

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

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

Размышления о сонате, или Соната, чего ты хочешь от меня? (О тембральной микрофонии в «De sonata meditor» Г. Чобану)

В современной музыке давно и широко используется система спектрально-резонансной гармонии, отличная от спектрализма французской школы. Мы предложили для нее название тембральная микрофония и, имея в виду внутреннее и внешнее пространство звука, выстроили корреляцию микрофония – макрофония. На основе анализа сочинения для фортепиано «De sonata meditor» известного молдавского композитора Г. Чобану мы выяснили ряд важных закономерностей данной системы: 1) элементы соединяются благодаря фоническим связям (принципам дополнительности, экстраполяции, контраста); 2) акустические события представляют собой интонации нового типа, апеллирующие к синтетическому слышанию и синестетическому восприятию; 3) спектральные эффекты практически не отражаются в нотном тексте и требуют особого вслушивания. Для объяснения спектральных явлений мы использовали термины акустики – обертоны, резонанс, реверберация, форманты, биения, звуковая маскировка, что позволило более точно объяснить тембровые нюансы сочинения и приблизиться к пониманию его тонкой выразительности. Мы установили, что в «De sonata meditor» композитор опирался на аклассическую, асимметричную структуру, в которой реализована модель «вариации на резонанс», а интертекстуальные связи (с К. Дебюсси, А. Скрябиным, О. Мессианом) ярче оттеняют уникальность художественной формы данного сочинения.

Ключевые слова: творчество Г. Чобану, соната, тембральная микрофония, спектрально-резонансная гармония, акустические явления.

Reflections on the Sonata, or Sonata, What Do You Want from Me? (On the Timbre Microphony in G. Ciobanu's "De sonata meditor")

In modern music, the system of spectral-resonant harmony, different from the spectralism of the French school, has been widely used for a long time. We proposed the name timbre microphony for it and, keeping in mind the internal and external space of sound, we built a correlation microphony–macrophony. Based on the analysis of the piano composition "De sonata meditor" by the famous Moldavian composer G. Ciobanu, we have identified a number of important patterns of this system: 1) the elements are connected on the basis of phonic connections (the principles of complementarity, extrapolation, contrast); 2) acoustic events represent intonations of a new type, appealing to synthetic hearing and synesthetic perception; 3) spectral effects are practically not reflected in the musical text and require special listening. To explain spectral phenomena, we used the concepts of acoustics – overtones, resonance, reverberation, formants, beats, sound masking, which allowed us to more accurately explain the timbre nuances of the composition and come closer to understanding its subtle expressiveness. We have established that in "De sonata meditor" the composer relied on an aclassical, asymmetrical structure, in which the idea of "variation on resonance" is realized, and intertextual connections (with K. Debussy, A. Scriabin, O. Messiaen) more vividly highlight the uniqueness of the artistic form of this composition.

Keywords: the work of G. Ciobanu, sonata, timbre microphony, spectral-resonant harmony, acoustic phenomena.

DOI: 10.25791/musicology.7.2025.1442

Введение

Знакомясь с фортепианным сочинением Геннадия Чобану «De sonata meditor» («Размышляя о сонате», 2003), мы как будто становимся свидетелями виртуального диалога:

– *Соната, чего ты хочешь от меня? – спрашивает Музыкант.*

– *Очень чуткого слуха, – отвечает Соната...*

Действительно, чтобы понять замысел произведения, необходимо тщательно вслушаться в его тончайшие, изысканные созвучия с мерцающими обертонами и резонансами, рождающие необычные гармонические краски и усиливающие внимание к тембромфоники стороне композиции. В этой связи уместным показался и вопрос (цитата из П. Булеза) в заглавии статьи¹. Сочинение Г. Чобану (будем называть его далее Сонатой) демонстрирует особый тип гармонической системы (тембральная микрофония), своеобразный музыкальный сюжет (звукотембровые метаморфозы), специфический тип драматургии (движение от макрофонии к микрофонии), и, наконец, апеллирует к синтетическому типу слышания, раздвигающему границы эмоционально-когнитивного постижения мира. На самом мелком уровне здесь можно говорить об особой, синестетической интонации, на самом крупном – о концептуальной программности, где в качестве концепта выступает культурная рефлексия «по поводу...» – жанр сонаты в историческом развитии. Рассмотрение названных положений позволит выработать некоторые актуальные механизмы музыковедческого анализа и установить место Сонаты в ряду подобных сочинений.

