

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ, КУЛЬТУРЫ И
ИССЛЕДОВАНИЙ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

На правах рукописи
УДК 783.3:78.071.1(478)(043.2)

КУЗНЕЦОВА НАДЕЖДА

**КАНТАТА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА: ИСТОРИЯ И ТИПОЛОГИЯ
(1910–1960-е гг.)**

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 653.01 – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения и культурологии

Научный руководитель: _____ Чобану-Сухомлин Ирина,
доктор искусствоведения, профессор

Автор: _____

КИШИНЭУ, 2019

**MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**

Cu titlu de manuscris
C.Z.U: 783.3:78.071.1(478)(043.2)

CUZNEȚOVA NADEJDA

**CANTATA ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA MOLDOVA: ISTORIE ȘI TIPOLOGIE
(anii 1910-1960)**

SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE

Teza de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific: _____ Ciobanu-Suhomlin Irina,
dr. în studiul artelor, profesor universitar

Autor: _____

CHIȘINĂU, 2019

© Кузнецова Надежда, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИЯ (на русском, румынском и английском языках)	6
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	9
ВВЕДЕНИЕ	10
1. ПРОБЛЕМАТИКА КАНТАТЫ, ОТРАЖЕННАЯ В НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ..	18
1.1. Теоретические и исторические аспекты изучения кантаты в современном зарубежном музыковедении	18
1.2. Кантата как объект изучения в музыковедении Республики Молдова	32
1.3. Выводы по главе 1	39
2. ИСТОРИЯ КАНТАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА НА ОСНОВЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ	41
2.1. Начальный этап: кантаты 1910–1940 годов	42
2.2. Кантаты послевоенного пятнадцатилетия (1945–1960 гг.)	47
2.3. Кантаты 60-х годов XX в.	67
2.4. Некоторые тенденции в дальнейшей эволюции кантаты в Республике Молдова (1970–1980-е гг.).....	72
2.5. Выводы по главе 2.....	75
3. ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ КАНТАТ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА.	77
3.1. Общая типология кантат: опыт систематизации	77
3.2. Кантаты «на случай» в творчестве композиторов Республики Молдова:	80
3.2.1. Кантата <i>Под знаменем побед</i> В. Загорского	82
3.3. Смешанные разновидности кантаты в отечественной музыке:	95
3.3.1. Поэма-кантата <i>Revoluția continuă</i> (<i>Революция продолжается</i>) В. Загорского	98
3.4. Эпический тип кантаты:	105
3.4.1. Кантата <i>Ștefan cel Mare</i> (<i>Стефан Великий</i>) Шт. Няги как уникальный образец героико-эпической кантаты в творчестве композиторов Республики Молдова	105
3.5. Выводы по главе 3	115
4. КАНТАТЫ ДРАМАТИЧЕСКОГО И ЛИРИЧЕСКОГО ТИПОВ	117
4.1. Героико-патриотические кантаты:	118
4.1.1. Кантата <i>С нами Ленин, с нами Сталин</i> (<i>Бессарабцы</i>) Шт. Няги	118
4.1.2. Кантата <i>Cântecul Nistrean</i> (<i>Песнь о Днестре</i>) З. Ткач	131
4.2. Лирико-патриотические кантаты:	137
4.2.1. Кантата <i>Zorile noastre</i> (<i>Наши зори</i>) С. Лобеля	137
4.3. Выводы по главе 4	155
ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ	157

ПРИМЕЧАНИЯ	161
БИБЛИОГРАФИЯ	174
ПРИЛОЖЕНИЯ	191
1. Нотные примеры	191
2. Титульные листы рукописных кантат	204
3. Таблицы	239
3. 1. Жанровые характеристики кантаты	239
3. 2. Европейская кантата до 1800 г. (по NGD):	242
3.2.1. Итальянская кантата до 1800 г.	242
3.2.2. Немецкая кантата до 1800 г.	244
3.2.3. Французская кантата до 1800 г.	250
3.2.4. Английская кантата до 1800 г.	252
3.2.5. Испанская кантата до 1800 г.	253
3. 3. Хронология кантат в творчестве композиторов Республики Молдова	256
3. 4. Структурные схемы кантат	261
4. Кантаты композиторов Республики Молдова в документах Архива СК Молдавии	276
5. Дополнительные материалы по истории кантат	398
5. 1. Обзор исторического развития западноевропейской кантаты	398
5. 2. Кантата в русской и советской музыке XVIII-начала XXI вв. (очерк).....	402
5.2.1. Научная панорама эволюции кантаты в русской и советской музыке.	407
5. 3. Авторы, литературные источники и тематика кантат в творчестве композиторов Республики Молдова.....	410
5.3.1. Краткий обзор тематики кантат в творчестве композиторов Республики Молдова 1910–1960-х гг. (очерк)	414
5. 4. Краткие биографические данные о поэтах, создавших тексты для кантат	422
5. 5. Одночастные кантаты в творчестве композиторов Республики Молдова .	427
5. 6. Молдавская кантата в исторической перспективе (очерк).....	444
5.6.1. <i>Есть такая партия!</i> В. Ротару	444
5.6.2. <i>Vaștina mea</i> (Моя Родина) С. Лунгула	451
5.6.3. <i>Cântece de șezătoare</i> (Посиделочные песни) Е. Мамота	459
6. Поэтические тексты кантат.....	467
ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ	492
CURRICULUM VITAE	493

АННОТАЦИЯ

Кузнецова Надежда. Кантата в творчестве композиторов Республики Молдова: история и типология (1910–1960-е гг.). Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии, специальность 653.01 – Музыкаведение, Кишинэу, 2019.

Структура работы: введение, 4 главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 267 наименований, 160 с. основного текста, 6 приложений, в том числе – нотные примеры, таблицы, поэтические тексты сочинений, титульные листы рукописных кантат, архивные документы.

Ключевые слова: кантата, хор, жанр, типология, тематика, история, вокально-симфоническое творчество, кантата «на случай», лирическая кантата, эпическая кантата, героико-патриотическая кантата, композиторы Республики Молдова.

Область исследования: история национальной музыки – жанры вокально-симфонической музыки.

Цель работы состоит в воссоздании процесса исторического развития кантаты в творчестве молдавских композиторов в 1910–1960-е гг. и его периодизации на документально-исторической основе, а также в исследовании типологических разновидностей жанра.

Задачи исследования: анализ профессионального контекста композиторской деятельности в Республике Молдова на основе документов из архива СК Молдовы, касающихся сочинения кантат и основных тенденций общей культурно-художественной и идеологической ситуации в СССР в 1940–1960 гг.; периодизация эволюции жанра кантаты в Республике Молдова в обозначенном временном диапазоне; определение характерных жанровых признаков и индивидуальных стилистических черт кантат в результате их целостного анализа; разработка модели жанровой типологии кантат; классификация кантат молдавских композиторов с учетом содержания поэтических текстов; определение места и значения рассматриваемых сочинений в общей картине композиторского творчества в Республике Молдова.

Научная новизна и оригинальность работы заключается во введении в научный обиход ранее неизученных, преимущественно рукописных произведений в жанре кантаты, а также касающихся их документов из архива СК Молдовы, формируя тем самым доступный для широкого изучения пласт национального музыкального наследия. Кантата как масштабный жанр вокально-симфонической музыки и отдельная жанровая категория впервые комплексно исследуется в музыкаловедении Республики Молдова; реализован наиболее полный каталог произведений в жанре кантаты; выполнена научная систематизация кантат молдавских композиторов.

Важная научная проблема, разрешенная в исследовании, состоит в разработке комплексной историко-теоретической модели кантат в творчестве композиторов Республики Молдова на основе типологических жанровых признаков, что служит основанием для аргументированного исторического позиционирования и художественной оценки сочинений этого жанра в отечественной музыкальной культуре, пополняя тем самым фонд научных исследований по проблематике кантат XX в.

Теоретическое значение диссертации заключается в создании научно-теоретической базы для дальнейшего изучения вокально-симфонических сочинений композиторов Республики Молдова в целом и кантатного творчества – в частности, благодаря разработке типологии кантат на основе их жанровых характеристик, периодизации и характеристике этапов развития жанра в молдавской музыке 1910–1960-х гг. Работа вносит вклад и в методологию музыкаловедения, демонстрируя углубленные возможности применения одного из методов общегуманитарных наук – сравнительно-исторического, позволившего изучить конкретные факты истории национальной музыки в тесной связи с условиями их возникновения, а также в процессе качественных изменений на различных этапах развития, восполняя недостаточность знаний о предмете исследования – кантатах в творчестве композиторов Республики Молдова.

Практическая значимость работы. Материалы и результаты исследования могут быть востребованы в педагогической и концертной практике, использованы в курсах истории национальной музыки (истории национального искусства) и музыкальной литературы, дирижирования, хоровой литературы, анализа музыкальных форм и т. д. в учебных заведениях музыкального образования.

Внедрение научных результатов. Диссертация была подготовлена и обсуждалась на заседаниях секции *музыкаловедения и композиции*, на научном семинаре АМТИИ по специальности 653.01 – Музыкаведение и рекомендована к защите. Материалы исследования нашли отражение в докладах автора на 6 национальных и 7 международных научных конференциях АМТИИ, а также 2 региональных в 2011–2019 гг. и апробированы в 19 научных публикациях – 12 статьях и 7 тезисах.

ADNOTARE

Cuznețova Nadejda. Cantata în creația compozitorilor din Republica Moldova: istorie și tipologie (anii 1910-1960). Teză pentru obținerea gradului științific de doctor în studiul artelor și culturologie, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2019.

Structura tezei: Introducere, patru capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 267 titluri, 160 de pagini ale textului de bază, 6 anexe inclusiv exemple muzicale, tabele, texte poetice ale lucrărilor, foile de titlu ale cantatelor manuscrise, documente din arhivă.

Cuvinte-cheie: cantată, cor, gen, tipologie, tematică, istoria, creația vocal-simfonică, cantată la ocazie, cantată lirică, cantată epică, cantată eroico-patriotică, compozitori din Republica Moldova.

Domeniul de studiu: Istoria muzicii naționale – genurile muzicii vocal-simfonice.

Scopul lucrării constă în reconstrucția procesului de dezvoltare istorică a cantatelor în creația compozitorilor moldoveni în anii 1910–1960 și periodizarea sa pe baza documentar-istorică, precum și în studiul varietăților tipologice ale genului.

Obiectivele tezei cuprind: analiza contextului profesional al activității compozitorilor din Republica Moldova pe baza documentelor referitoare la compunerea cantatelor din arhiva UCM și în lumina situației cultural-artistice și ideologice în URSS în anii 1940–1960; periodizarea evoluției genului de cantată în Republica Moldova în intervalul de timp desemnat; definirea caracteristicilor principale ale genului și a trăsăturilor stilistice individuale ale cantatelor pe baza analizei lor integrale, elaborarea unui model de tipologie a genului de cantată, clasificarea cantatelor compozitorilor moldoveni, ținând cont de tipologia genului și conținutul textelor poetice; definirea locului și semnificației opusurilor studiate în paleta generală a creației compozitorilor din Republica Moldova.

Noutatea științifică și originalitatea tezei constă în introducerea în circuit științific a unor partituri muzicale manuscrise semnate de compozitorii autohtoni, precum și a unor documente cu referire la aceste lucrări din arhiva Uniunii Compozitorilor a Republicii Moldova, formând în acest fel un strat important din patrimoniu muzical național care devine astfel accesibil pentru un studiu vast. Cantata ca un gen amplu de muzică vocală-simfonică și ca o categorie distinctă de gen pentru prima dată este studiată în mod cuprinzător în muzicologia Republicii Moldova; a fost elaborat cel mai complet catalog al lucrărilor de genul cantatei; a fost efectuată sistematizarea științifică a cantatelor semnate de compozitorii moldoveni.

Problema științifică importantă soluționată rezidă în elaborarea unui model complex, istoric și teoretic al cantatelor în creația compozitorilor din Republica Moldova, în conformitate cu trăsăturile tipologice de gen, care servește drept bază pentru poziționarea istorică argumentată și valorificarea artistică a operelor de acest gen în cultura muzicală națională, completând astfel fondul cercetării științifice asupra problematicii cantatelor ale secolului XX.

Semnificația teoretică a lucrării este de a oferi o bază științifică pentru studierea în continuare a lucrărilor vocal-simfonice ale compozitorilor din Republica Moldova în general și a cantatelor – în special, prin elaborarea unei tipologii a cantatelor, determinate pe baza caracteristicilor lor de gen, prin periodizarea și caracterizarea perioadelor de dezvoltare a genului respectiv în muzica moldovenească în perioada anilor 1910–1960. Lucrarea contribuie, de asemenea, la dezvoltarea metodologiei științei muzicale, demonstrând posibilitățile profunde a utilizării unei dintre metodele de științele umanistice – cea comparativ-istorică, care a făcut posibilă examinarea faptelor specifice ale istoriei muzicii naționale, în strânsă legătură cu condițiile istorice ale apariției acestora, precum și în procesul de schimbări calitative în diferite stadii de dezvoltare, depășind astfel lipsa aparentă a cunoștințelor acumulate despre acest subiect – despre cantate în creația compozitorilor din Republica Moldova.

Valoarea aplicativă a tezei. Materialele și rezultatele cercetării pot fi solicitate în practica didactică și concertistică, ele pot fi folosite în predarea disciplinelor Istoria muzicii naționale și Literatura muzicală, Dirijat cor academic, Literatura corală, Formele muzicale, etc. în diferite instituții de învățământ artistic.

Implementarea rezultatelor științifice. Teza de doctor a fost pregătită și discutată la ședințele Secției *Muzicologie și Compoziție* a AMTAP și a fost recomandată spre susținere. Materialele tezei au fost prezentate public prin comunicările autorului în cadrul conferințelor științifice naționale (6) și internaționale (7) ale AMTAP, precum și la conferințele regionale (2) în perioada 2011–2019, au fost aprobate în 19 publicații științifice – 12 articole și 7 rezumate.

ANNOTATION

Kuznetsova Nadezhda. Cantata in creation of composers from the Republic of Moldova: history and typology (1910-1960s). The thesis for scientific degree of the Doctor of Arts and Culturology, specialty 653.01 – Musicology, Chisinau, 2019.

Thesis structure: introduction, 4 chapters, general conclusions and recommendations, bibliography references (267 titles), 160 pages of the main text, 6 appendixes including musical examples, tables, poetic texts of compositions, title pages of manuscript cantatas, documents from the archives.

Keywords: cantata, chorus, genre, typology, thematics, history of cantata, vocal-symphonic music, incidental cantata, lyrical cantata, epical cantata, heroic-patriotical cantata, composers from the Republic of Moldova.

Area of research: History of national music – genre of vocal-symphonic music.

The purpose of work consists in the reconstruction of process of the historical development of cantata in the creativity of the Moldavian composers in 1910–1960s and its periodization on a documentary-historical basis, and in the study of typological varieties of the genre.

The following objectives were pursued within the research: analysis of the professional context of composer activity in the Republic of Moldova on the basis of documents relating to the composing of cantatas, from the archive of the Composers Union of Moldova, and in the light of the general cultural, artistic and ideological condition in the USSR in 1940-1960s; tracing the stages of development of the cantata genre in the Republic of Moldova in the designated time range; definition of characteristic genre features and individual stylistic features of cantatas on the basis of their integral analysis; the elaboration of a model of the genre typology of cantatas; classification of cantatas of Moldovan composers, taking into account their genre typology and content of poetic texts; determination of the place and significance of the compositions in the general picture of composers' creativity in the Republic of Moldova.

Scientific novelty and originality of this dissertation is determined by identification and introduction into scientific circulation of the discovered work in the genre of cantata, as well as many documents with reference to these works from the archive of the Composers Union of Moldova, thus forming an important layer of national musical heritage that becomes accessible to a vast study. Cantata as a large-scale genre of vocal-symphonic music, as well as a distinct genre category for the first time is comprehensively studied in the musicology of the Republic of Moldova; has been implemented the most complete catalogue of works in the genre of cantata; the scientific systematization of the cantatas of Moldovan composers has been carried out.

The important scientific problem solved in the research consists in the elaboration of a complex historical and theoretical model of the cantata in the works of composers from the Republic of Moldova according to typological genre features, which serves as the basis for the reasoned historical positioning and artistic valorisation of such works in the national musical culture, thus completing background scientific research on the issues of the 20th century cantatas.

Theoretical value of the thesis lies in the formation of a scientific and theoretical base for the further study of the vocal-symphonic works created by the composers from the Republic of Moldova in general and of cantata creativity, in particular, thanks to the offered typology of cantatas that is centered on their genre characteristics, a periodization and the characteristic of stages of genre evolution in Moldovan music of the 1910–1960s. The work also contributes to the methodology of the music science, demonstrating the profound possibilities of applying one of the methods of general humanities – comparative-historical, allowing to study the concrete facts of the national history of music in close connection with the historical conditions of their origin, and also in the process of qualitative changes at various stages of development, thus overcoming the apparent lack of accumulated knowledge about the subject of research – the cantatas in the creation of the composers from the Republic of Moldova.

Practical significance of the work. Materials and results of a research can be demanded in students teaching process and concert practice, are used in courses of History of national music (History of national art) and Musical literature, Conducting, Choral literature, Analysis of musical forms, etc. in various institutions of music education.

Implementation of scientific results. The thesis was prepared and discussed at the Section of Musicology and Composition of the Academy of Music, Theater and Fine Arts and have been recommended for approval. Materials of a research have found reflection in reports of the author at 6 national and 7 international scientific conferences of the Academy of Music and also at 2 regional scientific meetings in 2011–2019 and are approved by 19 scientific publications – 12 articles and 7 theses.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

автореф.	=	автореферат	СК, ССК	=	Союз композиторов, Союз советских композиторов
АМТИИ	=	Академия музыки, театра и изобразительных искусств			
АОПОРМ	=	Архив общественно-политических организаций Республики Молдова	см.	=	смотри
в., вв.	=	век, века	сов.	=	советский
вып.	=	выпуск	сост.	=	составитель
г., гг.	=	год, годы	т., тт.	=	такт, такты
ГМПИ им. Гнесиных	=	Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных	т. (тов.)	=	товарищ
гос.	=	государственный	ун-т	=	университет
дет.	=	детский (хор)	упр.	=	управление
дисс.	=	диссертация	Ф.	=	фонд
док.	=	доктор	ф.-п.	=	фортепиано
др.	=	другие (-ой, -ая)	ц.	=	цифра(партитуры)
дух.	=	духовые (инструменты)	ЦК ВКП (б)	=	Центральный Комитет Всероссийской Коммунистической Партии большевиков
ед. хр.	=	единица хранения	ч.	=	часть
изд., изд-во	=	издательство	AŞM	=	Academia de Ştiinţe a Moldovei
им.	=	имени	A	=	альт
инстр.	=	инструментальный	B	=	бас
л.	=	лист (ы)	Br	=	баритон
канд.	=	кандидат	ed.	=	ediţie
МАССР	=	Молдавская Автономная Советская Социалистическая Республика	ibid.	=	сокращенное ibidem – там же
ССР	=	Молдавская Советская Социалистическая Республика	Ms	=	меццо-сопрано
моск.	=	московский	NGD	=	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
муз.	=	музыкальный	nr.	=	număr
оп.	=	опись	p.	=	pagina (-ni)
орк.	=	оркестр	S	=	сопрано
отв.	=	ответственный (редактор)	T	=	тенор
прим.	=	пример	vol.	=	volum
РАМ им. Гнесиных	=	Российская академия музыки им. Гнесиных			
ред.	=	редактор			
рис.	=	рисунок			
с.	=	страница			
сб.	=	сборник			
симф.	=	симфонический			

Помимо записи музыкальных звуков, тональностей, интервалов, темповых, динамических и прочих указаний, приведенных в соответствии с правилами элементарной теории музыки, на латинском и итальянском языках, в работе приводятся также следующие обозначения:

- частей и разделов формы в произведениях: **A, B, A₁, C, a, b** и т.д.
- тематизма: *a, b, c, d*

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Кантата – это один из музыкально-поэтических жанров вокально-инструментальной музыки с богатой историей, прошедший в своем развитии путь от сольных вокальных пьес до крупных вокально-инструментальных произведений для солистов, хора и оркестра. Многовековая эволюция этого жанра от XVI в. к XXI в различных европейских музыкальных культурах свидетельствует о его емкости, гибкости и пластичности – о большом потенциале, позволявшем ему каждый раз вписываться в изменяющиеся культурно-художественные и музыкально-стилистические условия разных традиций и эпох.

На территории современной Республики Молдова кантата как один из ярких представителей вокально-симфонической музыки появилась в творчестве композиторов лишь чуть более ста лет назад, сформировавшись, благодаря многообразию своих проявлений, на протяжении второй половины XX в.

История бессарабской кантаты начинается с произведений М. Березовского 1910-х годов: это музыкальные панегирики – хвалебные песни по случаю различных местных торжеств. Поступательная эволюция жанра была не раз прервана дальнейшими историко-политическими событиями. Обрывы и возобновления, как известно, повторялись неоднократно (кантаты М. Быркэ созданы в Бессарабии румынского периода, а кантата Е. Коки датируется 1940-м), сопровождаясь социально-политической переориентацией, приводящей к противоречивости векторов культурных процессов и интеллектуальному напряжению, что естественно сказалось на судьбе кантаты в ряду других жанров композиторской музыки в республике.

Появление кантат советской тематики в первые послевоенные годы фактически отмечало вхождение композиторского творчества МССР в новое культурное пространство – интернациональную «семью» советской музыки, но и одновременно – становление национальной композиторской музыки в целом. Ориентация на русскую классическую традицию – с одной стороны, на творчество С. Прокофьева и Д. Шостаковича, ставших «полюсами стилового притяжения» (Г. Григорьева) для молодых национальных школ, и в то же время – преломление этих влияний в условиях национальной культуры, с фундаментальной опорой на музыкальный фольклор своей страны, определили специфику историко-музыкального процесса в Молдове.

Изучение истории кантат, созданных отечественными композиторами в послевоенный период, на наш взгляд, потребует приложения усилий в самых разных областях – музыковедении, архивистике, историографии. Обращение к документальным источникам для выяснения исторических обстоятельств создания сочинений, поиски

музыкальных партитур, анализ самих произведений с позиций современной музыкальной науки – эти и ряд других задач стоят перед исследователем этой области национального творчества.

Кантата оказалась в центре внимания не одного поколения композиторов Молдовы, став своего рода «сертификатом профессионализма». В 1950–1960-е годы интерес к кантатам проявили представители первых поколений выпускников Кишинёвской государственной консерватории – В. Загорский, З. Ткач и др. Значительный количественный рост обращений к этому жанру в 1970–1980-е гг., несомненно, связан с возросшим уровнем композиторского мастерства и свободой в оперировании драматургией и различными средствами музыкальной выразительности многочастных вокально-симфонических полотен. Общий обзор кантат 1940–1980-х годов обнаруживает активные поиски в области жанровых разновидностей, тематики и музыкального содержания, выразительных средств, композиционно-драматургических особенностей.

В то же время эти произведения, несомненно, отразили идеологические установки своего времени, явившись «социальным заказом», так как сочинялись с учетом официальной культурной политики. Многие образцы кантатной музыки были приурочены к датам советского государственного календаря, являясь, хотя бы по этой причине, своеобразными документами эпохи несомненного исторического значения.

Вместе с тем молдавская кантата остается практически неизученной, что объясняется рядом причин локального характера, среди которых – национально-этническая специфика региона, неоднозначное отношение к советскому прошлому и т. п. «Вопросы, связанные, с кантатно-ораториальным жанром, стилем советской музыки рассматриваемого периода, <...> до сих пор обладают высокой степенью *остроты и дискуссионности*» – отмечает исследователь кантат соцреалистического «большого стиля» И. Воробьёв [21, с. 5], связывающий данную ситуацию с «мировоззренческим антагонизмом, унаследованным со времен существования СССР» [ibid.].

Проблемы, связанные с эволюцией и периодизацией кантат в 1910–1960-е годы, с их жанрово-типовыми и жанрово-стилевыми особенностями, оказались на сегодняшний день практически неисследованными отечественными учеными. Немногочисленные работы в молдавском музыковедении затрагивают лишь отдельные аспекты кантаты в общем контексте изучения духовной музыки, вокально-симфонической музыки, предназначенной для исполнения детскими коллективами, в общей панораме молдавской хоровой музыки. Сведения о композиторском творчестве в жанре кантаты носят фрагментарный характер, не создан единый каталог произведений, следующий единой схеме описания музыкальных образцов.

Следовательно, актуальность изучения истории и типологии кантаты в творчестве молдавских композиторов определяется не только значительным вниманием, уделявшимся этому жанру во второй половине XX в., но и потребностью его научного осмысления в контексте формирования композиторского профессионализма, с одной стороны, в ракурсе оценки музыкального наследия советского периода – с другой и в целях воссоздания подлинной истории музыкальной культуры этого периода, свободной от «белых пятен», лакун и умолчаний – с третьей.

Материалом для исследования послужили как изданные произведения, так и рукописи, собранные автором диссертации в различных общественных и личных фондах. Ценность **изданных** произведений, по нашему мнению, заключается в официальной апробации последних государственными органами музыкальной печати – местными или центральными издательствами. Исходя из особенностей издательского процесса того времени, подобного рода опусы, снабженные поэтическим текстом, могли быть опубликованы только как произведения, соответствовавшие официальной культурно-идеологической линии партии. При этом художественные достоинства поэзии и музыки кантат могли быть различными. Сочинения **неизданные**, т. е. оставшиеся в рукописном виде, в большинстве своем также проходили своего рода экспертную оценку в рамках творческих мероприятий СК Молдовы (собраний, пленумов, съездов и т. п.) и обладают не меньшей исторической ценностью, как и сами **протоколы-стенограммы** обсуждений.

Хронологические рамки исследования обусловлены необходимостью разработки критериев историко-типологического подхода к изучаемому явлению и ограничиваются бессарабским (1910–1940) и послевоенным периодом (1940–1960-е гг.). Наиболее ранним образцом среди сохранившихся сочинений, рассматриваемых в диссертации, является кантата священника-композитора и живописца М. Березовского *К 100-летию присоединения Бессарабии к России* (1912). К более значимым произведениям периода послевоенных лет относятся кантаты *Ștefan cel Mare* (1945) и *Бессарабцы* (1947) Шт. Няги, *Под знаменем побед* (1952) В. Загорского, *Zorile noastre* (1954) С. Лобеля, *Cântecul Nistrean* (1957) З. Ткач, *Живым – от имени мертвых* (1961) Э. Лазарева, поэма-кантата *Vună dimineață!* (1963) В. Полякова; также кантаты, пользовавшиеся меньшим вниманием музыковедов: *Слава юным орлам* (1959) М. Фишмана, *Cantata păcii* (1961) А. Стырчи, *Revoluția continuă* (1961) В. Загорского. Перспектива в процессе развития кантаты представлена работами более позднего периода – кантатами *Baștina mea* (1972) С. Лунгула, *Есть такая партия!* (1975) В. Ротару и сценической кантатой *Cântece de șezătoare* (1984) Е. Мамота, что позволило обнаружить изменение их жанрово-

содержательной парадигмы. Помимо перечисленных, в работе рассматриваются и другие кантаты молдавских композиторов, но с меньшей степенью подробности.

Не менее важными документами эпохи стали **критические и публицистические материалы** в периодической печати, которая являлась идеологическим рупором своего времени, а также первые **музыковедческие** отклики на произведения, как правило, в форме обзорных статей и очерков-портретов композиторов. Эти источники документального и историографического характера зафиксировали важные исторические факты из «жизни» кантат: историю их создания (зачастую – начиная с этапа замысла), исполнения, редактирования или переработки и т. д., а также их первую профессиональную оценку – интерпретацию коллегами-композиторами и музыковедами – современниками автора.

Объект исследования – кантаты композиторов Республики Молдова, созданные в период 1910-1960-х гг. **Предмет исследования** – становление и развитие кантаты, формирование ее типологических разновидностей в профессиональной молдавской музыке избранного временного диапазона и в определенных исторических условиях.

Целью исследования является воссоздание исторического процесса развития кантаты в творчестве молдавских композиторов 1910–1960-х гг. и его периодизация на документально-исторической основе, а также исследование типологических разновидностей кантаты.

Для достижения поставленной цели потребовалось решение ряда **задач**.

1. Определить и охарактеризовать основные направления, сложившиеся в области научных исследований по проблемам кантаты в современном музыковедении;
2. Выявить важнейшие ресурсы нотного материала кантат 1940–1960-х гг. – рукописные партитуры композиторов Республики Молдова – в различных хранилищах, библиотечных фондах и частных архивах, оценить степень их сохранности для научного изучения и ввести в научный оборот; очертить круг документальных источников, отразивших историю создания кантат;
3. Проанализировать контекст профессиональной композиторской деятельности в республике на основе документов, касающихся сочинения кантат, из архива СК Молдовы, выявить основные тенденции тематики в свете общей культурно-художественной и идеологической ситуации в СССР 1940–1960-х гг.;
4. На основе целостного анализа созданных в республике кантат различных временных периодов изучить наиболее репрезентативные сочинения, установить их характерные жанровые признаки и индивидуальные стилистические черты;

5. Опираясь на принципы, выработанные современным музыковедением, дать типологическую характеристику, разработать жанровую модель кантаты в творчестве отечественных композиторов;
6. Классифицировать кантаты молдавских композиторов 1910-1960-х гг. с учетом их типологии и содержания поэтических текстов; выявить приоритеты авторов в выборе жанровых разновидностей, исполнительских составов, поэтических источников, формы и т. д.;
7. Проследить эволюцию молдавской кантаты в обозначенном временном диапазоне, определить место и значение рассматриваемых сочинений в общей картине композиторского творчества Республики Молдова.

Методологические основы исследования. Специфика работы обуславливает опору на традиционные принципы исследования, такие, как принципы историзма, научной объективности и др., в условиях сочетания известных общенаучных и специальных историко-теоретических методов. Следуя принципу целостности, мы стремились изучить кантаты во всем их многообразии, охватывая широкий круг произведений, доступных современному исследователю. С этой целью проведена поисковая работа в разных фондах – СК, Филармонии, специализированных (музыкальных) библиотеках, в том числе в библиотеке АМТИИ, в частных архивах композиторов.

В диссертации нашли применение такие методы гуманитарных наук, как хронологический и сравнительно-исторический, обеспечившие рассмотрение эволюции жанра кантат как единого процесса, в котором отдельные периоды соотносятся и сравниваются как закономерные этапы аккумуляции и углубления творческого опыта. Кроме того, в связи с большим количеством впервые вводимого в научный оборот архивного материала, возникла проблема интерпретации источников, в том числе уже упоминавшихся ранних работ историографического характера, которая решалась на основе элементов синергетического (музыковедческо-культурологического) подхода.

Группу специальных методов исследования сформировали: **1.** методы целостного (системного) и жанрового анализа кантат; **2.** элементы интонационно-семантического анализа, использованного для выявления значимых интонационных формул в их соотношении с текстовыми мифологемами; **3.** метод музыкально-историографического исследования, способствовавший проникновению в историю накопления музыкально-исторических знаний о кантате в республике и обеспечивший осмысление итогов ее предшествующего изучения (база источников, направления в изучении, подходы и т. п.).

Научная новизна и оригинальность данного исследования определяется избранным материалом, а также ракурсами его рассмотрения. Кантата как отдельная жанровая категория впервые исследуется в отечественном музыковедении комплексно. В работе впервые вводятся в научный обиход не только ранее неизученные кантаты, но и многие документы из архива СК Молдовы, содержащие данные о создании произведений; обнаруженные и проанализированные рукописные музыкальные источники «материализуются» в доступный для широкого изучения пласт национального музыкального наследия. Разработан наиболее полный каталог произведений в жанре кантаты, выполнена научная систематизация кантат молдавских композиторов, созданных в Молдове с момента появления первого образца и до наших дней.

Научная проблема, решенная в исследовании, состоит в разработке комплексной историко-теоретической модели жанра кантат в творчестве молдавских композиторов на основе типологических жанровых признаков, что служит основанием для аргументированного исторического позиционирования и художественной оценки этих сочинений в отечественной музыкальной культуре, пополняя тем самым фонд научных исследований по проблематике кантат XX в.

Теоретическая значимость диссертации заключается в создании научно-теоретической базы для дальнейшего изучения вокально-симфонических сочинений молдавских композиторов в целом и кантатного творчества, в частности, благодаря разработке типологии кантат на основе их жанровых качеств, периодизации и характеристики этапов развития рассматриваемого жанра в молдавской музыке 1910–1960-х гг. Обобщение ранних музыковедческих исследований по изучаемой проблеме является вкладом не только в освещение истории национальной музыки, но и в развитие отечественной истории музыки как науки, отражая различные этапы этого процесса. Работа вносит вклад и в методологию музыкальной науки, демонстрируя углубленные возможности применения одного из методов общегуманитарных наук – сравнительно-исторического, позволяющего проводить исторические сравнения, выявлять параллели и т. д. Применение этого метода к исследуемому материалу дало возможность изучить конкретные факты истории национальной музыки в тесной связи с историческими условиями их возникновения, а также в процессе качественных изменений на различных этапах развития – от истоков к этапу расцвета, преодолевая тем самым явную недостаточность накопленных знаний о предмете исследования.

Практическая значимость работы. Материалы диссертации могут быть использованы в изучении истории национальной музыки и музыкальной литературы, анализа музыкальных произведений, гармонии, в преподавании хорового дирижирования

в высших и средних специальных учебных заведениях. Результаты научного исследования также могут быть полезны музыкантам-исполнителям в работе с партитурами сочинений из сокровищницы национальной вокально-симфонической музыки.

Апробация результатов исследования. Диссертация обсуждалась на заседаниях департамента музыковедения, композиции и джаза Академии музыки, театра и изобразительных искусств, а также на Специализированном научном семинаре по специальности 653.01 Музыковедение, и была рекомендована к защите. Результаты работы нашли отражение в 19 публикациях (общий объем 9,1 п. л), в том числе в изданиях, рекомендованных Национальным советом по аккредитации и аттестации. Теоретические аспекты исследования апробированы автором на научных конференциях различного уровня, в том числе – 7 международных.

Объём и структура диссертации. Диссертация состоит из 160 с. основного текста. Цели и задачи данного исследования обусловили следующую структуру работы: введение, четыре главы с внутренним членением на разделы и подразделы, общие выводы и рекомендации, библиография из 267 источников на русском, румынском, украинском и английском языках, а также приложения, в том числе нотные примеры, таблицы, копии архивных документов, отдельные очерки о молдавских кантатах, поэтические тексты сочинений.

Во **введении** обосновывается актуальность темы диссертационного исследования и формулируются его концептуальные основы.

В **первой главе**, состоящей из двух разделов, рассматривается ситуация, сложившаяся в современном зарубежном музыковедении в области исследования кантат, последовательно раскрывается степень изученности теоретических и исторических проблем; освещаются теоретические аспекты (терминология, жанровая характеристика, классификация и типология), проблематика изучения кантат в западноевропейской музыке. Отдельный параграф отведен наблюдениям над кантатой в музыковедении Республики Молдова, завершают главу выводы.

Вторая глава посвящена истории кантаты в творчестве молдавских композиторов, рассматриваемой на основе документальных и историографических источников. В эволюции жанра кантаты в промежутке 1910–1960-х гг. выделяются 3 периода, каждый из которых представлен в самостоятельном разделе главы: начальный этап – кантаты 1910–1940-х годов; кантаты 1945–1960-го гг.; кантаты 60-х годов XX в.; в продолжение в четвертом разделе обозначены некоторые тенденции и перспективы дальнейшей эволюции кантаты в отечественной музыке – в частности, освоение новых типологических разновидностей и расширение тематики. Последний раздел суммирует наблюдения.

