

СИМФОНΙΑ ДЯ ОРГАНА И ЛИТАВР ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА: ДИАЛОГ С «КЛАССИЧЕСКОЙ УТОПИЕЙ» В ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ

SIMFONIA PENTRU ORGĂ ȘI TIMPANE DE VLADIMIR CIOLAC:
DIALOG CU „UTOPIA CLASICĂ” ÎN CULTURA POST-NECLASICĂ

SYMPHONY FOR ORGAN AND TIMPANI BY VLADIMIR CIOLAC:
DIALOGUE WITH “CLASSICAL UTOPIA”
IN POST-NON-CLASSICAL CULTURE

ELENA SAMBRIȘ¹

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-5583-5764>

CZU 785.72.082.1:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.1.07>

Современные композиторы редко обращаются к симфонии из-за некоторой пресыщенности, «усталости» жанра, а также его большой семантической нагруженности, словно требующей ответа на все нерешенные ранее вопросы. Это не означает полного отказа от симфонии, но выдвигает новые художественные задачи. Иногда авторы скрывают модус симфоничности под программным названием или другим жанром, но также симфонией может быть названо сочинение, которое в принципе не относится к симфоническим по исполнительскому составу. Одно из произведений такого типа – Симфония для органа и литавр известного композитора Республики Молдова В. Чолака. Вступая в диалог с концепцией симфонии эпохи классицизма – «классической утопией» (по М. Арановскому), автор использует нетрадиционный цикл из двух частей – драматической и трагической, представляя солистов как полноправный оркестр с насыщенным звучанием. Формы являются неклассическими, напоминающими «условную» сонатную и модифицированное рондо. Части Симфонии воплощают грани единой концептуальной идеи, реализующей диалог с прошлым через раскрытие экзистенциальных проблем и распространяющей его на структуру и средства музыкальной выразительности.

Ключевые слова: творчество В. Чолака, жанр симфонии, модус симфоничности, сочинение для органа и литавр, тенденции неоромантизма

Compozitorii moderni apelează rar la simfonie, din cauza unei anumite saturații, a „oboselii” genului, precum și a încărcăturii sale semantice majore, ca și cum ar fi necesar să ofere un răspuns la toate întrebările rămase nerezolvate anterior. Acest fapt nu înseamnă o respingere completă a simfoniei, ci mai degrabă ridică noi provocări artistice. Uneori, autorii ascund modul simfonic sub un titlu programatic sau sub forma unui alt gen, dar o lucrare, care, în principiu, nu aparține genului simfonic, din punct de vedere al compoziției, poate fi, totuși, numită simfonie. Una dintre creațiile de acest tip este Simfonia pentru orgă și timpane a cunoscutului compozitor din Republica Moldova, V. Ciolac. Intrând într-un dialog cu conceptul de simfonie al epocii clasice – „utopia clasică” (după M. Aranovsky), autorul propune un ciclu neconvențional în două părți, dramatică și tragică, prezentând soliștii ca pe o orchestră cu drepturi depline, cu un sunet amplu și bogat. Formele sunt non-clasice și amintesc de sonata „convențională” și de rondoul modificat. Părțile Simfoniei întruchipează fațete ale unei singure idei conceptuale, realizând un dialog cu trecutul prin dezvăluirea problemelor existențiale și extinzându-l asupra structurii și mijloacelor de exprimare muzicală.