1. Микрофония и макрофония

В наши дни очевидно, что тип гармонической системы (гармонической техники) обуславливает выбор музыковедческого инструментария для анализа, поскольку методы должны быть релевантны системе и отражать сущностные свойства произведения. Если мы говорим о таких сочинениях, как «De sonata meditor» Г. Чобану, то композитор и исполнитель могут не разбираться в терминах акустики и при этом великолепно организовать сочинение, услышать и выстроить его звуковую форму, но у музыковеда нет такого выбора, иначе ему грозит поверхностная описательность и неадекватность анализа. В связи с этим мы будем использовать акустические понятия, отражающие ключевые для организации художественного мира Сонаты феномены: обертоны, резонанс, реверберация, форманты, биения, звуковая

маскировка². Все они относятся к внутреннему пространству звука – *микрофонии*.

Данный термин был введен представителем французской спектральной школы Ж. Гризе, который, в частности, писал: «Восприятие этих новых акустических полей, все еще девственное, освежает наше слышание и определяет новые формы: наконец стало возможным исследовать внутренности звука, растягивая его продолжительность, и путешествовать из макрофонии в микрофонию и обратно» [цит. по: 4, с. 550]. Под *макрофонией* Ж. Гризе понимал либо (1) «искусственно выстроенное звуковое пространство» (так называемый инструментальный синтез в спектральной композиции – самый характерный элемент техники спектрализма), либо (2) «все существующее в природе звуковое пространство, за исключением внутризвукового» [там же, с. 551]. Второй вариант этого понятия приобретает универсальное значение, позволяя выстроить корреляцию *микрофония – макрофония*, на которую мы будем опираться.

При этом в Сонате Г. Чобану не используется сам метод спектрализма (с анализом и синтезом Ж. Фурье), но их объединяет общая, более широкая тенденция движения в микромир звука и поиска новых красок, обусловленных эмансипацией тембра и раскрытием акустических свойств музыкальной материи.

2. Эмансипация и экспансия гармонического спектра

Как известно, повышенное внимание к тембру уже давно получило обоснование в таких понятиях как *колористика* («тоновая музыка с сонорностью»), *сонорика* («сонорная музыка с тоновостью»), *сонористика* («сонорная музыка без тоновости») [4, с. 389]; оно стало импульсом к выстраиванию разных типов тембровой драматургии, к сочинению тембров и созданию не существовавших ранее звуковых комбинаций.

В акустике сложный феномен тембра объясняется не только наличием тех или иных гармоник в составе звучащего тона, но и явлениями артикуляции и затухания звука (нестационарными процессами), звуковыми формантами (выделяющимися областями гармоник), биениями (изменением громкости звука, когда два тона с небольшой разницей в высоте звучат одновременно, и фазы их звуковых волн периодически совпадают), а также реверберацией (распространением звуковых волн в помещении после выключения источника звука) и другими. В современной музыке все это становится средством для поиска новых выразительных возможностей и связано с

эмансипацией тембровых эффектов и построением с их помощью новых концепций звукового развития.

Одна из таких концептуальных задач решается в Сонате Г. Чобану на основе звукотембровых метаморфоз разного типа с погружением в область микрофонии и демонстрацией необычных тембровых звучаний. В общем плане, подобные художественные решения могут быть отнесены к сонорике либо спектрализму, но трактованному более широко, чем это принято в постсоветском музыкознании. Очевидно, что единое обозначение пока не утвердилось в научном обиходе и представляется делом будущего. Возможные варианты названий – *тембральная микрофония*, или *сонорно-спектральная система*, или *спектрально-резонансная гармония*. Последние термины могут вызывать аналогии с ортодоксальным спектрализмом французской школы, однако, строго говоря, все акустические феномены, перечисленные выше, относятся к области гармонического спектра и объясняются звучанием частичных тонов, то есть все они являются *спектральными*.

Перед нами особый способ организации вертикали, то есть *гармоническая система*, которая содержит, во-первых, характерный набор элементов (разнообразные акустические явления), а во-вторых, эти элементы находятся в функциональных связях (делятся на главные и побочные), определяемых замыслом композитора.