Третья глава включает анализ типологических разновидностей кантат в творчестве молдавских композиторов. После выработки общей типологии кантат в первом параграфе рассматриваются жанрово-типологические особенности некоторых наиболее распространенных или представляющих наибольший интерес с точки зрения эволюции кантат: «на случай» (*Под знаменем побед* В. Загорского) – во втором разделе, смешанные разновидности (поэмы-кантаты *Revoluția continuă*, 1961, В. Загорского) – в третьем. В четвертом параграфе анализируется уникальный образец эпической (исторической) кантаты в отечественной музыке – кантата *Ștefan cel Mare* Шт. Няги, пятый содержит выводы.

В **четвертой главе** раскрываются особенности кантат драматического и лирического типов и анализируются героико-патриотические (в первом разделе) и лирико-патриотические (во втором) кантаты. Их типологические качества выявляются на примере сочинений разных десятилетий: *Бессарабцы* (1947) Шт. Няги и *Cântecul Nistrean* (1957) З. Ткач – в первом случае, *Zorile noastre* (1954) С. Лобеля – во втором. В третьем разделе изложены выводы к четвертой главе.

В заключении диссертации сделаны **основные выводы и рекомендации**, подводящие итоги и намечающие некоторые перспективы исследования изучаемой проблемы.

Аналитические разделы диссертации проиллюстрированы нотными примерами, составившими **Приложение 1**, титульными листами рукописных кантат (**2**), а также схемами кантат (**3.4**). **Приложение 3**. Таблица содержит также жанровые характеристики кантаты (**3.1**), эволюцию западноевропейской кантаты до 1800 г. по NGD (**3.2**), хронологический список кантат в творчестве молдавских композиторов (**3.3**). Приложены также: документальные материалы из архива СК Молдавии (**4**), 6 дополнительных очерков по истории кантаты (**5**), в том числе – *Молдавская кантата в исторической перспективе* с анализами отдельных произведений (**5.6**), поэтические тексты кантат (**6**).

1. ПРОБЛЕМАТИКА КАНТАТЫ, ОТРАЖЕННАЯ В НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Истории зарождения кантаты, ее становления путем дифференциации от других жанров и эволюции¹ было посвящено немало ценных для мирового искусствоведения трудов. К ним относятся статьи в энциклопедических и научных изданиях, исследовательские монографии, а также диссертации, касающиеся отдельных направлений развития кантаты в целом либо в контексте изучения эпохи, стиля, творчества того или иного композитора.

Музыкальные издатели в Италии и др. европейских странах, а вслед за ними и теоретики музыки в Германии XVII в., включая И. Вальтера, И. Маттезона и И. Шейбе, нередко использовали термин «кантата», однако, как самостоятельный жанр с индивидуальными структурно-семантическими и музыкально-стилистическими признаками она оформилась на протяжении эпохи Барокко. Отражая общие жанрово-стилистические изменения в длительном процессе эволюции музыки, кантата постоянно находилась в поле зрения и композиторов, и музыковедов, переживая отдельные периоды повышенного внимания, как в творчестве отдельных авторов, так и в перспективе целых исторических стилей.

1.1. Теоретические и исторические аспекты изучения кантат в современном зарубежном музыковедении.

Следует признать, что в мировом музыкознании кантата изучалась прежде всего в ее исторической эволюции, а теоретические вопросы оказывались сопутствующими и решались по мере освоения того или иного этапа или национально-исторической разновидности в ее развитии. Об этом свидетельствует, в частности, статья о кантате в авторитетной энциклопедии *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (NGD) [261; 263; 264; 265], к которой мы будем неоднократно обращаться. Между тем, с позиций музыковедения начала XXI в. становится очевидным, что проблемы из области понятийно-терминологического аппарата, жанровые и жанрово-стилевые проблемы, так же как проблемы систематизации характерных признаков кантат в целях типологии приобретают важное значение в поисках новых методологических подходов к этому явлению.

Кантата: термин и понятие. Родственные (производные) термины. В энциклопедических изданиях и музыкальных словарях принято определение кантаты как жанра, относящегося к кантатно-ораториальной сфере. Общеизвестна этимология термина «кантата», принадлежащего роду вокально-симфонической музыки: *cantata* происходит от латинского и итальянского слова *cantare*, что в переводе означает *петь*. Возникающая аналогия с термином «соната» – *cantata-cantare* → *sonata-sonare*: фоническая схожесть с

инструментальной сонатой (*sonata* от латинского слова звучать) отмечена российским исследователем В. Крыловой [85, с. 131].

Как известно, наиболее ранним употреблением музыкального термина «кантата» считается название сборника светских сочинений *Cantade et arie* итальянского композитора Алессандро Гранди (Venezia, 1620). Однако помимо музыки, это понятие относилось и к области поэзии, где кантата определялась как жанр торжественной лирики, что подтверждается, в частности, одним раннепечатным итальянским изданием такого произведения и его подробного сценария². В шеститомной *Музыкальной энциклопедии* кантата определяется как «крупное вокально-инструментальное произведение, предназначенное, как правило, для одного или нескольких солистов, хора и оркестра (известны кантаты для одного хора, для одного солиста с оркестром)» [101, с. 698].

Лексикографические источники. Одно из наиболее ранних, но весьма точных и лаконичных определений кантаты предложил известный немецкий музыковед и лексикограф Г. Риман в своем энциклопедическом словаре, известном как *Riemann Musiklexikon* [155]. Здесь кантата определяется как «(итал. *cantata*) буквально "пьеса для пения", подобно тому, как ближайшее значение слова "соната" в сущности – пьеса для инструмента. В настоящее время кантатой называют более крупное вокальное произведение с инструментальным сопровождением, состоящее из соло, дуэтов и пр. и хоровых номеров» [ibid.]. Помимо дефиниции, в музыкальном словаре Г. Римана аргументируется принадлежность некоторых сочинений, созданных композиторами разных эпох – И. С. Бахом, Ф. Листом, Й. Брамсом – к жанру кантаты. В данной статье также характеризуется момент перехода кантаты-соло (церковной и камерной) в «большую кантату» «в подражание опере» – для хора и оркестра.

Среди масштабных энциклопедических работ выделяется объемная статья во всемирно известном издании³ NGD, в которой прослеживается путь развития кантаты с момента ее становления в наиболее крупных музыкальных центрах Европы: Италии, Германии, Франции, Англии и Испании [261]. Обоснованно разделяя историю кантаты на сравнительно непропорциональные периоды⁴ до 1800 г. и после, авторы NGD рассматривают не только историю эволюции кантаты, но и отмечают наиболее важные аспекты жанра: форму, типологию, поэтическую основу, влияние других жанров и, как следствие, возникновение новых разновидностей. Особую ценность статье придает библиографический раздел, охватывающий более двухсот пятидесяти источников.

В то же время, в NGD дается, пожалуй, довольно лаконичное определение кантаты, сопровождаемое масштабным историческим обзором: «Сочинение для одного или более голосов с инструментальным сопровождением» [263]. В дополнение к обширным

историческим сведениям указывается, что после середины XVIII века «термин применялся менее систематическим образом, по отношению к самым разнообразным сочинениям, которые обычно имеют, в общем, только то, что они написаны для хора с оркестром» [ibid, с. 694].

В намного меньшей по объему, но довольно схожей по структуре и последовательности изложения материала в NGD, статье Б. Левика из *Музыкальной энциклопедии* [101] очерчиваются основные этапы развития кантаты, начиная с 1620 г., так же отмечается возникновение той или иной разновидности в творчестве итальянских, немецких, французских композиторов.

В *Хоровом словаре* Н. Романовского раскрывается этимология термина и дается более сжатая дефиниция понятия кантаты. Здесь указывается лишь итальянское происхождение термина: от *cantare* – петь, понятие определяется как «произведение для певцов солистов, хора и оркестра, торжественного или лирико-эпического характера» [157, с. 77]. Кантаты, по словам автора словаря, «могут быть хоровыми (без солистов), камерными (без хора), с сопровождением или без него; одночастными или состоять из нескольких законченных номеров». Основные характеристики кантаты, отмеченные в энциклопедиях, могут быть представлены в виде таблицы (см. таб. 3.1.1. в Приложении 3).

Очевидно, что изменения в содержании понятия кантаты отражают эволюцию самого музыкального явления. В этом смысле ценные наблюдения над эволюционирующей понятийно-терминологической сферой кантаты предоставляет немецкая музыкальная практика XVII–XVIII вв. Так, А. Швейцер констатировал: «До 1700 года термин "Kantate" не зафиксирован в названиях немецкой духовной музыки, но изредка употребляется в светской музыке» [207, с. 500]. В статье Е. Рудик приводятся различные жанровые обозначения как для отдельных частей кантат, так и для композиций подобного рода в целом: «Как в светских, так и в духовных жанрах заимствованные обозначения, особенно "концерт" и "мотет", часто использовались для первой части, другие части имели собственные названия, например, речитатив, ария и хорал»⁵ [158, с. 2]. Совершая краткий экскурс в историю немецкой теоретической мысли эпохи Барокко, Е. Рудик связывает применение этого термина после 1700 года, прежде всего, со светской сольной кантатой, по аналогии с итальянской музыкальной практикой⁶.

Для современников Баха различия между церковной (духовной) кантатой, которая именовалась «Kirchenmusik» – «церковная музыка», и светской, связанной с мадригальной поэзией, были очевидными⁷. Однако вскоре различия между светской и церковной кантатой стали менее актуальными, а к числу общих черт можно отнести, по крайней мере, одну часть на основе хорала.

И хотя эпоха, исследуемая автором, ее жанровые модели и стилистика не имеют прямого отношения к теме нашей диссертации, подчеркиваемая взаимосвязь текста кантаты, его содержания и строения с входящими в нее жанрами и формами важна для данного исследования. Отметим также, что основанием для исторических суждений многих авторов нередко становится упоминавшаяся выше статья в NGD.

«Примерно до середины XVIII века в Германии жанр кантаты расценивался как ближайший родственник итальянской оперы, а термин "кантата" применялся в первую очередь к сольным сочинениям, состоящим из речитативов и арий» – подчеркивает А. Кулешова (Ханова) [99, с. 39] – автор суммирующих обзорных статей на русском языке по материалам историко-панорамной статьи в NGD. «Повсеместное употребление термина "кантата" по отношению к различным формам церковной музыки XVII–XVIII вв. стало общепринятым в XIX в.» – подытоживает автор [ibid.]. Источником этих утверждений также является коллективная статья в последнем издании NGD: «Немецкое слово "Kantate" относится как к светской барочной музыке, так и к протестантской духовной музыке, которая достигла своего расцвета в творчестве Баха. Первоначально этот термин был применен к кантатам Баха в XIX столетии редакторами баховского общества "BachGesellschaft", а Спита использовал этот термин для обозначения более ранних аналогов жанра до времени И. С. Баха» (цитировано по [158, с. 312]).

В научной литературе можно встретить определение «кантатная месса» (А. Тихонова, Е. Кальченко и др.) для обозначения более дробной, чем у традиционной пяти-шестичастной мессы структуры, делящейся на номера по внутренним строфам литургического текста – то же, что и кантатный принцип в мессах эпохи Барокко. К этому же периоду относится так называемая хоральная кантата (на основе лютеранского хорала) – синонимичное название церковных кантат.

Жанровые характеристики кантаты. В современной теории художественных жанров – два направления понимания этого феномена: стабильное, традиционное – жанр как канон, модель и мобильное, изменчивое – от констатирования его динамики до полного его отрицания (например, М. Михайлов, Н. Копытько [71, с. 70] и др.). Признавая диалектическую связь обоих подходов в современном искусстве, в данной работе, одной из задач которой является типологическая характеристика кантат избранного исторического и культурно-географического диапазона, основным выбрано первое направление. В его русле жанр сам по себе является типологизирующим понятием, т. к. в качестве модели он должен обладать суммой структурно-семантических признаков, для того, чтобы обладать «моделирующей» функцией музыкального материала. Для подтверждения сошлемся на высказывание М. Арановского: «Жанр концентрирует в себе

основные <...> типовые характеристики произведения. Поэтому жанр можно определить, как синкретическое единство всех тех сторон произведения, которые формируют его тип» [9, с. 36]. Следовательно, в целях характеризования жанра кантаты особое значение приобретает состав ее модели, и для выявления его обратимся, прежде всего, к современной теории музыкальных жанров.

В современном русскоязычном музыковедении рассмотрение основных характеристик того или иного жанра традиционно опирается на научную концепцию музыкальных жанров, формировавшуюся на протяжении второй половины XX – начала XXI вв. Теоретическую базу в этой области составили труды А. Сохора [168–172], М. Арановского [9], В. Цуккермана [205], Е. Назайкинского [119], О. Соколова [164], А. Коробовой [72–74] и др., в отечественном музыковедении – В. Аксёнова [4]. Большинство научных исследований и диссертаций по проблеме того или иного жанра начинается с обзора существующих теоретических концепций, рассматриваемых, прежде всего, в ракурсе жанровых характеристик – т. е. параметров формирования его модели. На фоне многолетних музыковедческих изысканий в этой области в русскоязычной литературе выделяется труд А. Коробовой, обобщивший большинство научных подходов к жанру как теоретической категории [73] и поэтому имеющий несомненное методологическое значение для современного исследования.

Хотя изучение собственно жанровых особенностей кантаты не вынесено в заглавие диссертации, но без ясно очерченной структуры этого жанра говорить о типологических особенностях его невозможно. В то же время, в целях данного исследования, привлекается не собственно теория музыкального жанра в целом, а лишь ее отдельные аспекты – возможности для структурообразования и функционирования избранной модели, т. е., по В. Аксёнову, «...жанр трактуется как инструмент классификации художественных произведений» [4, с. 3]. Другими словами, параметры жанровой модели становятся критериями, обеспечивающими жанровую атрибуцию музыкальных произведений.

Нередко крупные музыкальные произведения содержат в себе признаки различных жанров. Полижанровость особенно присуща циклическим формам и может рассматриваться как один из жаровых признаков. В последние десятилетия XX – нач. XXI вв. особое внимание уделяется микстовым (гибридным, смежным) жанрам в работах таких ученых, как В. Холопова [200], Г. Дауноравичене [34], М. Лобанова [104], О. Соколов [164], В. Аксёнов [4] и др. О. Соколов, например, разделяет смешение контрастно-функциональных и сходнофункциональных жанров, полагая, что «Благодаря стимулу контраста в музыке вообще преобладает межродовое смешение: увертюра-фантазия, полонез-фантазия...» [164, с. 201], что важно для нашей работы. Объясняя

механизм смешения через переплетение характерных жанровых признаков, исследователь приводит некоторые примеры таких интерференций: «Для скерцо и марша связующим звеном является организованная моторность, для поэмы и симфонии – приподнятость эмоционального тонуса и концепционность ...» [ibid., с. 201].

В. Аксёнов констатирует наличие местной специфики в трактовке жанровых компонентов молдавской симфонии [4, с. 18], что побуждает к размышлению об особенностях трактовки жанра кантаты в творчестве молдавских композиторов. «Для обозначения жанровых микстов, симфонических произведений, многосоставных в жанровом отношении», музыковед предлагает ввести рабочее понятие «свободно-смешанный жанр» по аналогии со свободными и смешанными формами [ibid., с. 19]. Об этом же речь идет в диссертации и статье на ее основе литовской исследовательницы Г. Дауноравичене [34], которая, разделяя либрожанр и полижанр, говорит о четырех типах жанровых микстов: моножанр старой традиции, полижанр, либрожанр и моножанр новой традиции [34, с. 100]. Характеристика некоторых из них, например, моножанра старой традиции и полижанра, несомненно, должна быть проверена на актуальность в настоящем исследовании о кантате, в числе изучаемых образцов которой фигурируют поэма-кантата, кантата-марш и др. Проблеме смежности кантаты с другими жанрами, и как следствие, возникновению новых форм (разновидностей) посвятили свои исследования Н. Кошкарёва [81], Л. Борисова и др.

В научной литературе нередко используется выражения «кантатно-ораториальные сочинения», «кантатно-ораториальная музыка» (О. Панкратова), «кантатно-ораториальные жанры» (например, кантатно-ораториальные жанры в творчестве венских классиков), а также «кантатный жанр». Поэтому закономерна постановка вопроса: следует ли рассматривать кантату в контексте упомянутого жанрового конгломерата или она является самостоятельным жанром. Ответ на этот вопрос опирается на жанровые характеристики оратории и кантаты с акцентом на их сходстве и различии, обрисованные в трудах Р. Ширинян, А. Хохловкиной, Т. Ливановой, чьи работы отличаются не только временными и географическими рамками, но и степенью научной содержательности и демократичности изложения, а также глубиной определения истоков обоих жанров. В связи с данными изданиями появляется еще одна проблема: употребление словосочетания «кантатно-ораториальный жанр» во множественном или единственном числе, т. к. в одних публикациях это словосочетание фигурирует в единственном числе [78; 211], в других – во множественном [202; 102; 164].

По словам А. Хохловкиной, кантата и оратория являются разными жанрами, несмотря на наличие общих черт. Музыковед также опровергает и само «гибридное»

название жанра – «кантатно-ораториальный», аргументируя свое мнение тем, что «отождествление оратории и кантаты ведет к обезличению обоих жанров и к неправильному учету их реальных возможностей» [202, с. 10].

У Н. Романовского в *Хоровом словаре* отличия между кантатой и ораторией обозначены следующим образом: «От оратории (сходной с ней по средствам выражения) кантата отличается обычно меньшим размером, однородностью содержания, менее развитым сюжетом» [157, с. 77].

Разграничив «концепционные жанры» – кантату и ораторию как «два сложных жанра музыки со словом», российский музыковед О. Соколов характеризует их как «контрастнофункциональные» [164, с. 132]. Автор связывает существенные различия жанров с их этимологией. Как пишет О. Соколов, «По своему жанровому стилю кантата и оратория очень близки друг другу, что служит причиной частого объединения их в собирательную кантатно-ораториальную группу. Обе представляют собой вокально-симфонические виды сочинений и состоят из одних и тех же составляющих жанров: хоров <...>, арий или песен, речитативов, ансамблей, симфонических вступлений, а иногда и внутренних симфонических эпизодов <...>. Так как все эти номера различаются не только планом выражения, но и соответствующими драматургическими функциями, оба жанра, в отличие от вокальных и хоровых циклов, следует признать контрастнофункциональными. Однако принципиальные различия между кантатой и ораторией все же существенны, и на них сейчас следует обратить внимание. Эти различия предопределены происхождением обоих жанров» [ibid].

Обратившись к истокам и проследив путь развития кантаты, попробуем разобраться, существует ли необходимость изучения кантаты как самостоятельной жанровой единицы, или же данную дихотомию следует рассматривать в контексте общей генеалогии кантатно-ораториальных сочинений.

Генетически кантата связана как с ренессансными хоровыми жанрами, так и с ранней оперой. В *NGD*, например, с самого начала отмечается, что «кантата была наиболее важной и вездесущей формой вокальной музыки эпохи Барокко, наряду с оперой и ораторией» [263, с. 694]. Говоря о барочной кантате, О. Соколов отмечал, что в данный период кантата определилась как крупное вокальное сочинение, основными характеристиками которого являлись: содержание единственной темы, одного события или же одного образа (к примеру, плачущей Богоматери), а также раскрытие данной темы обобщенно, при господстве одного эмоционального модуса. Это приводило к довольно скромным масштабам кантаты, зачастую не использовавшей хор, а в период XVII–XVIII вв. довольно распространенным явлением были кантаты, состоявшие, в основном, из

речитативов и арий. На своем начальном этапе формирования кантата в равной степени была распространена как в светском музыкальном обиходе, так и в церковном, что по полному праву определяет кантату как жанр, смежный с культовой музыкой [164, с. 132–135].

Тот же автор указывает, что функция оратории, напротив, изначально состояла в повествовании о значимых событиях. Немногим позднее оратория стала смежным жанром словесной музыки, при этом сохранив связь с эпосом. Этим определяются важнейшие типичные черты оратории – монументальность и сюжетность. Монументальность характеризуется масштабностью, обычно, существенно превосходящих кантату, а также количественным составом исполнителей: многоголосного, чаще двойного хора, солистов, симфонического оркестра, органа. Особая роль принадлежит хору, который олицетворяет образ народных масс, создавая при этом контрастирующие групповые портреты (О. Соколов приводит пример участия иудеев и филистимлян в оратории Генделя «Самсон»), а также выступает в качестве рассказчика, подобно хору в традициях античной трагедии. Наряду с этими характерными чертами оратории автор монографии отмечает еще одно, не менее важное качество жанра оратории – сюжетность. Эти базовые характеристики, как пишет музыковед, ясно отделяют ораторию от старинной кантаты [ibid., с. 132–135].

Указанные типологические жанровые признаки имеют методологическое значение для нашей работы, позволяя аргументировано идентифицировать жанровую принадлежность вокально-симфонических произведений молдавских авторов. Следует признать, что жанр кантаты и жанр оратории являются двумя самостоятельными ветвями вокально-симфонической музыки, имеющими много общего, (что и находит свое отражение в частом применении термина «кантатно-ораториальные жанры» в музыковедческой литературе), но при этом отличающимися по ряду специфических признаков (что отчетливо заметно при рассмотрении этих жанров на начальном этапе их формирования, где они существуют в своем исходном, эталонном виде). Сравнение основных жанровых характеристик оратории и кантаты, установленных в научных исследованиях, представлены в форме таблицы (Таб. 3.1.3. в Приложении 3).

Однако история музыкальной культуры знает немало случаев, когда кантата и оратория по определенным характеристикам очень сближаются. Как пишет Т. Ливанова, разделившая по характерным признакам ранние образцы кантаты и оратории, начиная с конца XVII века, «резкая грань между кантатой и ораторией стирается и различие устанавливается скорее количественное. <...> Духовная кантата с хором утрачивает черты камерного жанра и может быть названа ораторией, равно как и небольшая оратория <...>

может по праву называться кантатой» [102, с. 400]. В каждом конкретном случае следует исходить из содержания сочинения, замысла его автора и жанрово-стилевой реализации.

Кроме того, по нашему мнению, проблема смежности жанров оратории и кантаты имеет непосредственное отношение к системному пониманию жанра, которое Е. Назайкинский выразил в виде следующей иерархической лестницы: жанровый класс – жанровый тип – жанровая группа – собственно жанр – жанровая разновидность [119, с. 91–92]. Исходя из предложенной структуры, становится очевидным, что при рассмотрении кантат и ораторий нередко смешиваются различные уровни: уровень собственно жанра и вышележащие ступени жанровой иерархии. И, следовательно, систематизация Е. Назайкинского представляет методологический интерес для целей настоящей работы, ее типологического ракурса. В то же время, если принять динамику его исторических форм за проявление второй, изменяющейся концепции жанра, открываются новые возможности для уточнения обсуждаемого жанрового понятия.

Типологические разновидности европейской кантаты. Пожалуй, в истории мировой музыки нет такого примера, когда какой-либо жанр полностью сохранил свои исходные характеристики, качества своего первоисточника. Жанровая эволюция, присущая практически любому роду музыки, не обошла стороной и кантату.

В истории мировой музыкальной культуры, истоком кантатного творчества которой является Италия, известны две главные жанровые разновидности кантаты – *духовная* и *светская*, последняя получила гораздо большее развитие на протяжении веков, нежели первая, которая в силу своей специфики является более консервативной и локализованной во времени – эпохе Барокко. К началу XVIII века кантата, сформировавшись в Италии, начинает свое «путешествие» по другим европейским странам. Адаптируясь, в основном, в английской, французской и немецкой национальных композиторских школах, жанр впитал в себя местные традиции, что способствовало возникновению новых национальных вариантов кантат.

Наиболее яркий расцвет барочной кантаты наблюдался в Германии. Здесь немалое количество духовных и светских кантат создали Г. Шютц, Г. Телеман, И. Пахельбель, Д. Букстехуде, И. Кунау, Р. Кайзер. Но апогеем созревания и художественного развития жанра по праву принято считать кантаты И. С. Баха, в особенности духовные, количество которых достигает свыше двухсот⁸ (для сравнения: светских кантат в творчестве композитора насчитывается около 20) [85, с. 132]. Это, в первую очередь, было связано с эпохой Барокко, диктовавшей свои требования к искусству, а во вторую – кантата в обязательном порядке входила в обряд протестантского богослужения⁹. Нельзя обойти вниманием светские кантаты И. С. Баха, которые восполнили отсутствие оперы в

творческом наследии композитора, разноплановые и предопределяющие содержательно-драматургическое направление в развитии жанра. Это *Кофейная кантата* (1732), напоминающая комическую оперу (*opera buffa*) того времени, еще только зарождающуюся; кантата с философским замыслом, в основе которого лежит древнегреческий миф *Состязание Феба и Пана* (1739); *Крестьянская кантата*, носящая черты зингшпиля, которую композитор писал на заказ, нарушая традиции приветственных кантат. Вместе с тем М. Друскин заметил, что общепринятое разделение кантат И. С. Баха на светские и церковные достаточно условно, так как по музыке они очень близки¹⁰.

Наиболее плодотворным оказалось **моделирование типологии кантат на основе их текста**. Идея такой типологии была подсказана самой музыкальной практикой. Обозревая существующие систематизации баховского кантатного наследия в области духовной музыки, Е. Сидорова ссылается, прежде всего, на работу *Евангелическая церковная музыка* (1931) немецкого исследователя Ф. Блюма, который выделил 4 группы духовных кантат, исходя из типа протестантских духовных текстов, положенных в их основу, к тому же выстроенных по стадийному принципу: назидательные, гомилетические, созерцательные кантаты и кантаты-притчи¹¹ [161, с. 90–91].

Внимание авторов сосредоточено на духовных кантатах И. С. Баха, но и при таком ограничении заметно приложение *родовой характеристики* текстов: лирических, драматических и т. д. Изначально духовные и светские кантаты носили лирический характер и олицетворяли один образ¹². Уже через несколько десятилетий, благодаря расширению композиционного замысла и круга образов, наблюдается драматизация содержания кантат¹³, связанная с влиянием на нее оперы. Уже во второй половине XVII века многие композиторы отдают свое предпочтение созданию кантат, приближая их к опере настолько, что границы жанров становятся порой неощутимыми¹⁴.

Традиция классификации кантат **по тематике** достаточно стара: уже авторы музыкальных словарей начала XVIII в. Броссар и Вальтер «выделяют 3 типа итальянских кантат: любовные (*amoroze*), нравоучительные (*morali*) и духовные (*spirituali*); в последнем случае имеются в виду сочинения на религиозные темы, не предназначенные для исполнения во время службы» (цитировано по: [121]).

В *Музыкальной энциклопедии*, помимо подразделения кантат на духовные (религиозные) и светские, также указывается на их различие **по тематике и характеру образного содержания**: торжественные, лирические, скорбные, радостные, повествовательные [101, с. 698]. В свою очередь, Н. Романовский в *Хоровом словаре* разделяет кантаты И. С. Баха на сочинения с духовными, мифологическими и бытовыми сюжетами, а также упоминает некоторые их разновидности (приветственные, юбилейные,

лирические и лирико-философские), приводя, в том числе, примеры кантат в творческом наследии русских и советских композиторов [157, с. 77]. Любопытным в данной статье является факт отсутствия среди перечисленных разновидностей светской кантаты.

Как пишет Т. Ливанова, начало XVIII в. было ознаменовано появлением и формированием таких разновидностей кантат как поздравительная, духовная, концертная [102, с. 404]. Но особое внимание обращает на себя возникшая в данный период официальная кантата «на случай».

Российский исследователь В. Крылова считает, что светская кантата в подавляющем большинстве образцов представляла собой сочинение «на случай». Подобного рода кантаты творились по случаю торжественных мероприятий. В подтверждение тому мы находим в творчестве И. С. Баха кантаты, написанные им к таким датам, как день рождения Леопольда Ангальт-Кётенского (№ 173a¹⁵), его супруги (№ 36a), свадебные кантаты, исполнявшиеся во время застолья (№ 202, № 210, № 216), а также кантаты, сочиненные для чествования университетских профессоров (№ 205, № 207), в честь переизбрания членов магистрата (№120), к именинам Фридриха Августа II (светская кантата №193a *Drama per musica*) и другие [85, с. 132–133]. В этом контексте поздравительная кантата, которая естественным образом была приурочена к определенной дате празднования какого-либо события, следовательно, может по полному праву считаться произведением, написанным «на случай». Основательная разработка темы кантат «на случай» в работах В. Крыловой принималась во внимание при изучении музыкального материала кантат в творчестве молдавских композиторов.

По сведениям энциклопедии NGD, к концу XVIII – началу XIX вв. термин «кантата», постепенно утрачивая свои позиции в среде духовной музыки, перестает быть столь же значимым в западноевропейской музыке и становится особенно подходящим для произведений «на случай» или «в память». Жанр кантаты приобретает официальный, «юбилейный» характер ¹⁶, являясь также типичным академическим жанром – неотъемлемой частью композиторского курса консерваторий (Таб. 3.1.2. в Приложении 3).

Поскольку подобные кантаты (приуроченные к определенному событию) в музыкальном искусстве разных исторических периодов, а также в творчестве представителей различных национальных композиторских школ и художественных направлений наблюдаются в большом количестве, мы явно имеем дело с типизированием определенного содержания, согласно дефиниции жанра В. Цуккерманом: «жанр есть вид музыкального произведения, которому присущи определенные черты содержания, который связан с определенным жизненным назначением и типом исполнения» [205, с. 60–61]. В частности, «жанровое содержание» (А. Сохор) выступило объектом изучения

в работах Л. Казанцевой [47], которые также оказались полезными для данной диссертации.

«Для обобщающей косвенной характеристики типов художественного содержания в музыкознании используются понятия (точнее – эпитеты) «лирический», «драматический, эпический», а также «героический», «трагический», «патетический» и т. п., как и разнообразные их сочетания, например, «лирико-драматический», «героико-эпический»», – напоминает В. Аксёнов, справедливо считая их проявлением, скорее, «образного модуса произведения» [4, с. 4–5]. Тем не менее, теория литературных родов (лирического, эпического, драматического), была с успехом адаптирована музыкознанием, в частности, в области типологии симфонизма и жанров симфонической музыки, что с успехом продемонстрировано в упомянутой работе.

Так, например, Н. Гуляницкая, обозревая вопросы историко-теоретического подхода к становлению музыкальных жанров, считает, что современные музыкальные произведения не потеряли своей глубинной связи с «родовой» триадой «эпос – лирика – драма», в то же время нередко демонстрируя смешение жанровых признаков в одном произведении. Такие традиционные жанровые признаки, как повествовательность, сюжетность может встречаться в сочинениях и эпического, и драматического характера. В то же время лирические черты, свойственные жанрам со средоточием эмоций, концентрации на личном самовыражении автора, могут проявляться как в рамках целого произведения, так и одной из его частей [32, с. 6]. На наш взгляд, концепция заслуживает внимания и при типологизации кантат советского периода¹⁷.

Один из вариантов жанровой родо-видовой типологии кантат изложен в заключении исследования А. Терещенко об украинских советских кантатах [266, с. 157–163], хотя в самой монографии аналитический материал расположен по тематическому принципу. Автор выделяет, наряду с поэмами и ораториями, следующие разновидности кантат: героико-эпическая (одночастная и циклическая), героико-драматическая циклическая кантата, лирико-драматическая циклическая кантата и лиро-эпическая (редкая) [266, с. 158]. При этом славильные кантаты отнесены к героико-эпическому одночастному виду, а юбилейные выделяются как их подвид. Обрисовывая характерные черты упомянутых четырех разновидностей, музыковед перечисляет как структурные, так и образно-тематические, а также драматургические особенности украинских кантат.

Группировка советских кантат по их тематике и связанной с ней образностью, которую можно наблюдать в книге А. Терещенко, заслуживает внимания не столько в аспекте их жанровых характеристик и, соответственно, типологии, сколько в ракурсе трактовки устоявшихся содержательно-тематических комплексов, современную

интерпретацию которых с позиций канонов тоталитарно-социалистического режима предложил И. Воробьев. Выделенные им (со ссылкой на А. Хохловкину) «функционально значимые для тоталитарного искусства тематические ниши» советских кантат и ораторий включают: приветственные праздничные кантаты, посвященные Сталину (среди образцов – *Поэма о Сталине* А. Хачатуряна), кантаты на историко-патриотические сюжеты (значение канонов сохраняют *Александр Невский*, *На поле Куликовом* и др.), тематику, оформившуюся в годы Великой Отечественной войны (*Сказание о битве за Русскую землю* Ю. Шапорина, *Священная война* М. Коваля и др.), современную тему, «устремленную в будущее» (основной канон – *Кантата о Родине* А. Арутюняна) [21, с. 35]. Добавим, что в содержании кантат о вождях со временем произошли изменения – ленинская тема обростала все новыми сочинениями, да и современная тематика значительно расширилась (темы дружбы народов, борьбы за мир, Родины и т. д.).

Историко-теоретические аспекты русских и советских кантат послужили объектами изучения в многочисленных научных трудах российских музыковедов. Их анализу посвящен отдельный очерк, вынесенный в Приложение 5.

Возможности многочастных (циклических) кантат, естественно, больше в плане разнообразия образного содержания текста (имеется в виду структура образа и его эмоциональное наполнение) и его музыкальной трактовки, которая нередко включает самостоятельные жанры с их специфической семантикой, реализованной в каждой из частей таких произведений. Смысловое поле гимна, например, который обычно служит выражению общественной идеи, апеллирующей к выражению высоких патриотических, гражданских чувств, отличается от семантики оды как песни-славления¹⁸. По этой причине гимн малопригоден к выражению персонального, личного начала, как и советская кантата в целом, зато прекрасно справляется с передачей идей, владеющих большими массами людей. Поэтому индивидуально-субъективное отступает перед силой воплощения общезначимого. И это качество может стать одним из признаков, позволяющих разграничить в типологическом отношении рассматриваемые произведения.

Гимн легко вступает во взаимодействие с такими массовыми жанрами, как революционная песня, героический марш, и тогда возникает смешение жанров, которое нередко проявляется в кантатах рассматриваемого периода. В теории поэзии, при всей условности разделения стихотворений на жанры, виды и разновидности, все упомянутые жанры относятся к разным видам лирики: хвалебным (ода, дифирамб, панегирик, мадригал, гимн, эпитафия и др.) и песенным (романс, песня, серенада, марш, псалом, кантата, баркарола, канцона и др.).

Разделяя научную позицию многих авторов в том, что касается тезиса «форма репрезентативна по отношению к содержанию» (М. Арановский), мы придерживаемся метода, сформулированного кратко, к примеру, В. Аксёновым: «через изучение формы познается не только она сама, но и соответствующее ей содержание» [4, с. 17]. Следовательно, **структурные особенности кантат**, т. е. их внутреннее строение, в том числе входящие составными частями жанры, также могут быть положены в основу классификации, так как они отличаются многообразием в перспективе своей исторической эволюции. Однако такой подход, использованный в упоминавшейся выше статье из NGD, неизбежно потребует описательности, что и было продемонстрировано ее авторами в процессе характеристики различных исторических и национальных разновидностей кантаты, в результате совмещения принципов общей типологии жанра и его внутреннего строения (структура составных частей).

Не вдаваясь подробно в детали структурного аспекта типологии кантат, отметим лишь, что как многочастное музыкальное произведение синтетической природы, по составу входящих в нее составных частей, кантата может включать различные жанры инструментальной, вокально-хоровой и оперной музыки. В *Музыкальной энциклопедии* по этому поводу сообщается: «Обычно кантата состоит из оркестрового вступления (симфония, прелюдия, увертюра и т. п.), арий, речитативов и хоров» [101, с. 698]. Список жанров (и форм) может быть продолжен, в зависимости от эпохи, традиции и стиля.