Cuvinte-cheie: creativitatea lui V. Ciolac, genul simfoniei, modul simfonic, compoziție pentru orgă și timpane, tendințele neoromantismului

¹ E-mail: elenasambris@gmail.com

Modern composers rarely turn to symphony due to certain saturation, “fatigue” of the genre, as well as its great semantic load, as if requiring an answer to all previously unresolved questions. This does not mean a complete rejection of the symphony, but puts forward new artistic tasks. Sometimes authors hide the symphonic mode under a program title or another genre, but a composition that as a rule, does not belong to the symphonic genre in terms of the performer composition can also be called a symphony. One of the works of this type is the *Symphony for Organ and Timpani* by the famous composer of the Republic of Moldova V. Ciolac. Entering into a dialogue with the concept of the symphony of the classical era — “classical utopia” (according to M. Aranovsky), the author uses an unconventional cycle in two parts — dramatic and tragic, presenting the soloists as a full-fledged orchestra with a rich sound. The forms are non-classical, reminiscent of the “conditional” sonata and modified rondo. The parts of the *Symphony* embody the facets of a single conceptual idea, realizing a dialogue with the past through the disclosure of existential problems and extending it to the structure and means of musical expression.

Keywords: V. Ciolac's creativity, symphony genre, mode of symphonicity, composition for organ and timpani, trends of neo-Romanticism.

Введение

В современной европейской культуре постмодернизма композиторы редко обращаются к жанру симфонии, учитывая его сложную семантическую нагруженность и огромный исторический шлейф смыслов, требующий определенного соответствия жанровому канону. Однако эти же условия нередко становятся поводом для культурной рефлексии, «переоценки переоценок» (Е. Назайкинский) и даже нарочито провокационных названий тех сочинений, которые симфониями в принципе не являются.

В творчестве известного композитора Республики Молдова Владимира Чолака насчитывается множество произведений для оркестра – девять для большого симфонического и семнадцать для камерного или струнного. Среди них имеются три симфонии – Симфония № 1 *Reminiscence* (2016), Симфония № 2 *Tempus fluxus* (2024) и Симфония *Legenda buciutului* (2014); первые две рассчитаны на большой оркестр, третья – на камерный. Особняком стоит Симфония для органа и литавр, которую, несмотря на название, нельзя причислить к симфоническим произведениям, поскольку она написана для двух исполнителей, однако показательно ее наименование, апеллирующее к богатой памяти данного жанра. Произведение было завершено в 2022 году и впервые исполнено в Кишиневе в 2023 году Анной Стрезевой (орган) и Василием Москвитиним (литавры). Сочинение привлекает внимание глубоко трагическим содержанием, яркими контрастами и необычайным динамизмом, а также тонким мастерством, с которым композитор воплотил в оригинальном инструментальном дуэте высокий «модус симфоничности». Целью статьи является рассмотрение особенностей художественной системы данного сочинения в корреляции эстетических установок прошлого и современного.

Симфоничность несимфонического произведения

Поскольку анализируемое произведение не относится к симфонической музыке в собственном смысле слова, необходимо прояснить, какой смысл несет данная авторская атрибуция. Мы можем рассмотреть ее в двух аспектах, учитывая, что существуют симфония как жанр и симфонизм как метод музыкального мышления, подобно тому, как различаются вариации и вариационность, концерт и концертность, поэма и поэдность, когда метод проникает в другие жанры.

А. С учетом того, что сочинение исполняет инструментальный дуэт, оно могло быть обозначено как соната – жанр, который издавна считался аналогом симфонии в сольной и дуэтной музыке. Однако композитор справедливо решил, что насыщенность звучания и тембровое богатство органа приближаются в данном произведении к оркестровым, поскольку здесь воспроизводится множество тембров духовых и ряд смешанных (например, напоминающие струнные с духовыми), а также привлекаются ударные инструменты (три литавры). Автор изначально мыслит оркестрово – широко, динамично, в стиле *al fresco*, при этом несколько

вязкая звучность органа с «переливом» и наслаиванием гармоник дополняется и компенсируется активностью литавр, имеющих весьма сложную партию не только в ритмическом, но и в интонационном отношении, поскольку включает большое количество быстрых перестроек «на ходу». Таким образом, здесь задействованы два равноценных солиста, представляющих полноправные оркестровые группы.