Необходимо отметить, что в зарубежной науке также имеются попытки осмысления художественный опытов в области тембральной микрофонии. Румынский композитор и музыковед О. Немеску в работе «История спектральной музыки» называет спектрализмом все проявления «естественного резонанса звука» [5, с. 9] и различает его виды: 1) *гетерофонный* – с натуральными резонансами одного основного тона, выдерживаемого на протяжении всего произведения; 2) *аккордовый*, обыгрывающий звуки одного созвучия; 3) *импровизационный*, использующий расширенные приемы игры на инструментах, с гармониками нескольких основных тонов; 4) *дедуктивный* – французский спектрализм, воссоздающий гармонический спектр определенного звука; 5) *синтетический*, объединяющий черты любых предыдущих типов [5]. Автор вводит понятие *спектрального события* [там же, с. 18] и утверждает, что спектрализм является антитезой «фактурному письму», основанному на эффекте сонорных масс (в нашем понимании – сонорики), где «не слышны детали, а есть только глобальный эффект» [там же, с. 24]. В таком понимании спектрализм и сонорика действительно являются антиподами, так как стремятся, в известном смысле, к противоположным звуковым полюсам.

В целом мы полагаем, что музыковедческая теория еще будет развиваться в данном русле, уточняя существующие дефиниции, поэтому анализ Сонаты Г. Чобану станет практическим вкладом, служащим накоплению эмпирического материала.

3. Новый звук – уникальная форма – индивидуальный синтаксис

В данном сочинении композитор не использует подготовленный рояль (*prepared piano*) либо игру по струнам и корпусу руками или предметами (*extended piano*), стараясь раскрыть новые тембровые возможности традиционного инструмента. Говоря о собственно звуковой технике в Сонате, отметим сонорнику звукоточек (с пуантилистической фактурой), сонорнику кластеров (кратких и немногозвучных) и новый вид звучаний – спектрально-резонансную гармонию, связанную с такими акустическими явлениями, как наложения звуковых волн, биения, резонанс открытых струн, звуковые форманты, эффекты различной артикуляции и туше (т.е. атака звука, влияющая на тембр). Они дают тончайшие звуковые краски (на грани слышимого) и выступают как *акустические события*, которые, будучи распределены во времени и пространстве, и составляют форму данного сочинения. Найти ему аналоги довольно трудно, так как в целом здесь образуется уникальная структура с индивидуальным синтаксисом и специфическими звуковыми явлениями.

Соната представляет собой одночастную композицию из шести непропорциональных разделов – 45–8–32–34–23–49 тактов, и подобная асимметрия стала своеобразной нормой постмодернизма. Тематизм постоянно обновляется, репризность в общем плане отсутствует, но есть интонационные предвосхищения в I разделе и лаконичные реминисценции перед VI разделом, а также сам последний раздел изложен в трехчастной форме с интонационно-высотной (не тональной) репризой. Преобладающая экспозиционность обусловлена определенной независимостью материала, а итоговость ощущается как результат двух смысловых кульминаций в IV и VI разделах – это погружение в мир резонанса, создаваемом тончайшими звуковыми вибрациями на длительно выдерживаемой педали. Разделы формы отделены очень четко одним из самых «безапелляционных методов» – параметрическим разрывом в виде *Grand Pauza* (характерном в целом для творчества Г. Чобану)³. Иногда G.P. сопровождается своеобразным кадансом-падением (в старинном значении слова) – уходом в более низкий регистр, например, в конце I, II, III разделов. Драматургия организуется

как движение от макрофонии к микрофонии и сопоставление двух областей, в ее основе – тембровофоническое колорирование и контраст, а вся пьеса выстраивается как «вариации на резонанс»⁴.

Здесь нет тональности, модальности, полигармонии и аккордовых функций в классическом понимании⁵, но есть спектрально-резонансная гармония с *фоническими связями* между элементами. Гармонический синтаксис подчиняется закономерностям, известным еще с периода импрессионизма и додекафонии (возникшим вследствие ослабления или полной утраты тональных функций), это принципы: 1) *дополнительности* (если два расположенных рядом диссонирующих аккорда содержат разные звуки, то второй воспринимается как «разрешение» первого); 2) *экстраполяции* (расширение и варьирование какого-либо звукового параметра); 3) *контраста*. Однако сами единицы спектрально-резонансной гармонии настолько новы, что свобода их самопрезентации оказывается для слуха на первом плане по сравнению с логикой их связей. Характеризуя синтаксис спектрализма в одной из пьес, О. Немеску пишет, что «звуковая парадигма проецируется на синтагму» [5, с. 19], поэтому музыка имеет «иную художественную экспрессию» [там же]. В этом смысле показательны слова К. Дебюсси, которые можно распространить на явления спектральной гармонии: «Разве вы не способны понимать аккорды без ссылки на их гражданское состояние и их подорожную грамоту? Откуда приходят они, куда идут? Вы хотите это знать? Так слушайте: достаточно их самих» [цит. по: 8, с. 113].

4. «Вариации на резонанс»

А. Итак, вслушаемся в звуковой сюжет произведения.