Композиторское жанротворчество в XX–XXI в. затронуло и кантату (об этом далее). Некоторые ее современные разновидности и композиторы, и музыковеды осмысливают в русле старинных жанровых вариантов: так, например, сольная кантата для голоса с инструментальным сопровождением (оркестра или инструментального ансамбля) получила название «камерная кантата» (подробнее см., например, [71]).

«Классификация кантат И. С. Баха по составу исполнителей позволяет разделить их на хоровые (куда войдут произведения для певцов-солистов, хора и оркестра, а также варианты, исключаящие оркестр), сольные (включающие в себя номера, предназначенные для исполнения только одним голосом, например, кантата для баса или сопрано) и смешанные (к ним могут быть отнесены те сочинения, которые содержат номера для разных голосов и инструментов при участии хора в некоторых номерах)» – предлагает Е. Рудик еще один критерий типологии [158, с. 2]. В этом случае будет интересно проследить характер нормативности исполнительского состава, который, очевидно, следует трактовать в зависимости от эпохи.

Следующий аспект, обычно возникающий в связи с изучением какого-либо жанра, – это **жанрово-стилевые взаимодействия**. При опоре на известные труды в области

теории стиля – например, Е. Назайкинского [119], М. Лобановой [104] и др., – в работе использовались те их положения, которые касались стилевой интерпретации кантатного жанра, а также способствовали осмыслению их жанровых типов.

Говоря о стилевом подходе к типологии кантат, сошлемся на авторитетный фундаментальный труд *Иоганн Себастьян Бах. Кантаты* немецкого ученого-баховеда Альфреда Дюрра, которому удалось выстроить кантаты по хронологическому принципу, с учетом их богослужебного назначения и сменяющихся авторов либретто, при опоре также на жанровую характеристику номеров произведений¹⁹.

Мысль о плодотворности **исторического подхода** к трактовке музыкального жанра (в нашем случае – кантаты) высказывает А. Коробова: «При переключении ракурса изучения того или иного конкретного жанра в область его истории наиболее актуальным представляется историко-типологический подход современной теории, поскольку процессы жанровой идентификации определяются как синтагматическими, так и парадигматическими аспектами функционирования жанра. Историко-типологический подход акцентирует внимание на переменчивости «конфигурации» признаков жанра в его диахроническом существовании и в контексте исторических изменений жанровых систем в целом, что диктует необходимость включения в теоретическое рассмотрение жанра его истории» [73, с. 236]. При этом автор подчеркивает системный характер такой «конфигурации» признаков конкретного жанра, а ее переменчивость в процессе исторической эволюции жанра может проявляться как в изменении состава этих признаков, так и в подвижности их связей и взаимоотношений, особенно в плане доминирования.

1.2. Кантата как объект изучения в музыковедении Республики Молдова

Специфика развития музыкального искусства в географическом пространстве нынешней республики определяется прерывистым, дискретным характером культурно-художественного процесса. Национальная культура не раз пережила разрыв традиции, смену культурно-эстетических и стилевых ориентиров. С этой точки зрения развитие интересующего нас музыкального явления – кантаты XX в. – в разной степени связано со всеми тремя неравнозначными по времени существования периодами: «русским» – до 1918 г., «румунским» – 1918–1944 (с перерывом на 1940 г.), и «советским». Очевидно, что академическая музыка Советской Молдавии развивалась в рамках общей концепции советской музыки²⁰, нашедшей здесь свое преломление в условиях национального музыкального искусства. Однако процесс советизации в национальной музыкальной

культуре остается на сегодняшний день не раскрытым по причине противоречивого отношения к нему как на официальном, так и на художественном уровне.

Изучение кантаты как жанра в целом и отдельных его образцов является сравнительно молодой областью отечественного музыковедения. Данный факт объясняется не только тем, что национальная музыка как профессиональное искусство насчитывает немногим более века, но и особенностями истории отечественной кантаты. Опираясь на известные сегодня ресурсы музыковедческой мысли, мы можем прийти к заключению, что образцы кантатного творчества композиторов нашей страны мало изучены.

Интерес к кантатам, проявленный молдавскими композиторами в послевоенный период, отразили *биографические справочники* Союза композиторов [64; 65; 66; 67; 68]²¹. Сведения о кантатах в творческих портфелях отечественных композиторов можно почерпнуть из кратких *биографических очерков*, изданных в основном при их жизни. Пожалуй, наиболее подробный анализ отдельных кантат в рамках биографических очерков принадлежит Е. Клетиничу [57; 59; 61].

Молдавскими музыковедами выполнено несколько *исторических обзоров*, посвященных кантатно-ораториальному творчеству местных композиторов в ряду других музыкальных жанров. В одном из учебных пособий по истории музыки, изданном центральным издательством – *История музыки народов СССР* – раздел о кантатно-ораториальных сочинениях молдавских композиторов можно считать одним из немногочисленных примеров трактовки этого жанра в рамках национальных композиторских школ [6].

Сравнительно полное представление о кантатах послевоенного двадцатилетия складывается на основе главы о кантатно-ораториальном жанре в творчестве молдавских композиторов, написанной Б. Котляровым и Е. Богдановским для коллективной монографии *Музыкальная культура Советской Молдавии* [78]. Менее объемным и представительным оказывается обзор отечественной музыкальной культуры, в том числе кантатно-ораториального творчества, во вступительной статье *Союз Советских композиторов МССР и его роль в развитии молдавской музыкальной культуры* А. Абрамовича к сборнику *Композиторы Молдавской ССР* [66, с. 5-33]. Свой вклад в исследование кантат внесли также авторы немногочисленных *научных статей* [248; 111; 14; 98; 210]. В то же время в молдавском музыковедении на протяжении последних 50 лет отсутствует специальное исследование, посвященное кантате в творчестве молдавских композиторов.

Представления о кантатах различных исторических периодов в отечественной научной литературе неравноценны. В связи с тем, что наше музыковедение находится на этапе накопления эмпирических наблюдений в области развития жанра кантаты, проблема его эволюции и периодизации в полном объеме пока не поднималась. Наименее изученным в истории кантаты представляется бессарабский период. Сведения об отдельных произведениях этого жанра содержатся лишь в историческом очерке А. Болдура [221].

Первый образец в жанре кантаты датируется 1910 г. и принадлежит, как и другие ранние сочинения, созданные на территории нынешней республики, перу одного из первых профессиональных композиторов Бессарабии, хоровому дирижеру, педагогу, священнику Михаилу Березовскому. Его считают автором следующих кантат: *Россия и Болгария* (1910), *К столетию присоединения Бессарабии к России* (1912), *К столетию со дня инаугурации Кишиневской теологической Семинарии* (1912), *Россия и Сербия* (1914). Эти данные приведены в трудах исследователя Е. Нагачевской [243; 245]. Однако при обращении к прессе того времени обнаруживаются некоторые неточности в упомянутых работах, как например, в определении даты сочинения Юбилейной кантаты (*К столетию присоединения...*) М. Березовского. Согласно данным старой газетной публицистики, сочинение впервые было исполнено публично 31 января 1913 г., в одном из концертов по случаю столетнего юбилея семинарии [183, с. 316]. Тщательная подготовка к празднованию столь значительного события заняла немало времени²², следовательно, сочинение кантаты не может датироваться 1913 годом. Произведение явно было написано, а возможно, и подготовлено к исполнению еще в 1912 г. В упомянутом издании приводится и поэтический текст кантаты, сочиненный воспитанником IV класса Кишинёвской духовной семинарии Борисом Гумой. Из четырех произведений в жанре кантаты М. Березовского современным исследователям доступна лишь одна партитура бессарабского священника-композитора: *К столетию присоединения Бессарабии к России*, анализ которой был выполнен в одной из статей автора [53].

В бессарабский период²³ были созданы такие кантаты, как *Adevărul* В. Булычёва (1920, на текст А. Толстого), *Muzica* („Români, cântați mereu”) М. Быркэ (1935, стихи П. Халиппы), а также оратория на религиозный сюжет *День гнева* Шт. Няги. Эти произведения в большинстве своем утеряны.

Разночтения и неточности, связанные с ранними бессарабскими кантатами в современной литературе, нуждались в корректировке. Например, заглавия кантаты М. Быркэ, информация о которой имеется в энциклопедии *Литература и искусство Молдавии* [238, с. 121], а также в монографическом очерке Г. Чайковского-Мерешану

[223, с. 80], уточнены автором настоящей работы [53, с. 203]. В статье, где представлен музыкальный анализ юношеской кантаты Л. Гурова *Frunzișoară de mohor* (1933, слова народные), Е. Клетинич (автор статьи) обнаруживает характерные черты произведения, в основе которого лежит фольклорная мелодия [87, с. 78–81].

В период между первой и второй мировыми войнами молдавская профессиональная музыка и композиторское творчество находится на стадии формирования. В то же время немало творческих инициатив оказалось перспективным и впоследствии оказало влияние на ход исторического развития в области профессионального музыкального творчества. Одной из таких инициатив стало объединение группы композиторов, заложивших основу Союза советских композиторов Молдавии²⁴. С 1944 г. организация возобновила свою деятельность в Кишинёве, с каждым годом пополняя свои ряды новыми специалистами, в основном за счет выпускников по классу композиции Кишинёвской государственной консерватории. Для истории кантаты в Республике Молдова функционирование системы профессионального композиторского образования имело огромное значение, так как кантата вошла в число жанров, рекомендованных программой для завершения обучения и показа на выпускном экзамене по специальности.

К моменту первого в некоторой степени пространного анализа ситуации в области кантатно-ораториального жанра в творчестве молдавских композиторов, проведенного Б. Котляровым и Е. Богдановским²⁵ [78], в музыкальной сокровищнице молдавского музыкального искусства было уже немало достойных образцов. Музыковед и скрипач Б. Котляров в соавторстве с дирижером и музыкальным деятелем Е. Богдановским продемонстрировали в своем очерке из книги *Музыкальная культура Советской Молдавии* (1965) путь развития советских кантатно-ораториальных жанров с момента написания первой, по их мнению²⁶, кантаты *Молдавия* украинского композитора Н. Вилинского²⁷ (1939²⁸). Следует заметить, что бóльшего внимания двухчастная кантата *Молдавия*, созданная на слова Л. Корняну, была удостоена в книге украинского музыковеда А. Терещенко²⁹ [266].

Авторы раздела о кантатно-ораториальном творчестве ограничились обзором музыкально-драматургических качеств кантат, написанных до конца 50-х годов³⁰, заметив, что с каждым годом интерес молдавских композиторов к жанрам кантаты и оратории возрастает. Кантаты послевоенного периода упоминают или более подробно рассматривают и другие отечественные музыковеды в посвященных отдельным молдавским композиторам биографических очерках из коллективных монографий и отдельных изданий³¹. В этом случае произведения в жанре кантаты изучаются в контексте

творческого наследия того или иного композитора, с акцентированием их наиболее значимых характеристик.

В результате наибольшее внимание музыковедов привлекли следующие кантаты. Сочинение *Ștefan cel Mare* Шт. Няги входит в перечень произведений в творческом репертуаре композитора в очерке Е. Абрамович [65, с. 117], очерке [67, с. 145] и монографии [208, с. 36] Н. Шехтмана, вкратце, с критической точки зрения рассматривается в очерках Е. Клетинича [59, с. 22], А. Софронова [66, с. 126] и монографии Н. Илие³² [235, с. 33–34], анализируется с позиции драматургии в монографии А. Софронова [165, с. 50–53], а также более подробно изучается в отдельной статье И. Пэкурару [248, с. 119–122]. К разбору, с элементами критического подхода, музыкального полотна кантаты *Бессарабы (С нами Ленин, с нами Сталин)* того же композитора обратились А. Софронов [165, с. 55–57], Н. Илие [235, с. 36–37]. Интерес к *Юбилейной кантате 25-летие Молдавской ССР* Шт. Няги проявили Н. Илие [235, с. 54–57], Н. Шехтман [67, с. 146–147; 208, с. 38–41], А. Софронов [165, с. 60–65]. Краткая информация об одночастной *Кантате, посвященной памяти Котовского* (1947) Н. Лейба содержится в очерке о композиторе И. Милютиной [66, с. 103].

Кантаты следующего десятилетия – 1950-х гг., сочиненные представителями молодого поколения, пополнившего ряды отечественных профессиональных композиторов, – также удостоились внимания музыковедов. Основной ракурс изучения произведений – беглый анализ их музыкально-драматургических особенностей и характеристика тематизма. Так, краткий музыкально-драматургический анализ кантаты *Под знаменем побед* В. Загорского представлен в очерке М. Мануйлова о композиторе [66, с. 78–80], в том же ключе, но с некоторой долей критики, характеризует сочинение Н. Шехтман [67, с. 59]. Детальный музыковедческий анализ композиционных и драматургических особенностей кантаты *Cântecul Nistrean* З. Ткач³³ был выполнен автором диссертации [48, с. 143–148]. Кантата *Meleaguri natale* С. Лунгула – дипломная работа молодого композитора по данным библиографических источников [67, с. 127; 78, с. 205–206], получила в них лишь краткую музыкальную характеристику. Наиболее развернутый музыкальный анализ одной из кантат 1950-х годов содержится в книге Е. Клетинича [61]: кантату *Zorile noastre* С. Лобеля в своем очерке о творчестве композитора музыковед рассматривает в сопоставлении со Второй симфонией, обнаруживая, немало общего у этих двух центральных произведений десятилетия.

В 1980-е годы Е. Клетинич внес немаловажный вклад в освещение кантатного творчества отечественных композиторов, наряду с другими востребованными музыкальными жанрами. Ему принадлежит ряд ценных наблюдений относительно

природы тематизма, формы, стилевых особенностей лучших образцов советских кантат молдавских композиторов. Исследователю удалось раскрыть музыкально-драматургические и стилистические особенности кантаты на основе фольклорного материала *Frunzișoară de mohor* Л. Гурова [57, с. 78–81]; поэмы-кантаты В. Загорского *Revoluția continuă* [61, с. 67–71]. В очерке-портрете Шт. Няги Е. Клетинич, останавливая свое внимание на самых значительных, по его словам, вокально-симфонических произведениях композитора – кантате *Стефан Великий* и оратории *Песнь возрождения*, – сравнивает их стилистику [59], пожалуй, впервые в национальном музыковедении усматривая проявление синтеза жанров в кантате. Так, характеризуя сочинения Шт. Няги, он определяет кантату *Стефан Великий* как «своеобразную вокальную симфонию», а ораторию *Песнь возрождения* – как сочинение с признаками «вокально-хореографической сюиты» [59, с. 26]. Не только сам масштаб его развернутых биографических очерков, но и глубина наблюдений выделяют его работы на общем фоне музыковедческих исследований этого периода [59; 57].

С момента появления первого послевоенного труда в отечественном музыковедении, касающегося в той или иной степени кантаты, прошло чуть более полувека. Молдавские исследователи рассматривали в основном отдельные образцы жанра как составную часть творческого наследия композиторов-соотечественников. Обобщающего же труда, посвященного значительной, по крайней мере, в количественном отношении, части творческого наследия молдавских композиторов пока не создано. Исследование кантаты в историческом, а также в жанровом аспектах, выявление ее специфики и типологии в области содержания, структуры, жанровых истоков, которое наблюдалось в работах музыковедов других республик того периода (например, А. Терещенко [266], К. Друмевой [37], Н. Мирзоевой [110] и др.) в музыковедении нашей республики не проводилось.

Несмотря на то, что объектом изучения в данном диссертационном исследовании являются кантаты первых послевоенных десятилетий, определенное методологическое значение имеют научные труды молдавских музыковедов, посвященные сочинениям более позднего периода. Так кантата В. Загорского *Cine scutură roia* (*Кто росу сбивает*, 1981), написанная на текст Г. Виеру по фольклорным мотивам из сборника *Любовные песни*, ставшая одной из значимых страниц в истории жанра в Республике Молдова, анализировалась в различных ракурсах: в связи с *проблемами стиля* в статье Е. Мироненко, обсуждающей неоромантические черты кантаты [111, с. 123–131], проблемами жанра в работе М. Белых в процессе анализа ее композиционно-драматургических особенностей [14, с. 146–152], к *проблемам формообразования*

сочинения обратилась Г. Кузьмина [98, с. 124–137]. Кантата В. Загорского, получившая высокую оценку в трудах различных музыковедов, остается уникальным образцом неофольклорной лирической кантаты в творчестве молдавских композиторов.

Разновидность *детской кантаты* как составной части музыки для детей изучалась Е. Мироненко в процессе ее диссертационного исследования, а впоследствии – и ее ученицей А. Шимбарёвой, также в диссертационной работе [209]. Кантата в ряду других жанров детской музыки рассматривалась и музыковедом М. Белых [13].

В современной коллективной монографии *Arta muzicală din Republica Moldova. Istoria și modernitate* кантата упоминается в общем контексте эволюции хоровой музыки, где этому жанру уделяется намного меньше внимания, чем он того заслуживает, учитывая его широкую распространенность, количество музыкальных образцов [243]. Этот один из последних исторических обзоров молдавских кантат в ряду других музыкально-хоровых жанров, выполненный Е. Нагачевской, не меняет существенно общее представление о них, за исключением обобщающих рассуждений об идеологическом фоне их создания.

Проблема типологии различных музыкальных жанров в творчестве молдавских композиторов встает перед исследователями в процессе изучения стилевых качеств произведений. Поэтому некоторые из работ В. Аксёнова в области жанровой теории, хотя и посвящены симфониям, могут иметь методологическое значение для диссертации [4; 216; 217].

Таким образом, анализ ситуации в области изучения кантат в творчестве композиторов Республики Молдова позволил сделать некоторые выводы. Кантата заняла одно из значимых мест в творческом наследии молдавских композиторов первых послевоенных десятилетий, получив соответствующее освещение в национальном музыковедении этого периода. Но из-за небольшого временного промежутка, отделяющего музыковедов от момента создания произведения, изучение этих сочинений на первом этапе ограничивается вопросами композиции и драматургии. Партитуры кантат межвоенного периода, созданных на территории современной республики, частично утеряны. Сохранившиеся образцы этого жанра оставались практически не изученными. Послевоенные кантаты 1940–1960-х годов привлекали внимание не только музыковедов-современников, но и последующих поколений исследователей. Однако зачастую обращения к этому виду крупных вокально-хоровых произведений ограничивались лишь упоминанием или кратким обзором кантат как произведений, занимающих определенное место в творческой биографии того или иного композитора.

В 1980-е годы намечается проблемное рассмотрение молдавских кантат. Все же такой подход применяется к более поздним образцам жанра, что, по-видимому,

объясняется качеством и разнообразием музыкального материала. Несмотря на эмпирический характер большинства накопленных сведений о кантатах молдавских композиторов, большинство из них сохраняет свое значение для современных исследователей.

1.3. Выводы по главе 1

В свете изложенного в I главе материала можно прийти к следующему заключению.

1. В современном музыкознании жанровая теория носит открытый характер, исследовательские подходы отличаются разнообразием. В то же время установлены основные характеристики музыкальных жанров, составляющие ядро любой жанровой модели и открывающие возможности для их классификации. Среди них: жизненное (функциональное) предназначение, особенности исполнительского состава, тип или характер содержания, внутренняя структура произведения.

2. Очевидно, что кантата как музыкальный феномен и термин, его закрепивший, возникли раньше, чем были строго очерчены границы этого жанрового понятия. Историческая изменчивость типов кантаты также постоянно требовала разграничения кантаты светской и духовной, сольной и хоровой, кантаты и оратории и т. п.

3. Обширная панорама информации о кантате, ее характеристиках и генезисе, отраженная в концептуальных трудах зарубежных и российских (в том числе, советских) музыковедов, позволяет наметить ее местоположение в общей системе музыкальных жанров. В научных источниках четко определен жанр кантаты, его характеристики, а также аргументированы взаимосвязи кантаты с ораторией и отличия между ними, обосновано словосочетание «кантатно-ораториальный» в контексте изучения вокально-симфонической музыки.

4. Следовательно, жанровое определение кантаты включает указание на род музыки – вокально-инструментальная, на весьма разнообразный исполнительский состав, и, в дополнение, на охватываемую тематическую и образную сферу, также довольно богатую.

5. Обобщая имеющиеся научные источники, мы можем констатировать, что в историческом музыковедении сложились различные подходы к типологизации кантат. Среди них важнейшие: регионально-географический, тематический (в т. ч. религиозный), исторический, монографический. Некоторые из них отличаются узкой временной и стилистической локализацией и поэтому имеют ограниченное применение, другие открывают дальнейшие перспективы в исследовании неизученного ранее материала.

6. Обращение к трудам о кантатах И. С. Баха, несмотря на большую временную и стилистическую дистанцию и поистине интернациональные научные усилия, а, возможно,

благодаря им, позволило установить основные направления музыковедческой мысли в области типологии. Хотя разработка системной типологии для такого, казалось бы, хорошо изученного материала, как духовные кантаты композитора, остается делом будущего, развитие намеченных подходов представляется перспективным.

7. Полномасштабный обзор четырехвекового исторического развития кантаты с момента ее формирования вплоть до конца XX – начала XXI вв. представлен в ряде всемирно известных авторитетных изданий, а также известных советских и современных российских трудах. Это позволяет обрисовать основную проблематику исторических знаний о кантате – ее этимологии, формировании двух главных ее жанровых ветвей (светская и духовная) и их эволюции и т. п. Преображение жанра в эпоху романтизма закладывает начало новой жизни кантаты, освобождая ее от некоторых жанровых закономерностей, сохраняемых в предшествующие века.

8. Научное осмысление кантаты во второй половине XX – начале XXI в. прошло несколько этапов:

- первый, идентифицирующий, ознакомительно-аналитический, целью которого было составить общее впечатление о произведениях в целом и их характерных особенностях;
- второй, совпавший с началом перестройки, стал периодом умолчания, когда изменилась социально-культурная ситуация, исчезла среда для создания и функционирования таких произведений;
- третий, критический, связан с обращением к музыкальному наследию советского периода и оценкой его роли в общем музыкально-историческом процессе.

9. Гораздо скромнее выглядят результаты изучения кантатного творчества композиторов Молдовы в национальном музыковедении. Этот факт объясняется сравнительно поздним формированием композиторской школы в республике из-за прерывистости культурно-музыкальной традиции и, соответственно, степенно развивающейся наукой, способной представить отечественное музыкальное наследие в теоретических трудах. Немногочисленные работы музыковедов, заложивших научный фундамент в изучение музыкального искусства Молдовы, содержат либо общие сведения о кантатах в профессиональной музыке, либо характеристику их отдельных сторон. Как показал анализ специальной литературы, принадлежащей перу молдавских музыковедов, комплексного исследования, интегрирующего разрозненные эмпирико-аналитические наблюдения и исторические факты в единую систему научного знания о кантатах в творчестве молдавских композиторов, пока не создано. Тем самым еще раз подтверждается обоснование нашего выбора темы исследования и его актуальность.

2. ИСТОРИЯ КАНТАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА НА ОСНОВЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ

История становления и развития кантаты в Молдове³⁴ насчитывает не более одного века, на этом пути отмечаются и многолетние пробелы, когда из истории кантаты выпадают целые временные интервалы, и многие лакуны в области кантатной тематики, жанров и т. д., объясняемые причинами идеологического толка. Развитие кантаты демонстрирует определенную динамику, прежде всего – интенсивный рост количества и улучшения качества произведений, Тем самым, эволюция в этой области музыкального творчества связана с накоплением композиторского профессионализма³⁵. Широкие хронологические рамки истории кантат – XX – начало XXI в. – позволяют не только рассмотреть ее отдельные периоды, обнаруживая более или менее плодотворные из них, но и выявить перспективу становления этого жанра в творчестве молдавских композиторов.

Использованный в работе *хронологический метод* как метод исследования, позволяет изучать возникновение, формирование и развитие кантат в строгой хронологической последовательности. Более того, выстраивание кантат по данному принципу призвано накопить исходные статистические данные, которые впоследствии должны послужить основанием для систематизаций и обобщений – т. е. научной обработки материала, в том числе с помощью *сравнительно-исторического* или *историко-генетического* методов. В свою очередь, накопление эмпирических наблюдений в процессе изучения свойств каждого произведения в процессе их исторического движения, с опорой на хронологию, должно стать базой для объективной *периодизации* истории молдавской кантаты.

Нижней хронологической границей выбран 1910 г. – год сочинения первой известной, но не дошедшей до нашего времени кантаты, появившейся в Кишинёве, на территории нынешней Республики Молдова. По причине косвенного характера данных более достоверной датой оказывается 1912 г., которым датируется другая, сохранившаяся на сегодняшний день кантата, также созданная в Кишинёве – *К столетию присоединения Бессарабии к России* М. Березовского. Произведения в жанре кантаты, сочиненные на территории современной республики до 1940-х гг., очевидно, не нуждаются в дополнительной периодизации по причине их малочисленности, хотя на первый взгляд, было бы логичным применить традиционное историческое подразделение музыкального искусства Бессарабии на русско-губернский и бессарабско-румынский периоды.

Что же касается послевоенной периодизации музыкального искусства, то в различных источниках она выглядит по-разному, в зависимости от выбранных ориентиров. Для примера можно сравнить членение музыкально-художественного процесса в диссертации (и автореферате) И. Воробьёва, ориентирующегося как на исторические события, так и на идеологические вехи сталинской эпохи – в интересующем нас диапазоне: 1920–первая половина 1930-х, 1936–1947, 1948–1953, 1953–1958 [21, с. 7–8], и периодизацию в книге Ю. Паисова *Современная русская хоровая музыка: первое послевоенное пятнадцатилетие, 1960-е годы, «период глубокого обновления – 1971–1980 гг.»* [124, с. 26–185]. В настоящей диссертации выбран отсчет десятилетиями, как примирение строгой хронологии с динамикой культурного процесса в республике.

2.1. Начальный этап: кантаты 1910–1940 гг.

Начало второго десятилетия прошлого века ознаменовалось появлением ряда произведений в жанре кантаты в творчестве хорового дирижера и священника Михаила Березовского – одного из первых бессарабских профессиональных композиторов, работавших в Кишинёве.

Некоторые из современных энциклопедий и лексиконов, содержат краткие, не всегда полные списки сочинений М. Березовского, которые нуждаются в уточнении³⁶. Небогатой информацией о кантатах композитора оказались и исследования, как старые, так и новые. Источник исторических сведений о первых светских кантатах церковного композитора Бессарабии – издание *Михаил Березовский – хоровой дирижер и композитор* Е. Нагачевской [245], – на проверку оказывается вторичным. Автор указанного монографического очерка о М. Березовском, со ссылкой на энциклопедическую статью Л. Аксёновой [215, с. 402], упоминает о ряде произведений интересующего нас жанра, указывая кантаты *Россия и Болгария (1910)*, *К столетию присоединения Бессарабии к России (1912)*, *К столетию со дня основания Кишиневской духовной (теологической) семинарии (1912)*, *Россия и Сербия (1914)* [245, с. 24].

Единственная сохранившаяся кантата М. Березовского *К столетию присоединения Бессарабии к России (1912)*³⁷ была «гравирована и отпечатана» в нотопечатне П. Юргенсона в Москве. Изданная партитура для смешанного хора в сопровождении фортепиано³⁸ содержит на титульном листе посвящение *Глубокочтимому Архипастырю Бессарабской церкви, Преосвященнейшему (архиепископу) Серафиму (Чичагову)*, вступившему на Кишинёвскую кафедру в 1908 г. (рис. 2.1. в Приложении 2). Поводом для появления сочинения послужило, безусловно, важное историческое событие, торжества по случаю которого приобрели масштабный характер, судя по отзывам в прессе того

времени ³⁹ . Помпезность и размах праздничных мероприятий с приездом высокопоставленных гостей, украшением Кишинёва и других городов государственными атрибутами, закладкой памятника государю, обязательным молебном в кафедральном соборе при участии кишинёвского архиепископа Серафима и т. п. придавали происходящему официальный характер, соединяя воедино элементы церковного ритуала и светских церемоний высшего государственного уровня.

В этом совмещении торжества имперской политики и оплота православия, очевидно, и отводил место для своей кантаты М. Березовский. Ее текст вполне соответствует самодержавному контексту отмечаемого события (анализ кантаты вынесен в Приложение 5.5). На взгляд неискушенного слушателя, поэтический текст кантаты, написанный С. Орловым⁴⁰, который, по информации Е. Нагачевской⁴¹, служил учителем русской словесности Кишинёвского лицея № 1, передает любовь к родной земле, к «Бессарабскому чудному краю» наряду с восхвалением природы любимого края⁴².

Характер словосочетаний в тексте указывает на его принадлежность к разновидности торжественных кантат в духе русской классицистской поэзии XVIII в. и ее жанров, таких как ода, гимн, хвалебная песнь, здравица. Высокое одическое начало выражено в тексте как здравица родному краю, которой следует музыка кантаты М. Березовского. Тем самым, по своему содержанию произведение композитора, в котором патриотическая тема любви и прославления родины сливается с темой военной истории, может быть отнесено к кантатам лирико-патриотического типа. Согласно типологии кантат Б. Асафьева, подобные сочинения – официальная дань какому-либо событию, – составляют область приветственной (гимнической) кантаты⁴³ [10, с. 26].

Факт существования и исполнения другой кантаты – *К столетию со дня основания Кишиневской духовной (теологической) семинарии* (1912), так же, как и авторство М. Березовского, подтверждается документально – информацией о торжествах в стенах семинарии из специального издания Кишинёвских духовных ведомостей [183]. В программе события, состоявшегося 31 января 1912 г. в Епархиальном доме, при большом стечении епархиальных властей и губернской администрации, местной общественности, воспитанников семинарии и лиц духовного звания, помимо поздравительных речей, значится исполнение подобающих случаю музыкальных гимнов из православного репертуара. Среди них – и новое сочинение, приуроченное к юбилейному акту – *Юбилейная кантата*, как значится в программе, на «слова воспитанника IV класса Кишинёвской духовной семинарии Бориса Гумы, музыка священника М. Березовского. Исполняет хор» [183, с. 316]. Здесь же приведен и текст поздравительной кантаты, «положенной на ноты преподавателем пения отцом М. Березовским» [183, с. 318-319],

сочиненным по всем канонам гимнических жанров (см. об этом в разделе кантат «на случай»). К сожалению, ноты этой кантаты священника-композитора пока не обнаружены.

В 1920 году русский композитор и хоровой дирижер, живший в это время в Кишинёве, Вячеслав Булычёв⁴⁴ сочиняет симфоническую кантату *Правда (Adevărul)*⁴⁵ на слова графа А. Толстого. Удивительная музыкальность его поэзии привлекала многих композиторов, положивших на музыку лирические строки стихотворений *Средь шумного бала, На нивы желтые, Звонче жаворонка пенье* и многие другие. Однако В. Булычёва заинтересовала былина *Правда (Ах ты, гои еси, правда-матушка)*⁴⁶, в которой поэт стилизовал многие приемы русского былинного эпоса. Стихотворение в духе русских народных эпических песен, о подвигах богатырей, хотя и именуется в заключении «притчей», обладает всеми признаками песенно-повествовательного фольклора. Поэтому можно предположить, что и кантата на его основе носила эпический характер.

Композитор-дирижер В. Булычёв был известен как убежденный пропагандист идеи симфонического хора⁴⁷, о котором он рассказывал в своих публичных лекциях и писал в своих трудах, что могло бы стать ключом к пониманию этой кантаты⁴⁸.

Свой вклад в историю кантат, созданных на территории нынешней республики, внесли и композиторы, творческая деятельность которых началась за ее пределами, но продолжилась впоследствии в Кишинёве, в послевоенный период. Спустя довольно большой промежуток времени после произведения В. Булычёва, в 1933 г. начинающий композитор Леонид Гуров, выпускник Одесского музыкально-драматического института им. Л. Бетховена (впоследствии Одесской консерватории) по классу композиции Н. Вилинского⁴⁹ (1932), сочиняет лирическую кантату для смешанного хора в сопровождении фортепиано на тему одноименной молдавской народной (рекрутской) песни *Frunzișoară de tohor (Листочек могоара)*⁵⁰.

Элементы молдавского фольклора занимают прочное место в сочинениях раннего периода творчества Л. Гурова. Произведение посвящено хоровому дирижеру К. Пигрову – основателю одесской хоровой школы, стоявшему у истоков Национальной хоровой капеллы *Дойна*. Обращение к жанру кантаты в этой ранней композиторской работе Л. Гурова произошло, очевидно, под влиянием двух авторитетных музыкантов: молдавский фольклорный материал, на который обратил внимание молодого композитора его профессор по композиции, был воплощен в материи хорового звучания, с подачи мастера хороведения.

Одночастная композиция⁵¹ лирико-драматического типа тяготеет к моноциклу. Она совмещает в себе черты сонатной и циклической форм, так как первый раздел выступает в функции сонатной экспозиции, а за начавшейся во втором разделе разработкой следуют

два контрастных эпизода – героическое *Risoluto* и лирическое *Meno mosso; Cantabile* с новой темой в третьем разделе выполняют функции скерцо и медленной части. Завершает форму явно романтического типа реприза в функции финала, где темы приобретают большую весомость. В то же время кантата Л. Гурова обладает признаками песенных форм, благодаря точной или варьированной повторности темы побочной партии. Наблюдаются в кантате и черты монотематизма, вследствие производности большинства тем из фольклорного первоисточника – мелодии *Frunzișoară de mohor*.

По масштабам композиционной переработки песенной мелодии, использованные в кантате музыкальные средства, несомненно, превышают уровень стилистических требований к фольклорному материалу. Кантата оказалась произведением, не отвечавшим ни пафосу эпохи 1930-х годов, ни сложившейся практике претворения фольклорных мелодий по принципу характерности и узнаваемости⁵².

В 1930-е годы еще один композитор, деятельность которого в послевоенный период будет связана с республикой, Н. Пономаренко, пишет кантату *Памяти А.П. Чехова* на стихи Н. Пархоменко (1935). Предположительно, музыкальный опус был приурочен к 75-летию со дня рождения выдающегося русского писателя. Произведение для солистов, смешанного хора и оркестра относится к таганрогскому периоду творчества композитора и педагога. Как и в случае с Л. Гуровым, ранний опыт сочинения кантат будет использован композитором в дальнейшем творчестве.

В 1935 году, согласно списку сочинений из монографии Г. Чайковского-Мерешану *Mihail Bârcă. Compozitor și dirijor* [223, р. 80], а также в *Лексиконе* В. Космы [229, р. 120], в творческом портфеле Михаила Быркэ⁵³ появляется кантата *Muzica*⁵⁴ для соло сопрано (меццо-сопрано), баритона, смешанного хора и оркестра на стихи своего современника – общественно-политического деятеля и литератора Пана (Пантелеймона) Халиппы.

В энциклопедии *Literatura și Arta Moldovei* в композиторском репертуаре М. Быркэ, помимо *Muzica* указывается еще одна кантата – *Cântați pămîntul drag* [238, р. 120], но ни в одном из других биографических источников⁵⁵ это произведение не значится. Хотя партитура его, по-видимому, не сохранилась, удалось выяснить из опубликованного А. Болдуром, а затем и Г. Чайковским-Мерешану стихотворения, что *Cântați pămîntul drag* – это инципит поэтического текста П. Халиппы [221, р. 47], ошибочно названный второй кантатой в упомянутой энциклопедии. Кроме того, в историческом очерке А. Болдура титул *Muzica* не используется, а кантата М. Быркэ озаглавлена *Români cântați mereu*, в то время как в *Лексиконе* В. Космы оба титула фигурируют как параллельные названия: кантата *Muzica (Români cântați mereu)*. Несомненно, что все три названия относятся к одному и тому же произведению, а библиографическая путаница возникла, возможно, из-

за утраты оригинала. Т. е. М. Быркэ назвал свою кантату *Muzica*, а поэтическим текстом для нее послужило стихотворение П. Халиппы *Români cântați mereu*, начальной строкой которого было *Cântați pămîntul drag*.

