды сказанного» [4 с. 154].

В метастиле постмодернизма сформировался специфический комплекс поэтики выразительных средств, в числе которых выделяются: радикальный плюрализм стилей, интертекстуальные связи, идеи деконструкции и дисконтинуальности, гипертрофия игрового начала, ироническая переоценка ценностей. Это новое метастилевое пространство постмодерна нашло своё отражение в композиторском творчестве Г. Чобану в период первых двух десятилетий текущего века. Избирательно опираясь на отдельные и близкие его художественной натуре приёмы постмодернистской поэтики, композитор изобретательно подчинил их дальнейшему развитию своего индивидуального стиля, где каждое новое сочинение имеет свой концептуальный проект.

В контексте поэтики постмодернизма возникли знаковые постклассические композиции различных жанровых микстов, с нестандартными структурами, приёмами интертекстуальности, с парадоксальными исполнительскими составами. Таковы Симфонические балетные картины *Птицы и вода* (2001); *De sonata meditor* для фортепиано (2001); Моноопера с балетом *Атех или откровения хазарской принцессы* по текстам романа-лексикона *Хазарский словарь* сербского писателя Милорада Павича (2005); *Код Энеску* для струнного оркестра (2007); Концерт для маримбы и оркестра Бриз южных широт (2009); *Постмодернистская поэма, Рэп-поэма, Элегическая поэма* из вокально-симфонического цикла для баритона и оркестра *По прочтении* на стихи современных румынских поэтов (2014-2016).

Сочинения Г. Чобану этого периода, как и предыдущих этапов, принесли заслуженный успех композитору, занявшему достойное место не только в своей стране, но и в международном сообществе современной академической музыки. Это подтверждают неоспоримые факты регулярных исполнений его композиций в программах многочисленных международных фестивалей и форумов новой музыки; приглашений на мастер-классы, а также многочисленные премии, награды и титулы, такие как доктор *Honoris causa* в Клуже (Румыния), действительный член Европейской Академии науки и искусства в Зальцбурге (Австрия). На его месте другой бы композитор мог уже «почивать на лаврах» или продолжать тиражировать уже накопленный творческий багаж. Но только не Геннадий Чобану, которому удаётся почувствовать и, что самое важное, ответить на вызовы эпохи перемен, которыми отличается современная социо-культурная ситуация.

Новая ментальная и культурная парадигма метамодерн, как контекст для рождения новых стилевых тенденций в сочинениях Г. Чобану

На рубеже второго и третьего десятилетий текущего века в композиторском творчестве Г. Чобану начали проявляться признаки новых жанрово-стилевых поисков, когда его внимание переключилось на сочинения для солирующих инструментов – духовых, клавишных и др. И хотя в академической музыке XXI века «важны индивидуальности, а не направления» [5 с. 6], аналитический дискурс новых композиций Г. Чобану невозможно представить вне контекста новой парадигмы в культуре и искусстве под названием *метамодерн*, выделенный впервые голландскими теоретиками культуры в 2010 году.

Напомним его определение в монографии российского музыковеда Настасьи Хрущёвой: «Метамодерн не стиль, но состояние культуры, не художественное направление, но глобальная ментальная парадигма. В то же время, метамодерн как состояние культуры порождает и определяет новые способы существования искусства – а значит, и его новую поэтику» [6 с. 11].

По мнению многих искусствоведов и культурологов, становление метамодерна спровоцировали две основные причины:

1. «Эпоха четвёртой промышленной революции – интернет вещей, роботизация, 3D-печать, смещение политических, социальных и прочих границ – формирует особый тип мышления» [там же, с. 14].

2. Кризис и травма постмодернизма. «Поскольку постмодернизм характеризовался такими чертами как деконструкция, ирония, стилизация, релятивизм, нигилизм и отречение от общих концепций (с целью создания карикатуры), дискурс о сущности метамодернизма будет охватывать процесс возрождения искренности, надежды, романтизма, влечения и возврата к общим концепциям и универсальным истинам...» [цит. по: 7 с. 390].