I раздел (тт. 1–45) – статика созвучий с форшлагами-импульсами, преимущественно средний регистр; предвосхищение интонаций тем А и В (легкие пассажи и трели во второй фазе раздела).

II раздел (тт. 46–53) – секунды и кластеры в низком регистре, оттеняемые небольшими лирическими мотивами с триольным ритмом.

III раздел (тт. 54–85) – *motto* аккордов и созвучий, соединяющихся в краткие мотивы, контраст штрихов, средне-низкий и средне-высокий регистр.

IV раздел (тт. 86–119) – утонченно-переливающийся мир резонанса (на педали), скользящие невесомые пассажи, постепенное расширение диапазона и возврат к его середине; это «главная тема» А, образные ассоциации – «неуловимое мерцание, туман космоса»; первая кульминация.

V раздел (тт. 120–142) – аккорды-импульсы *staccato*, форшлагги, охват всего диапазона, чистые квинты в завершении раздела (напоминание о начале пьесы).

VI раздел (тт. 143–191) – сверкающе-звенящий мир обертонов и резонансов (на педали), трели и тремоло, постепенный максимальный охват всего диапазона; это «побочная тема» В, образные ассоциации – «яркий свет, звезда-пульсар», «скрябинский» фундаментальный тон *Fis₁*; вторая, главная кульминация.

В. Далее вслушаемся и рассмотрим в нотный текст.

Две главные «вариации» – темы А и В – подготавливаются множеством звуковых событий, собираемых в группы и сопоставляемых по принципу контраста. Здесь нет традиционной мелодии и типичного для музыки XX века микротематизма, но есть созвучия, замещающие по смыслу интонации, мотивы, темы. Сегодня уже никого не удивляет тембворитмический или темброво-фактурный тематизм, очевидно, что к нему можно добавить и темброво-спектральный.

Так, основной интонацией в I разделе является чистая квинта $f-c^1$ – это идея-инципит Сонаты и в широком понимании – фундамент европейской гармонии. Если провести параллель со словами И. Стравинского, который сказал, что в музыке «вначале был ритм», то в гармонии, безусловно, вначале была квинта – база музыкального строя и всей тональной системы. Квинта расцвечена диссонирующим к ней форшлагом другой квинты – *Ges-des*, смысл которой – возбуждение резонанса негармонических частот, «замутнение» консонанса (*пример 1*). Две квинты не образуют полигармонию, поскольку форшлаг звучит кратко и не воспринимается независимо⁶. Однако именно замаскированная квинта затем выходит из тени, и ее нижний звук становится фундаментальным тоном, утверждаемым в последнем разделе (при энгармонизме *ges=fis*). Так идея звуковых превращений реализуется не только в соседних построениях, но и на уровне всего произведения.

На протяжении Сонаты мотивы и созвучия варьируются ритмически, высотно, интервально, артикуляционно, переносятся в разные регистры. Большинство их объединяется короткой педалью, приобретающей формообразующее значение. Педаль словно замещает фразировочную лигу, и ее снятие означает окончание синтагмы. Но, конечно, главная роль педали – способствовать созданию красочных резонирующих звучаний.

Композитор неоднократно применяет в Сонате так называемые французские лиги (распространенные

