

Самбриш Елена Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент департамента «Музыковедение, композиция и джаз», Академия музыки, театра и изобразительных искусств, г. Кишинёв, Республика Молдова.

Sambrish Elena Yu., Candidat of Arts Criticism (PhD), Associate Professor, Department of Musicology, Composition and Jazz, Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chisinau, Republic of Moldova.

Художественные парадигмы симфонического творчества Геннадия Чобану: новая «старая» программность (о методе концептуальной программности)

Современная музыка концептуального направления очень многопланова и охватывает разные жанры, среди которых «новый театр» (медиа-опера, медиа-проект, медиа-мистерия и др.), инструментальный театр и собственно инструментальная музыка. В рамках последней сформировался метод, обозначенный нами как концептуальная программность, которая дополняет известные виды программности (картинная, жанровая, стиливая, скрытая, метафорическая). Данный метод опирается на цитаты, монограммы, аллюзии, музыкально-риторические фигуры, жанровые модели и другие средства, работающие на раскрытие философского концепта, при этом высокая концентрация указанных приемов рождает новое качество; осведомляющие знаки (заглавие, программа) и художественные знаки, функционирующие в тексте, образуют сложную игру смыслов. Концептуальная программность опирается на технику комментирования – сопоставление интонационных событий-«кадров». Понятие интонационного события трактуется нами как категория содержания: это смысловые синтагмы, в роли которых выступают интонации, их группы или развернутые построения. Известный композитор Республики Молдова Геннадий Чобану широко использует концептуальную программность в симфоническом творчестве. Раскрывая сверхтему «Человек и Универсум», он выстраивает «смысловые поля»: «Человек и Мир», «Человек и Культура», «Человек и Природа», при этом сходные концепты предстают в разных фреймах (сценариях) и масштабном ракурсе. В качестве примера анализируются Симфония «Sub soare și stele» и «Codul Enescu» для струнного оркестра, где первое сочинение напоминает развернутую фреску с множеством разделов-сцен, второе – проникновенный диалог с «Другим Автором», выстраиваемый из кратких мотивов и лейтинтонаций. насыщенность художественных смыслов рождает яркий результат, восходящий к культурологическому методу творчества.

Ключевые слова: концептуальная программность, техника комментирования, интонационные события, симфоническое творчество Геннадия Чобану.

Artistic Paradigms of Ghenadie Ciobanu's Symphonic Creativity: New "Old" Programming (About the Method of Conceptual Programming)

Contemporary conceptual music is very multifaceted and covers different genres, including "new theater" (media opera, media project, media mystery, etc.), instrumental theater and instrumental music itself. Within the framework of the latter, a method was formed that we designated as conceptual programming, which complements the known types of programming (pictorial, genre, stylistic, hidden, metaphorical). This method is based on quotes, monograms, allusions, musical and rhetorical figures, genre models and other means that work to reveal a philosophical concept, while a high concentration of these techniques gives rise to a new quality; informative signs (title, program) and artistic signs functioning in the text form a complex play of meanings. Conceptual programming is based on the technique of commenting – the comparison of intonational events – "frames". We interpret the concept of an intonational event as a category of content; these are semantic syntagms, the role of which is played by intonations, their groups or expanded constructions. The famous composer of the Republic of Moldova Genady Ciobanu widely uses conceptual programming in symphonic work. Revealing the super-theme "Man and the Universe", he builds "semantic fields": "Man and the World", "Man and Culture", "Man and Nature", while similar concepts appear in different frames (scenarios) and scale perspective. As an example, the Symphony "Sub soare și stele" and "Codul Enescu" for string orchestra are analyzed, where the first work resembles an expanded fresco with many sections-scenes, the second is a heartfelt dialogue with the "Another Author", built from brief motives and leitintonations. The richness of artistic meanings gives rise to a vivid result, which goes back to the cultural method of creativity.

Keywords: conceptual programming, commentary technique, intonation events, symphonic work of Genady Ciobanu.