Косвенным подтверждением этой гипотезы может считаться событие, послужившее поводом для создания и исполнения музыкального произведения – инаугурация Кишинёвской муниципальной консерватории, директором (и преподавателем композиции) которой был назначен М. Быркэ. Торжества состоялись, согласно информации, приведенной А. Болдуrom, 26 ноября 1936 г. [221, р.47], и на этом основании автор очерка датировал сочинение⁵⁶.

Еще одно сочинение предвоенного периода, судя по его названию, появилось уже после присоединения Бессарабии к СССР летом 1940 г.⁵⁷ В начале 1940-х гг. Е. Кока пишет кантату для хора *a cappella* *Поет сердце Молдавии* на слова Е. Букова. Согласно библиографическим изданиям, в творчестве композитора данная кантата – единственная. Отличает ее то, что она не предназначена для традиционного для этого жанра состава – хор в сопровождении оркестра либо фортепиано. В то же время, в некоторых библиографических источниках состав исполнителей не указывается, а в других сообщается, что кантата написана для хора и симфонического оркестра, что в отсутствие партитуры уточнить не представляется возможным.

Обобщая наблюдения над кантатами раннего периода, созданными на территории нынешней Республики Молдова, представим их хронологию и статистику (см. также расшифровку таблицы в Приложении 3.3. таб. 3.3.1.):

Десятилетия	Годы	Создано кантат	Всего кантат за десятилетие
1910	1910	1	4
	1912	2	
	1914	1	
1920	1920	1	1
1930	1933	1	3
	1935	2	

Рассматриваемый период 1910–1940 гг. в истории музыкального творчества республики является этапом опробования различных жанров, среди которых заметна и кантата. Немногочисленные образцы ее в большинстве своем не сохранились из-за перипетий военного времени и политической истории, поэтому наблюдаются расхождения как в датировке, так и в названиях произведений, а также переводе на русский язык. Современное состояние в области изучения музыкального творчества бессарабского периода не позволяет исследователям сделать окончательные выводы. Поэтому ограничимся предварительными заключениями.

Обращение композиторов к кантате на протяжении первых трех десятилетий XX века в Бессарабии можно оценить, как эпизодическое. Однако с точки зрения исторической перспективы, на этом этапе заметны первые опыты в освоении таких разновидностей кантаты как приветственная, торжественная – «на случай», и лирическая, на фольклорной основе, при явном преобладании первой из них. В то же время, в области приветственной кантаты наметились три ветви: первая, исторически наиболее ранняя, в виде юбилейного славения, тесно смыкается со второй – исторической, с посвящением важным историческим событиям, дополняясь третьей – собственно приветствиями по случаю различных событий местной общественной жизни. Патриотическая и гражданская тематика, утверждение которой связано с первым послевоенным десятилетием, на данном этапе только намечается. Лирическая кантата явно вырастает из обработок фольклорного материала. В то же время, обе основных разновидности кантат не отличаются монументальностью, свойственной многим образцам советского периода. В целом, ранние бессарабские кантаты выступают документами времени, обозначившими, наряду с другими жанрами, этап накопления профессионализма в области композиторского творчества.

2.2. Кантаты послевоенного пятидесятилетия (1945-1960 гг.)

Кантаты второй половины 40-х годов XX в. В силу сложившейся исторической реальности, большая часть территории Республики Молдова присоединяется к культурному строительству советского государства в период послевоенной разрухи, в то время как Левобережье в составе СССР испытало весь сложный процесс трансформации. Основными задачами этого этапа стали усвоение новых советских ценностей, с одной стороны, и выработка отношения к недавнему прошлому в составе королевской Румынии – с другой.

Важнейшие исторические события в области культуры 1940-х годов хорошо известны. Это Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере *Великая дружба* В. Мурадели, опубликованное в газете «Правда» 11 февраля 1948 года, положившее начало кампании по борьбе с формализмом в пользу реализма как составной части сталинской культурной политики. В продолжение этой пропагандистской кампании последовало расформирование прежнего правления Союза композиторов и проведение Первого Всесоюзного Съезда Советских Композиторов в Москве, 19–25 апреля 1948 года. По стране прокатилась волна последствий Постановления: поиски «формалистов», публичные осуждения и покаяния композиторов, обвиненных или подозреваемых в «формализме», запрет на исполнении и издание их произведений и т. д. [254, с. 20]

Резолюция, принятая на упомянутом общем собрании Союза Советских композиторов Молдавской ССР по обсуждению исторического Постановления ЦК ВКП/б «Об опере „Великая дружба” В. Мурадели», определила, что «Наиболее ярко эти антидемократические тенденции, отражающие дух современной „модернистской” западноевропейской музыки, нашли своё выражение и в творчестве композиторов Е. К. Кока, С. Няга и др.» [230, с. 38–41]. Наряду с симфонической поэмой *Сталинград* Е. Коки, признанной «типичным образцом формалистической музыки..., изобилующей „сумбурными невропатическими сочетаниями, превращающими музыку в какофонию, в хаотическое нагромождение звуков” [ibid., с. 38–39], обвинения в формализме удостоилась и одна из кантат Шт. Няги. «Новое произведение композитора С. Няга, кантата для хора и оркестра „С нами Ленин, с нами Сталин”, как и некоторые его другие произведения, являются тем же выражением формалистического направления его творчества, от которого композитор ещё не избавился» [ibid., с. 39]⁵⁸.

Большинство нелестных слов и прямых обвинений в адрес произведений и композиторов СК Молдавии, как «под копирку», списаны с известных документов центральных культурных властей 1948 г.: «явление модернистского порядка, отражающее влияние современной западной музыки», «недостатки профессионального мастерства авторов», «образец формализма» и т. п., вплоть до прямой цитаты о «сумбурных невропатических сочетаниях ...» из пресловутого Постановления ЦК ВКП/б об опере *Великая дружба* В. Мурадели [19, с. 257–272].

В первые послевоенные годы создан ряд кантат одним из самых маститых композиторов Молдавии – Штефаном Нягой. Имея богатый опыт, накопленный за годы обучения и совершенствования композиторского мастерства за границей, Шт. Няга, вернувшись в 1940 году на родину, стоял у истоков становления композиторской школы Советской Молдавии. Своим творчеством он заложил новый мощный фундамент в истории развития молдавской профессиональной музыки, на котором в дальнейшем будет держаться композиторский стержень национального музыкального искусства.

В 1946–1948 годах Шт. Няга был председателем правления Союза советских композиторов Молдавской ССР. Именно в этот период из-под его пера появляются кантаты для солистов, хора и симфонического оркестра *Ştefan cel Mare* (1946), *С нами Ленин, с нами Сталин*, известная также под названием *Бессарабцы* (на слова Л. Корняну, 1947), марш-кантата *Привет коммунистам Молдавии* (на слова Б. Истру, 1949), юбилейная кантата *25-летие Молдавской ССР* (на слова А. Лупана и П. Крученюка, 1949, удостоена Государственной премии СССР в 1950 г.). Кроме кантат, перу композитора принадлежит оратория *Cântecul renaşterii* на текст Ф. Кабарина (1951), которая, по словам

Н. Шехтмана, стала «лебединой песней» композитора [208, с. 36], скоропостижно скончавшегося за день до открытия Пленума советских композиторов Молдавии, на котором и должна была состояться премьера произведения в исполнении хоровой капеллы *Дойна*. Таким образом, Шт. Няга оказался родоначальником советской кантаты и оратории в республике, в большой степени предопределив пути ее развития на ближайшее будущее, как своими творческими успехами в этом жанре, так и неудачами.

Попробовав свои силы в различных жанровых направлениях, Шт. Няга мечтал о создании национальной оперы: «Для создания оперы у меня нет необходимого опыта, но меня неудержимо влечет к этому жанру. Пишу симфоническую музыку и все помышляю об опере» [208, с. 36]. Об этом упоминает и А. Софронов в своей монографии о композиторе: «В 1946–1947 Няга собирался написать молдавскую оперу. Его мысли обращались к героическим событиям далекого прошлого и гражданской войны. Среди его творческих планов обращают на себя внимание проекты создания опер *Штефан III*, *Григорий Котовский* и балета *Пылающая крепость*. Однако отсутствие подходящего либретто не дало композитору возможности осуществить свои планы» [165, с. 57–58].

Творческое сближение с одним из самых ярких поэтов-современников Молдавии – Емельяном Буковым придало композитору решимости: «Мы решили работать вместе над оперой и остановились на историческом сюжете, относящемся к временам Штефана Третьего» [208, с. 36]. К достижению этой цели композитор решил идти постепенно: «Раньше мы напишем кантату, это будет первая ступень к сочинению оперы⁵⁹» [ibid.].

На момент создания своей первой кантаты *Ștefan cel Mare* Шт. Няга обладал незначительным опытом в сочинении вокально-симфонической музыки. В 1930-е гг., после окончания Бухарестской консерватории, композитор написал одночастную ораторию на религиозный сюжет *О, день гнева*⁶⁰, в которой, по словам А. Софронова, «отдает значительную дань модернизму» [6, с. 127].

У первых советских кантат Молдавии оказалась непростая история. Прежде всего, остаются расхождения в датировке произведений и их идентификации [254]. Кантата *Ștefan cel Mare* по одним источникам сочинена в 1945 г., по другим источникам – в 1946⁶¹. Возможно, неточности в определении даты создания кантаты были связаны с ее переработкой, которую композитору предложили сделать на творческом собрании Союза композиторов МССР.

Подготовительный период и премьера кантаты вызвали большой резонанс в музыкальных кругах и широко освещались в периодической печати, позволив уточнить датировку произведения. Так, музыковед Лев Христиансен, который в то время был художественным руководителем Молдавской филармонии⁶², написал статью в газету

Молдова социалистэ о готовящемся исполнении кантаты, запланированном на 18–19 сентября 1945 г. [234]. Состав исполнителей включал солистов филармонии и радиокомитета: Г. Брюнер (Стефан), лауреат Всесоюзного конкурса вокалистов В. Дорош-Губерт (Домница), С. Шифер (мать), Г. Коган (тенор) и артист Музыкально-драматического театра С. Касван (чтец), а также объединенный коллектив капеллы *Дойна* и хора радиокомитета и симфонический оркестр Молдавской филармонии.

Л. Христиансен рассматривает кантату не только как «первое монументальное сочинение о Штефане Великом», а также «наиболее значимое творение в кантатно-ораториальном жанре молдавского музыкального искусства», но и как серьезную заявку на национальную оперу. В оперной перспективе худрук Филармонии подчеркивает наличие в кантате таких оперных форм, как ария, дуэты, квартет, хоры и «сильный финал», подчеркивая в то же время «использование принципов симфонического развертывания». Автор публикации утверждает: «В кантате композитор Няга не использует темы народных песен; музыка и материал тем оригинальны, но композитор своеобразно постарался раскрыть через музыку душу молдавского народа» [234].

Анализ кантаты, выполненный Л. Христиансеном, вступает в противоречие с характеристикой произведения, предоставленной в статье *Стефан Великий (Кантата композитора С. Т. Няги)* ее автором Г. Юдиным. Это, главным образом, касается оригинальности музыкального тематизма. В своей публикации Г. Юдин с определенностью указывает: «В кантате широко использован молдавский музыкальный фольклор» [214]. В тексте данной статьи, опубликованной в разделе искусство газеты *Молодёжь Молдавии* от 20 октября 1945 г., автор описывает концертное исполнение кантаты, отмечая «огромное мастерство композитора С. Т. Няги» [214]. По словам Г. Юдина, кантата *Стефан Великий* дважды исполнялась в театре *Экспресс*⁶³ в том же исполнительском составе под управлением автора сочинения. Как указывает автор статьи, планировалось повторное исполнение кантаты, приуроченное к приближающейся 28-й годовщине Октября, а также в программе авторского концерта композитора. В целом, характеристика прозвучавшей в театре кантаты, данная Г. Юдиным, является одой музыкальному таланту композитора [214].

Кантата *Ştefan cel Mare* упоминается также в большой статье *О творчестве композитора С. Т. Няга* из газеты *Советская Молдавия* от 16 ноября 1946 г., подписанной именем «Л. Гуровский», [33]. В тексте этого краткого экскурса о творческом пути композитора просматриваются характерные для того времени тенденции критического анализа определенных этапов композиторского становления, главным образом касающихся навязываемого коллегами по цеху переосмысления музыкального искусства.

Л. Гуровский упоминает сочинение *Стефан Великий* как торжественную кантату, «где в мощном звучании больших хоровых масс и оркестра композитор создает эпический сказ о героическом прошлом молдавского народа» [33]. Здесь же автор статьи заявляет: «Сейчас в портфеле композитора – опера на исторический сюжет о Стефане Великом» [33]. О творческих планах написать оперу на исторический сюжет упоминалось выше, однако, архивные данные демонстрируют, что это не более чем намерение композитора. Документальные сведения, по меньшей мере, о начале его работы над оперой на данный или другой сюжет, отсутствуют.

В монографии о творческом пути композитора А. Софронов характеризует кантату следующим образом: «В октябре 1945 года произведение было исполнено для кишинёвской музыкальной общественности и вызвало противоречивые суждения. Дело в том, что композитору в отдельных местах кантаты не удалось музыкальными средствами убедительно раскрыть образ Стефана III <...> Тем не менее в кантате много красочных и интересно написанных страниц» [165, с. 50].

В упоминавшемся очерке *Кантатно-ораториальный жанр в творчестве молдавских композиторов* Б. Котляров и Е. Богдановский дают краткую характеристику каждой части кантаты с позиций драматургии и музыкально-выразительных средств, подчеркивают положительные стороны композиционного замысла. Вместе с тем, в очерке содержится и критика отдельных сторон сочинения: «... некоторая изощрённость тематического материала и надуманность гармонического языка снижает художественную ценность этого, в целом интересного произведения» [78, с. 179].

Было бы некорректно назвать в полной мере «советской» кантату *Ştefan cel Mare*, в основу словесного текста которой положена известная народная легенда *Mama lui Ştefan cel Mare*, преподнесенная поэтом Е. Буковым в свободной манере. В центре произведения – легендарный образ овеянного славой воеводы, героя-освободителя. Кантата опытного молдавского композитора по своей исторической тематике перекликается с лучшими советскими образцами этого жанра, созданными в 1938–1939 гг.: симфонией-кантатой Ю. Шапорина *На поле Куликовом* на стихи А. Блока, кантатой *Александр Невский* С. Прокофьева и др. Однако их появление в канун войны, отражение в них остро злободневной темы вражеского нашествия, разрушительных катаклизмов, героизма русских людей и победного завершения смертельной битвы если не определило полностью, то в значительной степени повлияло на удачную судьбу этих произведений.

В процессе обсуждений на заседаниях СК Молдовы кантата *Ştefan cel Mare* вызвала неоднозначные мнения, нередко перевешивавшие долю здоровой критики. Так, в стенограмме Пленума Союза Советских композиторов МССР 1950 г. зафиксировано

мнение представителя Всесоюзного Правления ССК (Москва) Г. Гринберга о кантатах Шт. Няги: <...> в его произведениях в «Штефане Великом» и в кантате «С нами Ленин, с нами Сталин» он оказался в плену формалистического направления <...> мне лично показавшееся влияние Шостаковича, которое очевидно т. Няга воспринято, и Прокофьева, в особенности в произведении «Штефан» – это мне послышалось совершенно реальным, возможно из-за того, что он взял историческую тему XV века, он попытался в молдавской музыке создать свой неоклассицизм, или имеются традиции Баха, и именно в таком стиле, как существует у Шостаковича. Здесь очень правильно отмечали сегодня, что тему «Штефан» тов. Няга не понял как тему союза русского и молдавского народов, а это очень серьёзная ошибка. <...> Мы специально прослушали в фортепианном изложении кантату «С нами Ленин, с нами Сталин» <...> очень ценно, что он поднял такую тему, но он не справился <...> мы не принимаем ни «Штефана», ни кантаты «С нами Ленин, с нами Сталин» [133, с. 2, 3, 4, 5].

В адрес композитора прозвучали упреки в сложности музыкального языка и недостаточной разработанности образов. Например, на одном из совещаний членов и кандидатов Союза советских композиторов Молдавии (19–20 и 21 февраля 1948 г.) С. Лобелем были высказаны следующие критические замечания: «...в третьей части оркестр перегружен так, что квартета не слышно. Нельзя сказать, что это произведение – результат модернизма или импрессионизма, тут недостатки другого рода. Есть недостатки голосоведения, есть такие вещи, которые трудны для исполнителя» [133, с. 29–30].

В ответ композитор заявил: «Товарищи в своих выступлениях отметили минусы моего творчества, я от души благодарен им. Моё творчество состоит из двух периодов. Период творчества до 1940 г. и период от 1940 г. по настоящее время. В первом периоде моего творчества было влияние французской школы, потому что я являюсь воспитанником её. Второй период моего творчества относится к жизни советской действительности. В этом периоде я поставил перед собой задачу перестроиться на советский реализм и избрал себе за основу молдавский фольклор, на котором и построил свой творческий язык, ибо для меня он был самым близким <...> я в своём творчестве не в достаточной мере мог отразить это, потому что влияние, которое было у меня, я встретил и у композиторов Москвы» (из Стенограммы совещания членов и кандидатов Союза советских композиторов Молдавии с участием общественности по вопросу обсуждения Постановления ЦК ВКПб об опере *Великая дружба* В. Мурадели) [133, с. 120–124]. Но истинные причины неприятия произведения в том, что в новом идеологическом контексте кантата *Ștefan cel Mare* оказалась несвоевременной, не соответствующей актуальности момента.

Немного позже, в 1947 г., Шт. Няга сочиняет новое монументальное произведение – кантату *С нами Ленин, с нами Сталин*⁶⁴, представляющую собой одно из распространенных в то время сочинений на заказ. Это могли бы подтвердить записи из протокола №16 творческого собрания ССК МССР: «О творческих заявках композиторов на 1949 год /информация Л.С. Гурова, где он сообщил о предстоящем 70-летию со дня рождения т. Сталина в декабре 1949 г, и призвал композиторов написать «достойные этой даты произведения». Далее он внес конкретное предложение: «Нужно также создать кантату о т. Сталине и это поручить персонально С. Т. Няга и Н. С. Пономаренко»⁶⁵[133, с. 35].

Библиография сочинения датируется в основном второй половиной 50-х – первой половиной 60-х годов XX в.⁶⁶, причем его первоначальное название *С нами Ленин, с нами Сталин* уже в 1950-е гг. изменено на *Бессарабцы*. Краткий музыкально-драматургический анализ кантаты *Бессарабцы* (помимо ее упоминаний в общем обзоре послевоенного творчества Шт. Няги) дается А. Софроновым [165, с. 55–57]. Еще более бегло рассматривают ее Б. Котляров и Е. Богдановский [78, с. 179–180]. Авторы отмечают главным образом несоответствие музыкального языка замыслу кантаты. Исходя из библиографических источников, невозможно составить представление о том, какие музыкальные особенности ее остались не понятыми и не принятыми современниками. Преодолеть «фигуру умолчания» важно с точки зрения не только музыкального наследия Шт. Няги, но и эволюции жанра в целом в национальном композиторском творчестве.

Архивные документы отражают непростую историю этого опуса⁶⁷. На упомянутом выше совещании членов и кандидатов Союза советских композиторов Молдавии, кроме отрицательного отзыва Г. Гринберга об этой кантате, прозвучала критика музыковеда А. Софронова: «... отсутствует характеристика образа в кантате, было это до победы или это победа. Музыка не доходит до слушателя. Здесь Няга в связи с трактовкой этой темы не смог в музыкальном отношении развить музыкальный материал, отражающий идейное содержание кантаты. <...> Ввиду отсутствия колоритных моментов, ввиду непонятной подачи идейного содержания – всё это является провалом нового произведения Няги. В кантате имеется много технологических моментов <...> что ярко бросается в глаза – это противоречие между хором и оркестром. Есть места, где хор даёт 20–25 минут <...> композитор не сумел правдиво в своём творчестве отобразить историческое прошлое и настоящее молдавского народа». [133, с. 110–111].

Произведение, сочиненное к 30-летию Октябрьской революции, и в последующих работах А. Софронова оценивается как «неудачный замысел», который роднят с предшествующей кантатой *Стефан Великий* серьезные недостатки в области музыкального языка и драматургии. Позже, довольно подробно рассматривая кантату *С*

нами Ленин, с нами Сталин»⁶⁸ в своем очерке, музыковед констатировал: «Кантата неровная. Лучшими частями, которые заслуживают достойного места в концертных программах, являются первая, третья и пятая» [166, с. 82].

Негативно оценил это произведение и Л. Гуров. «Что касается других симфонических произведений, кантаты *С нами Ленин, с нами Сталин*, она мне не понравилась с самого начала <...> оно произвело нехорошее впечатление, нагромождение ненужных, лишних средств, чрезмерное пользование диссонирующими сочетаниями к месту и не к месту, линейные движения, оркестр был чрезвычайно перегружен, почти всё шло на одном звуке, на одном нюансе – фортиссимо, получалось впечатление крикливости...» [133, с. 90–92].

В 1960 г. в очерке Н. Шехтмана о Шт. Няге из очередного сборника *Композиторы Молдавской ССР* кантата с таким названием исчезает из списка работ композитора, зато здесь присутствует другая кантата под названием *Бессарабцы*, на слова Л. Корняну, датируемая тем же 1947 годом. Судя по описанию авторов, кантата *С нами Ленин, с нами Сталин* и кантата *Бессарабцы* – одно и то же произведение [67, с. 146–147].

В *Списке произведений молдавских композиторов, посвященных 25-летию МССР*, фигурирует кантата Шт. Няги *Молдавия* на слова Л. Корняну, обозначенная в примечании как «переработка старой кантаты *С нами Ленин, с нами Сталин*» [176]. В аналогичном *Списке произведений, написанных композиторами ССК МССР за 1948–1949 гг.*, в числе девяти произведений крупной формы, заслушанных на творческих собраниях в течение 1949 года, это же сочинение с первоначальным титулом упоминается как кантата «в новой редакции» [177]. Заметим, что сам по себе факт переименования произведения был довольно частым явлением в композиторской практике середины прошлого столетия⁶⁹. Однако в случае с рассматриваемой кантатой Шт. Няги, переработка сочинения, несомненно, была вызвана его критикой в официальных документах.

В судьбоносной Резолюции, принятой на общем собрании Союза Советских композиторов Молдавской ССР по обсуждению исторического Постановления ЦК ВКП/б «Об опере „Великая дружба” В. Мурадели», ряд абзацев был отведен перечислению недостатков нового сочинения молдавского композитора: «В кантате отсутствует характеристика основных образов Ленина и Сталина, образы радости, торжества и победы в ознаменовании освобождения Молдавии из-под ига своих поработителей. Хору отведена эпизодическая роль. Мелодии хоровой партии не являются выразительными. В ряде случаев оркестр и, особенно, его группа медных духовых инструментов заглушает хоровое пение, по причине перегруженности звучности оркестра сложными, надуманными техническими приемами. Поэтому и трудно воспринимается слушателями

всё произведение в целом» [230, с. 39]. Сказанное завершалось неутешительным выводом: «Композитор С. Няга, взяв ответственную тему, не справился с поставленной перед ним задачей в силу указанных выше причин» [230, с. 39]. А дальнейшее обобщение, очевидно, относилось в том числе к раскритикованной выше работе Шт. Няги: «Общее собрание считает, что творчество многих композиторов еще не достигло необходимого для советского композитора профессионального уровня» [230, с. 39].

1949 год был довольно плодотворным в творческой биографии Шт. Няги. После создания в 1947 г. кантаты *С нами Ленин, с нами Сталин (Бессарабцы)*, двумя годами позже, композитор сочиняет марш-кантату *Привет Коммунистам Молдавии*, посвятив ее делегатам 2 съезда Коммунистической партии Молдавии, а также *Юбилейную кантату*. Марш-кантата в некоторых источниках значится как *Привет делегатам II съезда КП Молдавии* [208, с. 37; 67, с. 145]. В списках произведений композитора из других источников оно и вовсе отсутствует [78; 68; 59]. В монографии о композиторе А. Софронов пишет: «В начале 1949 года Няга в содружестве с молдавским поэтом Богданом Истру написал бодрую, целеустремленную, в темпе мерного движения кантату «Привет коммунистам Молдавии» для хора и оркестра, посвящая ее делегатам II съезда КП(б) Молдавии (февраль 1949 года)» [165, с. 59–60]. Об этом произведении сказано мало, и вполне возможно, что с музыкальной точки зрения данный опус, сочиненный в жанре кантаты-марша, по всей видимости, «на заказ», не вызвал интереса у музыковедов.

Гораздо большее внимание в биографических источниках уделяется другому произведению того же 1949 г. – *Юбилейной кантате*. Посвящение 25-летию МССР этого трехчастного сочинения вынесено в заглавие: полное название – *Юбилейная кантата 25 лет Молдавской ССР*. Впервые кантата прозвучала 12 октября 1949 г. в исполнении Молдавской государственной хоровой капеллы *Дойна* и симфонического оркестра Молдавской государственной филармонии под управлением самого композитора [165, с. 60–61]. Несмотря на противоречивую музыкальную характеристику музыковедов, отметивших как положительные, так и слабые стороны музыкально-драматургического целого, кантата удостоилась премии и признана одним из лучших произведений своего времени. По данным А. Софронова из очерка о жизни и творчестве Шт. Няги, *Песня о Сталине* и кантата *25-летие МССР* были с успехом исполнены под управлением композитора в рамках декады национальной музыки и танца Молдавской ССР в Москве, в декабре 1949 г., а также награждены Сталинской премией в 1950 г.⁷⁰ [66, с. 129].

В статье *Музыка для народа* Е. Грошевой в журнале *Огонек*, представлявшей новоиспеченных лауреатов, произведение Шт. Няги в числе работ, отмеченных Сталинской премией 1950 г., получило следующую характеристику – вполне в духе своего

времени: «Талантливая кантата *25 лет советской Молдавии* композитора С. Няга посвящена юбилею республики. Жизнь Молдавии, расцветающей под солнцем Сталинской Конституции, воплощена композитором в красочных картинах и образах, в ярких мелодиях, напоенных темпераментной, глубоко выразительной народной музыкой» [30]. Продолжение статьи также вполне можно отнести к обсуждаемой кантате: «Следуя указаниям партии, композиторы все шире обращаются к живому народному музыкальному языку» [ibid.].

Оценивая упомянутую статью в ряду других обобщающих статей 1950-х гг., посвященных новым советским сочинениям кантатно-ораториального жанра в связи с ораторией *Песнь о лесах* – первой в творчестве Д. Шостаковича работой «на злобу дня», А. Тимахова высказывает предположение, что подобные статьи писались «не столько под впечатлением оратории, сколько в ответ на Постановление ЦК ВКП(б) 1948 г.». Т. е. «дружное одобрение критиков» вызывали работы, соответствовавшие по своему стилю «требованиям недавних партийных документов – народность, доступность музыкального языка и т. д.» [190, с. 88]. Можно сделать вывод, что в отличие от кантаты *Ștefan cel Mare*, данной кантатой Шт. Няга верно «угадал запрос» официальной культуры, создав сочинение, соответствующее критериям социалистического реализма.

К 25-летию юбилею Молдавии было создано немало произведений⁷¹. Среди вокально-симфонических сочинений – две одноименных кантаты на стихи одних и тех же поэтов – А. Лупана и П. Крученюка. Это, как указывалось выше, *Юбилейная кантата 25 лет Молдавской ССР* Шт. Няги и *Юбилейная кантата*, написанная в 1949 г. в соавторстве Д. Гершфельдом, Л. Гуровым и Н. Пономаренко⁷². Как пишет Е. Клетинич, «исполнение коллективного сочинения ведущих мастеров республики ожидалось с большим интересом», однако кантата оказалась неудачным опытом суммирования талантов и нежизнеспособным опусом в репертуаре капеллы *Дойна* [57, с. 105].

Исторический перелом в Молдове, вошедшей в состав СССР в 1941 г., не мог не сказаться на интенсивном появлении произведений, отражающих тоталитарную систему страны, «звиздущуюся на социалистических принципах хозяйствования, идеологическом императиве (марксистско-ленинская коммунистическая утопия), политической однополюсности (однопартийность, культ личности), репрессивном механизме управления государством. Все эти аспекты нашли свое непосредственное отражение в *тоталитарной мифологии*, навязываемой властью обществу» [22, с. 1].

Так, в статье музыковеда М. Мануйлова отмечалось: «Правление Союза композиторов Молдавии <...> развернуло активную организационно-творческую работу, мобилизуя небольшой тогда отряд композиторов республики на создание произведений,

посвящённых освобождению Бессарабии и новой жизни молдавского народа. Эта тема нашла отображение в многочисленных песнях того периода...» [68, с. 6]. Эти общие для советских республик тенденции отличались в Советской Молдавии своей спецификой.

Прежде всего, в этом свете активное обращение молдавских композиторов к славильным кантатам «на случай» становится знаком времени. Причинами растущей популярности этого жанра у композиторов была его востребованность у властей в качестве агитационной, пропагандистской формы музыкального творчества. Такие черты первых советских кантат как идеологически «правильное» содержание текстов, плакатность образов, доступный музыкальный язык, в обязательном порядке опирающийся на молдавский музыкальный фольклор, природа хорового пения – сильное воздействие коллективного звучания голосов хора на слушателей и т. п. отвечали потребностям времени. Более того, в непростое для Молдовы время (установление советского режима в 1940 г. в Бессарабии и последовавшая вторая мировая война) создание таких опусов можно расценивать как демонстрацию лояльности композиторов и поэтов новому политическому и государственному порядку.

Ретроспектива кантат Шт. Няги, воссозданная на основании разнообразных источников музыковедческой мысли, показала, что данные сочинения удостоились главным образом публицистического осмысления современниками, оставившими свои заметки, очерки, рецензии на премьерные показы и исполнения произведений. Документальные, научные и публицистические источники о кантатах Шт. Няги отражают мнения его коллег-музыковедов – собратьев по цеху, объединенных в Союз композиторов, в определенной степени выражая общественную позицию в области актуальных для того времени творческих проблем.

Кантаты 50-х годов XX в. Период 50-х годов прошлого столетия оказался исключительно важным в истории бывшего советского государства в целом, а также в истории молдавской музыкальной культуры – в частности. События в жизни поколения, связанные со смертью «вождя» и критикой «культы личности и его последствий» в докладе Н. Хрущёва на XX съезде КПСС в 1956 году, определили дальнейшую судьбу страны в плане политических убеждений, но и культурного мировоззрения в целом.

Однако, начатый процесс либерализации режима в период 1953–1964 гг., названный в истории «хрущёвской оттепелью», и связанные с ним изменения в советской политической системе не произвели существенного переворота в развитии искусства, который способствовал бы формированию новых взглядов, новаторских идей и т. д. Всеобъемлющая власть оставалась в руках партийного аппарата, КПСС превращалась в «руководящую и направляющую» силу советского общества, что получило закрепление в

новой Программе партии и проекте Конституции. Развернутое коммунистическое строительство в условиях авторитарной политической системы обеспечивало объективную основу для усиления идеологического давления во всех сферах общественной жизни. Характерной чертой идеологического диктата стало ужесточение политики в отношении литературы и искусства.

Область крупных вокально-симфонических жанров по причине своей массовости и монументальности наиболее полно отразила господствующую идеологию и эстетику, формировавших музыкальный стиль эпохи. Выступив «репрезентантом «большого» или «монументального стиля» советской музыки 1930–1950-х гг., ее «жанровой доминантой» (И. Воробьёв), кантатно-ораториальные жанры оказались востребованными именно в этом качестве и в творчестве молдавских композиторов периода 50-х гг. XX в. В то же время на развитии молдавской академической музыки в целом и данной области художественного творчества в частности сказывались и местные социально-исторические условия. Поэтому изучение хронологии молдавских кантат послевоенного пятнадцатилетия также проводилось сквозь призму исторического контекста, отразившегося в документальных источниках.

В 1950-е годы в республике на сцену выходит новое поколение молдавских композиторов – выпускников Кишинёвской консерватории – С. Лобель, В. Загорский, А. Стырча, З. Ткач, С. Лунгул и др. Констатируя свершившийся факт, Д. Гершфельд, бывший в то время председателем Союза советских композиторов Молдавии (ССК), на одном из творческих собраний организации в октябре 1958 г. отметил: «В ССК наступил явный перелом в связи с вступлением в наши ряды молодых композиторов» [145, л. 34].

Область кантатно-ораториальных произведений привлекает их внимание по ряду причин. С одной стороны, сочинение произведения в этом жанре и исполнение на выпускном экзамене по композиции требуется согласно программе обучения в Кишинёвской консерватории, как и в других музыкальных вузах страны. Создание крупного произведения с хором становится первой пробой композиторского профессионализма, демонстрирует уровень таланта и мастерства, подводит итог периоду ученичества. Часто «жизнь» таких произведений ограничивается его единственным исполнением на выпускном экзамене⁷³. С другой стороны, дипломные работы – кантаты молодых композиторов – благодаря их тематике и музыкально-выразительным средствам, становятся для их авторов своеобразным «пропуском» в музыкальную жизнь, организованную в соответствии с идеологическими канонами своего времени. Каждое вновь созданное сочинение должно пройти творческую апробацию в СК, чтобы получить доступ на концертные сцены. Поэтому процесс создания и премьерного показа с обсужд-

нием новых сочинений в эти годы оказался задокументированным, что позволило выстроить историческую хронологию кантат в республике на протяжении нескольких десятилетий.

В период с 1950 по 1959 годы в творчестве молдавских композиторов появляются кантаты для хора и солистов с оркестровым сопровождением (см. таб. 3.3.3. в Приложении 3.3): *Под знаменем побед* В. Загорского на стихи А. Алябова (1952), *Наши зори* С. Лобеля на стихи Е. Букова (1954), *Песнь о Днестре* З. Ткач на текст Э. Лотяну (1957), *Родные просторы* С. Лунгула на слова Л. Деляну (1958); для хора и оркестра сочиняет кантату *Слава юным орлам* М. Фишман на стихи С. Варелопулуса⁷⁴ (1959). Все перечисленные сочинения созданы композиторами на стихи поэтов-современников и в полной мере отражают основные творческие идеи своего времени (образную сферу, музыкальный язык и т. п.).

Произведение **В. Загорского *Под знаменем побед* (1952⁷⁵)** для хора, оркестра и солистов на либретто А. Алябова⁷⁶, посвященное Татарбунарскому восстанию 1924 года, представляет собой пример героико-патриотической кантаты «на случай». Дипломная работа молодого композитора стала первым творческим опытом в данном жанре.

Название кантаты, судя по архивным документам, сложилось не сразу. В списке произведений молдавских композиторов, созданных в 1951 г., сочинение В. Загорского на текст А. Алябова значится как *Кантата*, посвященная Татарбунарскому восстанию. В творческом плане СК МССР на 1952 г.⁷⁷ числится произведение *Воссоединение* – кантата для хора, солистов и оркестра (запланированное В. Загорским на апрель 1952 г.). В кратком отчете о работе Союза советских композиторов Молдавии за первое полугодие 1952 г. в списке из шести произведений крупной формы, прослушанных и обсужденных на творческих собраниях в данный период, фигурирует кантата В. Загорского *Воссоединение*, отмеченная как одна из трех наиболее значительных по замыслу работ. Таким образом, сопоставив все документально зафиксированные факты, нет оснований сомневаться, что за всеми тремя упомянутыми названиями кантаты скрывается одно и то же произведение композитора. Следует заметить, что смена названия произведения была нередким явлением в середине прошлого столетия [49, с. 169].