Еще один аргумент в пользу названия Симфония апеллирует к известной теории М. Арановского о том, что симфония классического типа «содержала в себе канонизированную, гуманистическую концепцию Человека» [1 с. 17], которая стала «семантическим инвариантом симфонии как жанра» (курсив автора – Е.С.) [1 с. 25]². Эта установка симфонии на определенный тип содержания, имеющего всеобъемлющий характер, ощущается до сих пор; несмотря на значительно изменившуюся картину мира, симфония по-прежнему стремится к решению сущностных вопросов бытия. На наш взгляд, именно их имел в виду композитор в своем названии, которое неизбежно активизирует культурный диалог с более ранней концепцией.

По поводу сравнения разных подходов к симфонии М. Арановский также пишет: «Человек XX и XXI веков и Человек эпохи Просвещения, классицизма – это совершенно разные человеческие сущности. Если говорить об истории симфонии, то она действительно сформировалась в идеологическом климате эпохи Просвещения. Во всяком случае, берет в этой эпохе свои идейные истоки. Она родилась как классическая утопия, в которой мир гармонизован, а Человек являет собой равновесие между его индивидуальным и коллективным, субъективным и объективным, между действием и мышлением, медитацией и игрой. Гармонизованный человек соответствует гармонизованному Миру» (курсив автора – Е.С.) [2 с. 42].

Говоря о дальнейшем историческом пути симфонии, музыковед уточняет: «История симфонии XIX века запечатлела историю распада утопии, которая завершилась уже в XX веке музыкальной антиутопией Шостаковича. Казалось бы, логический круг истории жанра завершился. Тем не менее симфония совершила попытку продолжить свою жизнь в условиях постмодернизма, на основе рефлексии на весь ее предшествующий путь (Шнитке)» [2 с. 42]. Таким образом, сегодняшнее обращение к жанру симфонии мы воспринимаем и как обновление и переосмысление традиции, и как рефлексию, и как парадоксальный диалог с идиомами «классической утопии».

Б. Переходя к методу симфонизма, отметим, что в целом он остался в прошлом, и его еще труднее реанимировать, чем жанр симфонии, поскольку он связан с определенным типом мышления – диалектическим. Как известно, симфонизм означает «органичную взаимосвязь и взаимодействие музыкальных образов в их динамичном и непрерывном становлении, преобразовании, переходах в качественно новые состояния, диалектике развития от контраста к синтезу, от противоречия к единству» [3 с. 498]. Несколько десятилетий назад в музыковедении этот метод имел такой научный вес, что считалось обязательным, что все выдающиеся произведения должны быть симфоничны. «Означая автономизацию музыкального мышления в способности отражения действительности, симфонизм проявился и в фуге, и в барочном концерте, и в симфонической поэме, и в циклах миниатюр романтиков, и в других жанрах и формах» [3 с. 498].

Сегодня уже никто не утверждает столь категорично. Вместо этого в постнеклассической эстетике действует установка на восприятие многогранности мира, понимание его полицен-тричности, что проявляется в диалогичности сознания и построении внутреннего пространства художественного текста в виде дискурса вопрос – ответ – вопрос, в его открытости, ощу-

2 Напомним, что М. Арановский определил концепцию симфонии как показ разных ипостасей человека: *Homo agens* (Человек деятельный), *Homo sapiens* (Человек мыслящий), *Homo ludens* (Человек играющий) и *Homo communis* (Человек общественный) [1 с. 24].

щаемой как недосказанность, которая не может реализоваться в диалектической триаде тезис – антитезис – синтез³. Структурно-тематическая незавершенность, диспропорциональность, асимметрия, столь характерные для музыки поставангарда – все это суть антиподы диалектического метода, то есть метода симфонизма в музыке.

При этом «модус симфонизма», встречающийся в современной искусстве, о котором говорит А. Амрахова⁴ [4 с. 217], выступает в данном контексте, в том числе, и как один из видов концептуальной программности в музыке⁵, но, учитывая сказанное выше, мы отчасти скорректируем термин и будем говорить о модусе симфоничности или даже в определенных случаях о концепте симфоничности. Произведение В. Чолака, безусловно, обладает этим качеством, реализованном в ярких тембровых свойствах партитуры и глубоком философски-обобщенном содержании, воплощающем обостренное и дисгармоничное мироощущение современного человека.