DOI: 10.25791/musicology.2.2024.1363

Введение

Среди множества новейших техник письма и методов композиции, рожденных музыкальным искусством XX–XXI веков, некоторые предстают как «хорошо забытое старое», извлеченное из прошлого, «отредактированное» и приспособленное к новым условиям. Например, истоки алеаторики можно обнаружить в практике цифрованного баса, импровизируемой каденции сольного классического концерта, джазе; методы работы с додекафонной серией восходят к полифонии строгого стиля; микрохроматика и выход за пределы темперации известны в макомногуманной традиции Средней Азии, индийской раге, блюзе. Среди данных явлений метод программности, на первый взгляд, не отличается особой новизной, но и он подвергся значительному переосмыслению. Преобразованный феномен не идентичен ни одному из старых видов программности, поэтому мы предлагаем для него наименование *концептуальная программность*. Особенности его приемов и рождаемых художественных смыслов будут рассмотрены на примере ряда симфонических произведений известного композитора Республики Молдова Геннадия Чобану; итоговые обобщения, на наш взгляд, можно экстраполировать на всю современную музыку.

Атрибутирование программности

В настоящее время методологические аспекты программной музыки достаточно хорошо разработаны в музыкознании, поэтому поясним лишь некоторые моменты. Общеизвестно, что к программной музыке относятся произведения инструментальных жанров, имеющих словесную программу и/или конкретизирующее название, то есть первый критерий предстает как опциональный, второй – обязательный. Программа и название указывают на какие-либо экстрамузыкальные объекты и явления и раскрывают «нечто недоступное для музыкального воплощения и потому не переданное самой музыкой» [1, с. 441], будучи при этом нередко связаны с литературно-художественными, философскими, живописными, пластическими произведениями.

Программность не распространяется на синтетические жанры, где разные художественные ряды развертываются симультанно, в то время как в программной музыке название предпослано музыкальному тексту. Об этом пишет О. Соколов: «В вокальной или театральной музыке образуется *синтез* различных художественных текстов, принадлежащих разным видам искусства, но постоянно, большей частью даже синхронно, взаимодействующих между

собой. При этом осуществляется очень сложное и тонкое, подчас противоречивое, но, как правило, взаимное влияние их друг на друга (...). Именно такого художественного синтеза и лишена программная музыка. Она имеет *условную* связь с немusicalными данными» [2, с. 9–10]. Исследователь поясняет: «Любая программа играет роль *осведомляющих* знаков, направляющих воображение слушателя в определенную сторону, но не художественных знаков, эмоционально функционирующих в процессе восприятия музыки» (в обеих цитатах курсив автора. – Е.С.) [там же, с. 10].

Почему же концептуальная программность выступает как принципиально новый вид? Для объяснения этого обратимся к систематизации программности и сравнению ее «исходных данных».

Классификация программности

Представляется, что наиболее полная классификация указанного феномена изложена Т. Березовиковой [3]. Опираясь на положения Г. Крауклиса [4], она утверждает, что «следует различать произведения *программные в строгом смысле слова* и *условно программные*, которые занимают промежуточное место между собственно программной музыкой и "чистой"» (курсив автора. – Е.С.) [3, с. 13]. Г. Крауклис пишет об этом следующим образом: «Что же касается различных градаций перехода от ярко выраженной программности к музыке противоположного свойства ["чистой" музыке – Е.С.], то они образуют некую самостоятельную, притом очень обширную сферу произведений "полупрограммных", "околопрограммных", с частичной программной конкретизацией, со скрытой программой, с жанрово-конкретной образностью – но без специальной программы и т. д. и т. п.» [4, с. 49]. Эта группа произведений названа им «промежуточной» сферой, «серединной» областью, и она оказывается необычайно большой.

Еще ранее ряд уточняющих терминов для собственно программной музыки был введен в научный обиход В. Бобровским, который предложил различать программность обобщенно-несюжетную (произведения не основаны на раскрытии сюжета), обобщенно-сюжетную (сочинения содержат элементы сюжетности) и последовательно-сюжетную (композиция строится как ряд «сюжетных эпизодов») [5, с. 33–34].

Таким образом, единая классификация Т. Березовиковой включает следующие виды вместе с «переходными» явлениями условной программности (пункты 2-5):

1) картинная программность, в том числе пейзажная, живописная:

- а) детально-сюжетная,
- б) обобщенно-сюжетная,
- в) бессюжетная;
- 2) жанровая программность (жанрово-характерная, по Г. Крауклису);
- 3) стилевая программность, в том числе с национальной, исторической, географической, авторской (именной, мемориальной) конкретизацией;
- 4) скрытая программность (с необъявленной программой);
- 5) метафорическая программность [3, с. 12–14]¹.