Квинтэссенцией музыкальной поэтики медитативного метамодерна служит феномен *новой простоты*. Заметим, что данное определение неоднократно актуализировалась и в другие периоды развития искусства. «Жажда *новой простоты* возрождается время от времени как эстетический протест, как стремление избавиться от оков разнообразных сложностей, награждённых прежним художественным опытом», – пишет исследователь К. Курленя [8 с. 83]. Действительно, ярким примером служит обращение к *новой простоте* Сергея Прокофьева после его экспериментов с «сильным языком» (выражение самого композитора) в *Симфониях № 2 и № 3*, операх *Игрок* и *Огненный ангел*, которую он манифестировал уже в феврале 1930-го года во время своих выступлений в Лос-Анджелесе: «Таким образом, я эволюционирую в сторону простоты формы, к менее сложному контрапункту и к большей мелодичности стиля; всё это я называю *новой простотой* <...>. Стравинский в это лето говорил мне в Париже, что тоже стремится к простоте стиля и мечтает о создании произведения всего для двух голосов. Я намеренно очень прост в моём новом сочинении – Дивертисменте для классического состава оркестра и тромбона...» [9 с. 91].

Другой знаковый пример поворота к *новой простоте* обозначился в творчестве Валентина Сильвестрова в 70-е годы прошлого века с возникновением циклов *Простые песни*, *Тихие песни* после длительного периода авангардистских изысков. По его словам, в этих сочинениях «нет игровой доминанты, хаотичного исторического напластования. Он (поворот) формулирует оригинальные константы, связанные с эстетикой тишины, демократизации языка в сторону *новой простоты*, лирической консонантности, неоромантизма» [цит. по: 10 с. 12]. Лирическая сущность автора с обертонами тихой, молчаливой экспрессии, окончательно определила специфический *метафорический стиль* В. Сильвестрова в XXI веке.

Концептуальную манифестацию *новой простоты* демонстрирует в его музыке жанровая опора на миниатюры-мгновения, багатели, собранные в циклы, которые инициировали в новой музыке новую традицию *багательности*, имеющую прямое отношение к анализу новейших сочинений Г. Чобану. Прочитав объяснение самого В. Сильвестрова о рождении *багательности*, как эстетической и этической платформы его музыки: «Конечно, багатели возникли из метафорического стиля, но это уже не метафоры, а семена музыки <...>, когда „прежде губ уже родился шёпот...“. Возникновение спонтанно, без всяких намерений, на протяжении последних 15 лет, сейчас это уже целый багательный эпос из 29 циклов» [там же, с. 182].

Важно подчеркнуть, что каждый автор демонстрирует индивидуальный подход к трактовке феномена *новой простоты*, расставляя персональные акценты в данном словосочетании; тем не менее, практика новой музыки склоняет к расширенному толкованию прилагательного *новая*, вкладывая в него варианты таких понятий как: новая чувственность, новая искренность, новая эмоциональность, новая сентиментальность, новая душевность, новый романтизм, новый гуманизм, новая песенность, новая медленность, новая связность, новая цельная красота, новая нарративность, новый сентиментальный минимализм, новая рефлексивная статика. Т.о., существительное *простота* отсылает к возвращению мелодии, тональности,

миру консонантности, эстетике тишины, влечению к малым формам, понятности вместо непонятности.

Геннадий Чобану, как композитор-интеллектуал, постоянно настроенный на рафинированную художественную рефлексию, победно и ярко прошёл на своем творческом пути искушение глобальными метастилиями поставангардизма и постмодернизма, обогатив музыкальную культуру Молдовы высоко профессиональными и подлинно современными сочинениями (см. первый раздел статьи). Продолжая чутко вслушиваться в фоносферу нового времени, совпавшего с приходом новой ментальной парадигмы *метамодерн*, в его композициях со второго десятилетия XXI в. стали обнаруживаться новые стилевые ориентиры.