$\text{♩} = 69$

Piano *f*

ma con la intensità sostenuta del suono

Пример 1. Г. Чобану. *De sonata meditor*, I раздел, мм. 1–9

$\text{♩} = 72$

Leggiero, dolce e trasognato

p

sempre legato, ma non troppo chiaro

8^{va}

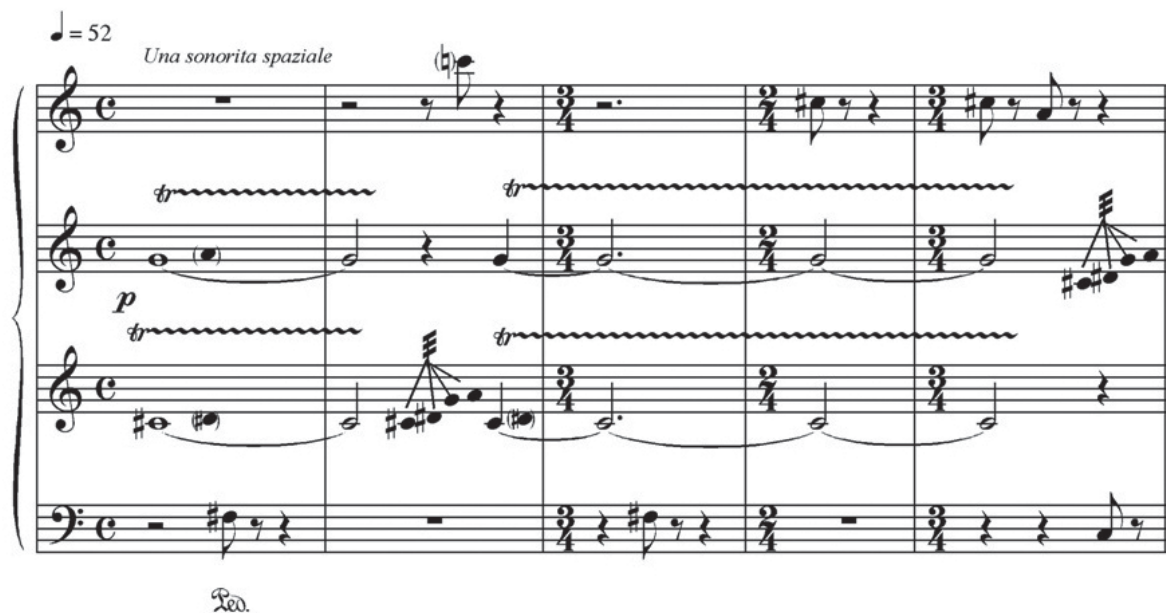
3

Пример 2. Г. Чобану. *De sonata meditor*, IV раздел, мм. 86–94

в фортепианной музыке Дебюсси)⁷, которые протягиваются от какого-либо созвучия и повисают в воздухе, ни с чем не соединяясь. Смысл этого приема (обычно на педали) понятен любому исполнителю: слушать до конца резонанс, естественное угасание звука и реверберацию⁸. Данное акустическое событие становится одним из основных в IV разделе, повторяясь множество раз и чередуясь с легкими пассажами на педали, звучащими естественно, будто самопроизвольно (словно в мифологической золотой арфе) и изредка прерываемыми звуками в низком регистре. Пассажи здесь не являются производными от хроматических модальных звукорядов, поскольку

служат иной цели – это возбудители резонанса открытых струн (пример 2).

Трели и близкие к ним многозвучные тремоло (четыре звука, в объеме от терции до квинты) в VI разделе Сонаты представляют иной акустический пейзаж: если в IV разделе пассажи возбуждали облака и волны резонансов – «размытые», широкие форманты, то здесь трели (на выдержанной педали) выявляют узкополосные форманты, звучащие острее, ярче, динамичнее. Дополнительно к интервалам секунды, образуемым трелями, возникает интервал тритона между двойными трелями, что подчеркивает их энергию и устремленность (пример 3). Заключительный



Пример 3. Г. Чобану. *De sonata meditor*, VI раздел, м. 143–147

фундаментальный тон *Fis*₁ (подобный скрытому режиссеру, управлявшему всем процессом, потому что это «почти тоника» – произведение начинается и заканчивается на нем) и звучащие трели воспринимаются как достигнутая цель и апофеоз резонансной гармонии.

С. Вновь вслушаемся в некоторые фрагменты, чтобы уловить самые тонкие звуковые нюансы. Так, выразительные биения, украшающие звуковую панораму Сонаты, возникают в IV разделе (тт. 94–96, 101), но этот эффект не виден в нотах и возникает лишь при исполнении, в конкретном фактурном контексте (пример 2, последний такт). Зато протянутый звук *d*² (тт. 100–101) никак не может быть услышан во всей его указанной продолжительности, поскольку его заглушает резонанс пассажей мелкими длительностями. Далее (в тт. 108–109, 117–119) *d*² уже прослушивается, так как повторяется несколько раз и воспринимается почти мелодически. Импульсивные, иррегулярные уколы-всплески созвучий в V разделе (тт. 129–135) рассчитаны на ударно-шумовой эффект как очень краткие по времени звучания.

В целом, все это представляет нам красочный мир тембральной микрофонии, наполненный утонченно-невесомыми звуковыми объектами.

5. В ракурсе психоакустики

Являются ли рассмотренные звуковые элементы интонациями? На наш взгляд, безусловно, являются, но весьма специфическими. Музыка по-прежнему

остается «искусством интонируемого смысла» (Б. Асафьев), и, как и прежде, весь смысл музыки передается через интонацию. С переходом в микромир звука его объекты не теряют для нас свою материальность, но (как в квантовой физике) приобретают новые качества, объясняемые психоакустикой.