Учитывая, что художественная практика демонстрирует многообразие решений, и добавляя в этой связи, что часто разные виды программности совмещаются, мы могли бы считать данную классификацию исчерпывающей, если бы в последней трети XX века не выявился феномен концептуализма в музыке. Он выдвинул метод концептуальной программности, который, с одной стороны, дополняет данную систематизацию, а с другой – определенным образом «перерастает» ее. При этом указанная выше метафорическая программность выступает как определенная предпосылка концептуальной программности, что подтверждает существование в художественном творчестве множества пограничных явлений.

Новый подход к «старой» программности

Концептуальная программность – это программность обобщенно-философского характера, где концепт является когнитивной моделью (проекцией, кодом, ключом), расшифровывающим содержание. Перечень встречающихся в современном искусстве концептов очень разнообразен – это концепт пути, двоемирия, каталога, игры, лабиринта, зеркала, ризомы, экзистенциальности, пустоты, тишины, решета и другие. Очень часто концепт не провозглашается прямолинейно, но раскрывается в самом художественном тексте как тайное послание, которое нужно разгадать. Заглавия произведений могут быть метафоричны, иносказательны, парадоксальны, программы – уникальны своим лаконизмом. Например, «Passion-XXI» для органа и симфонического оркестра В.А. Беляева, о котором мы писали ранее [6], имеет программный комментарий «...---...» – международный сигнал SOS (по сути, криптограмма), выписанный в партитуре после заглавия.

В программной музыке, как известно, издавна используются приемы звукоизобразительности, особой диспозиции и развития материала, позволяющие «следовать» за сюжетом: контраст, конфликт,

варьирование, принципы монотематизма, лейтмотивная техника. Ю. Хохлов пишет, что «программность явилась большим завоеванием музыкального искусства, стимулировала поиски новых выразительных средств, обогатила круг образов музыкальных произведений» [1, с. 441].

Эти поиски, безусловно, продолжились в концептуальной музыке, которая использует множество разных приемов, конкретизирующих основную идею: музыкально-риторические фигуры, символы, монограммы и криптограммы, цитаты, квазицитаты, аллюзии, речевые формулы, характерные ритмические обороты, устойчивые интонационные комплексы, жанровые модели, принципы монотематизма, лейтмотивы и лейтинтонации, тембровые средства, наконец, большой набор звукоизобразительных элементов и приемов драматургии. Выстраиваясь в определенный ряд и создавая чрезвычайно насыщенный контекст, они способны комментировать авторский концепт, организуя высокоинтеллектуальный дискурс. Осведомляющие знаки (заглавие, программа) и художественные знаки, действующие в самом музыкальном тексте (символы, цитаты, монограммы и другие вышперечисленные), образуют сложную игру смыслов, представляющую диалог идей, рассуждений и обобщений, бесконечных вопросов и «многоточий». В концентрированности приемов, дающих новое значение (когда количество однозначно перерастает в качество), и особом философском модусе мы усматриваем главное отличие концептуальной программности от других ее видов.

Круг *quasi*-синонимов и панорама жанров

В настоящее время в научной литературе встречается множество родственных понятий, среди которых особенно часто фигурирует *новая программность*. По словам автора термина Г. Григорьевой, данный метод тесно связан с концептуальными аспектами произведения, с наличием определенных кодов для «организации смысловой формы музыки» [7, с. 28]; он стал продолжением синтеза искусств эпохи романтизма, но наиболее ярко проявился в произведениях, где «*программность осуществляется средствами самой музыки*: цитаты, аллюзии, квазицитаты...» (курсив автора. – Е.С.) [8, с. 146–147]. Таким образом, координируя новую программность с концептуализмом, Г. Григорьева придает ей расширенную трактовку, соотнося ее и с инструментальными, и с синтетическими жанрами (что, однако, вступает в противоречие с атрибутированной нами программностью).

Другое явление – *символическая программность* – рассмотрено О. Поповской в ракурсе музыкальной семантики в сфере инструментальной музыки. «Возникая в результате воплощения сложных бытийных проблем, нередко философского и религиозного плана, символическая программность имеет место в творчестве А. Шнитке, С. Губайдулиной, В. Артемова, Э. Денисова, Р. Щедрина, А. Кнайфеля и др.», – писала музыковед в конце прошлого века [9, с. 1], но, как оказалось в наши дни, отмеченные ею тенденции неосимволизма были постепенно вытеснены концептуалистскими установками.