Барочное, классическое, романтическое... очень романтическое

Симфония для органа и литавр представляет собой довольно показательное для инструментальной музыки композитора произведение. Стилиевые акценты его творчества в целом включают черты неоклассицизма (чаще в виде необарокко, неоготики), неофольклоризма, неоромантизма, которые, как правило, тесно переплетаются. Более четкое разграничение можно провести между произведениями с фольклорной направленностью или без нее. Картину дополняют современные техники письма, но выбор их своеобразен и неочевиден.

Говоря о техниках композиции, исследователи обычно подразумевают базовые, так сказать, «титульные» техники, среди которых, например, серийность, сериальность, сонорика, минимализм, алеаторика, однако в творчестве В. Чолака они практически не встречаются, за исключением модальности. Помимо этого, существуют менее заметные, «не титульные» техники, указывающие, в частности, на особенности гармонической системы, типы изложения и развития материала; они часто не имеют устоявшихся названий, но значительно влияют на стилистику. К ним у В. Чолака может быть отнесена техника гармонических полюсов⁶, которая вместе с хроматической тональностью во многом определяет почерк композитора, а также техника вариационно-вариантного развития.

Эти признаки характеризуют и Симфонию для органа и литавр, при этом она не связана с неофольклоризмом. Композитор выстраивает напряженные линии драматургии, подвергая основную художественную идею развитию в духе барочных, классических и, в наибольшей мере, романтических традиций. В целом, тенденции неоромантизма выступают одним из самых показательных свойств музыки композитора, что явно выделяет его творчество на фоне общих иронично-скептических постмодернистских дискурсов с использованием рациональных техник письма, заметно «охлаждающих» непосредственность чувства. Будучи сопряжены с яркой эмоциональностью, открытостью, лиричностью, сочинения В. Чолака обладают особой искренностью и притягательностью.

Сказанное в полной мере относится и к анализируемому сочинению. Насыщенное образное содержание Симфонии воплощает многогранную картину мира, охватывающую возвышенную барочную патетику, классическую конфликтность, глубокую романтическую скорбь,

3 Об алгоритмах диалектического и диалогического мышления мы уже писали ранее, сравнивая методы симфонизма и концертирования, см.: [5 с. 84].

4 Под жанровым модусом А. Амрахова понимает жанровые признаки, которые, «достигая высокой степени концептуализации, обретают самостоятельность» [4 с. 216].

5 О методе концептуальной программности и его приемах мы писали подробно в статье, см.: [6].

6 Понятие полюса принадлежит И. Стравинскому. Л. Дьячкова поясняет, что в данном случае «утверждение опорного звука достигается с помощью его оstinato повтора», и он «не является I ступенью тональности»; подробнее см.: [7 с. 67].

оттеняемую по-весеннему жизнерадостными моментами с легкими песенно-танцевальными аллюзиями, и множество других оттенков эмоциональных состояний как граней единого экзистенциального пространства.

Неклассический цикл и quasi-классические формы

Особенностью произведения является двухчастный, тонально разомкнутый цикл (*c-moll* – *cis-moll*) с формами частей, близкими к классическим. В Симфонии парадоксально соединяются динамизм, устремленность движения и пропорциональность, уравновешенность мысли. При закругленности и стройности частей (I – сложная трехчастная или «условная» сонатная, II – рондо), произведение насыщено огромной внутренней энергией, которая не разрешается, а словно отстраняется, переходя в иной план восприятия-осмысления. Части цикла равноправны по своему значению, хотя и различны по содержанию: первая – драматическая, вторая – трагическая; обе основаны на ярких контрастах, но в финале противоречия многократно усилены. Два этапа развития словно показывают экзистенциальный конфликт сначала широко, масштабно, а затем подробно, детально.