Кантата не была издана целиком. Отдельные части сочинения (*Баллада меццо-сопрано* – ч. II, *Ария баритона* из ч. I) вошли в состав сборника, предназначенного для концертного репертуара вокалистов [237]. Рукопись партитуры находится в фонде библиотеки Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Оркестровые партии были обнаружены Л. Балабан в Национальной филармонии [218].

Кантата *Под знаменем побед* была исполнена в клавирном варианте на творческом собрании СК 6 июня 1952 г. Сочинение В. Загорского прозвучало в исполнении Г. Страхилевич⁷⁸ (ф-но) – партия оркестра, Х. Талмацкой⁷⁹ (фисгармония) – партия хора, С. Музыки – соло баритона, С. Шифер – соло меццо-сопрано и получило одобрительную оценку старших коллег. Содержание частей согласно протоколу прослушивания: «Пролог – Тяжёлая подневольная жизнь бессарабских крестьян, нарастающее возмущение. 1-я часть – Восстание (речитатив, ариозо и хор). 2-я часть – Баллада (О расправе с восставшими). 3-я часть – Освобождение (Слава партии Ленина–Сталина)» [147, л. 30].

Среди высказавшихся по поводу прослушанной кантаты – следующие члены СК Молдавии⁸⁰: Н. Лейб, С. Лобель, Д. Гершфельд, А. Драпман, Г. Борш, С. Златов, А. Юшкевич, Л. Беров, В. Поляков и Л. Гуров. Участники творческого собрания отметили ряд достоинств кантаты, в том числе – «значительность замысла», в основном, «удачное осуществление музыкальной формы», «интересный мелодический язык» (С. Лобель), «правильное усвоение хороших классических традиций» и, в то же время, «современность» (Д. Гершфельд). Особенно удачным, по всеобщему мнению, оказался пролог, а также насыщение музыкального языка кантаты молдавскими интонациями.

Еще одна проблемная тема, скорее идеологической природы, которая будет нередко возникать при обсуждении кантат молдавских композиторов – русско-молдавские связи. По этому поводу Л. Гуров заметил, что «В. Загорскому в кантате удалось правильное сочетание русского и молдавского мелоса»⁸¹ [147, л. 32].

В числе указанных недостатков – условно оперные, ариозные интонации в соло баритона из первой части, вместо ожидаемого народного колорита, что было отмечено ответственным секретарем правления СК В. Поляковым и композитором Н. Лейбом. Последний посчитал, что «национальный колорит не везде выдержан, что особенно чувствуется в соло баритона – «Призыв к восстанию, лишенном молдавских интонаций» [147, л. 30]. Были высказаны претензии к *Балладе* (II часть), которая, по мнению А. Юшкевича, «несколько проигрывает из-за куплетного строения текста» [147, л. 31]. На легковесность танцевальной темы фуги финала указали Н. Лейб и С. Лобель.

В. Поляков также считал, что «недостаточно приподнят по эмоциональному тону финал кантаты – вместо радости, торжества и ликования здесь больше безмятежности» [147, л. 31]. Кроме того, по его мнению, «оркестр в ряде мест кантаты лишён выразительности ведущего начала. Отсюда впечатление, что, несмотря на солидные размеры произведения, кантата недостаточно симфонична» [147, л. 32]. Арбитром на обсуждении кантаты молодого автора выступил опытный композитор Л. Гуров, в ответ на

замечания справедливо указав, что «окончательное суждение о кантате может быть вынесено после исполнения его в подлинном виде, т.е. оркестром и хором» [147, л. 32].

Это первое сочинение В. Загорского в кантатно-ораториальном жанре несет отпечаток своего времени – конца сталинской эпохи, обнаруживая черты двухполюсности отношений⁸², биполярного мира (угнетатели – борцы, тяготы неволи – радость свободы, гайдуцкая слава как слава отцов – слава освобожденному народу). В то же время кантата *Под знаменем побед* проспектирует основные образы будущих молдавских кантат, такие как «страдания в неволе», «заря освобождения», «родной край», «гайдуцкая слава», «народный праздник», «слава партии Ленина» и т. п. В целом, говоря словами Д. Гершфельда, участники дискуссии с удовлетворением констатировали, что «композитор находится на верном пути социалистического реализма» [147, л. 31], другими словами, по определению Л. Берова, «правильность идейных и художественных позиций автора – несомненна» [ibid.].

Большая пятичастная кантата *Zorile noastre (Наша зори, 1954)* С. Лобеля для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра, написанная на стихи Е. Букова, приурочена к 30-летию образования МССР. В произведении⁸³ содержание частей не расшифровывается в заглавиях, кроме первой и третьей: I ч. *De la Nistru pân-la Volga, Andante sostenuto* – „Zorile țării nu au hotare”, II ч. *Largo* – „Am trecut prin foc”, III ч. (*Радость освобождения*⁸⁴) *Allegro* – „Vin dinspre Nistru”, IV ч. – „De mă duc în largul țării”, V ч. *Risoluto* – „Țăranii măreață”⁸⁵.

Е. Клетинич в своем очерке о творчестве С. Лобеля проводит параллель между сочинениями композитора – кантатой *Наша зори* и Второй симфонией (посвященной памяти героя гражданской войны Г. Котовского): «Определенность идейного замысла, стремление к массовому характеру воздействия обусловили зримую конкретность образов не только связанной со словом кантаты, но и бестекстовой симфонии. Сходен и музыкальный язык обоих сочинений, основанный на песенном материале, непосредственно отражающем колорит эпохи. Сплетение молдавских интонаций с русскими и украинскими приводит в них к возникновению своеобразных «фольклорных сплавов» [59, с. 144].

В протоколе творческого собрания от 28 мая 1954 г., на котором прослушивался клави́р кантаты (названной в тексте *Юбилейной!*) в исполнении Г. Страхилевич и Х. Талмацкой, указано следующее содержание частей, записанное, по-видимому, со слов автора: «Содержание частей: ч. I – О дружбе народов, ч. II – Прошлое Молдавии и надежда на лучшее будущее, ч. III – Освобождение Молдавии, ч. IV – Об успехах свободного народа, ч. V – Под водительством партии – к коммунизму, Закл. апофеоз – слава партии» [148, л. 28].

Музыковед Л. Аксёнова отметила «современный, патриотический замысел кантаты», а А. Бейлина посчитала, что кантата позволила обнаружить у автора «дарование современного симфониста». Б. Котляров увидел «ценность произведения – в народном молдавском духе без привлечения цитат из фольклора», с ним согласился Н. Лейб. Многие из присутствующих на обсуждении отмечали мелодизм кантаты, требуя, однако еще большей «напевности, широкого дыхания» в отдельных частях (Д. Гершфельд, Г. Борш).

В то же время автору предъявлены серьезные претензии в области драматургии кантаты. По мнению молодого композитора В. Загорского, «сквозное развитие музыки в кантате бесконфликтно. Отдельные моменты жизни молдавского народа показаны в созерцательном плане. Из-за отсутствия музыкально-драматургического конфликта последние 3 части без ущерба для целого можно было бы объединить в одну. Напрашивается ещё одна конфликтная, контрастная часть с темой борьбы народа за своё будущее» [149, л. 29]. Ему вторил Б. Котляров: «2-я и 3-я части сопоставлены не совсем удачно – от угнетения к праздничности без всякой борьбы» [149, л. 30]. Отмеченные недостатки произведения отразили необходимость драматургической организации на основе биполярности как проявления требований времени.

Л. Гуров увидел шероховатости в инструментовке кантаты, некоторую надуманность гармонии (отметив, в то же время, свежесть гармонических находок), недостатки хоровой фактуры фугато в ч. II, «растрепанность» формы финала.

В подтверждение актуальности для молдавского композиторского творчества 50-х гг. прошлого столетия упоминавшейся выше проблемы русско-молдавских связей приведем, например, слова А. Бейлиной: «Наименее удачны 1-я и 5-я части. Они лишены контрастности, не передают родства русской и молдавской музыки» [149, л. 29].

В результате обсуждения собрание пришло к следующему выводу: «Юбилейную кантату С. Лобеля считать творческой удачей композитора и включить в концертную программу V Пленума ССК Молдавии. Рекомендовать автору пересмотреть кантату в свете высказанных замечаний» [149, л. 30].

Со своей стороны, заметим, что кантата С. Лобеля одной из первых в молдавской послевоенной музыке воплотила так называемую «трехвременную драматургию» – сопоставление прошлого–настоящего–будущего. Как убедительно обосновал российский композитор и музыковед И. Воробьёв, «В этой триаде прошлое трактовалось под негативным углом зрения, настоящее освещалось сквозь призму революционной героики, будущее представало в качестве проекции столкновения прошлого и настоящего как упорядоченный и рациональный коммунистический рай» (подробнее см.: [24, с. 61]).

Написанная в 1957 году, кантата *Cântecul Nistrean (Песнь о Днестре)* З. Ткач на стихи Э. Лотяну была приурочена к 40-летию Великого Октября, что указывает на принадлежность ее к произведениям «на случай». Сочинение предназначено для солистов, хора и оркестра, где центральное место занимает хор. Кантата состоит из пяти частей, в музыкальных интонациях которых композитор передает самобытность национального фольклора, использует музыкальный материал песенно-танцевальной жанровой природы. I ч. *Allegro* – „Nistru, Nistrule, iarna și vara”, II ч. *Moderato* – „Despre tine, Nistrule, spune cântul duios”, III ч. (*Трудовая*) *Vivo allegro* – „Duduie motoarele, duduiе”, IV ч. (*Баллада о партизанах*) *Moderato* – „Dragii mei, ascultați povestea”, V ч. (Финал) *Allegro* – „Tot mai sus către țălul visat”.

В процессе создания кантаты *Песнь о Днестре*, неоднократно обсуждавшейся на заседаниях ССК Молдавии, звучали мнения, сложившиеся под влиянием идеологических установок своего времени. Так, в 1956 г. на одном из творческих собраний⁸⁶ для прослушивания было предложено несколько сочинений начинающего, перспективного композитора Златы Ткач, пока еще не принятой в ряды членов СК [144]. Помимо прочего, вокалистка Н. Добровольская в сопровождении Г. Страхилевич (ф-но) озвучила представленные эскизы клавира II, III и частично IV частей кантаты *О Днестре* на слова Э. Лотяну. Председатель правления ССК Л. Гуров так высказался по поводу II части кантаты: «... вызывает возражение полное отсутствие молдавского колорита» [144, л. 28]. Участники собрания отметили высокое качество стихов присутствовавшего поэта: говоря словами Ш. Аранова, «все тексты очень приятные – поэтические и содержательные» [ibid.].

Развернутая характеристика прослушанным эскизам была дана музыковедом Б. Котляровым: «Музыкальный материал показанных частей кантаты не вызывает возражений, но, все же музыкальное выполнение уступает качеству текста поэтического и красочного. Это особенно заметно во II-й части, где автору музыки следовало больше искать соответственного образа для прекрасных стихов либретто. В следующей части есть много интересного, но следует подумать над устранением ассоциации с „Nu-i de vină nimenea”. Кроме того, в этой части есть разрыв между крайними ее частями и серединой. В гайдуцкой песне, в общем хорошей, хотелось бы ощутить больше драматизма» [144, л. 28].

Кантата *Песнь о Днестре* З. Ткач на сл. Э. Лотяну была впервые исполнена полностью (в клавире) на творческом собрании СК 22 февраля 1957 г. двумя пианистками – Х. Талмацкой и Г. Страхилевич [140]. Общее мнение было единодушным: кантата в целом удалась. В то же время, прозвучал ряд замечаний – о «ключковатости» эпизодов («недоразвитости отдельных тематических построений и связок») (А. Муляр, В. Загорский, Д. Гершфельд), о неудобных местах для хора (М. Брезденюк⁸⁷), о необходимости обогащения хоровой фактуры кантаты полифонией (В. Загорский).

Г. Чайковский считал, что тематизм быстрых частей напоминает «массовые комсомольские песни, не из лучших» [140, л. 4]. Сошлись композиторы и во мнении «о недостаточной продуманности второй части» (В. Загорский), в которой «недопустимы столь частые и резкие смены темпов» (С. Лобель), есть проблемы взаимосвязи музыки с текстом (Н. Маевский, С. Лобель).

Проблемной, по мнению В. Сырехватова, Г. Чайковского, Н. Маевского, является и IV ч. (*Баллада о партизанах*), в основном, из-за ее текста, а также в драматургическом отношении. В содержание IV части сочинения, называвшейся изначально *Песней о гайдуках*, а ныне известной как *Баллада о партизанах*, Н. Маевским⁸⁸ настойчиво было предложено внести следующие изменения: «В балладе нужно, по-моему, напомнить молодому слушателю о тех комсомольцах, которые наравне с большевиками становили Советскую власть. Это лучше, чем воспоминание о гайдуках» [140, л. 4]. Но в результате автор кантаты прислушалась к мнению Г. Чайковского: «В отношении IV-й части – я предлагал заменить текст воспоминаниями о партизанах» [ibid]. В результате обсуждения молодому автору предложено доработать произведение.

Кантата З. Ткач в том же исполнении еще раз слушалась в СК – на этот раз, на совместном творческом собрании композиторов Молдавии с композиторами и музыковедами Украины 21 июня 1957 г. [150].

Кантата *Meleaguri natale (Родные просторы)* для солистов, хора и симфонического оркестра на поэтический текст Л. Деляну была сочинена молодым композитором С. Лунгулом еще в годы учебы, став дипломной работой выпускника Кишинёвской государственной консерватории 1957 г. [35, с. 6]. Прослушивание сочинения состоялось на творческом собрании СК 17 октября 1958 г. в исполнении П. Ботезат и А. Стырчи (вокал), Г. Страхилевич и Х. Талмацкой (на двух роялях), что зафиксировано соответствующим протоколом [144]. Пять частей кантаты трактуют тему Родины в лирико-патриотическом ключе: I ч. „Mândră-mi ești, Moldovă”; II ч. *Baladă*; III ч. *Allegro* – „Să răsunе cântul”; IV ч. *Andante* – „Freamătă via”; V ч. – „Imnul muncii”⁸⁹. Композиторы – участники прослушивания отмечали «общее положительное впечатление» от произведения, его мелодичность и молдавскую «национальную принадлежность». В то же время некоторых из них не удовлетворил текст кантаты, например, Л. Гуров считал, что «в нем общие слова» [144, л. 34]. Отмечалась также некоторая «несамостоятельность» автора: музыка кантаты напоминала одним «темы концерта для фортепиано Д. Федова» и «ассоциировалась с темой кантаты С. Лобеля» (З. Столяр), другие ощутили в произведении «разные влияния (немного Шостакович, больше Арутюнян⁹⁰), по словам Н. Лейба [144, л. 33]. Автору было предложено переработать кантату.

На повторном прослушивании произведения 19 июня 1959 г. в СК отмечалось значительное улучшение работы.⁹¹ Изменения коснулись, в частности, гармонической ткани. В доработанном варианте кантаты приветствовалась простота музыкального языка, ясность формы, наличие полифонии. Заслужив одобрение участников прослушивания, кантата *Родные просторы* могла быть рассмотрена как произведение для заключительного концерта планируемой декады молдавской музыки. По словам Д. Гершфельда, «произведения такого плана интересуют, особенно для декады. Для заключительного концерта необходимы будут произведения, в которых имеются элементы «массовости». Кантата в целом понравилась, особенно 5-я часть, которая, очевидно, войдет в концерт» [ibid.].

Некоторые детали, касающиеся дальнейшей судьбы данной кантаты С. Лунгула, раскрывает документ 1960-х гг. из фонда СК в АОПОРМ. Здесь имеется справка от 14 декабря 1966 г., подготовленная для М. Шляхтича – зав. отделом Комитета народного контроля Совета Министров МССР, в которой приводится «список произведений молдавских композиторов, приобретенных в разное время и не исполняемых Филармонией» [130]. В перечне из 8 пунктов под номером 5 числится кантата *Родные просторы*⁹² С. Лунгула, время приобретения которой не указано, в отличие от других работ. В этой же справке среди «неисполняемых» указаны и две кантаты З. Ткач – *Песня Днестра*, приобретенная в 1957 г., и *Город. Дети. Солнце*, приобретенная в 1963 г., а также кантата *К вершинам* А. Стырчи, закупленная в 1961 г.

В списке кантат 1950-х гг., созданных молдавскими композиторами, фигурирует еще одно произведение – кантата **Октябрь Г. Борша** на сл. Б. Истру (1957), которую исполнили Г. Страхилевич и Х. Талмацкая на творческом собрании Союза советских композиторов Молдавии 11 апреля 1958 г. [143, л. 10]. Произведение⁹³ не получило одобрения коллег по цеху и было признано «неприемлемым для исполнения в капелле "Дойна"». Критике, в частности, подверглись: эклектичность музыкального языка, напоминающего, по мнению Л. Аксеновой, Бортнянского и Музическу, Генделя и Гайдна (ч. II), отсутствие молдавского колорита, «школьная» fuga, недостаточная роль оркестра. При этом текст кантаты был признан «хорошим, пафосным», одобрения в целом заслужило и хоровое письмо композитора. Мнение коллег подытожил председатель Правления СК Д. Гершфельд, указав, что «тема "Октября" очень ответственная. Это – торжество нашей современности. Г. Ф. [Борш] пошел по другому пути. Произведение однообразно. Думается, что от кантаты Г. Ф. следует отказаться, а из этого материала сделать другие хоры. Кантата должна соответствовать определенной форме, для солистов, хора и оркестра» [143, л. 11].

В одном из биографических очерков кантату *Октябрь* кратко описывает Б. Котляров: «В кантате говорится о раскрепощении молдавского народа от векового гнёта благодаря помощи героического русского пролетариата. В соответствии с замыслом в произведении звучат и молдавские, и русские темы» [67, с. 24].

В 1959 году композитор **М. Фишман** пишет одночастную кантату *Слава юным орлам!* для смешанного хора и симфонического оркестра на русский и молдавский текст С. Варелопулуса (см. рис 2.10. в Приложении 2). Какие-либо источники об этой кантате в архиве СК отсутствуют. В то же время найденный в архиве документ 1960 г. свидетельствует не только о намерении М. Фишмана стать членом Музфонда СК, но и о наличии в его творческом портфеле, помимо прочих сочинений, возвращаемых автору согласно списку, партитуры безымянной кантаты для хора и оркестра [132]. (О кантате см. Приложение 5.2.5. Одночастные кантаты в творчестве композиторов Республики Молдова).

Подводя итог историческому обзору сочинений в жанре кантаты, созданных молдавскими композиторами на протяжении 1950-х гг. и их оценки коллегами по творческому цеху – членами СК МССР, отметим узловые моменты в этой области музыкального творчества.

1. В художественном наследии этого периода преобладающее значение имеют сочинения молодых авторов.

2. Поводом для большинства кантат послевоенного пятнадцатилетия стали даты «красного календаря» – 30-летие образования МССР и 40-летие октябрьской революции 1917 г. Однако, по своему содержанию и образной сфере эти юбилейные произведения выходят за рамки приветственных кантат, не ограничиваясь чувством радостного подъема и воспеванием советского строя.

3. В то же время по своей тематике молдавские сочинения этого жанра периода 1945–1960 гг. существенно не отличаются от большинства советских кантат, созданных после известных постановлений 1946–1948 годов, рассмотренных А. Хохловкиной [202]. Их тематика – «великие народно-патриотические и социальные движения прошлого» [202, с. 101] (В. Загорский) и современные аспекты патриотических тем: послевоенного строительства (З. Ткач), тема Родины (С. Лунгул), дружбы народов (С. Лобель), отголоски недавней войны – героизм ее участников (М. Фишман).

4. Преобладающие в творчестве молдавских композиторов большие циклические кантаты позволили воплотить все основные образы эпохи, «охватить в рамках одного произведения все мифологические каноны тоталитарной культуры (культы вождя, героя, родины, партии, народа, труда, детства и т. п.)», по словам И. Воробьёва [22, с. 3].

5. Такое содержание кантат закладывает в их музыкально-драматургическое решение отражение принципов биполярности, трехвременной последовательности от прошлого – к будущему, и наряду с ними – бесконфликтность, разлив одного чувствосостояния, которые определяются исследователями как типичные кантатно-ораториальные концепции (И. Воробьев).

6. Типизированное содержание кантат находит свое воплощение в демократическом музыкальном языке, связанном с народной и массовой песней. Упомянем, например, баллады в народном духе из кантат В. Загорского (II ч. *Баллада*) и З. Ткач (IV ч. *Баллада о партизанах*), песню из IV ч. кантаты С. Лунгула, темы танцевального характера в финале кантаты В. Загорского и др.

7. В процесс обсуждения молдавских кантат на творческих собраниях СК выдвигались определенные требования, которые в значительной степени можно трактовать как творческие ориентиры для композиторов. В числе таких ключевых моментов – качество поэтического текста, пафосность и значительность тематики, драматургический контраст частей, молдавские интонации или, по крайней мере, «молдавский колорит», развитость хоровой фактуры и в то же время, внимание к оркестровой партии, мелодичность, «родство русской и молдавской музыки» на уровне тематизма.

В целом, как показала дальнейшая история, несмотря на то, что почти все кантаты 1950-х гг. получили хорошую оценку коллег, а некоторые из работ были признаны несомненными творческими удачами для их авторов, как например, кантата С. Лобеля, в филармоническом репертуаре хоров они не сохранились. Тем не менее, это десятилетие для кантатного жанра оказалось важным в профессиональном аспекте – с точки зрения наращивания композиторского опыта в области крупных многочастных композиций; а сами произведения заслуживают внимания как работы, имеющие определенное историческое значение.

2.3. Кантаты 60-х годов XX в.

Рассматривая тенденции музыкального искусства в 1960-е гг., было бы целесообразно обратить внимание на историческую ситуацию и ту атмосферу в жизни артистов, которая возникла на фоне так называемой «хрущёвской оттепели», отразившейся на культурной жизни данного и последующих десятилетий. В данном контексте хотелось бы отметить события в мире советского искусства, связанного с активной деятельностью так называемых «шестидесятников»⁹⁴ – представителей советской интеллигенции, начало профессиональной карьеры которых совпало с 1960-ми гг.

Несмотря на непродолжительный период «оттепели» (около 10–12 лет), толчок, образовавшийся еще в его начале, не прекращая своего нарастающего движения, определил либерализацию в искусстве последующих лет (или даже десятилетий), создав благодатную почву для творческих исканий. Известное Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер *Великая дружба, От всего сердца* и *Богдан Хмельницкий*, опубликованное в газете «Правда» 8 июня 1958 г. (№ 159), при всей его краткости, означало «пересмотр печально знаменитого постановления 1948 года, <...> объявлялись ошибочными обвинения в формализме по адресу С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна и других композиторов, хотя принципиальная установка на «борьбу с формализмом» была вновь подтверждена» [46, с. 15]. Этот партийный документ был одобрительно встречен представителями музыкальных кругов всей страны, выразившими в своих откликах надежду на перемены к лучшему.

Еще одной важной вехой советской культурной истории явилась знаменитая встреча руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства – с творческой интеллигенцией в Кремле 7–8 марта 1963 г., на которой Н. Хрущёв обрушился с резкой критикой на современный художественный процесс. В своей речи, немедленно опубликованной в газете *Правда*, он выстраивает ряд «новая» музыка – «додекафония, музыка шумов» – «какофония», и эти мысли получают развитие на очередных пленумах композиторской организации, где в адрес современной музыки со стороны руководителей высказано немало нелестных эпитетов⁹⁵.

В музыкальном искусстве советской России 1960-е гг. также стали этапом утверждения «новой фольклорной волны» (неофольклоризм). Еще в предыдущем десятилетии первые ее признаки проявляются в вокальных жанрах Г. Свиридова (*Поэма памяти Есенина*) и С. Слонимского (*Песни вольницы*). В данный период «новая фольклорная волна» буквально захлестнула свежими работами в вокально-хоровых жанрах данного направления. Среди наиболее выдающихся оказались *Курские песни* Г. Свиридова (1964), *Свадебные песни* Ю. Буцко (1965), *Лебёдушка* В. Салманова (1967).

Музыкальная жизнь Советской Молдавии в 1960-е гг. несколько отличалась по своей творческой атмосфере. Наиболее активные авторы кантат – В. Загорский, С. Лунгул, З. Ткач – были, скорее, ровесниками «шестидесятников», чем единомышленниками, т. к. вышедшие из-под их пера произведения не были свободны от соцреалистических установок и не демонстрировали их независимые личные взгляды. Еще менее склонны были к этому представители старшего поколения – Л. Гуров, С. Лобель, В. Поляков, А. Стырча. Справедливости ради следует отметить, что и композиторы, рожденные в следующем десятилетии – Е. Дога и Э. Лазарев – не только не проявили радикального

пересмотра взглядов, оставаясь в том же русле демонстрации лояльности власти и принципам социалистического искусства в своих кантатах, но и не обнаружили склонности рефлексировать по поводу идеологического контроля в области искусства. Композиторы Молдовы, рожденные в предвоенные десятилетия, не увлекались авангардными экспериментами и в последующем десятилетии.

Новое десятилетие с успехом открылось Первой декадой молдавского искусства и литературы в Москве, которая проходила 27 мая – 5 июня 1960 г., продемонстрировав несомненные успехи в развитии композиторского творчества.

В 1960-е гг. на все той же патриотической волне **А. Стырча** создает поэму-кантату *Ода Ленину* на стихи П. Дариенко (1960). Как пишет Е. Клетинич, «композитор обращается к образу вождя», а в кантате *К вершинам* на слова А. Гужеля (1961) (автор очерка цитирует слова композитора) А. Стырча «стремился передать пафос труда, героике наших дней, нашей неповторимой эпохи» [59, с. 124]. В том же году композитор сочиняет еще одно произведение – *Кантату мира* на текст К. Кондри. Э. Абрамова в статье о хоровых произведениях А. Стырчи анализирует *Кантату мира*⁹⁶ как «ещё один пример своеобразной трактовки жанра кантаты в наши дни» [1, с. 101]. Музыковед дает краткий анализ произведения, в основном, с точки зрения формообразования, отчасти затрагивая драматургическое развитие.

В 1961 году молодой начинающий композитор **Э. Лазарев**, приехавший по окончании Московской консерватории (1959) в Кишинёв (1960), пишет кантату *Живым – от имени мертвых* для солистов, хора и оркестра на стихи И. Сельвинского⁹⁷. Эмоционально глубокий и сильный поэтический текст, максимально выразительно переданный композитором, был создан поэтом в 1942 году в г. Керчь (под впечатлением увиденного и пережитого во время II Мировой войны)⁹⁸. В кантате использовано не все стихотворение *Я это видел* И. Сельвинского, V часть музыкального сочинения написана на слова, не входящие в авторский поэтический опус, но логически вытекающие из его содержания.

Э. Лазарев отбирает комплекс определенных музыкально-выразительных средств для воссоздания трагической картины войны. В I части соло баритона повествует от первого лица об ужасном зрелище, увиденном собственными глазами: *Семь тысяч расстрелянных в мерзлой яме, заржавленной, как руда*. В последующих частях раскрываются детали потрясшего композитора события⁹⁹. Несмотря на восклицание в конце IV части – *Не победишь!*, очень похожее на кульминацию, к которой автор шел на протяжении предыдущих частей, более сильный эмоциональный накал (всплеск) звучит в середине второй половины пятой части (фактически почти в конце кантаты) – *Мы не забудем, мы не простим!* – на нюансе *fff*, не убывающем до самого конца произведения.

Последнюю фразу *Клянемся!* композитор представляет в четырехкратном повторении в темпе *Allegro marcato* в унисон во всех хоровых партиях, образно иллюстрируя массовое единомыслие и единогласие коллективной клятвы. В обоих случаях композитор сочетает динамическое нарастание с характером вокально-хорового исполнения *Grandioso*.

В книге М. Мануйлова *Эдуард Лазарев*¹⁰⁰ [108] автор посвящает целый параграф кантате *Живым – от имени мертвых*, как одному из наиболее значительных произведений раннего периода творчества, рассматривая подробно музыкально-выразительные средства и композиционно-драматургические особенности сочинения. Кантата представлена автором книги как яркое воплощение темы мира на земле, «доминирующей» в творчестве композитора.

В ноябре 1961 г. **В. Загорский** завершает сочинение поэмы-кантаты *Revoluția contiună (Революция продолжается)* на текст Э. Лотяну. Исполнение кантаты состоялось на Втором съезде композиторов Молдавии в феврале 1962 г. В фонотеке АМТИИ была обнаружена аудиозапись кантаты¹⁰¹.

Кантата *Революция продолжается* кратко рассматривается музыковедом Е. Клетиничем в упомянутой ранее книге *Творчество В. Загорского* [61]. В этой же книге автор отмечает, но не анализирует подробно еще один образец вокально-симфонической музыки – оду-кантату «на случай» *Красное время его* на слова Э. Лотяну, написанную к 100-летию со дня рождения Ленина (1970). В небольшом биографическом справочнике его составитель и автор вступительной статьи *Союз композиторов Молдавии* (1967) М. Мануйлов, перечисляя наиболее значительные и яркие произведения молдавских композиторов по десятилетиям, начиная с 1940-х гг., называет среди кантат данного периода сочинение В. Загорского *Революция продолжается*, посвященное современности, по словам автора.

В 1962-м г. в творческом портфеле **С. Лобеля** появляется кантата *Поэма о партии* на слова Е. Букова, З. Ткач пишет кантату *Город. Дети. Солнце* (текст В. Телеукэ и А. Чиботару), В. Поляков – *Оду партии* (слова К. Семеновского), поэму-кантату *Vină dimineată!* на стихи Э. Лотяну (1963). В 1964 г. Д. Гершфельд создает кантату на слова русского советского поэта В. Маяковского *Партия и Ленин*, а в 1969 г. в репертуаре З. Ткач появляется еще одна кантата *Ленин* на стихи В. Галайку. Сочинение *Партия и Ленин* Д. Гершфельда, которое в некоторых справочниках именуется кантатой [218], в 1965 г. издается в Кишинёве как поэма¹⁰² для хора с оркестром: (по поэме В. Маяковского *В. И. Ленин*).

В наши дни обнаружались документы, вскрывающие факты создания и других произведений в жанре кантаты, не фигурирующих в официальных списках сочинений композиторов. Речь идет о таких работах, как кантата *Я память – я живу* В. Фуксмана

[142], сюита-кантата *Слава космонавтам* Д. Федова [141]. Так, в результате изучения документов СК, хранящихся в АОПОРМ, стало известно, что авторству **В. Фуксмана** принадлежит пятичастная кантата *Я память – я живу*, которая была прослушана на творческом собрании Союза композиторов Молдавии 19 мая 1967 г., но не числится ни в одном из известных списков сочинений композитора. Из документальных материалов, зафиксировавших обсуждение кантаты после ее прослушивания в СК, следует, что несмотря на такие одобрительные оценки в адрес сочинения, как «значительное достижение молодого автора», «смелые искания», «хорошая фактура, чувство жанра, стремление к новизне, хорошее ощущение оркестра», «интересные фактурные и гармонические находки», члены СК сошлись в общем мнении о ряде недостатков. Среди явных недочетов отмечены: «общая структурная неопределенность», «ладовая туманность», «национальная безотносительность отдельных частей», «нарочитая жесткость некоторых оркестровых приёмов», «трудноисполнимость» и др. [142].

Сюита-кантата *Слава космонавтам* Д. Федова (Фейдмана) была показана на одном из творческих собраний СК Молдавии.¹⁰³ В архивном документе автор текста не указан, однако, судя по основным замечаниям, слова сочинения нуждались в «подчищении», изменении¹⁰⁴. Судя по высказываниям прослушавших сочинение членов СК, сюита-кантата, за исключением некоторых «достоинств», в целом была признана неудачной. Среди недочетов отмечены: «неразвитость» вступления, некоторых частей; высокая тесситура в хоровых партиях; «упрощенчество», «стереотипность», «старомодность» языка. В то же время почти единодушно композиторы оценили «песенность», «лапидарность» и «простоту» сюиты-кантаты, а Г. Няга, в свою очередь, оправдал многие из недостатков: «Плакатность сделает это произведение доступным и интересным». Отметим противоречивую оценку кантаты, данную В. Загорским: «Сделана кантата грамотно, просто, доходчиво, хотя я соглашусь с теми замечаниями, которые были высказаны, но с точки зрения профессионализма произведение не вызывает возражений». По-видимому, Д. Федов так и не переработал кантату, возможно, разделив ее на отдельные песни. Именно так порекомендовал автору поступить Г. Няга: «Это произведение может быть использовано в различных композициях, монтажах» [141, л. 16].

Расширение круга тем и жанров, наблюдаемое в советских кантатах этого периода (сочинения фольклорного направления, лирическая камерная кантата и т. д.), намечается и в молдавской музыке, ограничиваясь отдельными образцами. Фольклорная тематика в полном объеме пока не актуальна, фольклорные мотивы лишь частично появляются в музыкальных полотнах кантат как необходимый интонационно-тематический и жанровый элемент, требуемый все тем же «цензором», без чего сочинение могло стать

нежизнеспособным. В содержании кантат 1960-х гг., в основном, продолжается воспевание партии, Ленина, воплощаются и другие мифологемы советской идеологии. Это можно объяснить провинциальной консервативностью композиторского мышления, сохраняющейся тенденцией придерживаться тем, приветствуемых официальной властью: *Поэма о партии* С. Лобеля, *Ода партии* В. Полякова, *Партия и Ленин* Д. Гершфельда, *Vremea roşie lui* В. Загорского, *Ленин* З. Ткач. Однако, в сравнении с предыдущим десятилетием, в эти годы появляются кантаты, тематически весьма отличающиеся от перечисленных выше сочинений: *Город. Дети. Солнце* З. Ткач, *Живым – от имени мертвых*, поэмы-кантаты *С добрым утром!* В. Полякова и *Революция продолжается* В. Загорского.

2.4. Некоторые тенденции в дальнейшей эволюции кантаты в Республике Молдова (1970-1980-е гг.)

В последующие, седьмое и восьмое десятилетия XX в. в молдавской музыке появляется гораздо больше кантат, нежели в предыдущие послевоенные годы. Этот факт объясняется пополнением композиторского состава, ростом профессионального мастерства молдавских авторов и исполнителей, а также более интенсивным развитием национального искусства в целом.

В 1970-е гг. в Кишинёве работают, как минимум, три поколения композиторов, получивших профессиональное образование, и каждое из них вносит свой вклад в развитие жанра кантаты. У представителей старших поколений по-прежнему остается востребованной тематика предыдущих десятилетий, именно они откликнулись кантатами на очередные юбилеи, прежде всего – столетие со дня рождения Ленина (1970), это – Г. Борш (*Лениниана*, 1970), В. Загорский (*Красное время его*, 1970; *Партии слава в веках*, 1975), В. Ротару (*Есть такая партия*, 1975; *Мы строим коммунизм*, 1980), З. Ткач (*Пионеры*, 1974; *Край песни, край мечты*, 1983), а также Е. Дога (ленинская тематика в *Ровесник всех поколений*, 1985, на фрагмент поэмы *Письмо в тридцатый век*, 1963, Р. Рождественского) и др. Продолжая традиции, они в то же время отражают и новые веяния, среди которых – использование фольклорных текстов, лиризация образной сферы, обращение к тематике детства и т. п., воплощенные в сочинениях Т. Згуряну (*Эхо земли*, 1971), С. Лунгула (*Моя Родина*, 1972), Е. Доги (*Весна человечества*, 1970; *Откровенье*, 1982; *Белая радуга*, 1984; *Пусть будет мир*, 1987), Е. Мамота (*Cântece de şezătoare*, 1984; *Bună dimineaţa soare!*, 1985; *Cutezătorii*, 1987).