В свою очередь, современная концептуальная музыка представляет собой многоплановый феномен, границы которого очерчены недостаточно четко. Так, старт концептуализма в визуальных искусствах в 1960–1970-е годы задал тон всей культуре, распространив интеллектуальный пафос на другие сферы творчества. При этом во многих музыковедческих работах положения, актуальные для изобразительного искусства, были признаны по умолчанию действительными и для музыки. Исследователи, как правило, не акцентируют внимание на различии их методов, которое весьма существенно.

По словам В. Бычкова, визуальные искусства нацелены на раскрытие концепта в словесной форме, предлагая, как дополнение, видео или аудио фиксацию художественного объекта. Артефакт оказывается вторичным, и «его реализация желательна, но не обязательна» [10, с. 449] – так вербальный компонент становится доминирующим. Но в музыке авторское слово не способно заслонить саму композицию, устранив ее акустическое воплощение, и концепт реализуется в художественном тексте, где он активизирует когнитивную составляющую, но не исключает эмоционально-чувственную основу.

Еще одно уточнение относится к жанровым типам концептуальной музыки. С самого рождения они часто были связаны с экспериментом, провокацией, эпатажем, акционизмом, и потому оказались в «зоне притяжения» перформанса, хэппенинга, эвайронмента, акции. В этой связи исследователи чаще всего рассматривают жанры инструментального театра и музыкально-театральные, относящиеся к так называемому «новому театру». Это обширная область мультимедиа: медиа-опера, медиа-проект, медиа-мистерия, опера-мистерия, балет-мистерия, саунд-перформанс, сценическое действие, которые представлены в самых разных трактовках еще не устоявшихся их жанровых критериев. Данная область численно преобладает над собственно инструментальной музыкой, и потому, возможно, изучение

последней оказалось в тени других проблем концептуального искусства.

Одновременно мы встречаем иное понимание концептуализма, распространенное в зарубежном музыкознании. Оно ограничено теми произведениями, которые предполагают новый специфический тип нотации – графическую партитуру. Например, на основе изучения сочинений Д. Кейджа, К. Штокхаузена и др. румынский музыковед И. Ангел выделяет концептуализм графический, текстовый, формульный, схематический. Данные виды устанавливаются в связи с типом записи и особенностями декодирования (рисунки; буквы, слоги и слова; математические формулы; схемы-матрицы), при этом автор объясняет концептуализм потребностью противостоять инерции академических традиций и рутине [11, с. 116]. Другими словами, концептуальное искусство утверждает неконформизм и стремление к поиску новых истин; нетривиальная запись становится инструментом порождения актуальных смыслов, что в самом широком плане сближает различно понимаемые виды концептуализма в музыке.

Обратимся к ресурсам инструментальной музыки и рассмотрим специфику метода программности в новой трактовке.

Тайные механизмы, или как это работает

На наш взгляд, концептуальная программность очень близка полистилистике не только по ряду используемых средств (цитаты, монограммы и др.), но и по общему механизму действия. Оба метода обладают высокими информационно-понятийными возможностями благодаря приему, который можно назвать *техникой комментирования*. Она особенно наглядно проявляется в кинематографе, в частности, в приеме монтажа. «...Два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество», – писал известный кинорежиссер С. Эйзенштейн [цит. по: 12, с. 27]². Особенности человеческого сознания – потребность разобраться, найти логическую связь, узаконить отношения объектов, сделав их неслучайными («Во всем мне хочется дойти до самой сути...») – работают на выстраивание художественного текста в определенном ракурсе, наделяют его повышенной ассоциативностью, обеспечивают «прирост смысла» (В. Медушевский).

Подобно тому, как в полистилистике ясно предстает оценочная составляющая произведения, простирается авторское «Я», происходит «расслоение художественного содержания на план объективный (становление художественных образов) и план

личностный (...)» [там же, с. 28], так и в концептуальной программности художественный текст теряет одномерность позиции, приобретает объемность и результативность – не с точки зрения устремленности развития к финалу, а в плане сложения всех смыслов к концу, которое может иметь любой вектор и даже уходить в «многоточие».