I часть Симфонии открывается медленным вступлением *Andante maestoso*, звучащем на *pp* сумрачно и приглушенно. Его характер вызывает ассоциации с содержанием псалма *De profundis clamavi ad te, Domine* (Из глубины взываю к тебе, Господи); особо отметим и особую семантику «патетической» тональности *c-moll*. На органном пункте С ползущие хроматические интонации из малой октавы постепенно устремляются вверх, достигая третьей октавы, и выливаются в сурово-возвышенные восклицания главной темы на *ff* (ц. 1), (Пример 1).

Данная часть включает три крупных раздела, напоминающих экспозицию, разработку и репризу, однако, основные признаки сонатной формы остались до конца не реализованы. Тональности ведущих тем экспозиции (главная – *c-moll*, связующая – *fis-moll*, побочная – *f-moll*, заключительная – *c-moll*), во-первых, возвращают гармоническое движение к исходной точке – *c-moll*, а во-вторых, повторены без изменений в репризе, что придает всей форме черты сложной трехчастной. Помимо этого, активная, тонально неустойчивая разработка основана на новом материале и не имеет интонационного родства с главной темой. В целом, все темы экспозиции оказываются интонационно близки между собой, их контраст незначителен, поскольку основное противоречие возникает между крайними разделами (экспозицией с репризой) и средним (разработкой).

Еще одна особенность изложения музыкального материала ведет свое происхождение от барочных традиций и указывает на фактурно-динамические закономерности той эпохи. Речь идет о так называемой террасообразной динамике, связанной со спецификой органной техники – чередованием *forte* и *piano*, зависящим от исполнения на определенных мануалах и включения различных органных регистров. В последовательности разделов и тем композитор сохраняет данный принцип, усиливающий контраст в сопоставлении материала. Яркие *crescendo* и *diminuendo* выстраиваются во многом за счет партии литавр, что подтверждает максимально выигрышное использование темброво-динамических возможностей избранного инструментального состава.

Общий характер тем позволяет сгруппировать их в две сферы: величественно-возвышенные (главная, связующая) и скорбные, с никнущими плачущими интонациями (побочная, заключительная). В конце экспозиции, после заключительной темы повторяется связующая в другой тональности (*g-moll*), что «размыкает» тональный круг и придает экспозиции ожидаемую неустойчивость окончания.

Переход-связка (ц. 7) к разработке вводит более оживленный темп *Con moto* и устанавливает органную точку на *d* – основной для первого раздела разработки. Здесь ощущается отно-

сительная тональная неопределенность, так как в активных фигурациях органа обыгрываются гармонии увеличенного трезвучия, а с началом разработки (ц. 11) – уменьшенного трезвучия, используется техника гармонических полюсов. Очень динамично построен раздел с движением литавр *tremolo* по звукам *Fis-G-B-d-f*, со сменой устоев в каждом такте, то есть с быстрой перестройкой инструмента, дающий эффект *glissando* – яркий и напряженный, подчеркивающий кульминацию первой части. Композитор проводит данный раздел (тт. 111-134) еще раз, выстаивая «второй куплет» внутри разработки (т. 135-158), и его энергетика не снижается, а лишь нарастает.

Реприза (ц. 15) повторяет большую часть экспозиции, внося незначительные изменения, не затрагивающие, однако, тональный план. После заключительной темы звучит кода на том же материале; здесь опускается дополнительное проведение связующей в *g-moll*, которое было введено в экспозиции для придания динамизма и устремленности.

Таким образом, характер музыкального материала, связанный с барочной патетикой, положил определенный отпечаток на его фактурно-динамическое изложение, интонационное родство тем, особенности тонального плана части и закономерности среднего раздела. При стройности и пропорциональности I части ее структура оказывается не вполне традиционной – «условной» сонатной, то есть неклассической формой; схема ABA_1 .