Очевидно, что изменение звукового материала предъявляет новые требования к музыкальному слуху, связанные с переходом на иной уровень восприятия-осмысления, и это касается не только тембральной микрофонии, но и микрохроматики, сонорики, атональности, минимализма. Особенности восприятия спектральной гармонии в художественном произведении практически еще не изучены, но есть опыт исследования близкой к ней, в некотором плане, микрохроматики [10], а также тембровых явлений в целом.

Как пишет Н. Гуренко, «точность высотных характеристик звучания утрачивает доминантные позиции при восприятии микрохроматической музыки» [10, с. 51]. По ее мнению, микрохроматика дает «возможность выбора приоритета в процессе слушания, которым может выступать и высотный ориентир, и собственно сонорный эффект» [там же, с. 53]. Сравнимая понятия *синкретического* (по окраске) и *аналитического* (по интонации) восприятия, введенных В. Рыжковым, Н. Гуренко приходит к выводу, что в микрохроматике «эти грани слухового анализа не только дополняют друг друга, но и в определенном смысле способны взаимодействовать, давая своего рода *синтетический* метод восприятия» [там же, с. 53]

(курсив автора. – Е.С.). На наш взгляд, данные положения могут быть экстраполированы на спектрально-резонансную гармонию, где специфика восприятия слушателя будет определяться всем его предшествующим культурным опытом.

С учетом многообразия элементов рассматриваемой системы, можно говорить об еще одном, очень важном качестве – синестезии и *синестетической интонации* (Б. Галеев), осуществляемой «за счет действия ассоциативного (здесь – синестетического) механизма психики» [11, с. 26]. Объясняя возросшую роль синестезии в современной музыке, Б. Галеев отмечает «интенсивное формирование новых качеств звучаний путем сдвига интереса в построении вертикали (аккордов, гармонии) к фоническим ее свойствам» [11, с. 28]. Синестетические связи значительно активизируются при восприятии подобной музыки, что характерно также и для сонорики, микрохроматики, атональности.

Еще одна проблема – это соотношение слышимого–видимого. Очевидно, что множество акустических событий, описываемых в анализе, не находят отражения в нотном тексте. Большинство тембровых явлений, как известно, относятся к «ненотируемым» (Е. Назайкинский) элементам, а спектральные эффекты – тем более. И мы знаем, что на протяжении всей истории своего развития нотация никогда не обозначала все параметры звучания; даже привычные сейчас случайные знаки, тембры, темп, динамика вводились постепенно, и процесс детализации продолжается. Однако ему по-прежнему мало доступна агогика. Очевидно, что в современной музыке одинаково важны как указания композитора, так и собственное развитое мышление музыканта. В этой связи обратим внимание, что Г. Чобану, обычно составляющий подробные обозначения темпов и характера, в этом произведении часто ограничивается цифрами по метроному, сводя исполнительские ремарки к минимуму. Он как будто внушает: не стремиться к самовыражению, не интерпретировать как личное высказывание, но показать особый звуковой мир, который своей многогранностью и внутренним порядком напоминает красоту завораживающего взгляд кристалла.

6. В интертекстуальном диалоге

В раздумьях о сонате композитор апеллирует к богатой истории жанра. Однако это в большей мере мысленный диалог, без цитат и конкретных отсылок. Здесь не воспроизводится сонатный цикл или сонатная форма, но есть две яркие «вариации на резонанс», которые мы обозначили условными

«главной» и «побочной» темой благодаря их контрасту, и это единственная аналогия – «сонатное» соотношение тем при их изложении. На наш взгляд, трактовка сонаты здесь ближе к другому пониманию, восходящему к этимологии слова, от итальянского *sonare* – «звучать». Е. Мироненко называет произведение *post*-сонатой, делая отсылки к множеству сочинений современных композиторов, и это во многом справедливо⁹.

Из музыки прошлого ярче всего ощущается связь с творчеством К. Дебюсси в том смысле, что вся сонорика и тембральная микрофония уходят своими корнями в звуковые открытия импрессионизма. Однако следует назвать еще двух композиторов – А. Скрябина и О. Мессиана, являвшихся мастерами звукового колорита, настойчиво искавшими новые средства выражения. Так, образы «побочной партии» (темы В) во многом сходны с содержанием *Prestissimo volando* из Сонаты № 4 А. Скрябина («полет к ослепительно сияющей звезде»), а фундаментальный тон *Fis* прямо указывает на главную тональность скрябинской Сонаты. В свою очередь, параллели с музыкой О. Мессиана обнаруживаются в особом внимании французского композитора к явлениям резонанса. Например, он использовал «резонансный аккорд», включающий все звуки обертонового ряда [12, с. 115], «эффект резонанса» как наложение разных аккордов и как фактурный прием [там же, с. 117, 199]. И хотя их трактовки в целом различны, все это подтверждает значительный интерес современных авторов к явлениям спектральной гармонии. У самого Г. Чобану данный подход реализуется также в виде смешанной техники, например, в следующих произведениях: Капричио «The Time Passes» для кларнета и фортепиано, Звуковые этюды № 1, 2, 3 и «Signs reflected in the sky» для ансамбля, «Pentaculus minus» для квартета духовых, «Glance Behind The Curtain/Glance For The Curtain» для струнного оркестра, «Morning Shadows» и «Raum der Nacht» для флейты, фортепиано и ударных.