«Складывать смыслы» – это высокоинтеллектуальная работа, отвечающая самой сути концептуального искусства, где, в итоге, Музыкальный Текст приобретает характер высшего обобщения.

«Смысловые поля» симфонического творчества Г. Чобану

Начиная с первого зрелого сочинения – Симфонии «Sub soare și stele», Г. Чобану проявляет устойчивый интерес к ряду философских идей, которые можно объединить в одну сверхтему: «Человек и Универсум». Она распадается на несколько «смысловых полей»: «Человек и Мир», «Человек и Культура», «Человек и Природа», где отражаются разные грани субъективно-объективного миропонимания автора как неотрывной части социума. Постигая законы существования человека во Вселенной, композитор создает траектории движения образов, как будто каждый раз заново проходя часть жизненного пути, встроенного в определенную рамку – фрейм. Близкие концепты вписываются в разные фреймы (кадры, сценарии), давая многообразие конкретных решений.

Так, первая группа произведений воплощает широко понимаемую проблему «Человек и Культура» – это «Moment bascovian» для фортепиано и симфонического оркестра, «Codul Enescu» для камерного оркестра, «Cântări orientale. Închinare lui Dimitrie Cantemir» для симфонического оркестра, «Un viaggio immaginario» для струнного оркестра.

Тема «Человек и Природа» раскрывается в сочинениях: Симфонические балетные картины «Păsările și Ara», Концерт для маримбы и симфонического оркестра «Briza latitudinilor sudice», Симфоническая сюита «Riturile primăverii».

Ряд произведений преломляет идею «Человек и Мир» – это упомянутая Симфония «Sub soare și stele», а также «Glance Behind the Curtain/ Glance for the Curtain» для струнного оркестра, Концерт для скрипки с оркестром «Momente», «Simple Poems of Being» для фагота с оркестром.

Все названные произведения являются программными, демонстрируя разные ее типы, в том числе смешанные. Например, Симфоническим балетным картинам «Păsările și Ara» («Птицы и вода»)

предпослан «сценарий» (хотя произведение исполнялось без хореографии), а определение «балетные» скорее указывает на театральную «подачу», особый тип репрезентативности. Здесь реализована картинная детально-сюжетная, метафорическая и концепционная программность: показаны столкновения птичьих стай, кровопролитная битва, оплакивание погибших, образы выжженной природы, опустевшей земли и все пожирающего хаоса («потусторонние голоса», добавленные в конце на магнитофонной пленке), что становится метафорой человеческой агрессии и Апокалипсиса. В других произведениях мы встречаем бессюжетную картинную программность с национальной конкретизацией – Симфоническая сюита «Riturile primăverii» («Весенние ритуалы»), а также стиливую программность в ее разновидностях «географическая, авторская» – «Cântări orientale. Închinare lui Dimitrie Cantemir» («Восточные песнопения. Поклонение Дмитрию Кантемиру») для симфонического оркестра. Однако наиболее показательной является концепционная программность, свойственная большинству сочинений композитора.

Масштабные уровни интонационных событий

Во многих произведениях техника комментирования приводит, как уже говорилось, к расслоению художественного текста на разные планы, где угадываются голоса «автора» и «окружающего мира», рождающих полисемантический диалог. История музыки знает разные типы «героев произведений»: от сильной и стойкой духом нравственной личности – до разочарованного поэта, сомневающегося скептика, шута-лицедея. Герой сочинений Г. Чобану – это современный человек-интеллектуал, философствующий, медитирующий, наделенный остротой мысли и восприятия, чувством достоинства и национальной идентичности.

И хотя перед нами как будто один «персонаж», образный строй произведений различен. Так, мы уже писали, что Концерт для скрипки с оркестром «Momente» и «Simple Poems of Being» для фагота с оркестром словно соотносятся с определенными этапами жизненного пути героя: в первом сочинении он молод, импульсивен, во втором – спокоен, умудрен жизнью [14, с. 39]. Кроме того, концепты преломляются в разной «оптике»: последовательность *интонационных событий*-«кадров» складывается из смысловых синтагм, протяженность которых зависит от избранного ракурса – это могут быть отдельные интонации, их группы или развернутые построения³.