II часть Симфонии контрастирует по темпу (*Allegro non troppo*) и размеру (3/8 вместо 4/4). Форма рондо является характерной для финалов сонатно-симфонических циклов, однако и здесь композитор несколько отступает от традиционной трактовки данной структуры, поскольку строит эпизоды на одном материале, а примерно в точке золотого сечения (294-й т. из 438 тт.) вводит «разработочный раздел», основанный на конфликтных столкновениях двух ведущих тем – рефрена и эпизода; схема $A+B+A+B_1+A+B_2+A/B+B_3 + Coda$.

Рефрен А излагается в *A-dur*, звучит светло и радостно, напоминая весеннюю песню, связанную с пробуждением жизненных сил природы и человека; содержит также некоторые черты танцевальности за счет четырехтактовых фраз. Начинаясь в мажоре, мелодия постепенно немного омрачается, опускается вниз, переходит в *fis-moll* и заканчивается в данной тональности (Пример 2).

Эпизод В (ц. 19-20) вносит характер смятения и неустойчивости, своими пассажами по уменьшенным и увеличенным трезвучиям напоминает разработочный раздел I части. Его начальная тональность оказывается довольно далекой по отношению к тональности рефрена – *e-moll*, которая быстро сменяется также далекими тональностями – *h-moll*, *g-moll*, *c-moll*; второй раздел эпизода (т. 73) устанавливает *fis-moll* – параллельную к главной тональности рефрена, подготавливая его появление (такты 33-97).

Рефрен А (ц. 21) звучит без изменений, а идущий за ним эпизод B_1 (ц. 22-27, такты 130-228) подвергается преобразованиям и значительно разрастается; здесь вводится активное тональное движение, затрагивающее тональности, которых не было в эпизоде В: *e-moll*, *g-moll*, *b-moll*, *cis-moll*, *b-moll*, а после прихода к *fis-moll* (который указывал на завершение данного раздела и подготовку рефрена) эпизод повторяется, словно «второй куплет» (как в I части), со сходным тональным планом: *e-moll*, *g-moll*, *b-moll*.

Вновь проводится рефрен А (ц. 28), как островок стабильности в изменчивом мире, он сменяется эпизодом B_2 (ц. 29), начинающемся в *g-moll*, затем следуют тональности *b-moll*, *cis-moll*, что приводит к самому напряженному столкновению двух основных тем, словно перебивающих друг друга. Материал рефрена рассекается на части, и в его проведение неоднократно вторгается тема эпизода в *g-moll*. Затем динамичная смена тональностей *b-moll*, *g-moll*, *e-moll*, *g-moll*, *fis-moll* подводит к *d-moll*, напоминающем о среднем разделе I части. Однако здесь не возвращается ее тематизм, а появляется новый материал в размере 3/4, в характере траурной сарабанды.

Это кода, означающая переход в иную смысловую плоскость, словно победа или поражение остается для личности нерешенным вопросом. Более глубокий концептуальный смысл видится в завуалированном оплакивании человека, завершения его борьбы и жизни, где рано или поздно все оказываются в роли проигравших. Мелодия сарабанды сначала разворачивается на одном звуке, расцвеченным разными гармоническими созвучиями, затем начинается постепенный, словно с усилиями, хроматический подъем (т. 368), напоминающий о начальных тактах Симфонии, что создает переключку со вступлением. В кульминации на *ff* происходит тональное смещение в *es-moll* (т. 376), затем в *fis-moll*. В конце звучат двенадцать тактов из вступления, перенесенных в тональность *cis-moll*, на которой скорбными никнущими интонациями (как отголосок заключительной темы I части) заканчивается II часть Симфонии.

Выводы

Симфония для органа и литавр Владимира Чолака демонстрирует множество ярких художественных решений, отвечающих замыслу композитора в плане показа экзистенциальной драмы, завершающейся неизбежным трагическим концом. Повествование воспринимается как глубоко искреннее, выстраданное и вынесенное из глубины души, но в то же время оно предстает и как часть коллективного сознания, как нечто архетипическое, уходящее корнями в историю культуры.