В 1970-е гг. на сцену выходит новое поколение композиторов, в творчестве которых кантата занимает не последнее место: Д. Киценко (*Говорят обелиски*, 1976; *Времена года*, 1980; *Таинство бытия*, 1983; *Литании*, 1987), Т. Тарасенко (*Леса*, 1973;

Моя Молдова, 1983), а также В. Биткин (*Книга, перелистанная ветром*, 1976). Кантаты, продолжающие тематические традиции предыдущих десятилетий, вплоть до середины 1980-х, продолжают сочинять П. Руссу (*Имя Ленина*, 1984), К. Руснак (*La mulți ani slăvită țară! / Многоя лета*, 1983) и др., патриотическая тематика не теряет своей актуальности, но в основном она связана с углубленным и расширенным воплощением темы Родины, родного края, которая была намечена еще в произведениях 1950-х гг.

В. Ротару, например, продолжил традицию сочинений гражданской тематики. По данным отечественных справочников, в творческом портфеле композитора числятся две кантаты, и обе сочинены уже зрелым музыкантом¹⁰⁵: *Есть такая партия!* на слова А. Суркова (1975) и *Мы строим коммунизм* на слова В. Телеукэ (1980). Хотя кантатные опусы В. Ротару относятся к следующему периоду в истории жанра в республике и хронологически находятся за рамками избранного временного диапазона, по своей тематике и стилистическим качествам, на наш взгляд, они оказываются связанными с сочинениями 1960-х гг., что дало основания для характеристики первой из кантат композитора (см. очерк 5.4. *Молдавская кантата в исторической перспективе в Приложении 5*).

Изменения во взглядах на функцию кантаты, переосмысление жанра, носящего славильный, гимнически-пафосный характер на протяжении нескольких предыдущих десятилетий, становятся особенно заметными со второй половины 1980-х гг. В творчестве композиторов появляются кантаты с отличным от предыдущих сочинений содержанием и тематикой, соответственно наблюдается интерес к новым средствам музыкальной выразительности. Если *Ровесник всех поколений* Е. Доги на стихи Р. Рождественского (1985) и другие его работы этого периода еще следуют генеральной линии советских кантат, то сочинения *Мое поколение* Г. Чобану на текст А. Ахматовой (1985), *Литании* (на слова Г. Виеру, 1987) и *Stabat Mater* (на латинский текст, 1989) Д. Киценко, *Doinatori* (*Opus sacrum Dacicum*) Т. Кирияка на тексты М. Эминеску, Г. Виеру и Д. Матковски (1989–1990) и др. намечают новые горизонты в эволюции молдавских кантатно-ораториальных жанров.

Несмотря на в целом противоречивый, по определению социологов, культурологов и музыковедов, характер культурно-художественной жизни в этот период¹⁰⁶, многие жанры в творчестве молдавских композиторов именно в эти два десятилетия испытали подлинный расцвет. С одной стороны, по крайней мере, в области кантатного творчества, нет оснований говорить об оппозиционном отношении их авторов к официальной идеологии, произведения этого времени не противоречили принципам социалистической культуры. С другой, сочинения кантатного жанра демонстрировали всё большую свободу в выборе круга поэтов и стихотворной основы, круга образов и средств их воплощения.

Расширение тематики кантат, наблюдающееся в 1970–1980 гг., поиски новых жанрово-содержательных форм, нашедших отражение в синтезе жанров, разнообразие форм творческого самовыражения, где преобладает лирико-психологическое начало, с одной стороны, и поэтизация образов природы, родного края – с другой, привели к возрождению романтических принципов (неоромантизм). В отечественном композиторском творчестве они сочетались с более глубоким, близким к аутентичному материалу, пониманием фольклора (неофольклоризм). Начиная с 1960-х гг., подлинные фольклорные поэтические тексты и музыкальные образцы послужили источниками стилевого обновления вокально-симфонической и хоровой музыки различных национальных культур. Их близость можно считать проявлением «активных стилевых взаимодействий» (Г. Григорьева [29, с. 22]) в кантатах молдавских композиторов данных десятилетий.

В определении значения для молдавской профессиональной музыки факта освоения новых разновидностей кантаты в 1960–80-е гг. можно вполне согласиться с мнением В. Загорского: «Я думаю, что без преувеличения можно говорить об интенсивном развитии молдавской музыки, принимая во внимание непрерывный рост профессионализма, все более смелое освоение области современных технологий» [256, с. 152].

Учитывая все сказанное выше, 1970–1980-е гг. целесообразно выделить в отдельный период и рассматривать подробно динамику развития кантаты в контексте тенденций этого времени. Здесь же отмечены некоторые черты, оцениваемые как подтверждение развития традиций этого жанра, заложенных в непосредственно предшествующие десятилетия, а также отдельные элементы новаторства в этой области.

Отдельного обсуждения заслуживает вопрос авторского отношения к своим творениям в жанре, который утвердился как кульминация идеологических штампов и одиозных атрибутов эпохи и сегодня воспринимается как реализация политического заказа, судя по многочисленным и убедительным попыткам постсоветского осмысления советских кантат в метафорическом, мифологическом, историческом и т. п. ключах. Если за композиторов советской эпохи свидетельствуют лишь их опусы и архивные документы, то авторам, которым было суждено ощутить на себе эпоху перемен и выступить в свое оправдание, в какой-то степени это удалось. В. Ротару, по-видимому, относился критически к своему опыту в области кантат, поскольку в авторизованном композитором списке сочинений из прижизненной монографии за авторством Е. Мироненко эти работы отсутствуют.

В. Загорский, несколько десятилетий проработавший на посту председателя СК Молдавии, оставивший после себя помимо музыкальных сочинений и некоторые статьи, с явным сожалением говорил о тенденциях пережитой эпохи. Так, в своей статье *Творчество музыкальное и идеологическое: Немзыкальные заметки*¹⁰⁷ (1995) он

признавал: «Писались, конечно, и работы неприкрыто конформистские (как правило, это были хоры, мелкие кантаты и другие подобные опусы, посвященные конкретным датам, сочиненные для праздничных концертов и т. д.). Им были созданы условия для приобретения, оптимальной интерпретации. Такие работы (в большинстве случаев) имели исключительно ценность своего рода индульгенций для прощения прошлых «грехов» или разрешений на создание сочинений, нейтральных с точки зрения идеологии. Это был, по сути, компромисс, который практиковало немало моих коллег по ремеслу. К ним я могу причислить и свою вину...» [256, с. 150]. А в следующем замечании композитора звучит не столько отречение от официоза в своих сочинениях, сколько раскаяние: «достаточно вспомнить „Красное время его” и „Пока не поздно”, чтобы испортить себе настроение, каким бы хорошим оно не было, и надолго» [ibid.].

Заслуживает внимания оценка «из первых рук» степени идеологического давления на отечественное композиторское творчество послевоенных десятилетий: «в первый послевоенный период и до начала брежневской эпохи коммунистическая идеология была еще довольно вирулентной», т. е. болезнетворной – считал В. Загорский. Что же касается последующего периода, то, по его мнению, «в 60–80-е годы относительно более либеральные условия с идеологической точки зрения на периферии, то есть у нас, позволили музыкальному искусству страны более-менее беспрепятственное развитие – обширное по линии жанров – от песен, хоров, небольших инструментальных произведений и мелких симфонических работ до ораторий и монументальных кантат, опер, балетов, симфоний, концертов, крупномасштабных работ в камерно-инструментальных жанрах, театральную и кинематографическую музыку» [256, с. 151]. А ощущение скрытого идеологического давления, считал В. Загорский, следует отнести на счет добровольной самоцензуры, «порожденной собственным незнанием объекта – никто после Жданова не позволял себе дерзкое сковывающее вмешательство в музыкальную сферу» [ibid.].

2.5. Выводы по главе 2

1. Исторический путь развития молдавской кантаты можно было бы сравнить с синусоидой, неоднократно искажаемой под напряжением политических событий, затухающей и вновь нарастающей: родившись в творчестве священника-композитора М. Березовского в период 1910–1914 гг., кантата исчезала на многие годы, появляясь в творчестве немногочисленных бессарабских композиторов с периодичностью более десяти лет, с тем, чтобы возродиться на новой основе в советский период, достигнуть расцвета в 1970–1980 гг. и вновь сойти со сцены в начале третьего тысячелетия.

2. Периодизация бытования жанра кантаты в творчестве отечественных композиторов (начиная с 1940-х гг.) выстроена с определенной долей условности, не только с учетом исторических событий, но и особенностей культурно-художественного процесса во всех государственно-политических образованиях на территории нынешней республики (в Бессарабии, в составе СССР, в независимом государстве).

3. Эпизодическое обращение к жанру кантаты в 1910–1940 гг. соответствует общей характеристике этого периода в истории музыкального творчества республики как этапа освоения различных жанров. Отмечены первые опыты в освоении таких разновидностей кантаты как приветственная, торжественная – «на случай» (юбилейная, историческая и собственно приветственная по случаю различных событий локальной общественной жизни), и лирическая на фольклорной основе, при явном преобладании первой из них. Немногочисленные образцы кантат в большинстве своем не сохранились из-за перипетий военного времени и политической истории.

4. В период 1945–1960 гг. молдавские композиторы обращаются к славильным кантатам «на случай», отражающим тенденции времени утверждения советской государственности и эстетики на всей территории республики. Кантатное творчество Шт. Няги, наряду со своими современниками отдавшего дань идеологическим запросам эпохи, в то же время включает произведение *Стефан Великий*, не вписывающееся по своим художественным качествам в рамки клишированных схем соцреалистических канонов. Развитие жанра в 1950-е гг. связано с притоком новых композиторских имен выпускников Кишинёвской консерватории, которые придали новые импульсы молдавской профессиональной музыке в целом и кантате в частности. В кантатах 1950–1960 гг. преобладают темы гражданского и патриотического звучания: народно-освободительные движения прошлого (В. Загорский), воспевание героев недавней войны (М. Фишман), послевоенное строительство (З. Ткач), тема Родины (С. Лунгул), дружба народов (С. Лобель), – освоенные преимущественно в виде многочастных композиций.

5. Относительное расширение круга тем и жанров, наблюдаемое в советских кантатах 1960-х гг., намечается и в молдавской музыке, ограничиваясь, правда, немногими образцами. Напротив, кантата этого периода демонстрирует консервативные признаки окостенения, продолжая следовать канонам советской идеологии. В то же время, эти документы своего времени характеризуют, в ряду других жанров, определенный этап накопления композиторского профессионализма.

6. Поэтические тексты разнообразного содержания для кантат молдавских композиторов созданы в основном их современниками и соотечественниками – известными поэтами, в большинстве случаев следовавшими канонам метода соцреализма.

3. ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ КАНТАТ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ *РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА*

Выбор параметров для типологии кантат определяет спектр теоретических вопросов, которые должны быть обсуждены в ходе научной обработки музыкальных партитур. Определение категорий для осмысления и группировки музыкальных объектов в работе опирается на теорию жанра, хорошо разработанную в современном музыкознании, с одной стороны, и на имеющийся опыт типологии кантат различных исторических периодов, национальных школ и отдельных композиторов, рассмотренный в первой главе – с другой.

3.1. Общая типология кантат: опыт систематизации

На фоне широкого исторического спектра жаровых разновидностей кантаты, а также с учетом жанровых экспериментов в этой области в XX – начале XXI в., определимся с самим **предметом типологии**. В эпоху активного развития хоровой музыки в республике в послевоенный период, при небольшом композиторском опыте авторов¹⁰⁸, жанровые названия произведений нередко оказываются приблизительными¹⁰⁹. История молдавской музыки насчитывает немало случаев, когда кантатами именовались сочинения, не являющиеся таковыми, и наоборот, у произведения, фактически принадлежащего к жанру кантаты, это жанровое название может отсутствовать. В данном исследовании принимались во внимание и анализировались музыкальные образцы, снабженные авторским жанровым определением «кантата». Аргументировать данный выбор можно следующим образом: так как данная диссертация является первым специальным трудом по истории и типологии кантаты в творчестве композиторов Республики Молдова, жанровая идентификация спорных или трудных случаев в этой области возможна лишь на основе жанровой модели, характеристики которой и должны быть установлены в процессе исследования музыкальных произведений, безоговорочно принадлежащих к изучаемому жанру. Ограничение, которое принято в данной диссертации, касается лишь детских кантат соответствующей тематики с участием детского хора, которые неоднократно изучались в диссертационных исследованиях в контексте музыки для детей [209].

Приведем примеры неоднозначно трактуемых жанров в творчестве молдавских композиторов. Кантату Шт. Няги *Стефан Великий*, судя по сюжетному замыслу и персонификации персонажей, можно было бы отнести скорее к жанру оратории. И наоборот, оратория С. Лунгула *Дмитрий Кантемир*, раскрывающая образ не менее значимой фигуры в истории Молдовы, по своим масштабам и другим жанровым признакам не вполне соответствует параметрам оратории.

Методология типологизации. Как известно, каждый музыкальный жанр обладает рядом общих и специфических признаков, позволяющих типологизировать (доказательно группировать) произведения одного жанрового ряда¹¹⁰. Поэтому методика работы в данном направлении сводится к трем этапам:

1. Аналитическим путем установить характерные признаки кантат изучаемого периода;
2. Выявить взаимосвязь (корреляцию) или независимость (исключительность) таких признаков;
3. Группировать проанализированные произведения на основе выделенных специфических качеств-признаков.

В своей типологии мы исходили из общего представления о кантате, как о:

1. жанре синтетической природы, складывающемся на основе музыкально-поэтического синтеза;
2. крупном, сложном жанре, образованном несколькими простыми жанрами;
3. концепционном жанре, генетически требующем присутствия либо акцентирования какой-либо философской, этической, религиозной и т. п. идеи, концепции на ее основе;
4. преимущественно вокально-симфоническом жанре, в котором коллективный голос хора, усиленный мощью оркестра, служит передаче идей большого общественного звучания, всеобщего характера, превосходящих масштабы одной личности.

Если одни специфические жанровые качества кантаты ведут к типологизации на основе идейно-тематических качеств, то другие – к жанровому синтезу с его смысловой многозначностью (т. к. кантата – изначально синтетический, смешанный жанр).

Как было аргументировано в первой главе, комплекс характерных признаков, свойственных музыкальным произведениям определенного жанра, формирует его типизированную жанровую **модель**. Существование и функционирование подобных моделей в системе жанров европейской профессиональной музыки общепризнано. Как правило, научной проблемой обычно является установление таких жанровых моделей и их трактовка в музыке определенной эпохи, школы, направления или композиторском творчестве конкретного автора. Определимся с наиболее существенными параметрами жанра кантаты, которые должны стать основой его типологии и выступить критериями дальнейшей классификации сочинений данного жанра в музыке молдавских композиторов.

Традиционно при описании жанровой модели принимаются во внимание следующие характеристики: *наклонение по роду* (эпос–лирика–драма), *историко-стилевая основа*, *условия создания и исполнения*, *исполнительский состав*, *композиция* (количество

частей и общая архитектоника), драматургия, жанровая семантика (образно-тематическая сфера), *типический комплекс выразительных средств*.

Разграничение по *историко-стилевому наклонению* позволяет выделить: кантаты барокко, классицизма, романтизма, необарокко и т. д., вплоть до кантат нового типа, без ориентации на известную эпохальную модель, с индивидуальным композиторским решением.

По отношению к жанрам европейской профессиональной музыки при их характеристике *условиями их создания и функционирования* можно пренебречь (если это не культовые жанры), поскольку обычно речь идет о концертном исполнении. Однако для кантаты этот критерий может приобретать типологическое значение, если иметь в виду фактор предназначения: кантата приуроченная («на случай») или нет, с дальнейшим видовым подразделением по типу и характеру «случаев».

Критерием классификации может выступать *исполнительский состав*, для кантаты возможны четыре варианта жанровой модели: сольные кантаты с инструментальным сопровождением (солист с оркестром или ансамблем); кантаты с участием нескольких солистов (от двух до четырех), а также с чтецом, в сопровождении, как правило, оркестра и хора; хоровые кантаты, без солистов, но с оркестром; хоровые кантаты *a cappella*.

Исходя из *композиционно-драматургического решения*, кантаты могут воплощать несколько моделей, *композиционная* может быть представлена как многочастная кантата со строго незакрепленным количеством частей; многочастная (3-4-частная) кантата циклического типа (например, с темповым и жанровым контрастом частей быстро-медленно-быстро)¹¹¹, одночастная кантата (песенного или поэмого типа).

Поскольку кантата – это жанр синтетической природы, как правило, многочастный, то *драматургические решения* произведений могут находиться в широком диапазоне – от сюитности с чередой относительно самостоятельных образов (тем, картин) до их конфликтного сопоставления в симфонизированных кантатах, основанных на непрерывном (сквозном) развитии. В то же время, в одночастных сочинениях не исключается монодраматургическое решение на основе одного образа.

Сам факт наличия текста в кантате дает основания для типологии по *родовому признаку* (что в свою очередь, ведет к определенному типу драматургии), и идея такой систематизации жанров основательно аргументирована, не только в музыковедении, но и в литературоведении, получив едва ли не наибольшее распространение.

Опираясь на выделенные жанровые признаки кантаты, суммированные в таблице 3.1.1 в Приложении 3, мы сможем представить в главах 3 и 4 анализ кантат, созданных молдавскими композиторами во временном диапазоне 1910–1969 гг., обращая особое внимание на их жанровую разновидность.

3.2. Кантаты «на случай» в творчестве композиторов Республики Молдова

Историческое и жанровое развитие кантаты, как установлено несколькими поколениями музыковедов, носит взаимосвязанный характер. Однако в четырехвековой ее эволюции замечена одна из наиболее устойчивых тематических разновидностей – кантата, приуроченная к какому-либо событию, оказии, т. е. кантата «на случай»¹¹². Широко распространенные в музыке различных эпох, школ и композиторов¹¹³, кантаты «на случай» отличаются многообразием тематики, так как объектом прославления может стать любое историческое событие, известные личности, материальные объекты, значимые для культуры и истории страны и ее народа.

Как уже неоднократно отмечалось, кантате, как одному из традиционных жанров торжественной музыки, присущ характер воспевания, славления. Но помимо упомянутого, известны и другие музыкальные жанры, относящиеся к области славильной музыки – гимн, ода, апофеоз, на фоне которых кантата выделяется своими масштабами, многочастностью и разнообразием. С точки зрения генезиса кантаты «на случай», в русской традиции важна тематически-содержательная, с одной стороны, и структурная – с другой, связь ее с одой как жанром лирической поэзии¹¹⁴, взятой в ее панегирическом варианте торжественной песни¹¹⁵. В свою очередь, в функциональном и тематически-содержательном аспектах русская ода оказалась породненной с французской и особенно немецкой традицией классицистской поэзии¹¹⁶.

Исследователь русских кантат «на случай» В. Крылова связывает их текст с другим поэтическим жанром прославления – гимном, который обычно содержал три «образных пласта: возвеличивание объекта (собственно прославление), описание его подвигов (эпическое повествование) и молитва» [83, с. 276], в комплексе обеспечивающие выполнение коммуникативно-социальной функции благодаря предельно типизированным средствам¹¹⁷.

Как пишет А. Хохловкина, авторы праздничных, приветственных кантат «на случай» прошлого писали свои опусы, не рассчитывая на их долгую концертную жизнь [202, с. 117], довольствуясь однократным исполнением. Нередко такие произведения носили официальный характер¹¹⁸, далеко не всегда в их основе лежала глубокая творческая идея, поэтому и музыкальный результат не всегда оказывался на высоком художественном уровне. Продукция советских кантат «на случай» приобрела поистине массовый характер: кантатные славы, здравицы, приветствия, оды и т. п. дружно писали и опытные композиторы, и начинающие авторы; и авторы-любители, представители различных национальных школ, не случайно дипломной работой выпускников консерваторий по классу композиции нередко оказывалось произведение этого жанра.

Культурно-художественная жизнь Молдавии советского периода определялась идеологией, общей для всей страны. В это время многие композиторы, создававшие кантаты (а также произведения других вокально-симфонических жанров – оды, гимны, хоровые поэмы), посвящали их той или иной красной дате политического календаря или другому значимому событию в стране, важность которых доказывали массовые празднования, участвуя, тем самым, в тиражировании мифов советской идеологии (И. Воробьёв). Свидетельством определенных обязательств композиторов представлять свои сочинения к датам советского обрядового календаря является творческое планирование членов СК Молдавии, засвидетельствованное в протоколах организации (см. Приложение 4).

Кантата «на случай», в значительной степени перевесившая иные разновидности жанра в музыкальном искусстве Бессарабии и в творчестве молдавских композиторов в XX столетии, проявляет себя, начиная с самых первых образцов в творчестве М. Березовского, особенно укрепив свои позиции в первые послевоенные десятилетия.

Ключевыми темами кантат в творчестве советских композиторов являлись: «прославление Родины, героическая борьба народа за свою независимость, пафос созидательного труда, борьба за мир, образы народных вождей и героев, сказания о героическом прошлом народа» [211]. Не стало исключением в этом смысле и творчество композиторов Советской Молдавии, для которых обращение к подобным темам также стало знаком времени. Нередко приуроченная кантата, одночастная или многочастная, включала не одну, а несколько тематических сфер, и соответственно, содержала несколько музыкальных образов.

В 1949 г. Шт. Няга пишет марш-кантату *Привет Коммунистам Молдавии*, посвященную делегатам 2-го съезда Коммунистической партии Молдавии и *Юбилейную кантату* к 25-летию МАССР¹¹⁹. В том же, богатом на юбилей году, *Юбилейную кантату*, посвященную 25-летию МАССР, на стихи тех же авторов (А. Лупана и П. Крученюка) совместно пишет терцет композиторов: Н. Пономаренко, Д. Гершфельд и Л. Гуров. С. Лобель посвящает кантату *Наши Зори* 30-летию МАССР (1954). Кантату *Песнь о Днестре* З. Ткач пишет к 40-летию Великого Октября (1957). В. Загорский создает кантату *Нам нужен мир* (1984) к 60-летнему юбилею образования МАССР. Безусловно, все эти сочинения относятся к тематической разновидности приуроченных кантат, созданных по случаю партийных и государственных юбилейных дат общегосударственного и местного значения, которые, хотя и различаются по конкретным событиям и хронологическим периодам (а также по своим масштабам), образуют общую тематическую группу кантат «на случай».

При определении типологических разновидностей всех вышеперечисленных и других кантат по иным критериям следует принимать во внимание как текстовую основу произведений, так и их музыкальное решение. Так, многочастные работы – кантату *Под знаменем побед* В. Загорского, посвященную Татарбунарскому восстанию 1924 года, и кантату *Песнь о Днестре* З. Ткач с посвящением 40-летию Великого Октября – можно причислить к *героико-патриотическим* сочинениям, хотя первое из них посвящено историческому событию отдаленного прошлого, а второе приурочено к празднованию текущего события, но включает упоминание об одной из героических страниц недавнего прошлого (партизанах). Одночастная кантата *К столетию присоединения Бессарабии к России* М. Березовского из той же тематической группы кантат «на случай» (исходя из самого названия сочинения) явно принадлежит иной жанровой разновидности – кантатам *с лирико-патриотической идеей*¹²⁰ (на основе ее содержания).

Заметим, что сочинения патриотического содержания любого жанра в творчестве молдавских композиторов, посвященные той или иной «красной» дате, по своей сути носили приветственный или славильный – одический или гимнический характер, определяемый закрепленным за данной тематической «нишей» кругом выразительных средств.

3.2.1. Кантата *Под знаменем побед* В. Загорского

Кантата на революционную тему *Под знаменем побед* (1952) В. Загорского на стихи А. Алябова, посвященная героям Татарбунарского восстания 1924 года, служит воплощением героико-патриотической тематики, являясь одним из образцов сочинения «на случай» в творчестве молдавских композиторов. Примечательно, что в первом в истории молдавской национальной музыки балете *Рассвет* (1959) композитор обратился к той же историко-героической теме, что и в своей первой кантате – «борьбе молдавского народа за освобождение оккупированной румынскими боярами Бессарабии, за воссоединение родного края. Но если в основу кантаты *Под знаменем побед* лег один из ранних и наиболее трагических эпизодов этой борьбы, то содержание балета отражает события ее последних дней – еще напряженных и драматичных, но уже проникнутых чувством близкой победы» [60, с. 134–135]. В этом свете кантату можно считать во многом автобиографическим произведением¹²¹.

Произведение *Под знаменем побед* – первая из шести кантат В. Загорского, – оказалось знаковым не только для последующего творчества композитора (Е. Клетинич), но и для своей эпохи – 50-х годов XX в. Работа выпускника Кишинёвской государственной консерватории, написанная под руководством профессора по классу композиции Л. Гурова и ставшая одним из первых сочинений крупной формы в

творческом портфеле ее автора, она отразила важные художественные ориентиры своего времени.

Созданная на стихи современника – кишинёвского поэта Алексея Ивановича Алябова (ум. в 1973), – кантата отличается простым для понимания текстом, несложными поэтическими размерами (например, ч. II *Баллада* для меццо-сопрано написана двусложным поэтическим размером – четырехстопным ямбом), простыми рифмами (там же: перекрестная рифма – *был – щадить, мил – зарыть; одном – отмиценья, родном – освобожденья*). Текст сочинения В. Загорского насыщен приметами времени – знаками советских ценностей идеологического характера, как, например, слишком прямой поэтический параллелизм в виде связки «гайдуцкая слава» и «Советский Союз» в арии баритона из 1 ч. («В бою окрылит нас гайдуцкая слава, / В пути вдохновит нас Советский Союз»). Здесь симптоматичными клише являются также слова «бой» (естественно, революционный) и «путь» (к светлому будущему). Типизация проявилась также на уровне музыкальных средств, заслуживающих отдельного обсуждения.

Исполнительский состав кантаты, включающий солистов, хор и симфонический оркестр, вполне традиционен для одного из жанров вокально-симфонической музыки. Кантата состоит из *Пролога* и трех частей, каждая из которых воплощает самостоятельную образную сферу. Так, *Пролог* получил авторский подзаголовок *В неволе*, I ч. – название *Набат*, II ч. – *Баллада*, III ч. – финал – *Праздник*¹²². Структура кантаты явно очерчена контурами симфонического цикла. По наблюдению Е. С. Клетинича, в I части и финале композитор применяет сонатную форму, во II части – куплетную [61, с. 15].

Пролог вводит в атмосферу вековых страданий угнетенного народа, лаконичные музыкально-выразительные средства использованы для отражения состояния безысходности, которое передает поэзия. Мрачное унисонное звучание низких струнных (темп *Andante lugubre*, см. рис. 2.6.3. в Приложении 2), которые застывают на звучании октавы, становящейся фоном для квартсекстаккордового хора тромбонов, вступающие вслед за ними пронзительные ламентозные (ремарка композитора) соло флейты и кларнета на «шелестящем» тремоло засурдиненных скрипок в темпе *Adagio*, то свободно имитирующие, то дублирующие друг друга, – эти три звуковых комплекса в их чередовании при постоянной смене темпа (*Moderato – Tempo I – Adagio – Moderato*) готовят вступление хора *a cappella*. Оркестровое вступление представлено в двухчастной форме – **A–A₁** (*Tempo I*, ц. A), разделы которой практически идентичны, отличаясь лишь в тональном отношении: *fis-moll* вместо тональности *es-moll*. Повышение уровня звучания на ув. 2, скорее всего, должно создать еще большее напряжение.

В тематическом и фактурном отношении мелодия хора „М... Не ветер гулял” (ц. В) близка ламентозным, нисходящего профиля триольным пассажам сольных деревянных духовых из предыдущего раздела. Однако более мелкие фразы, постоянно имитируемые двухголосно, застывая на тянущихся звуках, силлабическое соотношение текста и музыки в темпе *Quasi andantino*, без басов при альтях *divisi*, создают ощущение нервной перебивки реплик взволнованной людской массы. Отметим мелодическую интонацию ув. 2, которая наблюдалась в кантате *Стефан Великий* Шт. Няги и впоследствии станет типичной для воплощения образов врагов в кантатах молдавских композиторов. Текст хора насыщен фольклорными образами-метафорами народного возмущения и ощущения приближающейся бури: гуляющий над родными полями ветер, галдящие радостно при приближении весны птицы – и оппозиция в виде стонущего в цепях народа. Первое вступление хора организовано в виде большого периода из двух схожих предложений (8+8), но строится он на неизменном нижнем (теноровом) звуке c^1 .

Второе вступление полного состава хора в темпе *Moderato cantabile*, в новом размере 6/4 (*e-moll*, ц. С, *divisi* альтов исчезают), также в виде периода повторного строения (6+5), с мелодией более широкого дыхания, но того же ниспадающего профиля и силлабически организованным текстом, вновь на фоне тянущихся звуков, с одноголосным зачином и дублировкой мелодии во второй половине предложения, напоминает архаические народные мелодии. Обеспечивается такой колорит, прежде всего, ладогармоническими средствами: эолийским *e* в первом предложении и фригийским *e* – во втором, с плагальной переменностью *e-a*, ощущаемой благодаря постоянной опоре на звук *a*. Однако несколько противоречит налету древности секвентность в виде четырех поступенно нисходящих звеньев, которая, правда, завуалирована во втором предложении благодаря варьированию мелодии. Композитор вносит в фактуру изменения, усиливающие плотность звучания.

Более радикальные перемены происходят в музыке раздела *Allegro agitato* (ц. D и E), который строится в виде трех волн: двух восходящих, обеспечивающих нагнетание напряжения, и одной нисходящей. Динамический рост создается благодаря восходящему поступательному движению мелодии и ее постоянному имитированию в манере фугато, с начальным тритоновым интервалом имитации, на застывшем басу *E*, который сменится на *Es*; прогрессивному охвату все большего диапазона звучания: от унисона низких струнных с басами – к вертикализации фактуры на *tutti* в кульминации *Пролога* вследствие подключения все новых голосов и инструментов оркестра. Темброво-динамическое нарастание приводит в каждой из волн к кульминационному «застреванию» на рубленых, кратких, механически повторяющихся фразах, но во второй волне

дополнительно прорывается народный гнев в виде хорала мелодических оркестровых инструментов и хора, поддержанных маршевой пунктирно-ритмической формулой в исполнении меди на изменившейся педали *Es*. Апогеем протеста являются слова: «Наверно, в глубокой могиле нам волю дадут господа», звучащие на *ff*, знаменуя собой кульминацию *Пролога*, после которой следует постепенный спад напряжения до *pp*. Продолжение убывания звучания: пессимистическое «уже ль мы на свет народились, чтоб света не знать никогда...» – по сути, третья волна (*Poco meno mosso*) – поручено группе мужских голосов, которые в заключительной манере изложения, поначалу дробленными мотивами, вновь ниспадают до начального звуковысотного и динамического уровня – для открытого выражения борьбы еще не пришло время. В целом строение этого раздела *Пролога* укладывается в следующую схему: период секвентно-повторного строения 9+8 т., 9 (кульминация)+9 (заключение).

В **I части** *Набат* (*Allegro moderato quasi compato*) (см. рис.2.6.4. в Приложении 2) в ярких музыкальных красках композитор пытается воссоздать картину народного восстания. Измученный многовековым рабством народ, сплоченный единой идеей, готов встретить смерть на пути ради свободы и во имя светлого будущего потомков – вполне драматическая концепция «от мрака – через борьбу – к свету». Часть открывается объемным оркестровым вступлением (95 т.), тон которому задает звукоизобразительный момент – звук набатного колокола, что отражается в дополнении к темповому обозначению – квази колокол. Использование вначале длинных, «густых», глуховатых (на *pp*) унисонов *C* в исполнении низких инструментов, а затем постепенно учащающиеся репетиции ровными четвертями на том же звуке с некоторым запаздыванием (на одну восьмую) по отношению к сильной доле имитируют раскачивание и собственно колокольные удары – тревожный звон набатного колокола, звучащего во времена бедствий. В партитуре присутствуют и другие колокольные звучности, например, малые колокола в исполнении первого кларнета и первой флейты, дублированных скрипками, на *sub. p* фаготов (с. 31 партитуры: F+5 т.). В то же время набат может трактоваться и как метафора угрозы, опасности.

Синкопированный мелодический унисон продолжительное время, словно звучание набата, является канвой, на которой трижды через определенный промежуток времени выступают флейты и скрипки в поступенном восходящем движении, вначале восьмых, затем шестнадцатых длительностей. После первого проведения постепенно вступают и другие инструменты (кларнеты, фаготы, тромбоны, туба), увеличивая, таким образом, тембровый и звуковой объем. Благодаря добавлению ряда инструментов оркестра, многие из которых исполняют ритмический рисунок шестнадцатыми в темпе (флейты I, кларнет I,

скрипки (*detache*)), градуальное динамическое нарастание подводит в предпоследнем такте данного раздела оркестрового вступления к *ff* и уже в следующем, последнем такте к *sub. p* и вновь *cresc.* Смена длительностей на более мелкие и постепенное расширение инструментального состава вызывает представление о переходе шага в бег и нарастании толпы. Возможно, *sub. p* и следующее сразу *cresc.* композитор применяет здесь с целью передачи момента сомнения восставших – мгновения страха перед неминуемой смертью. Звучащие в этот момент многоголосные сигнальные формулы медных духовых (трубы) также могут ассоциироваться с одним из видов колокольных перезвонов.

Следующий раздел *Allegro con fuoco e risoluto* (G) экспонирует первую тему части (главную партию) в *f-moll*, звучащую в изложении струнной группы. Тема активного, решительного характера в духе массовых песен строится в виде симметричного периода повторного строения (4+4), где второе предложение исполняется не только октавой выше, но и в более плотной инструментовке. Тема побочной партии в параллельной тональности *As-dur* (*L'istesso tempo*, ц. Н) дополняет тему главной, ее форма и логика изложения также близка главной. Как справедливо заметил Е. Клетинич, «четким и активным ритмом обе темы напоминают массовые песни-марши и раскрывают по существу один образ – энергичного народного движения» [61, с. 16]. В то же время тема связующей (т. 38) в исполнении чередующихся первого и второго кларнета соло (причем второй усилен гобоем соло и скрипками), звучит на фоне низких инструментов – фагота, виолончели, контрабаса, тубы, при поддержке меди, исполняющих остинатный синко-пированный ритмический мотив, продолжающий образно передавать звучание набата.

Фактура постепенно уплотняется, роль набатного колокола сохраняется у указанных выше инструментов при выравнивании синкопированной интонации до «глухого» унисонно-октавного звучания на выдержанном звуке *C* в нижнем регистре. Функция колокольных перезвонов переходит к гобоям с трубами и тромбонами, движущимися параллельно в терцию терцовым же скачком и передающими звучание средних колоколов, а монотонно повторяющиеся преимущественно нисходящие интонации триолей (с небольшим варьированием) высоких инструментов – мелких колокольчиков. Ритмическое выравнивание (переход от трехслойной фактуры к двухслойной) и динамическое нарастание на *cresc.* приводит к обрыву звучности на *ff* (т. 52), уступив место триольному сигналу тромбонов; заданный ими и барабанной дробью ритм будет положен в основу темы побочной.

Таким образом, темброво-акустическая колокольность моделируется при участии большинства инструментов оркестра, сгруппированных в три фактурных пласта, имитирующих гудение большого колокола в низком регистре, более подвижных средних

колоколов, движущихся ровными четвертями, и секундовыми триольным переливами мелких, высоких колокольчиков (особенно начиная с т. 46).