Кристаллизация новых тенденций в сочинениях Г. Чобану на рубеже второго и третьего десятилетий XXI века

В указанный период композиторская активность Геннадия Чобану необычайно возросла. Легко и естественно, одно за другим начали рождаться инструментальные сочинения малых форм для солирующих духовых, клавишных и других тембровых разновидностей, которые быстро находят путь к слушательской аудитории, вызывая её неподдельный интерес. Постепенно в этих композициях стали вызревать и всё более явно проявляться новые импульсы, приметы, признаки, затрагивающие аспекты содержания, специфические черты жанра и стиля, особенности исполнительской интерпретации, креативные способы творческих контактов со слушателями. Музыковедческий анализ новых сочинений показывает, что указанный комплекс новаций обусловлен радикальным изменением социокультурной ситуации и возникновением новой ментальной парадигмы *метамодерн*, а собственно музыка новейших опусов Г. Чобану является не только результатом личностного дарования, но также логичным ответом на вызовы новой поэтики метамодернизма. Рассмотрим подробнее моменты соответствий с новой поэтикой.

1. Увлечение малыми формами или миниатюрными пьесами почти вытеснило в современной музыке большую диалектическую форму симфонии. Её сменила новая разновидность большой формы – циклы миниатюрных пьес-мгновений. По выражению В. Сильвестрова, – основателя новой разновидности циклов мини-пьес – это «целый потоп тихих ультиматумов – корыстному слуху и *сизифонизму* нашего времени» [там же, с. 185]. Сходную ситуацию мы наблюдаем и в творчестве Г. Чобану, анализируя подробный каталог его сочинений для солирующих инструментов с 2003 по 2022 годы, выполненный И. Сухомлин-Чобану в приложении к упомянутой выше статье [1 с. 52-53]. Большинство пьес длительностью от 5 до 9 минут объединены в циклы или имеют внутреннюю потенцию к цикличности: *Из песен и танцев меланхолической луны; Неспетая песня и Последняя серенада Хуана Карлоса О.; Медитация и игры; Игры отражённого света; Расширяющееся пространство I и II*. После 2022 г. эта жанровая тенденция сохраняется, склоняясь к ещё большей краткости мини-пьес и стремлением к потенциальному увеличению их количества в циклах. Таковы *Сказки I, II; Сны облаков I, II, III*.

2. В эпоху скоростного интернета «новое искусство – искусство метамодерна – неизбежно становится частью *Книги тотального Интернета, частью скроллинга, частью новостной ленты*» [6 с. 137], что, с одной стороны, облегчает коммуникацию с мировым музыкальным сообществом композиторов и исполнителей в плане распространении своих сочинений, а, с другой стороны, увеличивает ответственность за качество её исполнительской интерпретации. Несомненный успех, сопровождающий композиции Г. Чобану как в живом концертном исполнении, так и на просторах глобальной сети интернета, во многом обязан чрезвычайной требовательности композитора к выбору исполнителей, способных стать его единомышленниками, владеющих высокопрофессиональной авангардной техникой звукоизвлечения для адекватной передачи авторского образного мира сочинений. К таким музыкантам относятся,

как отечественные, так и зарубежные исполнители, например, Аурелиан Октав Попа, Эдуард Терол, Эмили Марлоу, Аурелиан Бэкан, Василе Мочок, Жан Неделчу, Торстен Губац, Клаудио Арбонелли, Михаил Корецкий (кларнет); Ион Богдан Штефэнеску, Ивона Глинка, Кэтэлин Оприцою, Юлиан Гогу, Анастасия Гусарова, Мария Сербинова (флейта); Раду Рэцой (аккордеон), Мирел Янкович, Мирча Мариан, Рэйчел Мерсер (виолончель), Альдо Аранда (ударные), Виктор Лакуста (хельдер тенор), Дана Чокырлие, Мэдэлина Клаудия Дэнилэ, Эрика Крино, Лидия Чубук (фортепиано) и др.