Сравним два произведения: Симфонию «Sub soare și stele» («Под солнцем и звездами», 1989) и «Codul Enescu» для струнного оркестра («Код Энеску», 2007). Симфония написана «крупным штрихом» и подобна фреске, рисующей вечный круговорот жизни, человеческие деяния на земле и таинственные дали космоса; здесь слышится «зов предков», подчеркивается принадлежность к румынскому культурному ареалу. «Codul Enescu» передает мельчайшие движения души как незримый диалог с «Другим Автором» – классиком румынской музыки Дж. Энеску. Оба произведения написаны в двухчастных акастических диспропорциональных формах: А (567 т.) + В (144 т.) + Кода (77 т.) – Симфония; А (122 т.) + В (72 т.) – «Codul Enescu», однако масштаб подачи интонационных событий различен.

Множество маркеров конкретизирует концептуальную программность Симфонии: сквозные мотивы и ритмы, цитаты, музыкально-риторические фигуры, тембры. Особым динамизмом отличается ряд разделов с ритмом *aksak*, типичном для балканского фольклора – группа восьмых 2+3+3 в размере 8/8, в стремительном темпе. Характер древних ритуалов и магических заклинаний подчеркивается главной темой с тритоновой интонацией и различными модалными попевками. Другой образный полюс – рождественская колядка (фольклорная цитата), символ света и чистоты. В противопоставлении модално-ритмических «архаизмов» и ясной диатоники колядки заключена основная интонационная коллизия сочинения. Первая группа мотивов подвергается вариантным модификациям, в то время как фольклорная тема «обретается» постепенно. Яркой семантикой наделяются тембры – колокольчики и вибрафон в ночных сценах (мерцание звезд), сонорно-шумовые приемы у струнных (звуки первозданной природы), а также национальные инструменты (с возможной их заменой на оркестровые) – чимпой, окарина, таланка, с помощью которых создается тончайшая пейзажная звукопись. Авторское осмысление философской проблемы обобщает элегическая просветленная кода.

В «Codul Enescu» концептуальная программность раскрывается на уровне микротематизма, где индивидуальный материал Г. Чобану и аллюзии на сочинения Дж. Энеску сливаются в нерасчленимом единстве. Комментируя свое произведение, Г. Чобану указывает на множество источников [16], однако на проверку все они являются *quasi*-цитатами, за исключением фрагмента из Сонаты для фортепиано и виолончели № 2 ор. 26 Дж. Энеску (окончание темы побочной партии). В свою очередь, из

него произрастают все лейтинтонации сочинения: 1) нисходящий мотив б3+ч5 (тт. 2, 21, 66-70, 93-94); 2) нисходящий мотив б2+ув4 (тт. 3, 7-8, 13-15 и др.); 3) извилистые секундовые интонации (тт. 35-64 и др.). Они сопоставляются в сочинении как «интонационные архетипы», вырастающие в более протяженные фазы, которые не имеют четких окончаний и свободно перетекают друг в друга; также и тематический материал оказывается настолько переплавлен, что невозможно точно проследить его генезис, узнается только «общий код». Произведение предстает как медитация-осмысление культурных истоков: его мягкое и лирическое звучание (несмотря на множество диссонансов и тональную неопределенность) придает интимность диалогу – на наш взгляд, весьма необычная точка зрения на судьбы культуры.

Заключение

Суммируем сказанное:

1. В концептуальном искусстве музыкальный текст уподобляется художественно-философскому манифесту, который в отличие от «внешнего слова автора» (различных эстетических программ) представляет его позицию «изнутри» – в самой музыке.

2. Механизмом объективации идей в инструментальных произведениях выступает концептуальная программность, актуализирующая технику комментирования (генетически связанную с методом кино-монтажа).

3. Опирающиеся на концептуальную программность сочинения демонстрируют богатство смысловых полей и воплощаемых концептов, и данный источник на сегодняшний день наполнен повышенной энергией без признаков какой-либо усталости.

4. Полисемантическая рождаемых смыслов дает яркий художественный результат, выводящий произведение на культурологический уровень сознания, представляя в широком смысле «культурологический метод творчества» (В. Тарнопольский).