Особенности Симфонии В. Чолака затрагивают разные стороны ее структуры и музыкального языка:

1. Произведение воплощает высокий модус симфоничности, не являясь симфоническим произведением в собственном смысле слова, однако достигая этого качества за счет насыщенного образного содержания и богатого инструментального воплощения, реализованного в нетрадиционном исполнительском составе — орган и литавры.

2. Соединяя черты необарокко, неоклассицизма и неоромантизма, композитор делает акцент на глубоко личном высказывании. Данные черты тесно переплетаются, создавая уникальный сплав, который воспринимается в то же время как принадлежность актуального сознания, часть нашей эпохи. Устанавливая прочную связь с прошлым, с ушедшими пластами культуры, автор побуждает современников к размышлениям о проблемах бытия.

3. Музыкальные формы, избранные в данном произведении, демонстрируют типичное для В. Чолака тяготение к пропорциональным и уравновешенным, репризным по своему генезису структурам, которые, однако, не вписываются в строгие классические каноны, нарушая их отдельными чертами. В проанализированной Симфонии для органа и литавр такими формами оказались «условная» сонатная (с отступлением от тональных норм – без переноса побочной партии в новую тональность в репризе) и модифицированное рондо (с эпизодами, построенными на одном материале и с взаимопроникновением рефрена и эпизода). Очевидно, что автор подчиняет структурные и тональные закономерности художественному содержанию, которое выходит за рамки «классической утопии», отражая напряженный пульс нашего времени.

4. Обращаясь к симфонии, композитор вступает в диалог с «памятью жанра», и, воссоздавая его в современную эпоху, показывает сложность и дисгармоничность окружающего мира: две части Симфонии служат продолжением друг друга как отражение устремленного движения-порыва, звучащего на едином дыхании. В отличие от классической симфонии, они не демонстрируют различные грани целостного мира, а прочерчивают близкие ракурсы одного концепта. Диалог с прошлым, как выявил проделанный анализ, реализуется в идее, структуре и средствах музыкальной выразительности.

Симфония для органа и литавр В. Чолака – показательное для творчества композитора произведение, выполненное с высоким художественным мастерством.

Пример 1. В. Чолак, Симфония для органа и литавр, 1 часть, основная тема

Andante maestoso

Organ

Timpani

ff

f — *ff*

Пример 2. В. Чолак, Симфония для органа и литавр, 2 часть, основная тема

Allegro non troppo

Organ

mf

mf

Библиографические ссылки

1. АРАНОВСКИЙ, М. Симфонические искания. Ленинград: Советский композитор, 1979.
2. АРАНОВСКИЙ, М. Дискуссионные проблемы современного музыкознания. В: А. АМРАХОВА. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Москва: Композитор, 2009, с. 33–43 ISBN 5-85285-333-х.
3. Симфонизм. В: Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1990, с. 498–499. ISBN 5-85270-033-9.
4. ВОРОНЦОВ, Ю. О педагогике и педагогах, музыке и музыкантах, и о самом лучшем, что есть в человеке. В: А. АМРАХОВА. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Москва: Композитор, 2009, с. 207–226. ISBN 5-85285-333-х.
5. САМБРИШ, Е. Инструментальные концерты А. Эшпая: концепция жанра и проблема диалога. Тирасполь: Изд. Приднестровского ун-та, 2013.
6. САМБРИШ, Е. Художественные парадигмы симфонического творчества Геннадия Чобану: новая «старая» программность (о методе концептуальной программности). Музыковедение, 2024, №2, с. 30–37. ISSN 2072-9979.
7. ДЬЯЧКОВА, Г. Гармония в музыке XX века. Москва: Музыка, 2003. ISBN 5-8269-0069-5.