Встречаются случаи мобильного творческого единения композитора с конкретным исполнителем, которое продолжается годами, превращаясь в крепкий благотворный тандем двух единомышленников, какой представляют Геннадий Чобану и Виктор Лакуста, исполнитель на редком, старинном музыкальном инструменте хелдер теноре и барочной флейте. Находясь на одной творческой волне с композитором в понимании смысла новейшей академической музыки, он исполняет опусы Г. Чобану и других молдавских композиторов на концертах престижного Международного фестиваля *Дни новой музыки в Кишиневе*. Уникальная и серьезная фигура исполнителя-любителя на труднейшем инструменте хелдер-теноре, достигшего высокого профессионального уровня самообразованием, абсолютно соответствует эстетике *метамодерна*. Виктор Лакуста – крупный учёный, действительный член Академии Наук Молдовы, доктор медицины, разделяет интерес композитора Г. Чобану к сонорным возможностям музыкальных инструментов, способных передать тончайшие смысловые оттенки и эмоционально-чувственные градации посредством рафинированных звучностей.

3. В стилистике сочинений Г. Чобану второго десятилетия текущего столетия всё заметнее проступают «следы» новой поэтики метамодернизма, выразительные средства которой сублимируются в направлении *новой простоты* (см. второй раздел статьи). Константы данного феномена проявляются в новой песенности, новой медленности, возвращении культуры тишины и пауз, условной тональности, которые отражают лирический модус мировосприятия, изначально присущий творческому профилю Г. Чобану. Вместе с тем, изменившееся состояние культуры обострило его лирический модус чувствования, выдвинув на первый план интеллектуальную рефлексию созерцательности различных объектов – природы, звуковых пространств, тонких психологических нюансов, фантазийных образов, рождающих новую цельную красоту.

Конечно, эти изменения в сочинениях композитора для солирующих инструментов не остались без внимания чутких наблюдений исследователя И. Чобану-Сухомлин, которые позволили ей в процессе их аналитического обзора зафиксировать стремление «к качественным изменениям – поиску и нахождению новых смыслов, ценностей и ориентиров, а также способам их достижения. В свою очередь, накопление таких изменений приводит к личностному скачку – переходу во всё более цельное состояние» [1 с. 49].

Новейшие сочинения Г. Чобану для солирующих инструментов, созданные в годы 2022-2024, продолжают демонстрировать неподдельный, искренний интерес слушательской аудитории, а у меня вызывают желание музыковедческого отклика, несмотря на отсутствие временной дистанции.

Обращу своё внимание на циклы инструментальных миниатюр с перспективой их дальнейшей циклизации: *Сказка (Basm)*, *Сказка II (Basm II)*; *Сон облака I (Visul norului I)*, (*Сон облака II*) (*Visul norului II*), *Сон облака III (Visul norului III)*, исполняемых инструменталистами в различных тембровых вариантах на флейте, кларнете, хелдер теноре. Каждая пьеса по масштабам не превышает нескольких десятков тактов: 57, 89, 62, 78, 65 тт. соответственно. Однако, указанные мини-пьесы нельзя назвать традиционными миниатюрами, поскольку их содержание склоняет к определениям *тексты-мгновения* либо *спонтанные потоки интеллектуального созерцания, всплески ностальгической художественной рефлексии*.

Программные названия пьес-мгновений *Сказки*, *Сны облаков* сразу настраивают на общую лирическую ауру чувствования, наполненную нежнейшими рефлексиями и нюансами из доброго и загадочного мира сказок и природы. В стилистике этих мини-пьес, по сравнению с малыми формами второго десятилетия, в которых следы *новой простоты* начали проявляться ранее, теперь они откристаллизовались до более цельного отражения данного феномена. Действительно, во всех этих текстах-мгновениях начальные авторские указания темпов и ремарок *Espressivo*, *Espressivo dolce*, *Cantando*, *Con calma espressivo* отсылают к новой медленности, новой сентиментальности.

Константы новой песенности, новой связности также характерны для всех мини-пьес. Они очевидны в неспешной последовательности ясных мелодических фраз, отделённых друг от друга паузами разной длительности. Но теперь функция пауз изменилась: если в сочинениях композитора поставангардного периода паузы фиксировали необходимые моменты молчания между звуком и тишиной, в новейших анализируемых сочинениях паузы часто означают моменты «торможения», остановки, не нарушающие общую рефлексивную статику медленно повествования и при этом подчёркивающие микровыразительность каждого мотива, как самостоятельной единицы экспрессии.