5. Художественные парадигмы симфонического творчества Г. Чобану охватывают разные концепты, объединенные в одну сверхтему – «Человек и Универсум». Слово пройденные участки жизненного пути, разделенные на фреймы, они – бесконечное множество кадров, картин, ментальных оттисков, когнитивных посылок и философских обобщений, отражающих миропонимание композитора.

Список литературы

1. Хохлов Ю. Программная музыка // *Музыкальный энциклопедический словарь*. Под ред. Г.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1991. 672 с.
2. Соколов О. *К проблеме типологии музыкальных жанров*. Нижний Новгород: Изд-во ННГК им. М.И. Глинки, 2013. 52 с.
3. Berezovicova T. Particularitățile programatizmului în suita instrumentală a compozitorilor din Republica Moldova // *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015. № 3 (26). Pp. 12–18.
4. Крауклис Г. Методологические вопросы исследования программной музыки // *Вопросы методологии советского музыковедения*. М.: МГДОЛК им. П.И. Чайковского, 1981. С. 44–76.
5. Бобровский В. Программный симфонизм Шостаковича // *Музыка и современность*. Выпуск 3. М.: Музыка, 1965. С. 32–67.
6. Самбриш Е. Звездное небо и моральный закон: художественные коды кантовского концепта в музыке В.А. Беляева // *Музыковедение*, 2022. № 3. С. 30–37.
7. Григорьева Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // *Теория современной композиции / Ред. В. Ценова*. М.: Музыка, 2007. С. 23–39.
8. Григорьева Г. *Музыкальные формы XX века*. М.: Владос, 2004. 175 с.
9. Поповская О. *Символическая программность в советской музыке 70–80-х годов*. Автореферат дисс...канд. искусствоведения. Ленинград, 1990. 19 с.
10. Бычков В. *Эстетика*. М.: Кнорус, 2012. 528 с.
11. Anghel Irinel. Orientări estetice contemporane. Muzica conceptuală (II) // *Muzica*, 1993. nr. 4. Pp. 98–117.
12. Казанцева Л. *Полистилистика в музыке*. Казань: Казанская консерватория, 1991. 36 с.
13. *Риторика*. Под ред. В.Д. Черняк. Москва: Юрайт, 2013. 430 с.
14. Самбриш Е., Путина А. Нелинейные принципы организации в сочинении Г. Чобану «Простые поэмы бытия» // *Искусствознание: теория, история, практика*. № 1 (36). Челябинск: РИО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2023. С. 37–43.
15. Ручьевская Е. *Классическая музыкальная форма*. СПб.: Композитор, 1998. 268 с.
16. Ciobanu Gh. Codul Enescu: introspecții de autor // *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2011. nr. 1-2 (12-13). Pp. 17–20.
4. Krauklis G.V. Metodologicheskie voprosy issledovaniya programmnoy muzyki [Methodological issues in program music research]. *Voprosy metodologii sovetskogo muzykoznaniiya* [Questions of the methodology of Soviet musicology]. M.: MGDOLK im. P.I. Chaykovsky, 1981. Pp. 44–76.
5. Bobrovskiy V. Programmniy simfonizm Shostakovicha [Shostakovich's program symphony]. *Muzyka i sovremennost* [Music and modernity]. Vol. 3. M.: Muzyka, 1965. Pp. 32–67.
6. Sambrish E. Zvezdnoe nebo i moralniy zakon: hudojestvennyie kodyi kantovskogo kontsepta v muzyike V.A. Belyaeva [Starry sky and moral law: artistic codes of the Kantian concept in the music of V.A. Belyaev]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2022. № 3. Pp. 30–37.
7. Grigoreva G. Novyie esteticheskie tendentsii muzyiki vtoroy polovinyi XX veka. Stili. Janrovyye napravleniya [New aesthetic trends in music of the second half of the 20th century. Styles. Genre directions]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [Theory of modern composition]. Ed. V. Tsenova. M.: Muzyka, 2007. Pp. 23–39.
8. Grigoreva G. *Muzyikalnyie formyi XX veka* [Musical forms of the 20th century]. M.: Vlados, 2004. 175 p.
9. Popovskaya O. *Simvolicheskaya programmnost v sovetskoy muzyike 70–80-h godov* [Symbolic programming in Soviet music of the 70–80 yeas]. Avtoreferat diss...kand. Iskusstvovedeniya [Abstract of diss. ...candidate of art history]. Leningrad, 1990. 19 p.
10. Bychkov V. *Estetika* [Aesthetics]. M.: Knorus, 2012. 528 p.
11. Anghel Irinel. Orientări estetice contemporane. Muzica conceptuală (II) // *Muzica*. 1993. Nr. 4. Pp. 98–117.
12. Kazantseva L. *Polistilistika v muzyike* [Polystylistics in music]. Kazan: Kazanskaya konservatoriya, 1991. 36 p.
13. *Ritorika* [Rhetoric]. Ed. V.D. Chernyak. M.: Yurayt, 2013. 430 p.
14. Sambrish E., Putina A. Nelineynyye printsipyi organizatsii v sochinenii G. Ciobanu «Prostyie poemyi byitiya» [Nonlinear principles of organization in G. Ciobanu's work "Simple Poems of Being"]. *Iskusstvoznanie: teoriya, istoriya, praktika* [Art history: theory, history, practice]. № 1 (36). Chelyabinsk: RIO «YUUrGII im. P.I. Chaykovsky», 2023. Pp. 37–43.
15. Ruchevskaya E. *Klassicheskaya muzyikalnaya forma* [Classical music form]. Saint Petersburg: Kompozitor, 1998. 268 p.
16. Ciobanu G. Codul Enescu: introspecții de autor // *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2011. Nr. 1-2 (12-13). Pp. 17–20.