Следующий раздел в размере 12/8 – зона побочной партии, – также содержит элементы колокольности, как например, «шагающие» кварты и квинты низких инструментов. В то же время здесь большое значение получает сфера сигнальных интонаций в исполнении медных духовых, на которые в определенный момент (т. 68) накладываются имитации высоких струнных (пропоста) и тромбонов с низкими струнными (риспоста) в виде симметричного бесконечного канона в октаву. Этот монотонно повторяемый мотив, усиленный деревянными духовыми, вновь дает динамическую волну на *cresc.* При этом фактура вновь расслаивается на три ритмических пласта – восьмых, четвертей и половинных с точкой. Здесь происходит модуляция в тональность *a-moll.*

В разделе I вновь возвращается колокольность в виде расходящихся в разных направлениях и в ярусной ритмической фактуре терцово-аккордовых цепей. Им на смену еще раз приходят уже известные сигнальные интонации. Все последующее развитие, начиная с т. 81, где устанавливается органнй пункт *G* до конца инструментального раздела, представляет собой выписанное ритмическое замедление. Духовая группа, выстроенная ровными четвертями с точкой в том же размере 12/8, сопровождается скрипками, исполняющим все тот же трехзвучный, но уже восходящий монотонный мотив, ровными восьмыми. Постепенное фактурное и ритмическое *decrescendo* в последних тактах приводит к сигнальному унисону фортепиано и струнной группы, звучащему особенно выразительно: грузно, тяжеловесно, с расширением, т. е. замедляя (*pesante allarg. sempre ff*), завершающему оркестровую интродукцию и экспозицию *Набама*.

Персонафикация образа восставших происходит в центральном разделе I ч. и связана с сольным эпизодом¹²³ в исполнении баритона как воплощения фигуры предводителя, призывающего народ к борьбе с поработителями. В. Загорский обратился здесь к форме оперной арии (фактически – ариозо¹²⁴), которой предшествует аккомпанированный речитатив на выдержанных аккордах. Мелодизированный речитатив „Товарищи, родные бессарабцы” (*Molto moderato. Imperativo*, ц. I) – действенный, выразительный в интонационном отношении, содержит интонации обращения („товарищи”), неоднократно повторенную пунктирную ритмическую формулу марша (например, „идем на бой”), уже известную сигнальную интонацию („за оружие”), подхватываемые оркестром, фигуру ламенто („и слезами”). Разделяемый на фразы различной протяженности в соответствии со строением текста и его логическими ударениями, речитатив передает ощущение живой, взволнованной монологической речи,

этот эффект усиливается благодаря довольно частым динамическим колебаниям. Кроме того, в структурном отношении речитатив разделен на две части небольшим инструментальным проигрышем с участием краткой оstinatной формулы меди. После этого звучание становится более напряженным из-за изменившегося аккомпанемента с участием тремоло струнных и эпизодически подключаемых валторн (ц. К).

В разделе *Cantabile* (ц. L) – собственно арии баритона („Долой палачей, за оружие, братья!“) – мелодия приобретает большой размах, широту дыхания и, вместе с тем, квадратность (первый период повторного строения: 2+2+4 – в первом предложении, 2+2+6 – во втором, расширенном благодаря повторению двухтактного мотива, после чего следует еще одна четырехтактная фраза кульминационного, гимнического характера на повторение текста „В пути вдохновит нас Советский Союз!“).

По окончании вокального раздела вновь звучит набат из вступления ко всей части (*Allegro come prima*, ц. M), сокращенный до 13 т.: вступает почти полный состав оркестра, включая партию фортепиано, выдерживающего синкопированный ритм четвертными длительностями в октавном удвоении (в унисон с виолончелью и контрабасом), переходящими в конце в мелодический тритон. Реприза продолжается не просто полным изложением обеих партий, но и их динамизированным звучанием. Словно следуя развитию сюжета, как ответ на призыв к борьбе, прозвучавший в партии солиста, вступает хор со словами: „Мы все готовы за тобой“, первый раздел которого в параллельно-переменном ладу *b-Ges*, в темпе и характере *Allegro con fuoco. Risoluto* (ц. N) дублирует тему главной партии. а второй – „Мы идем, идем на бой“ (*L'istesso tempo*, ц. O) в параллельном лидомиксолидийском *Des* (со звуками *g* и *ces*) – соответственно побочной. Ее появление подготовлено в т. 187 двумя важными фактурно-ритмическими формулами на *pp*: барабанной дробью сигнального характера (с триолями) у *Tambure militare*, скрипки и альты (*staccatissimo*), а также «шагающими» квинтами четвертями у низких струнных и литавр, которые будут положены в основу инструментального сопровождения побочной партии.

Композитор нашел интересную форму ее изложения – хоральная, аккордово-гармоническая фактура хора и его сопровождения в партии струнных разрезана паузами на отдельные звуковые точки на *p*, отмечающие сильные доли в размере 12/8, и даже колокольные звучности – «шагающие» квинты четвертями с точкой у низких инструментов вполне вписываются в ритмику общего шага. Помимо чисто изобразительного эффекта – воспроизведения коллективного шествия, этот прием рассечения напоминает музыкально-риторическую фигуру эпохи Барокко под названием *tnesis*, передававшую в музыке Баха и последующих композиторов чувство страха и ужаса. Более того, рассечение фактуры паузами во всех голосах (фигура *aposiopesis*)

применялось для изображения смерти, поэтому ее нередко можно было встретить в соответствующих разделах Реквиемов европейских композиторов. Формирующийся в результате применения таких выразительных средств образ наделяется многовековым символическим значением шествия на смерть, в полном согласии с сюжетом, развивающимся в тексте. Уже во втором предложении темы побочной партии этот образ обретет инструментальную мощь благодаря подключению всего оркестра и фанфарно-сигнальным формулам, щедро рассыпанным в фактуре.

В области заключительной партии в *f-moll* (ц. Р), в которой вновь большое значение придается разного вида колокольным трезвонам, хоровое звучание приобретает гимнические черты, соответствующие идеологически «верному» тексту: „Пришла пора решить судьбу, освободить свою страну. / Путь освещает ярко нам могучая Советская Россия.” Кода (ц. Q), начинаясь темой главной партии на *tutti* оркестра и хора, завершается всеобщим апофеозом, где хор в последнем возгласе „Вперед!” достигает тесситурных пределов своего звучания на *fff*.

Вторая часть – *Баллада* (*Moderato quasi andantino, b-moll*, см. рис. 2.6.5. в Приложении 2) – выдержана в лиро-эпическом стиле, характерном для этого жанра. Заметим, что по своему содержанию ее текст совсем не женский, содержит жесткие образы борьбы, страдания, смерти. Поэтому выбор повествовательного жанра и грудного женского тембра *Mezzo soprano* композитором для вокальной партии, по-видимому, должен был смягчить общее впечатление от текста, перевести его в план выразительности Реквиема и тем самым передать скорбь матери как олицетворения всех женщин, потерявших своих сыновей, мужей, братьев и отцов в борьбе за свободу, за освобождение родной земли от угнетателей. Возможно, с этим же связано введение соло английского рожка, с его низким, грудным, полным тембром человеческого голоса, звучащего на границах составных разделов *Баллады*.

Этими же обстоятельствами, на наш взгляд, можно объяснить и интонационную основу *Баллады* в данной кантате В. Загорского, напоминающую мелодию старого фольклоризованного романса под названием *Să-mi cântî, cobzar bătrân*, изданного в довоенные годы в Бухаресте как музыка Н. Пашку на слова В. Михэйлеску¹²⁵. Во всяком случае, трудно согласиться с мнением Е. Клетинича, увидевшего в мелодии *Баллады*, вслед за З. Столяром и Е. Богдановским, «родственность некоторым русским революционным песням, в частности, тем из них, которые были тесно связаны с традициями городского фольклора» [61, с. 17].

Вступлению *Mezzo soprano* (ц. R, *tranquillo, mf*) предшествует небольшое инструментальное вступление, сумрачное по характеру из-за преобладания густых

«ползучих» звучностей (параллельные терции) в низком регистре и скорее скорбной по характеру мелодии английского рожка, которая будет выполнять важную связующую роль в композиции *Баллады*. Композитор сохраняет фактурную форму голоса с несложным аккомпанементом, свойственную скорее романсам, чем балладам, с их свободным эпическим повествованием. Часть написана в простейшей куплетно-вариационной форме типа запев-припев: **AB A₁B A₂B₁**, где малоизмененный припев (**B**) за третьим разом (**B₁**) тонально и динамически варьируется, скорее с целью кульминационного подчеркивания на *ff* на фермате.

Отметим различное, на наш взгляд, стилистическое решение запева и припева. Если запев по своим характеристикам явно напоминает городские романсы, то припев, с его мелодикой, медленно, с усилиями взбирающейся уступами вверх и внезапным прорывом в высокий регистр на малую сексту с последующим откатом на октаву вниз по звукам неаполитанского квартсекстаккорда, восстановлением и закреплением тоники основной тональности *b-moll*, приближается скорее к драматическому речитативу. Напряженность звучания повышают и нервно пульсирующие синкопы струнных, на фоне которых расходятся в противоположном направлении линии солистки с басом, и ремарка *crescendo e stringendo un poco* для исполнения преодолевающей трудный подъем мелодии, которая отменяется в момент достижения скачком кульминационной вершины (*Tempo I*).

Для преодоления простой повторности данной формы композитор прибегает к тембровому варьированию, применяя различные группы инструментов для сопровождения куплетов и припева, а также варьирует ритмический рисунок в каждой из этих групп. Так, в запеве первого куплета струнные поддерживают вокальную партию на *pizzicato* в равномерном ритме (четверть+ четверть+ четвертная пауза в едином для всей части размере 3/4), во втором предложении мелодия дублирована в унисон гобоем. В припеве (*con animo*) скрипки и альты исполняют синкопированный ритм, присоединяются духовые инструменты. В промежутке между **B** и **A₁** вновь звучит соло гобоя (4 т.).

Во втором куплете **A₁** (ц. S) фактура сопровождения мелодии меняется на новый синкопированный ритм у струнных в сопровождении духовых со своими синкопами в первом предложении и более равномерную ритмическую пульсацию во втором, где скрипки на третью долю каждого такта исполняют триоль, а у духовых (фагот, кларнет, гобой) появляется новая синкопированная ритмическая формула. Во втором предложении ненадолго вступают валторны, также в синкопированном ритме, кларнет и гобой сохраняют синкопированный ритм почти до конца куплета **A₁**. Припев второго куплета также отличают ритмические и тембровые изменения: у группы скрипок и альтов основной становится ритмическая пульсация из триолей восьмыми длительностями в

неизменном размере 3/4, при этом валторны подают сигнал из октав на расстоянии терции половинными длительностями (задерживаемыми на вторую и третью доли), подчеркнутые предшествующей шестнадцатой. В момент кульминации аналогичный сигнал исполняют тромбоны и туба. Вместо соло английского рожка вступает солирующая первая валторна.

В третьем куплете (ц. Т, в вокальной партии композитор указывает: *ben marcato ma sempre tranquillo*) мелодия звучит в сопровождении триольной гармонической фигурации флейт, кларнетов, скрипок и альтов на фоне длинных звуков у контрабасов, виолончелей (половинная с точкой) и валторны (половинная на вторую и третью доли). Постепенно к сопровождающим инструментам присоединяются фаготы, тромбоны.

Наращение в последнем изложении припева, также в новом фактурно-ритмическом облике, оказывается кульминационным: оно звучит секундой выше, прерываясь на *ff* на фермате, что вызывает изменение темброво-ритмических средств, в частности, смолкают ритмические порывы у духовых, переходящие в полотно из ровных половинных. В конце последнего предложения на мгновение вступает английский рожок, передающий свою начальную интонацию валторнам. Но буквально под занавес всей части появляется фортепиано, завершая *Балладу* восходящими триольными арпеджио на *diminuendo* до финального аккорда на *pp* у всего оркестра.

Третья часть. Финал – *Праздник* (*F-dur*, см. рис. 2.6.6. в Приложении 2) – довольно объемный (220 т.), в размере 6/8, который остается неизменным во всей части. Начальный темп не указывается, лишь в т. 186 появляется темповое изменение на *Presto*.

Основную ритмо-интонацию, которая будет неоднократно повторяться во всей части, в том числе в варьированном виде, задают трубы на фоне барабанной дроби – это уже известный по предыдущим частям фанфарный сигнал. Однако здесь он звучит выровненно, ассоциируясь с призывом к праздничному веселью. Вскоре к вступившим инструментам присоединяются гобои с тем же сигналом, затем струнная группа и остальные духовые. Развитие фанфарной интонации связано с ее тембро-инструментальным тиражированием в оркестре и ритмическим варьированием: так, уже во втором предложении (т. 9) трубы на фоне барабанной дроби задают триольный сигнал. В т. 17 исполнение фанфарного призыва поручено валторнам, вслед за ними с той же интонацией вступают тромбоны и туба, и далее большинство инструментов оркестра, образно говоря, разносят сигнал во все концы. Уже в этом инструментальном вступлении большое значение приобретает дублирование в октаву или в несовершенные консонансы, а также мотивные имитации, как правило, внутри одной инструментальной группы (например, флейты с гобоями в т. 15–16, первые скрипки со вторыми в т. 20–21 и т. д.).

Тема главной партии „Радостно о свободе песни, песни кругом звенят” в ритме хоры (т. 30) написана в форме небольшой хоровой фуги трехчастного строения в ладу *F* с тональной разработкой и субдоминантовой стреттной репризой, после которой тема, продолжая свое развитие, приводит к кульминационной коде („Значит, не даром”, ц. X) в аккордово-гармонической фактуре при участии деревянных духовых, струнных, тубы и тремоло литавр, в виде постепенного регистрового и динамического спада от *ff* на *dim.* до *p.* Специфическими чертами фуги являются: лидийский колорит четырехтактной темы в характере народного танца хоры на 6/8, четырехголосная экспозиция с тональным ответом и ломанным порядком вступления голосов в тонико-доминантовых соотношениях, удержанное противосложение, модулирующая к началу разработки интермедия в виде секвенции на тоническом пульсирующем басу, с ритмически-комплементарным соотношением голосов, которая также удерживается.

Начиная с разработки в параллельном ладу *d*, *a cappell'*ная поначалу партия хора дублируется струнными, а в ц. V – и деревянными духовыми. Однако в интермедии, завершающей разработку (т. 61), струнные отключаются, а ложная хоровая стретта на усеченный вариант темы, звучащая в начале репризы на основной ступени лада *F* (т. 66), вновь дублируется теми же инструментальными группами, к которым добавлены аккорды меди. Краткое секвенцирование заглавного двухтактного мотива темы в восходящем движении переходит в каноническую секвенцию, также с секундовым шагом (т. 75), достигая кульминационной вершины к заключению главной партии. Наблюдается ряд отклонений: в одноименную тональность, *Des-dur*, *b-moll*, приводящие в конце раздела к тоническому трезвучию *G-dur*.

Следующий раздел Финала (ц. Y) открывает оркестр: гобой, а затем флейты (в т. ч. флейта-пикколо), кларнеты и скрипки поочередно исполняют мотив, ранее звучавший во вступлении данной части и выполняющий здесь также вступительную (и заключительную, в ц. Z) функцию по отношению к теме побочной партии (т. 97). Ее тема (квадратный период повторного строения) – также танцевального характера, в духе женского народного танца оляндра (Е. Клетинич), исполняется струнными на синкопированных октавах *G* низких голосов, переходящих в кварто-квинтовые наигрыши.

Иной темой начинается следующий хоровой раздел («Ласково ветер», ц. а), построенный на имитациях в противодвижении басов и альтов, затем теноров и сопрано, вскоре переходящих в инструментальные фигурации шестнадцатыми деревянных духовых и струнных на фоне низких басов обеих групп и аккордов меди. Новое вступление хора, фактура которого готовится за 2 т. до ц. b, возвращает тему побочной партии, изложенную в аккордовой фактуре, но при quasi-имитационном соотношении

женских и мужских голосов, продублированных аккордами на *tutti* всего оркестра (до т. 139). Здесь вклинивается уже известный фанфарный сигнал на слова «враг не осилит нас» в исполнении не только хора и меди, но и низких инструментов оркестра, где контрапунктом проводится тема побочной.

Интересное контрапунктическое соединение тем складывается в репризе („Слава народу”, ц. с), как объединение тем главной партии (у хора и струнных) с двумя элементами из вступления (сигнал у меди и фигурации шестнадцатых – у деревянных духовых), при полном оркестровом и хоровом звучании. Тема побочной (т. 155) в тональности *A* на квинтовом синкопированном басу оказывается средней частью между двумя вступлениями главной¹²⁶ в основной тональности.

В продолжение главной партии на текст „Слава партии нашей, слава ее творцу”, между басами и тенорами, дублированным в верхнюю октаву сопрано, начинается симметричная каноническая секвенция, построенная на ее заглавном двухтактном мотиве (*С ним расцвела наша держава*¹²⁷, т. 171), с секундовым шагом в восходящем движении, с показателем дуодецимы. После четырех звеньев она переходит в новую каноническую секвенцию, исполняемую теми же голосами, по той же контрапунктической схеме, но частота имитирования участилась благодаря уменьшению расстояния между звеньями до полутакта. Эта цепь полифонических приемов и последующее удерживание достигнутой высоты и фактурного объема служит важной драматургической задаче – нагнетанию звучания перед завершением Финала *Des-dur*'ной хоровой фразой гимнического характера и сигнальными формулами при поддержке всего оркестра.

Кода-апофеоз в темпе *Presto* (т. 186), полностью строящаяся на тоническом басу *F-dur*'а, поначалу сопрягает мотивы главной и побочной в партиях хора, при активном участии приема имитации. Однако вскоре хор перейдет к многократному повторению одних и тех же фраз, которые постепенно теряют связь с основным тематизмом и заменяются более общими мотивами, переходящими в аккордово-гармоническое вокально-оркестровое *tutti*, вновь вытекающее в скандирование заглавной интонации главной партии финала деревянными и струнными на фоне удерживаемых аккордов хора и меди. И, наконец, после того как знакомые интонации растворяются в массивных гармонических фигурациях, Финал и вся кантата завершается праздничным гимном в хоральной фактуре. Динамика в диапазоне между *ff* и *f* в хоре и между *ff*, *f* и *mf* в оркестре, длительно удерживаемые звуки, залигованные на несколько тактов, высокая, предельная тесситура в партии сопрано, в том числе и при исполнении продолжительных аккордов, что вынуждает исполнителей перейти почти на крик, создают помпезное финальное настроение, отвечающее характеру и идейному замыслу произведения.

В заключение отметим, что жанр кантаты позволил композитору воплотить в рамках синтетической формы масштабную картину народного восстания, прорисовав разнообразные эмоциональные сферы и связанные с ними образы. Произведение героико-патриотического содержания на историческую тему объединяет отдельные драматические моменты в *Прологе* и ч. I (динамика народного возмущения, конфликт, отражающий характер исторического события в целом) с повествовательными элементами, характерными для эпоса (образ народа, рассказ о событиях) в *Балладе* (ч. II), зато лирика в виде проявлений личного отношения к событиям или других психологических рефлексий оказалась практически не затронута. Фактически, драматическое действие ограничивается вступлением и первой частью, т. к. вторая – это уже рассказ о пережитом, т. е. эпическое повествование.

Эпохальным явлением кантату делает не только революционная образность, несложный для восприятия поэтический текст, но и музыкальные средства: мелодии с жанровой первоосновой, в виде революционных песен-маршей – ч. II *Баллада*, фольклорных хоры и оляндры – в финале. Соответственно подобраны и музыкальные формы: куплетно-вариационная – для песни в исполнении меццо-сопрано в ч. II, речитатив и ария – в арии баритона из ч. I *Набат*. Характерными для своего времени представляются также симфонические средства, например, призывно-фанфарные интонации, объединяющие части кантаты, а также выстраивание сонатной формы из музыкального материала народно-танцевальной природы. В то же время разнообразная оркестровка колокольных звонов в I ч. кантаты является уникальным явлением в симфонической музыке молдавских композиторов.

Кантата, сочиненная в период, когда от деятелей искусств требовалось следование музыкальным стереотипам, воплощавшим идеологические нормы своего времени, на фоне других образцов этого жанра, носящих нередко заказной или приуроченный характер, выделяется рядом своих достижений, несмотря на обедненную поэтическую основу. В числе несомненных удач композитора – освоение крупных форм и приемов развития, среди которых важное место отведено полифонической технике; гармоническое разнообразие; овладение техникой оркестрового и хорового письма; постижение природы фольклорного материала и создание собственных тем в народном духе.

Увязывая значение кантаты с творчеством первого советского поколения молдавских композиторов, мы полагаем, что в кантате заключена целая концепция мироощущения первого послевоенного 10-летия, с одной стороны, и проектирование молодым 26-летним композитором собственных путей в будущее, своего места в художественном мире – с другой.

3.3. Смешанные разновидности кантаты в отечественной музыке

Композиторское творчество второй половины XX века особенно богато жанровыми взаимодействиями¹²⁸. Кантата, особенно многочастная, сама по себе является синтетическим жанром, объединяющим несколько разнохарактерных образов, даже в том случае, если каждая из частей воплощает лишь один образ, пусть и во всем многообразии оттенков основного состояния. А с учетом богатой палитры исполнительских средств возможности кантаты многократно усиливаются. Несмотря на это, в творчестве композиторов, начиная с конца XIX и особенно в XX в. этот жанр, богатый по своим возможностям, также стал полем для жанровых экспериментов¹²⁹. Следует заметить, что помимо упомянутых и подобным им фактов жанрового смешения, обозначенного композиторами, расширение границ жанра кантаты в XX в. нередко происходит в результате нетрадиционной трактовки типичного для нее жанрового комплекса¹³⁰.

Молдавские композиторы внесли свою относительно скромную лепту во взаимодействие кантаты с другими жанрами. Начиная с конца 40-х гг. прошлого столетия и вплоть до середины 1980-х гг. в отечественном музыкальном искусстве можно наблюдать такие жанровые обозначения сочинений как марш-кантата – *Привет Коммунистам Молдавии* Шт. Няги (1949); поэма-кантата – *Ода Ленину* А. Стырчи (1960); *Революция продолжается* В. Загорского (1961), *С добрым утром!* В. Полякова (1963); *Эхо Земли* Т. Згуряну (1971); ода-кантата – *Красное время его* В. Загорского (1970), *Гимн Братству* С. Лунгула (1974); сюита-кантата – *Слава космонавтам* Д. Федова (1966); кантата-рапсодия – *Край песни, край мечты* З. Ткач (1983), кантата-памятник – *Мое поколение* Г. Чобану (1985). Наиболее устойчивые позиции в выборе композиторами жанрового обозначения (в количественном плане) занимает поэма-кантата, остальные микстовые сочинения представлены в единичных экземплярах (см. Одночастные кантаты в творчестве композиторов Республики Молдова в Приложении 5). К этому списку логичным было бы добавить такую разновидность как песня-кантата, с целью обозначения произведений, названных композиторами кантатами, но по своим признакам ими не являющихся. Однако, учитывая этимологию термина кантата, подобное название оказывается тавтологичным.

Среди сочинений бессарабского периода своим необычным названием выделяется симфоническая кантата *Правда* В. Булычёва на текст А. Толстого (1920). Однако, определение «симфоническая» относится скорее к идее расширенной трактовки хора, которой был увлечен автор на протяжении всей своей профессиональной карьеры, чем к повышению роли оркестра, нередко приводящего к синтезу симфонии и кантаты, тем более что симфоническая кантата сочинена В. Булычёвым для хора *a cappella*.

Хотя у кантаты как вокального по своему происхождению жанра и **марша** как одного из бытовых жанров инструментальной музыки разная природа, но история музыки знает немало песенных образцов в жанре марша или маршеобразного характера. Один из них – **марш-кантата *Привет Коммунистам Молдавии*** Шт. Няги для хора и оркестра на слова Б. Истру (см. Одночастные кантаты в творчестве композиторов Республики Молдова в Приложении 5).

Иной случай – внутривидового смешения жанров – представляет собой **кантата-ода (ода-кантата)**, хотя семантическая двуплановость и в данном жанровом конгломерате отсутствует, как и при объединении марша и кантаты, однако, по иным причинам. Как пишет Л. Кириллина, «жанр оды имеет самое прямое отношение к музыке в силу этимологии самого слова „ода” („песнь”». Собственно ода – это соединение слова и музыки в поэтическом восторге хваления»¹³¹ [56, с. 1].

Отталкиваясь от литературно-эстетических качеств оды («многоstroфность, многообразность, многотемность и мнимо беспорядочное витание мысли сразу во многих сферах»¹³², музыковед указывает на их параллель со сложными музыкальными жанрами и формами XVIII века, в числе которых оказываются и оратории с кантатами. В то же время, форма этого поэтического жанра настолько самостоятельна, что редко согласуется с существующими музыкальными жанрами и формами. Поэтому композитор либо перерабатывает текст, как в случае с бетховенской *Одой к радости*, либо от жанра остается именно «топос одического» – восторженной, зашкаливающей хвалы.

Среди большого количества славильных произведений «советской тематики» в творчестве молдавских композиторов – произведений на тему Советской Родины, Молдовы, партии, Ленина и т. п. в традиционных вокально-симфонических жанрах восхваления, таких как гимн и ода, написанных для типичных исполнительских составов – солистов, хора и оркестра на стихи современных поэтов местного и всесоюзного уровня, на трех языках, выделяется несколько образцов в смешанных жанрах. Два из них названы композиторами одами, при этом авторское определение жанра – кантата. Это одночастные произведения *Ода партии*: кантата для смешанного хора, чтеца и симфонического оркестра В. Полякова на стихи К. Семеновского (1961) и *Oda lui Lenin (Ода Ленину)*: кантата для смешанного хора, солистов и оркестра А. Стырчи (в оркестровке Н. Чернятинского) на слова П. Дариенко (1960) (рис. 2.11. в Приложении 2). К ним примыкает сочинение, жанр которого обозначен самим композитором как ода-кантата – *Vremea roşie lui (Красное время его)*: ода-кантата для меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра В. Загорского на стихи Э. Лотяну (1970), оркестровые материалы которой, как и двух других од-кантат, находятся в Национальной филармонии.

Уже сами названия упомянутых сочинений говорят о том, что главной задачей поэта и композитора было не соблюдать стихотворную поэтику, свойственную оде как поэтическому жанру, а передать его тоpos (в значении «общего места», устойчивого смысла) – восхваление общественно значимой персоны (Ленин) и властной структуры (партии). Это подтверждают и даты создания од-кантат, сосредоточенные вокруг очередных юбилеев вождя революции. Однако при этом хвала и воспевание гармоничного миропорядка, связываемые в риторике барочных кантат с правящими монархами, в советских кантатах оказались транспонируемыми на образ родной земли и ее природы, а гармоничное и главное, справедливое мироустройство относится на счет сакрализуемых «руководящей и направляющей» и ее вождей – в своей трактовке подобных явлений различные исследователи (например, Л. Кириллина и И. Воробьев) очень близки, упоминая в том числе христианские архетипы славения *Te Deum* и *Gloria*.

В перспективе развития советских кантат в республике особенно примечательным является выстраивание образа «райского сада» – цветущего родного края – Молдовы, которое часто оказывается независимым от конкретной жанровой разновидности и ее композиционного решения (одночастного или многочастного циклического).

Еще один вариант жанрового синтеза в творчестве молдавских композиторов – **поэма-кантата** – относится к межродовым смешениям. С одной стороны, романтический генезис европейской музыкальной поэмы и ее связь с симфонической музыкой оказываются достаточно далекими от кантаты¹³³. С другой, связанная со словом и голосом вокальная поэма – довольно молодой жанр, уходящий своими истоками в другие известные жанры, такие как вокальный цикл, оперная и концертная арии, моноопера [137]. Имеющиеся в национальном вокально-симфоническом искусстве образцы данного жанра, отвечая музыкальной эстетике времени их выхода в свет, носят иной структурно-семантический характер (см. таб. 3.1.4. Образцы жанровых микстов в кантатах композиторов Республики Молдова в Приложении 3).

В то же время многими автохтонными музыковедами отмечается широкое распространение в молдавском композиторском творчестве рапсодий, поэм, фантазий, сюит и т. п. как жанров более свободных с точки зрения формообразования, и в то же время более пригодных для претворения фольклорного тематизма и адекватных ему способов развития в рамках крупных форм на ранних этапах становления национальной музыкальной композиции. Кроме того, приподнятый эмоциональный тон поэмы и ее бóльшая по сравнению с другими жанрами хоровой и вокальной музыки концепционность, с одной стороны, отвечали потребностям масштабного жанра кантаты, а с другой, соответствовали общему приподнятому эмоциональному тону молдавской

поэзии рассматриваемого периода. В таком случае в этом жанровом синтезе доминирует кантата, а поэма оказывается присоединяемым, дополнительным жанром, что позволяет говорить скорее о поэмности как принципе.

Характерная для поэмы сюжетность, нередко на основе развертывания конфликта, в то же время проникнутая авторским отношением к переживаемому, ставит музыкальную поэму в ряд лирико-драматических сочинений¹³⁴.

О существовании еще одного сочинения смешанной разновидности жанра кантаты – сюиты-кантаты *Слава космонавтам* Д. Федова (1966) – стало известно во время исследовательских работ в АОПОРМ (фонд ССК), поскольку ни в одном из источников о творчестве композитора данное произведение не значится¹³⁵.

3.3.1. Поэма-кантата *Revoluția continuă* (*Революция продолжается*) В. Загорского

Одночастное сочинение *Revoluția continuă* (*Революция продолжается*, 1961)¹³⁶ для хора, чтеца и симфонического оркестра¹³⁷ В. Загорского, фигурирующее во всех музыковедческих работах о творчестве композитора как поэма-кантата, сочетает в себе характерные черты обоих жанров прежде всего благодаря воплощению лирико-философского содержания словесного текста, написанного поэтом-романтиком и многогранной личностью XX в. – Эмилем Лотяну.¹³⁸ Не зная текста, можно предположить, что сочинение написано в духе времени и тематически является похожим на другие кантаты композитора 1950–1970 гг.:

1. Кантата *Под знаменем побед* для солистов, хора и симфонического оркестра, в трех частях, либретто А. Алябова (1952), посвящена Татарбунарскому восстанию 1924 г.;
2. Одночастная симфоническая поэма-кантата *Революция продолжается* для хора, чтеца и симфонического оркестра, либретто Э. Лотяну (1961);
3. Одночастная ода-кантата *Красное время его* для меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра, текст Э. Лотяну (1970) – написана к 100-летию со дня рождения В.И. Ленина;
4. Одночастная кантата *Партии слава в веках!* для баса, чтеца, смешанного хора и оркестра, стихи А. Чокану (1975).

Однако текст сочинения, большую часть которого озвучивает чтец, содержит философскую мысль: сколько человек живет, ровно столько и длится революция, угасание революции означает опустошение. В то же время либретто Э. Лотяну своими идеями революционного романтизма отчасти перекликается с блоковской поэмой *Двенадцать*, хотя и в другом временном аспекте – периода мирного социалистического строительства, который, в представлениях поэта, сохраняет накал революционной борьбы. Текст

представляет собой почти кинематографическое нагнетание различных пространственно-временных и предметных образов и символов, призванных не только создать ощущение беспредельности и повсеместности революции, но и передать ощущение самого духа революции как всепроникающего и всепоглощающего процесса.

Основной прием здесь – образный параллелизм, когда устанавливается соответствие различных образов, в том числе и природы, внутреннему состоянию лирического героя, как в первой эпизоде чтеца (см. текст кантаты в Приложении 6.12). Сохранился в кантате и образ революционной бури, правда, данной скорее в ощущениях („в ночах мучительно длинных, ...в ночах мучительно кратких, ...в страдании остром и гордом...”). Встречается в тексте и анафора, дополненная градацией, то есть повышением эмоционального характера слов в тексте: „Prin încercări..., Prin temniți..., Prin fața plutoanelor ...”. Большое значение придается также гиперболе и метафоре – приемам, типичным для поэзии Э. Лотяну и во многом обеспечивающим эмоционально-приподнятый характер его поэзии: „В городах, что поднимаются / До самого края звезд”, «холодное сердце луны». Заметим, что такой богатый арсенал поэтических средств автор либретто фактически использовал для обоснования известного политического лозунга „Да здравствует социалистическая революция!”. В этом плане поэтический текст кантаты можно отнести к образцам коммунистической утопии.

Большой и сложный по своему поэтическому строению текст Э. Лотяну, отличающийся смысловой трехчастностью („Continuă revoluția!” – „Stingerea revoluției” – „Continuarea veșnică a revoluției!”), композитор также трактует в виде трехчастной композиции репризного типа с инструментальным вступлением и кодой¹³⁹. Она вырастает из строфической формы, которая, в принципе, отражает движение поэтической мысли, но в то же время усложнена привнесением таких музыкальных принципов как варьирование и симметрия. Границами разделов служат инструментальные эпизоды-связки, участвующие в сквозном тематическом развитии. Помимо этого, форма произведения усложнена распределением текста между чтецом и хором, а также активным участием оркестра, которому отводится большая роль в процессе постоянного преобразования тем (см. структуру поэмы-кантаты *Революция продолжается* в таб. 3.4.21. в Приложении 3).

В кантате наблюдается процесс интенсивного развития тем, и не только путем варьирования и полифонического изложения, отмеченных Е. Клетиничем [60], но и с использованием разработочности, нарушающей их структуру. Гармоническое развитие в сочинении также довольно активное, поэтому, хотя тональность экспозиции и коды *C-dur*, основная тема во вступлении звучит в *F-dur*, на протяжении кантаты используются

тональности *Es-dur*, *G-dur* и др., а также игра мажоро-минорных красок (например, *C-c*, *E-e* в интерлюдии L).

Кантата начинается торжественным оркестровым вступлением в темпе *Andante sostenuto* (т. 1–16). Основная тема **первой части** (7 т.) излагается в нижнем регистре в октавной дублировке, достигая контроктавы, в то время как аккорды нетерцового строения (кварт-квинтаккорды) в верхнем регистре (в скрипичном ключе) выполняют функцию сопровождения. Постепенное расширение регистрового объема в верхнем диапазоне звучания подводит к «громкой» кульминации вступления на плагальном обороте T–S–T крупными длительностями в *C-dur* с участием тремоло.

Раздел А представляет собой экспозицию развернутого варианта уже известной основной темы (3+3+6+3 т., начиная с т. 14), характер ее исполнения на *p* обозначен штрихом *marcato sempre*, фактура становится более облегченной. Специфическими качествами темы является ее натурально-ладовый, «белоклавишный» характер, частая остановка на II ступени, волевой затактовый скачок I–V с последующим заполнением в виде камбиаты (или трихорда с секундой вверху). Здесь (т. 17) вступает чтец.

Валторновому звучанию темы в среднем регистре вторит развитый мелодический голос в верхнем, флейтовом диапазоне. Примечательно, что в партии сопровождения в клавише добавлен третий нотный стан для мелодического пласта в верхнем регистре, что демонстрирует очевидное расширение звукового объема. Тем самым, фактура распадается на три пласта – два мелодических и один аккомпанирующий, в виде пустых квинт в разных регистрах. Мелодическая линия верхнего пласта отличается виртуозным характером и ритмическим разнообразием (триоли из восьмых длительностей, секстоли из шестнадцатых, синкопы), мелизмы (трели, форшлагги), арпеджиатура аккордов – все это подчеркивает выразительность декламации, дополняя энергетическую силу декламируемого текста (см. приложение 6.12.).