Эти единицы экспрессии, при всём разнообразии своих смыслов, не имеют чётко очерченных параметров экспрессии, а представляются как их отголоски, подобные обертонам. Между тем, их разнообразие подчинено в текстах-мгновениях единому аффекту эмоциональности, что также перекликается с платформой *новой простоты* метамодерна. «Основной аффект метамодерна – тотальная меланхолия, в которую собираются все перечисленные её виды – это не глубокая тёмная меланхолия прошлых веков, ... это сладкая меланхолия, которая неизбежно оборачивается эйфорией <...>; план меланхолии и план эйфории постоянно сосуществуют в единовременности, не усиливаясь и не ослабляясь, а как бы мерцая; меланхолия и эйфория сходятся в особой ностальгичности», – отмечает Н. Хрущёва [6 с. 122, 129]. Я привела эту развёрнутую цитату знатока метамодерна неслучайно, а для того, чтобы акцентировать удивительную близость аффекта *особой ностальгичности*, сочетающей в единовременности экспрессию меланхолии и эйфории, духу национального характера молдован, румын и других балканских народов. Напомню, что отражение этого духа в художественной культуре и искусстве Румынии и Молдовы определили, как известно, выдающиеся учёные, философы и этнокультурологи в специфических научных художественных терминах *dor* и *миоритическое пространство*.

Эта характерная склонность натуры Г. Чобану к меланхолии, поэзии и метафизике находит особое отражение в стилистике его сочинений на всех этапах композиторского пути, включая и новейшие сочинения. Только теперь, в контексте новой поэтики, она узнаётся в архетипических интонационных мантрах.

Рассмотрим накопление новых творческих тенденций на примере анализа *Сказки I* для солирующего кларнета. В этой жемчужине новейшей музыки всего 57 тактов. На лирическую направленность указывает авторская ремарка вначале *Cantando, espressivo*; размер 3/4. Первая залигованная фраза из двух тактов погружает сразу в мир простой песенной кантилены с опорой на чистую диатонику из двух нисходящих больших секунд и нисходящей чистой квинты с последующим плавным сдвигом на восходящую большую секунду, замирающую на половинной длительности. Казалось бы, что ничего необычного в этой простой диатонической фразе из трёх секунд и нисходящей квинты нет, но как осторожно, нежно она подаётся с авторскими указаниями: *p, dolce, taragonato*.

Тонкая мотивная работа начинается уже во второй двухтактовой фразе, которая вступает после паузы восьмой, на слабой доле, со звука c^2 . Эта фраза представляет обращённый вариант интервалов из первой фразы, составленный поочерёдно из восходящих чистых квинт с восходящими большими секундами. Варьируется тот же мотив, но смена темброво-регистро-

вой краски верхнего регистра на более низкий, а также смена последовательности интервалов рождает микроэкспрессию ответа на первую фразу, обозначив начало спокойного диалога. В третьей фразе (такты 5-6) тонкое мотивное развитие продолжает этот тихий диалог согласия, поскольку интонационно совпадает с первой фразой, опираясь на те же диатонические интервалы нисходящих больших секунд и нисходящей чистой кварты. При этом вся фраза спустилась в ещё более низкий регистр первой октавы, сменив диатонический ладовый модус с белых клавиш на чёрные по бемольным звукам *v*, *as*, *es*, *des*.

Если первые две фразы ограничивались диапазоном чистой квинты, то третья фраза, заканчиваясь нисходящей большой секундой, плавно увеличила диапазон до большой сексты. Таким образом, первые три фразы слились в нежную монодию согласия, сотканную из лирических песенных архетипов, уходящих в древность своим кварто-секундовым интонированием.

Первые шесть тактов неторопливой лирической медитации, в которой мгновения экспрессии сменялись каждые два такта, явились подготовкой для роста нового витка эмоциональности в тактах 7-10, где единицы микро-выразительности изменяются теперь в каждом такте, меняя не только масштаб, но параметр экспрессии с песенного на романтический. Отголоски поэтики романтизма слышатся в двух полётных восходящих квази-арпеджированных всплесках, в мелодическую линию которых впервые включаются лирические интервалы малых терций, увеличенной кварты, большой терции; в ритмическом разбеге триолей, в расширении звукового диапазона фраз до децимы $es^1 - g^2$ (т. 7) и ноны $es^1 - f^2$ (т. 8).