Концептуальная идея «De sonata meditor» Г. Чобану не ограничивается культурной рефлексией, и тем более ностальгией по ушедшей истории, но в рамках диалога предлагает погружение в новый мир утонченных звучаний, освежающих слуховые впечатления и рождающих множество флуктуирующих смыслов.

Выводы

В рамках предпринятого исследования мы установили некоторые закономерности тембральной микрофонии и показали ее особенности на примере

яркого сочинения «De sonata meditor» одного из ведущих композиторов Республики Молдова Геннадия Чобану. Суммируем сказанное:

1. Обращение к теоретическим положениям французских спектралистов позволило нам установить корреляцию *микрофония – макрофония*, а затем предложить ряд названий для рассматриваемой техники письма: *тембральная микрофония, сонорно-спектральная система, спектрально-резонансная гармония*.

2. Для объяснения спектральных явлений, основанных на звучании частичных тонов, мы прибегли к терминам из области акустики. И хотя они пока мало распространены в музыковедческом анализе, это позволило нам описать в точных понятиях акустические события в данном произведении и приблизиться к пониманию его особой, утонченной выразительности.

3. Новые качества звука обусловили особый синтаксис (фонического типа) и уникальную форму – аклассическую, асимметричную, но с драматургической устремленностью к итоговой кульминации. Здесь нет традиционной вариационной формы, но общая художественная поэтика утверждает модель «вариации на резонанс».

4. Спектральные события репрезентируют интонацию нового типа, апеллирующую к синтетическому слышанию и синестетическому восприятию.

5. Спектральные эффекты относятся к ненотируемым элементам нотного текста, они трудно уловимы и требуют особого вслушивания.

6. Интертекстуальные связи с музыкой выдающихся композиторов прошлого и настоящего насыщают произведение дополнительным смыслом и в то же время ярче подчеркивают уникальность художественного пространства «De sonata meditor» Г. Чобану.

Список литературы

1. Булез П. Соната «чего ты хочешь от меня» // *Ориентир. I. Избранные статьи*. М.: Логос-Альтера, 2004. С. 135–150.
2. Алдошина И., Приттс Р. *Музыкальная акустика*. С-Пб.: Композитор, 2006. 720 с.
3. Меерзон Б. *Акустические основы звукорежиссуры*. Ч. 1. М.: ГИТР, 2000. 48 с.
4. *Теория современной композиции* / Под ред. В. Ценовой. М.: Музыка, 2007. 616 с.
5. Nemescu O. Istoria muzicii spectrale // *Arta*. 2015. Nr. 5. Pp. 3–24.
6. Самбриш Е. Концепт нелинейности как отражение постнеклассической картины мира в сочинениях Геннадия Чобану // *Музыковедение*. 2023. № 4. С. 31–38.

7. Мироненко Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинэу: Primex Com, 2014. 440 с.

8. Кремлев Ю. *Клод Дебюсси*. М.: Музыка, 1965. 792 с.

9. Нюрнберг М. *Нотная графика. Графическое оформление нотного текста*. Л.: Гос. муз. издательство, 1953. 256 с.

10. Гуренко Н. Микрохроматическая музыка и проблема ее слухового восприятия // *Музыковедение*. 2010. № 4. С. 50–54.

11. Галеев Б. Природа и функции синестезии в музыке // *Музыковедение*. 2006. № 1. С. 24–29.

12. Екимовский В. *Оливье Мессиаен*. М.: Советский композитор, 1987. 304 с.