References

1. Hohlov Yu. Programmnyaya muzyika [Program music]. *Muzyikalniy entsiklopedicheskiy slovar* [Musical encyclopedic dictionary]. Pod red. G.V. Keldyish. M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1991. 672 p.
2. Sokolov O.V. *K probleme tipologii muzikalnyih janrov* [On the problem of typology of musical genres]. Nijniy Novgorod: Ed. NNGK im. M.I. Glinka, 2013. 52 p.
3. Berezovicova T. Particularitățile programatizmului în suita instrumentală a compozitorilor din Republica Moldova // *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015. Nr. 3 (26). Pp. 12–18.

Примечания

¹ Мы не приводим примеры на каждый вид программности, поскольку они в избытке имеются в статьях Т. Березовиковой и Г. Крауклиса [3; 4], к которым мы и отсылаем.

² Об этом ярко сказано в учебнике риторики: «М.И. Ромм, выдающийся кинорежиссер и преподаватель (его учениками были В.М. Шукшин и А.А. Тарковский), на простом примере продемонстрировал возможности композиции. Нужно расположить в определенной последовательности четыре кадра (в случае построения риторического текста – предложения): "Собака лает"; "Мальчик смотрит"; "Птичка поет"; "Толстяк ест котлету". Расположение кадров одним образом ("Птичка поет";

"Толстяк ест котлету"; "Мальчик смотрит"; "Собака лает") приведет к неопровержимому выводу о том, что толстяк жаден, мальчик голоден, а собака зла, хотя нигде об этом не сказано ни слова. Перемешаем кадры, предлагает М.И. Ромм: "Птичка поет"; "Собака лает"; "Мальчик смотрит"; "Толстяк ест котлету". Перемена мест слагаемых изменит оценку происходящего: толстяк вполне добродушен, мальчик смотрит на птичку, на которую (а совсем не на него) лает собака. Разумеется, это упрощенный, но вместе с тем убедительный пример,

раскрывающий возможности композиции [как раздела риторического канона. – Е.С.]» [13, с. 43].

³ «Интонационное событие» трактуется нами как категория содержания и определяется по смыслу. Существует похожий, но не идентичный термин «музыкальное событие», предложенный Е. Ручьевской, под которым она понимает категорию формы, имея в виду «изменение функций элементов структуры, что чаще всего связано с изменением или включением нового элемента» [15, с. 50].

Информация об авторе

Самбриш Елена Юрьевна,
кандидат искусствоведения, доцент департамента
«Музыковедение, композиция и джаз»
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
г. Кишинёв, Республика Молдова
2009, г. Кишинёв, Республика Молдова,
ул. А. Матеевича, д. 111

Information about the author

Sambrish Elena Yurievna,
Candidate of Art History, Associate Professor
of the Department
of Musicology, Composition and Jazz
Academy of Music, Theater and Fine Arts,
Chisinau, Republic of Moldova
2009, Chisinau, Republic of Moldova, st. A. Mateevich, 111