Лёгкая эйфория романтики данных шестизвучных фраз в тт. 7-8 красиво и пластично гаснет в следующих двух микро-фразах из нисходящих секунд в тактах 9-10. В первом из них нисходящая большая секунда *es - des* переключается с такой же секундой, которая звучала на октаву ниже, завершая фразу в такте 6. В такте 10 микровыразительность заключается во впервые звучащей нисходящей малой секунде *as - g*, спускающейся от предыдущей большой секунды на чистую кварту ниже. Обе нисходящие секунды, зависающие на долгих длительностях, служат тихими отголосками древнего архетипа *lamento*. Конфигурация интонационного рисунка в тактах 7-10 представляет собой стройную мелодическую волну квази-арпеджированных восхождений в первой половине и почти поступенного нисхождения. В плане же эмоционального созерцания мы наблюдаем постромантическую эйфорию в первой половине, связно и незаметно переходящую в нежную меланхолию во второй половине, что в итоге приводит к характерному для поэтики метамодернизма единому аффекту особой ностальгичности.

Первые 10 тактов ласковой диатонической монодии можно считать завершённым экспозиционным разделом, который отделяется от следующего второго раздела длинной паузой в целый такт с авторским указанием размера 2/4. Однако эта ситуация молчания не прерывает неспешную и уютную нить событий сказки, а даёт время для перехода к рефлексии более активной событийной канвы её повествования.

В эмоциональном плане во втором разделе продолжается и получает дальнейшее развитие интонационный поток квази-романтических мгновений, достигающий своей кульминации на звуке f^3 – самой высокой мелодической вершине всей пьесы в тактах 18-19. Мелодический материал второго раздела, содержащий 11 тактов (тт. 12-23), привлекает изобретательной мотивной работой для достижения пластичного и естественного повышения градуса постромантической экспрессии. По сравнению с фразами первого раздела, здесь фразы становятся более протяжёнными и по количеству звуков под одной лигой – 8, 10, 13, и по количеству тактов – 2,5; 2,5; 3.

Плавное голосоведение внутри фраз, не превышающее интервалов секунды, терции и кварты в первом разделе, теперь активизировалось и обогатилось нисходящими и восходящими скачковыми ходами на интервалы малой и большой сексты, малой септими, а также восходящими ходами подряд на две чистые квинты и две уменьшённые кварты. Вместе с тем, многочисленные скачковые ходы не заслоняют собой плавного движения по узким интерва-

лам терций и секунд. Причём «именинниками» в составе фраз-мгновений стали нисходящие большие секунды, прозвучавшие в этом разделе 11 раз, включаясь, в том числе, в структуру четырёхзвучных звеньев секвенций, спускающихся по нисходящим интервалам.

Наряду с секвенционным развитием мелодики, композитор обращается и к другим приёмам активизации интонационного процесса, таким, как переключки коротких мотивов, наминающих эффект эхо; ступенчатые блоки восхождения или спуска; вариантное развитие мотивов; большие регистровые перепады между окончанием одной фразы и началом другой. Например, между тактами 17 и 18 встречаем бросок вниз на квинтдециму. Удивительно, но при всех изобретательных способах ведения этой затейливой извилистой монодии, она сохранила свою эластичность, певучесть и красоту. Такое впечатление возникает потому, что весь второй раздел пьесы имеет стройную и завершённую конфигурацию волны: нисходящее направление (тт. 12-13), восходящее (тт. 14-17), восходящее до кульминационной точки (тт. 18-20), нисходящее, с замиранием на последнем звуке единственной нисходящей секунды второго раздела.