References

1. Bulez P. Sonata «chego ty hochesh' ot menya» [Sonata "What do you want from me"]. *Orientiry I. Izbrannye stat'i* [Landmarks I. Featured articles]. М.: Logos-Al'tera, 2004. Pp. 135–150.
2. Aldoshina I., Pritts R. *Muzykal'naya akustika* [Musical acoustics]. Sankt-Peterburg: Composer, 2006. 720 p.
3. Meerzon B. *Akusticheskie osnovy zvukorezhissury* [Acoustic Fundamentals of Sound Engineering]. Vol. 1. М.: GITR, 2000. 48 p.
4. *Teoriya sovremennoj kompozicii* [Theory of modern composition]. Ed. V. Cenova. Moscow: Muzyka, 2007. 616 p.
5. Nemescu O. Istoria muzicii spectrale // *Arta*. 2015. Nr. 5. Pp. 3–24.
6. Sambrish E. Koncept nelinejnosti kak otrazhenie postneklassicheskoj kartiny mira v sochineniyah Gennadiya Chobanu [The concept of nonlinearity as a reflection of the post-non-classical picture of the world in the works of Gennady Ciobanu]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2023. № 4. Pp. 31–38.
7. Mironenko E. *Kompozitorskoe tvorchestvo v Respublike Moldova na rubezhe XX–XXI vekov (instrumental'nye zhanry, muzykal'nyj teatr)* [Composer's creativity in the Republic of Moldova at the turn of the 20th–21st centuries (instrumental genres, musical theatre)]. Chişinău: Primex Com, 2014. 440 p.
8. Kremlev Yu. *Klod Debyussi* [Claude Debussy]. М.: Muzyka, 1965. 792 p.
9. Nyurnberg M. *Notnaya grafika. Graficheskoe oformlenie notnogo teksta* [Musical graphics. Graphic design of musical text]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1953. 256 p.
10. Gurenko N. Mikrohromaticheskaya muzyka i problema ee sluhovogo vospriyatiya [Microchromatic music and the problem of its auditory perception]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2010. № 4. Pp. 50–54.
11. Galeev B. Priroda i funkcii sinestezii v muzyke [The nature and functions of synesthesia in music]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2006. № 1. Pp. 24–29.

12. Ekimovskij V. *Oliv'e Messian* [Olivier Messiaen]. М.: Sovetskij kompozitor, 1987. 304 p.

Примечания

¹ У П. Булеза использована иная пунктуация, указывающая на алеаторику в его Сонате №3 для фортепиано, см.: [1].

² Эти и другие понятия акустики (см.: [2, 3]) необходимы для анализа спектральной, компьютерной, пространственной музыки, сонорики. К сожалению, даже в курсах элементарной теории музыки из пяти основных физических свойств звука (высота, длительность, громкость, тембр, пространственная локализация) говорится только о четырех, хотя последнее не только существует как научный факт, но и давно стало частью композиторского замысла, отражаясь в партитуре.

³ О параметрических разрывах в организации современных неклассических форм мы писали ранее, см.: [6].

⁴ Возникают аналогии с «Вариациями на один аккорд» А. Шнитке, инвенциями на ритм, тональность ре минор в «Воццек» А. Берга и др.

⁵ О полигармонии, хроматической модальности, расширенной двенадцатиступенной тональности в Сонате Г. Чобану пишет Е. Мироненко [7, с. 274–277].

⁶ Как известно, сенсорные возможности человека имеют ограничения, и звуки короче 0,015 сек. не улавливаются слухом. Выше этого порога очень краткие звуки воспринимаются как шум-удар, даже если имеют определенную высоту. Данный эффект наблюдается в первых тактах, а сочетание форшлага и протянутого созвучия приводит к звуковой маскировке первого, воспринимаемого как обертоновый призыв.

⁷ Подробнее о французских лигах см.: [9].

⁸ Согласно акустике, продолжительность реверберации зависит от размеров и конструкции помещения, его заполненности зрителями; она может быть от долей секунды до трех секунд, так что выражение «чувствовать зал» соответствует вполне конкретным цифрам.

⁹ Е. Мироненко указывает на параллели с сочинениями В. Артёмова, В. Екимовского, Р. Щедрина, Т. Олаха, А. Шнитке, А. Веберна, Дж. Кейджа, М. Фелдмана [7, с. 270–277]. Большое внимание уделено сонатам Л. Бетховена, однако эти связи очень отдаленны. На наш взгляд, мотивы с трелями из VI раздела могут напоминать, в первую очередь, о бетховенской Сонате № 29, где в первой теме знаменитой двойной фуги трели звучат столь же ярко и настойчиво.

Дата поступления: 23.05.2025 г.

Дата принятия: 22.06.2025 г.

Информация об авторе

Самбриш Елена Юрьевна,
кандидат искусствоведения (PhD), 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 Yuryevna,
Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor,
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