Доброй рефлексии созерцания способствует также возвращение к условной тональности. Я имею ввиду не конкретную тональность, а ту, что приходит в виде некой новой модальности, «в устоявшихся тонально-гармонических формулах, работающих как закреплённые модусы» [6 с. 198]. Не могу не отметить, что все модусы в обоих разделах основаны на диатонических звукорядах только бемольного наклонения, где монодия движется преимущественно по ходам чистых кварт и квинт, консонирующим лирическим терциям, секстам и большим нисходящим секундам, что способствует рефлексии мягкой светлой ностальгии.

Глубокая пауза в 2/4, занимающая т. 24, подготовила переход в третий раздел (тт. 25-34), который почти полностью возвращает *на круги своя* музыкальный материал первого раздела с минимальным варьированием: две фразы из первого раздела звучат теперь на октаву ниже, укладываясь целиком в регистр первой октавы как знак абсолютного согласия и покоя. Второе различие касается завершающего мотива разделов: первый оканчивается нисходящей малой секундой умиротворения *as – g* (т. 10); третий неожиданно застывает на вопросительной восходящей уменьшённой квинте *g – des* (т. 34), предвосхищая ожидание какого-то невероятного звукового события.

Традиционная остановка в размере 2/4 (т. 35) вводит в контрастный четвёртый раздел пьесы (тт. 36-42), в котором происходит встреча с воображаемым явлением *чуда* с элементами волшебства и фантазии в соответствии с каноном сказочной мифологии. Рефлексию чудесных мгновений встречи с *чудом* композитор виртуозно и логично представил в контексте авангардной стилистики. Напоминанием о ней служит сопоставление двух сонорных параметров микро-экспрессии, в числе которых вибрирующее трелеобразное звукоизвлечение секунды *g – f* в группировке тридцать вторых длительностей и параметр точечных звуковых «уколов» из родословной фактуры пуантилизма.

Расположив в каждом из семи тактов эти две устоявшиеся сонорные «мантры» рядом, а также используя тонкие приёмы филигранного варьирования, композитору удалось создать звуковую и зрительную иллюзию завершённого процесса – неожиданного возникновения *чуда* и его неожиданного растворения или исчезновения. Так, незнакомые звуковые вибрации секундовых репетиций, связанные с появлением странного фантазийного объекта, изменяются по количеству (7, 6, 7, 6, 6, 8), по темпу.

Острые звуковые «уколы», фиксирующие мгновения экспрессивной реакции героя на странный объект, претерпевают варианты трансформации в зависимости от мерцания различных эмоций, – любопытства, удивления, растерянности, оцепенения, успокоения. Необходимо добавить, что столь подробное представление необычного события, произошедшего с героем, потребовало от композитора филигранной работы специальных расчётов для каждого такта необходимых и многочисленных пауз разной длительности (от тридцать вторых

до четвертных), чтобы уместить их вместе со звуками строго в основной размер 3/4. Лишь в такте 42 одноразовая переменна метра на 2/4, совпавшая с исчезновением *чуда*, предвосхитила начало пятого репризного раздела пьесы с восстановлением основного размера 3/4.

Материал его первых четырёх тактов 43-46, в котором ещё ощутимо лёгкое волнение персонажа, можно считать преддыктом к подлинной репризе, наступающей после долгого звука c^3 и длинной паузы в 2/4 со знаком *fermato*. Реприза (тт. 47-57) базируется на материале первого и третьего разделов, сохраняя тот же неспешный нарратив трогательных лирических мгновений из народных и романтических архетипов. Однако два последних итоговых такта звучат с вариантным изменением, приобретая новый смысл.

Напомним последние такты 33-34 третьего раздела, состоящие из двух отдельных мини-фраз, – нисходящей большой секунды *es – des* и восходящей уменьшенной квинты *g – de*, как архетипа внезапной тревоги. В сравнении с ними, последние звучащие такты пьесы (55-56) не дробятся на мини-фразы, а составляют одну фразу, продолжающую логическое развитие двух предыдущих романтических мотивов и плавно ниспадающую на большую секунду с конечным тоном *des*. Логика заключается в пластичном и естественно возникающем скрытом двухголосии, верхний голос которого строится из мелодических вершин романтических фраз, которые медленно спускаются по большим секундам, мягко акцентируя модус нисходящего лидийского звукоряда *g – f – es – des*. Данный звукоряд воспринимается как печать национального кода.

Отметим ещё несколько нюансов, отличающих репризный раздел от подобных ему первого и третьего. Это абсолютное избегание риторической фигуры нисходящей малой секунды с семантикой печали; это завершение всей пьесы интонацией большой нисходящей секунды, что придаёт ей особую певучесть и нежность путём замедления темпа, продления длительности каждого её звука таким образом, что они превращаются с помощью залировки в одноразовые самостоятельные микрофразы. А дальше продолжается молчаливое послевкусие прекрасных мгновений в виде добавочного такта со знаками паузы и *fermato*. Кроме того, начало репризы композитор сопровождает указанием кларнетисту использовать современный исполнительский приём *пения в кларнет*, когда музыкант к инструментальному звуку добавляет своё голосовое пение ради получения более сильного лирического эффекта.

Отмеченные в репризе нюансы выразительности рождают новый смысл эмоционального восприятия, который означает повышение градуса эйфории, оставляя за кадром аффект меланхолии.

Заключение

Анализ новейших сочинений Г. Чобану для солирующих инструментов и конкретно *Сказки I* для кларнета показал, что изначально присущий его композиторскому профилю лирический модус мировосприятия и талант чутко слушать и слышать пульс перемен культурного ландшафта, привели его к поэтике феномена *новой простоты*, предлагаемой актуальной парадигматикой метамодерна. В процессе подробного анализа *Сказки I* отмечается углубление лирического мировосприятия композитора интеллектуальной рефлексией созерцательности, отражающей тонкие психологические нюансы и мгновения окружающего мира.

Обогащение музыкального материала константами новой песенности, новой медленности, новой чувственности, новой искренности способствовало достижению новой цельной красоты пьес-мгновений. Нарративное и неспешное развёртывание музыкальной ткани с понятными архетипами мелодических фонем воспринимаются слушателями как утешение и благодарность. В этой музыке сливаются в единстве этика и эстетика, т.е. добро и красота, что в искусстве древней Греции обозначалось термином

Калокагатия. Умногу слушателя с первых тактов захватывает эта гармония этики и эстетики и понимание, что его слушание ненапрасное.

Библиографические ссылки

1. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Сочинения для солирующих инструментов в перспективе 21 века: новые опусы Г. Чобану. In: *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova*. Chișinău: Valinex, 2023, pp. 42–53.
2. САВЕНКО, С. Музыка XXI века: к перспективе изучения. В: *Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова*. Москва: Научно-издательский центр Московской консерватории, 2016, с. 541–545.
3. СЮВАНУ, Gh. Monodia în creația muzicală contemporană (fundamentarea unei probleme). In: *Sud-Est*. 1997, nr. 3, pp. 63–68. ISSN 1857-0143.
4. *Новейший философский словарь*. Сост. А.А. Грицанов, 1998 [online]. [accesat 20 mai 2020]. Disponibil: <http://terme.ru/dictionary/175/>
5. АКОПЯН, Л.О. и др. Музыка XXI века: первые итоги. В: *Журнал Общества теории музыки*. Выпуск 2018, № 4 (24), с. 6–8. ISSN 2308-1333.
6. ХРУЩЁВА, Н. *Метамодерн в музыке и вокруг неё*. Москва: Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2020. ISBN 978-5-386-13540-9.
7. ГУЛЯНИЦКАЯ, Н. Кто? Что? Как? в новейшей музыке. В: *Музыкальная наука в контексте культуры*. Ред.-сост. Т. И. Науменко. Москва: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2020, с. 388–392.
8. КУРЛЕНЯ, К. «Новая простота» – «новая сложность»: к уточнению смыслов и генеалогии. В: *Учёные записки РАМ им. Гнесиных*. 2022, № 3, с. 83–97. ISSN 2227-9997.
9. *Прокофьев о Прокофьеве: статьи и интервью*. Сост. В.П. Варунц. Москва: Советский композитор, 1991.
10. БУЛОШНИКОВ, М. *Метафорический стиль Валентина Сильвестрова*. Санкт-Петербург: Iaromir Hladik press, 2022.