Основной поэтический замысел произведения заложен именно в декламируемом тексте, хору, как правило, отводится роль утверждения главной мысли, произнесенной ранее чтецом. Так, следующий раздел кантаты, не меняющего темпового обозначения, представляет собой хоровую экспозицию основной темы первой части на текст „*Continuă revoluția în fișcare din noi!*”, которая, в свою очередь, является повторением заключительной поэтической строки в партии чтеца. Главная идея кантаты утверждается, множится путем многократного повторения во всех хоровых партиях благодаря использованию двойного фугато – с самостоятельными темами у хора и оркестра.

Первой темой его (в объеме трех тактов) послужил вариант темы вступления в изложении хора, которые объединяет восходящий кварто-квинтовый скачок к сильной

доле с остановкой и последующим нисходящим движением с участием камбиаты (пропуск звука при поступенном движении с последующим его заполнением). Вступление партий выстраивается в следующем (ломанном) порядке: *T, A, S, B*. Ответ – тональный, в тональности *G-dur*, противосложение удерживается. В завершение фугато звучит каноническая секвенция 1 разряда из трех звеньев (D). Фугато сменяется четырехголосной хоровой стреттой (E) в тональности субдоминанты – *F-dur*, на той же теме, имитируемой на расстоянии одного такта, с ломанном порядком вступления голосов.

Вторая тема фугато проводится в оркестре, она контрастна первой, прежде всего, в ритмическом отношении, так как включает синкопу, пунктирный ритм и движение шестнадцатыми. В интонационном отношении и в своем линейном развитии она содержит движение по звукам нисходящего квартсекстаккорда, нисходящий же квинтовый скачок, пассажные фигуры, завершаясь трелеобразным оборотом. Ответ тональный, ломанный порядок вступления голосов – II-III-IV-I также противоположен изложению хоровой темы. Изложение второй, инструментальной темы ограничивается 4-х голосным фугато, но присущее ей движение шестнадцатыми возвращается вновь в оркестровой связке между разделами **A** и **B** первой части кантаты.

Здесь (F, т. 65–80) меняется темп на *Allegro moderato*, мелодическая линия волнообразного профиля образована восходящими пассажами шестнадцатых разной длины, передаваемыми от одного инструмента к другому, от одной высоты – к другой, из одной октавы (первой) – в другую (вторую). Эти беспокойные квази-имитации при постоянном повышении тесситуры, временном сжатии и нарастающей динамике (*p* – *cresc.* – *f* – *p sub.* – *cresc.* – *f*) выразительно подготавливают появление следующей части на слова: «*In furtuna atomilor...*» (G, *Poco meno mosso*).

Оркестровая фактура раздела **B** складывается из двух линий: нижняя представляет собой простейшее остинато и образована звуками «шагающего» четвертями баса, находящимися в квартном или квинтовом соотношении, этот «литавровый» бас сохраняется на протяжении всей части. Верхняя линия в октавном удвоении включает фанфарные возгласы маршеобразного характера на основе ритмической фигуры пунктирного ритма с участием триоли восьмых вместо укороченной длительности. Фанфарная триоль придает звучанию торжественный, приподнятый характер. Еще одной приметой оркестрового сопровождения становится метрическая переменность.

В партии хора происходит активизация фактуры: вначале противопоставлены группы женских и мужских голосов, а затем – высоких (S–T) и низких (A–B), которые сливаются впоследствии в хоровом *tutti* (т. 94), в хоральной фактуре с силлабическим

соотношением музыки и текста, обеспечивающим синхронное произнесение текста всеми хоровыми голосами, с эпизодическим использованием *divisi*.

Тональный план раздела **В** построен на ряде отклонений в следующие тональности: *e-moll* дорийский (начало раздела), *f-moll*, *fis-moll*, *G-dur*, *Es-dur*. Тональное движение по полутонам в восходящем направлении, переход от переменного многоголосия с его противопоставлением разных хоровых групп, звучащих вначале в унисон, затем в октаву, к постоянному, стабильно аккордовому, постепенное повышение тесситуры звучания до звука b^2 , уплотнение аккордов благодаря *divisi* в сочетании с нарастающей на протяжении всего раздела динамикой (*p – mf – cresc. poco a poco – f*) передают эмоциональный накал текста (при всем том – «Революция продолжается!»), последний аккорд в сопровождении звучит на *sff* как вершина кульминационного развития. Несмотря на нагнетание – тонально-гармоническое, динамическое, фактурно-регистровое, этот вал отличается структурной четкостью, каждая строфа текста имеет ясные границы.

Начало инструментальной связки (J) к следующей, **второй части** со вторым появлением чтеца звучит на *ff* словно отголосок предшествующей кульминации. Однако уже в четвертом такте (т. 115) динамика успокаивается, *ff* сменяется *mf*, оркестровая ткань становится более прозрачной, вновь разделяясь на три пласта, как и в начале первой части, при первом вступлении чтеца. Очевидно, что такое звуковое обрамление декламации выбрано композитором в целях более отчетливого восприятия произносимого текста: слова чтеца здесь аргументируют важность перманентной революции¹⁴⁰. Дальнейшее динамическое созревание инструментальной поддержки проходит в логическом соответствии с усилением поэтического накала в декламационном тексте (*cresc poco a poco – pp – f – ff* до *fff* – в начале нового хорового раздела).

Следующий раздел (К, 4/4) является смысловым завершением предшествующего декламируемого текста и кульминацией второй части. В аккордово-гармоническом изложении всего хора звучит всего лишь одна, но многозначительная для поэтического замысла кантаты подытоживающая фраза: „Iată, iată, iată se înseamnă stingerea revoluției”. Несмотря на небольшой объем (15 тактов), этот гимн непрекращающейся революции написан в простой трехчастной форме (5+5+5), с активизацией фактуры в среднем разделе – переходом от постоянного многоголосия к переменному и обратно. В полном согласии с содержанием текста, его музыкальное оформление демонстрирует фактурно-регистровую и динамическую инволюцию.

Начавшись в верхнем регистре на *ff*, аккордово-мелодическое движение хора постепенно спускается в первую октаву. Одновременно плотные аккорды оркестрового *tutti* на *fff*, заполняющие собой более чем три октавы верхнего регистра, на педальных

кварто-квинтовых басах нижнего, после троекратного повторения двух аккордов – септаккорда и вводного аккорда к нему на общем звуке e^1 , начинают такой же плавный, неторопливый спуск в глубины регистра, охватывая в результате почти четыре октавы среднего и нижнего регистров. Точку в этой части, завершаемой фермой на паузе, ставит созвучие из двух сопряженных секунд в большой октаве, буквально иллюстрируя угасание революции¹⁴¹.

Следующий инструментальный раздел (L, т. 161–178), несмотря на сравнительно небольшой объем, играет немаловажную роль в драматургическом развитии всего произведения, выполняя функцию отстранения и одновременно – новой динамической волны. Его тема песенного характера, в плотном 4-звучном аккордовом изложении, отличается метрической свободой благодаря переменному метру. Развиваясь на органном пункте E в форме периода повторного строения (7+7), оба ее симметричных предложения демонстрируют стремление к разрастанию по принципу звуковой прогрессии и одновременно – варьирование путем переритмизации и переметризации. Неуклонное восходящее движение обеспечивает регистровое повышение, а с началом второго предложения, звучащего октавой выше – и уплотнение фактуры (шестизвучные аккорды вместо четырехзвучных). При нарастающей динамике ($p - cresc. poco a poco - f - mf - f$) в сочетании с агогическими и темповыми изменениями (*accelerando*, *Tempo I*) этот звуковой вал подготавливает слушателей к репризному возвращению начальных тем кантаты.

С появлением «шагающего» квартового, «литаврового» баса в тональности *F-dur* возвращается раздел В (M, т. 179) вариантно-имитационного характера. Но если в первой части использованы женские голоса хора, то здесь – мужские, при этом инструментальный эпизод перед хором (F) в репризе звучит после него (N) терцией выше и в сочетании с мужскими голосами хора в чередовании с четцом. Тем самым реприза носит зеркальный и синтетический характер. Здесь звучит ключевой вывод из всех утверждений, проходящих сквозным движением через весь текст предыдущих частей: „Niciodată nu va'nceta revoluția / Ea este dialectica mișcării noastre, / Dialectica luptelor noastre / Dialectica credinței în om ...”.

Основная тема кантаты в репризе (O) поручена полному хору и звучит в октавной дублировке верхних и нижних голосов на расстоянии кварты. В хоре также немало октавных дублировок. При этом оркестрово-хоровое звучание охватывает большой объем, с учетом повисающего квинтового скачка в басу в большой октаве, который постоянно изменяет свою позицию, отмечая, в том числе, игру гармонических красок (сопоставление $C... Es - cis... F - es... Ces - C$) в среднем разделе репризы главной темы („Prin temniți și lagăre”).

Кода (Р) содержит хоровое изложение основной темы кантаты в едином многоэтажном унисоне – октавной дублировке на *f*, в сопровождении имитации торжественных колокольных звучностей в верхнем регистре оркестровой фактуры, напоминающих праздничный трезвон. Им вторят мощные аккорды в среднем регистре и одиночные удары низкого колокола в басу (на звуке *C*). Тема хора неуклонно поднимается вверх, словно стремясь к той высоте, на которой уже звучат ликующие переливы высоких колоколов. В момент их слияния, когда хор, мощь которого усилена приемом *divisi*, достигает звука *c³* на *ff*, эффектный октавный бросок хорового унисона завершает пение. Бравурная дополнительная каденция оркестра с уходом на низкую VI ступень и последующим финальным утверждением тональности *C-dur* увенчивает всю кантату.

Музыкальная структура заключительной части кантаты полностью отражает смысловую нагрузку текста, где череда ответов на главный вопрос „Что же есть революция?“, данная хором поочередно с чтецом, означает драматургическую развязку поэмы-кантаты, завершающейся победой революционных убеждений. Заключительное утверждение чтеца, подкрепленное затем хором, звучит как признание-клятва: „Сущность этой философии – моя непоколебимая вера в вечное продолжение революции!“.

Форма кантаты демонстрирует черты концентрической симметрии, благодаря зеркальному порядку возвращения разделов **A** и **B**, а их тональная транспозиция напоминает о сонатности. Композитор тонко следует за текстом, отмечая различные его нюансы гармоническими, динамическими, агогическими и фактурно-регистровыми средствами.

Обобщая проделанный анализ поэмы-кантаты *Революция продолжается* В. Загорского, подчеркнем, что философская лирика Э. Лотяну приобретает в музыкальной трактовке композитора патетическое общественное звучание. Прежде всего, изложение контрастных тем произведения, особенно первой из них, в начале кантаты отличается основательностью, многоэтапностью. Развитие тематического материала уводит далеко от его исходного вида, сопоставляясь с новыми темами. Возвращение тематизма в репризе становится итогом их развития, по-новому представляя их соотношение и достигая синтеза всех действующих сил. Уплотнение развития к концу ставит акцент драматургического действия на финальные разделы формы, в которых концентрированно выражена основная идея поэтического текста кантаты. Поэтому финал-апофеоз становится неизбежным.

Заметим, что установленные качества данной кантаты В. Загорского приближаются к характеристике поэмы, намеченной в труде О. Соколова [164, с. 202]. В жанровом синтезе поэмы и кантаты в сочинении *Революция продолжается* отметим приподнятый эмоциональный тонус поэтического текста и его музыкального воплощения,

свойственный поэме, а также две сферы интонирования – декламация и пение, гибкую трактовку хора при усилении роли оркестрового сопровождения в передаче движения музыкальных образов, устремленность к финалу-апофеозу, что возможно в рамках вокально-симфонического произведения – кантаты.

3.4. Эпический тип кантаты

3.4.1. Кантата *Ștefan cel Mare (Стефан Великий)* Шт. Няги как уникальный образец героико-эпической кантаты в творчестве композиторов Республики Молдова

Вокально-симфонические произведения наряду с симфонической музыкой составляют ведущие области в творчестве композитора Шт. Няги – одного из родоначальников молдавской профессиональной музыки. Эта жанровая сфера композиторского наследия насчитывает четыре образца: *Стефан Великий* (1945, сл. Е. Букова), *Бессарабцы* на сл. Л. Корняну (1947, прочие названия кантаты – *С нами Ленин, с нами Сталин; Молдавия*), *Привет Коммунистам Молдавии* на текст Б. Истру (1949), *Юбилейная кантата* на стихи А. Лупана и П. Крученюка (1949, кантата также значилась как *25-летие Молдавской ССР*)¹⁴².

Явившись одним из первых крупных образцов жанра в композиторском творчестве нынешней республики, кантата *Стефан Великий* вызвала немалый интерес у музыковедов-современников, сохранявшийся на протяжении не одного десятка лет¹⁴³. В то же время из-за идеологической конъюнктуры сочинение оказалось забытым на десятилетия, вернувшись из небытия лишь в год 500-летия кончины молдавского воеводы¹⁴⁴.

Крупное вокально-симфоническое произведение – кантата *Стефан Великий* – отличается образным и тематическим разнообразием, богатством музыкальных форм и фактурных решений, отражающих движение драматического сюжета. В центре событий находится фигура легендарного правителя Молдовы, ведущего тяжелые, жестокие, но победные битвы с врагами. Его образ передается, в том числе, и через народную поддержку и участие, звучащие в хоре, а также через переживание близких – жены и матери, наделенных в кантате сольными высказываниями.

I часть (*Andantino*). Начинается сочинение 18-тактным инструментальным вступлением, задающим характер всей части. Мелодия преимущественно нисходящего движения в самом низком регистре, дублированная в октаву (пустые октавы) на *ppppp* (см. пример 1.1. в Приложении 1), сменяемая резким броском-вскриком на *sf* в верхнем регистре (ц. 1), суровое звучание вступившего мужского хора с песенной мелодией на слова „Și poartea'n treacăt a poposit...” с силлабическим соотношением текста и музыки

создают картину мрачной тревожной ночи. Напряженность обеспечивается также избеганием тоники *g-moll* и использованием вначале ув. 2 в гармоническом миноре, а затем и дважды гармонического лада. Постепенное расширение звукового объема и уплотнение фактуры благодаря появлению аккордов, повышению регистра звучания, а также использованию *divisi* передают нарастание беспокойства и тревожное ожидание рассвета. С появлением женского хора с той же, но слегка варьированной темой (т. 34) на *f* начинается новый этап этого фактурно-динамического *crescendo*: происходит еще большее расширение объема звучания и динамическое нарастание приводит к общей кульминации на *fff* в высоком регистре в тональности *Des-dur*. Следует заметить, что сквозное нагнетание напряжения в этом разделе **A** выполнено на основе куплетно-вариационной формы **a b a₁ b₁**.

После такого стремительного нарастания потребовался спад, осуществляемый инструментальной интермедией из 33 т. с повторениями (т. 54–81) между основными построениями (**A** и **B**). Она выдержана, в основном, в том же характере и ритме. В ритмическом и фактурном, а также в тематическом и гармоническом отношении этот инструментальный раздел готовит появление следующего полифонического раздела.

Раздел **B** (*A-dur*) представляет собой свободное 4-голосное фугато в прямом нисходящем движении. Восемитактовая тема вариантно-повторного строения (4 т. + 4 т.) излагается в хоровой партии сопрано, отличаясь размашистым характером благодаря широким скачкам и большому амбитусу, а также преимущественно силлабическим музыкально-текстовым отношениям (см. пример 1.2. в Приложении 1). Использование приема переметризации и несовпадение текстовых и музыкальных ударений придает высказыванию некоторую свободу и повествовательный характер. Изложение темы происходит в расширенной тональности *A-dur* с повышенными II и IV ступенями, что приводит к образованию ув. 2 между I и II ступенями. Ответ, звучащий квартой ниже, с сохранением расширенной тональности *E-dur*, поручен партии альтов, нарушает масштаб темы (10 т., из которых т. 5–6 повторены дважды). Последующие проведения незначительно измененной темы в партии *T*, затем *B* также преодолевают квадратность, заявленную в первоначальном изложении темы. Отступление от традиционной высоты проведения темы при проведении ее тенорами и басами заключается в понижении на малую секунду (*A_s* вместо *A*, *E_s* вместо *E*), путем энгармонической замены трезвучия III ступени на тоническом басу, образующих полигармоническое сочетание. Заметим, что повышенные ступени и интервал ув. 2 темы сохраняют свои позиции.

Следующий за разделом **B** инструментальный эпизод (т. 111–132) возвращает тематизм предыдущей интермедии, одновременно контрастируя ей: при сохранении

октавного изложения, движение устремлено вверх, динамика носит нарастающий характер. Последующий раздел A_1 (*g-moll*) возвращает тему первой части в оркестре, вначале в сопровождении всего хорового состава на нюансе *f*, а затем постепенно сливаясь с ним в унисонно-октавном звучании с практически синхронным ритмическим рисунком. В этот торжественный момент впервые упоминается имя *Стефана*. Кода *rosopiu mosso* с многократным повторением слов „(Ştefan) în cuib muşatesc” словно рисует картину народного объединения.

II часть *Andante espressivo* продолжает тревожное настроение предыдущей. Комплекс выразительных средств, использованных для передачи содержания текста: „Lumina ferestrelor tremură / Ca inima grea prevestind nenoroc”, отличается особой экспрессией. Многоярусная, трехслойная фактура инструментального сопровождения, в которой слои расположены по убыванию от более мелких к более крупным длительностям (шестнадцатые – четверти – целые) устанавливается в кратком вступлении к соло тенора, сохраняясь на протяжении всей части (пример 1.3. в Приложении 1). Интонационной основой гармонической фигурации шестнадцатых, создающих беспокойство, а также мерного движения четвертных, исполняемых *marcato*, служат тритоны, звучащие в двух ритмических ипостасях, из которых пульсация в более крупном ритмическом оформлении четвертных длительностей предвосхищает ритмический облик вокальной партии. Начальная интонация мелодии, порученной солирующей партии тенора – нисходящий скачок на ум. 5 (т. 2) с последующим взлетом на октаву, в сочетании с приглушенной динамикой (в оркестре – *pp*, в вокальной партии – *p*), и ритмическим контрапунктом из шестнадцатых и четвертных на фоне повторяющихся целых длительностей в инструментальном сопровождении, создают напряженную атмосферу.

Воплощению состояния тревожного ожидания способствует и ладотональная основа: композитор использовал здесь дважды увеличенный лад *D-dur*¹⁴⁵ – лад с двумя ув. 2, подчеркнув народный колорит. Заметим, что в этой части используются и другие звукоряды с ув. 2: например, в инструментальном проигрыше между первой и второй частями звучит лад *fis* в нисходящем движении (*fis – eis – d – cis – his – a – gis – fis*).

Музыкальный материал выстроен в трехчастной форме с относительно контрастной серединой („Puterea aşteptării se mişte ar putea şi munţii”). Мелодия солирующего тенора приобретает восходящее движение, в отличие от преобладания нисходящего в первой части, в партии солиста появляются хроматические полутоны. Фактура инструментального сопровождения, хотя и остается в первоначальных рамках, подвергается небольшой переработке. В движении шестнадцатых выпадает первый звук, что придает звучанию еще более беспокойный характер. При этом два верхних пласта

меняются местами так, что мелодическим оказывается средний пласт четвертей, конкурирующий здесь с партией солирующего тенора. Вместо выдержанных звуков нижнего голоса звучит мелодизированная линия. Музыкально-выразительные средства, использованные в средней части, служат активизации общего развития.

В репризе вокальная партия тенора в точности повторяет мелодию первой части, в то время как в сопровождении наблюдаются небольшие фактурные изменения. Исчезает мерное движение четвертных в среднем ярусе инструментальной ткани, сменяясь на дополнительный мелодический голос, дублирующий в унисон партию солиста. Нижний пласт фактуры также несколько активизируется благодаря октавам, звучащим каждый раз на слабые доли такта в размере 4/4.

Часть завершается небольшой кодой, основанной на ключевых словах текста данной части: „*Sa inima grea prevestind nenogoc*”. Стремясь подчеркнуть эту поэтическую фразу, композитор меняет фактурно-ритмическую концепцию инструментального звучания, выдерживаемую на протяжении всей части – вместо движения мелкими длительностями использованы ритмически выдержанные аккорды хоральной фактуры.

В заключение отметим, что партия солирующего тенора отличается высокой тесситурой, широким амбитусом мелодии в диапазоне $c^1 - b^2$, а также наличием больших скачков – на восходящую и нисходящую октаву, а также восходящую дециму, что служит адекватному воплощению поэтического текста.

III часть (*Moderato assai*, начинается *Attacca*) – сравнительно небольшая по объему (73 т.) – построена в трехчастной форме, в виде диалога супруги Стефана Великого и его матери, партии которых поручены солирующим *Soprano* и *Mezzo-soprano*. Тоска по любимому мужу („*O, vino soțul meu iubit*”) передается в мелодии ариозного характера *Soprano solo* с помощью таких музыкально-выразительных средств как призывные интонации восклицания (восходящий скачок на квинту, акцентированный ритмически – от шестнадцатой длительности к половинной, динамически – *f*, и артикуляционно – штрих *marcato*) в размере 3/4, общий волнообразный рельеф фраз с преобладанием восходящих окончаний (пример 1.4 в Приложении 1). Напряженный характер звучания обеспечивается также благодаря гармонии: несмотря на начало в *B-dur*, вскоре устанавливается звукоряд дважды увеличенного лада. Инструментальные пассажи шестнадцатых обрисовывают вначале верхний тетракорд с ув. 2 лада *f* в нисходящем движении (т. 6-7), а затем полный звукоряд дважды увеличенного лада *a*, также в нисходящем движении (т. 10-11). Использование гемиольных ладов усиливает драматизм всей III части кантаты.

Обращает на себя внимание музыкальное решение автора, избранное для начала вокальной партии *Soprano*: желая подчеркнуть призывный возглас супруги молдавского

господаря, композитор выключает весь оркестр, солирующий голос, оставшись без инструментальной поддержки, звучит особенно экспрессивно. Этот прием повторяется неоднократно (в том числе в разделе **A₁**, также на слова „Pe munți te-așteptă zorile”, что усиливает драматизм звучания).

Средний раздел **B poco piu mosso**, в размере 4/4 – ответ матери господаря, утешающей невестку: „Nu plînge, nu plînge / Degrabă prin țară întreagă / Ștefan purta-va izbîndă pe steaguri / Feciorul meu nu știe'n luptă înfrîngeri”. Примечательно, что заключительные слова матери „Nu plînge” звучат 10 раз как заклинание. Начальный музыкальный мотив уговора строится на нисходящем движении, приближаясь к интонациям разговорной речи. Последующее развитие основано на остинатном повторении двухтактовых восходящих фраз, внутреннее строение которых складывается из периодического повторения простейшей ритмоформулы четверть–две восьмые, усложненной в начале каждой фразы затактом. В целом мелодия *Mezzo-soprano* по своей стилистике оказывается контрастной партии *Soprano*. В конце раздела при многократном секвентно-вариационном повторении ритмоформулы движение устремлено вверх, не прерываясь паузами, при динамическом нарастании до *ff*. Для средней части в целом характерен повышенный уровень драматизма, обеспечиваемый активным восходящим секвентно-вариационным развитием кратких звеньев, построенных на гаммообразном движении с участием хроматизмов.

В третьем разделе **A₁**, повторяющем с незначительными изменениями начальный **A**, автор снижает уровень напряжения, в первую очередь, благодаря облегчению партии сопровождения (исчезают пассажи шестнадцатых с опорой на ув. 2). Таким образом, расхождения в данных разделах основываются, в том числе, и на музыкальном материале инструментального сопровождения, которое в разделе **b₂** обогащается триолями. Завершается ч. III кантаты краткой инструментальной кодой хорального типа.

IV часть (Maestoso) представляет собой относительно развернутый диалог молдавского господаря со своей матерью (*Br* и *Ms*), звучащий в обрамлении инструментального вступления и хоровой коды, образующих тематическую арку. Эта часть открывается небольшим оркестровым вступлением (11 т.), первые два такта которого задают ее характер: маркированные синкопы медных духовых на звуке *e*, дублированном в верхнюю октаву в размере 4/4, подхватываются другими группами инструментов, исполняющих нисходящие пассажи поступенного движения, также в октавной дублировке. В своем развитии нисходящее движение достигает контроктавы.

Центральный раздел IV части построен, подобно предыдущей части, по принципу диалога, происходящего здесь между женской и мужской сольными партиями,

олицетворяющими мать Стефана Великого и его самого (*solo Ms* и *solo Br*). Данный раздел сквозного строения складывается из последования отдельных экспрессивных фраз различного масштаба, так, что поэтическая структура рифмованного текста (на румынском языке) не находит своего отражения в музыкальной структуре.

a (Ms) – Dar cine bate 'n poartă / ... – Кто в ворота стучит? //

b (Br) – / Eu sunt, mamă – Ștefan / ... – Мама, это я, Стефан //

c (Ms) – / Te du în luptă iară! Și-ntoarce-te – Иди снова в бой / И вернись с победой!
cu slavă!

Кода поручена всему хору. Фактура и принцип движения октавами в оркестровом сопровождении воспроизводят материал вступления, на фоне которого хор *divisi* в партиях *A* и *T* троекратно произносит фразу гимнического настроения „Cu slavă”. Хоровая речитация текста в аккордовой фактуре на нюансе *f*, выдержанная на тоническом трезвучии *Es-dur* (4 т.), обеспечивает приподнятый характер звучания. Дальнейшее развитие в хоре на словах „Viruitor și mare te a-ntâmpina Suceava” складывается из интонаций оркестрового вступления (т. 3–4=41–42), звучащих, как правило, в виде оркестрово-хорового унисона на фоне оstinатной четырехзвучной моноритмической последовательности (четверти) с участием ув. 2. Торжественное завершение части (*molto rit., cresc. → ff*) обеспечивается повторяющейся несколько раз хоровой фразой „Viruitor și mare!” из восходящих скачков на октаву, застывающей, в конце концов, на трезвучии *Es-dur* в исполнении оркестрово-хорового *tutti* на тремоло оркестра (пример 1.5.).

V часть (*Allegro*), вырастающая из укрупненной куплетно-вариационной формы, организована как сложная двухчастная форма, где первая часть складывается из трех варьированных строф (**A**, **A₁**, **A₂**), а вторая – из двух, более контрастных (**A₃**, **A₄**). Часть в целом начинается со вступления, подготавливающего слушателя к восприятию дальнейшего музыкального развития: тремоло в басах, а затем и в верхнем регистре на нюансах *p-pp* словно передают душевные переживания, тревогу. Монолог Стефана Великого в исполнении *Br solo* разворачивается на *p*, на том же продолжающемся инструментальном сопровождении в низком регистре, на тремоло, в том же поступенном движении: то вверх, то вниз, словно изображая хождение во время беспокойных размышлений господаря: „Înfrînt ... dar niciodată / N-am fost înfrînt în luptă”¹⁴⁶.

Инструментальная интермедия на тематическом материале сопровождения с участием канонической имитации в восходящую октаву и расстоянием в 1 т. (2 т. до ц. 5), сохраняя состояние непрекращающегося смятения и словно договаривая, продолжая мысли главного героя, выплескивает еще одну волну чувств. В ее кульминации (*f*) впервые появляется пунктирный ритм и оstinато на его основе.

Продолжение монолога из двух драматически-экспрессивных фраз (**A₁**) выливается в остигатное повторение вначале однократного („văile Moldovei”), а затем – двухтактного мотива („falnica Suceavă”) на другой высоте, передающее состояние оцепенения, которое овладевает воеводой при мысли о возможном поражении (1 т. до ц. 7). Инструментальное сопровождение вначале сохраняет в сопровождении тремоло в октаву, затем поддерживает ритмически вокальную партию. Появление вновь пунктирного ритма в сочетании с остигато и повторность фраз поэтического текста знаменуют собой наступление кульминационного момента, но на этот раз тихого, на *pp*, после которого гневный драматический накал прорывается наружу, и вторая часть монолога Стефана Великого завершается эффектным спадом оркестрового звучания к начальному уровню.

Третье появление воеводы (**A₂**, *Moderato assai*) вновь возвращает к началу, но в варьированном виде: тема звучит на новой высоте, октавное движение инструментального сопровождения продолжается, но уже не на тремоло, выравнивается ритм, исчезает волнение. Музыка отражает содержание текста: „Cogoana mea o ține sus / Întreg norodul țării” (ц. 9).

Во второй части **A₃**, начиная с раздела *Maestoso* (ц. 10), реплики солиста начинают чередоваться с хором, повторяющим те же фразы („Sub steag să vin arcașii”). Полностью хоровое звучание устанавливается, начиная с ц. 12, диапазон его постоянно повышается, устремляясь к финальной кульминации. У хора, явно символизирующего народ, звучат призывные квартовые интонации (восклицание „La arme!”). А начальная фраза „Și să fie dușmanul crunt zdrobit!” раздела **A₄** с неоднократным повторением слова „zdrobit” (ц. 13 + 1 т.), в свою очередь, повторяясь дважды, звучит как клятва, характерная для финалов-апофеозов советских кантат. Инструментальное сопровождение в этом разделе также активизируется: движение октавами четвертными длительностями в нижнем регистре сменяется восьмыми, оркестр нередко дублирует мелодию хора, в заключительном повторении он сливается с ним в едином устремлении к мелодической вершине. Многократное остигатное повторение четырехзвучных моноритмических мотивов, дублированных в октаву в самом низком регистре, становится фоном для оркестрово-хорового *tutti*, мелодия которого достигает звука h^2 в партии сопрано. Финальное гимническое звучание хора обеспечивается не только достижением мелодической вершины на *cresc.* до *ff*, но и заполнением большого объема звучания, благодаря *divisi S* и *T*, а также оркестровым тремоло вначале октавными, а затем и аккордовыми в последних двух тактах части, что по-видимому, должно выражать уверенность в предстоящей победе над врагом.

VI часть (*Allegro con spirito*) – наиболее масштабная во всей кантате. Объемное инструментальное вступление в 3-частной форме (58 т.) приобретает настоящий симфонический размах. Вначале солирующие валторны на *f*, чередуясь с трубами,

исполняют мелодию гимнического характера в *D-dur* на фоне аккомпанирующих струнных. Партия последних характеризуется частой сменой ритмических групп (триоли, пунктирный ритм, фрагменты непрерывного движения шестнадцатыми, синкопы), большей частью в поступенном движении (скачки встречаются редко) в верхнем регистре и октавным движением в нижнем, менее разнообразным в ритмическом плане. Начиная с ц. 1, струнные дублируются деревянными духовыми. Следующий раздел (ц. 2), разворачиваясь на органном пункте *D-dur* после небольшого *cresc.*, продолжает развитие темы, по-видимому, также валторнового звучания¹⁴⁷, но уже в виде непараллельного двухголосия на *pp*. Стремительные триольные пассажи скрипок, дублированных флейтами, подводят, после торжественных призывов струнных в высочайшем регистре на *ff*, к изложению валторновой темы, дублированной трубами в октавном изложении на фоне бурного движения в оркестровой фактуре. Кульминация в ц. 4, логически завершающая все развитие вступления, восстанавливает исходную тональность *D-dur*, обрываясь прерванной каденцией на VI ступени гармонического мажора на *sf*. Вступление в целом создает определенный эмоциональный фон, подготавливая вступление солирующих вокальных партий.

Раздел А (*B-dur*, ц. 5, т. 59–99) написан в форме 4-голосного фугато на 9-тактовую тему гимнического характера, экспонируемую басом соло. Патетическую окраску ей придают волевой восходящий квартовый скачок из затакта от V ступени к I и размашистые скачки в продолжении, а также двойной пунктирный ритм (пример 1.6.). Напряженность темы, несмотря на *p*, обеспечивается ее ладогармоническим строением: в мелодии при использовании ум. 5 и ув. 2 звучит гемиольный звукоряд *d-e-f-gis-a-b-cis*, а в сопровождении – звукоряд смешанного лада. Его верхний тетракорд (лад *B*) в нисходящем хроматическом движении напоминает пассакалии с моноритмическим движением парных, повторяющихся на каждом звуке четвертей, сменяющихся кратковременным переходом в лад *d* и завершающихся в ладу *F*, находящимся в доминантовом соотношении с ладом *B*. Здесь вновь звучит начальный затактовый мотив, который варьируется на протяжении трех тактов, завершаясь на этот раз аккордом доминантовой функции к *F-dur* – высоте «ответа» солирующего тенора. «Пассакальный» бас, сопровождающий ответ, ускорен и звучит на протяжении двух тактов вместо трех.

После ответного проведения темы оба вступивших голоса сливаются в краткой интермедии – трехзвенной секвенции в виде параллельного движения в сексту. Последующие вступления солирующих голосов обнаруживают прямой восходящий порядок и контрапунктирующее им удержанное противосложение. Интермедия с секвенцированием краткого полутактового мотива, дублированного в сексту, также

удерживается, формируя контраст по типу полифония-гомофония между проведениями темы и интермедиями. Примечательно, что из-за репризности в строении темы ее заглавный волевой мотив (ч.4↑ – ч.8↓) повторяется через шесть тактов в каждой вступающей партии экспозиции. Наслоение голосов в фугато подводит к кульминации на *f* (ц. 9), в том числе – регистровой, продолженной небольшим инструментальным проигрышем (5 т.) между разделами.

Полифоническое развитие продолжается и в следующих разделах этой части. Хоровой раздел **B** (2 т. до ц. 10) развивающего характера содержит варьированные проведения темы в *As, Es, F, Des* у всех четырех хоровых партий, вступающих поочередно в нисходящем порядке, сочетаясь с варьированными противосложениями и завершаясь на *cresc.* в высоком регистре учащенным ритмическим пульсом. Здесь обращает на себя внимание переход к возбужденной речитации на одном звуке разных голосов хора. Пятитактовый оркестровый проигрыш сохраняет динамический накал *ff*, приводящий к хоровому разделу **C** (ц. 12, т. 126–151), где поочередное вступление каждой партии в форме канона выстроено от низких голосов к верхним в следующем порядке: $V \rightarrow A \rightarrow T \rightarrow S$, в дальнейшем сливающихся в гармоническое многоголосие. Темой для этого нового фугато послужила унисонная речитация акцентированными четвертями на одном звуке на *f*, образующая трехсложный затакт к сильной доле в размере 4/4 и создающая приподнятое настроение („Senin se-nturna la norod”). Фоном для хорового фугато стало репризное проведение темы раздела **B** (из ц. 5) в дважды гармоническом ладу у струнных и деревянных духовых на *pp*, а в ц. 13 в оркестре возвращается и тема вступления в *D-dur*. Ретроспективно всю эту часть до *Maestoso* можно трактовать как свободную фугу в трехчастной форме, где тема подвергается постоянному варьированию.

Раздел (**D**, *g-moll*) в темпе *Maestoso* и в размере 3/4 написан в простой трехчастной форме с контрастной серединой, его крайние части благодаря повторности квадратных построений (4+4+4+4) напоминают куплетно-вариационную форму, в которой варьирование происходит в зоне каденций. В то же время логика этих каденционных изменений свидетельствует о сложном периоде (**a-a₁-a-a₂**) со следующим соотношением каденций: T D T T. Середина в *D-dur* сохраняет квадратность (8+8) и повторность (**a-a₁**), отличаясь большей гармонической неустойчивостью.

Тема финального раздела кантаты начинается характерным октавным скачком, звучавшим в арии Стефана из ч. III, одновременно корреспондируя трехдольности первой части кантаты и ее ладовому колориту, обеспеченному ладом с ув. 2. Несмотря на простое синтаксическое строение темы и октавные дублировки партий хора оркестровыми инструментами, звучание этого оркестрово-хорового *tutti* на *ff* отличается приподнятым

настроением и величавостью. В средней части в характере *трио* звучность сокращается с тем, чтобы на ремарке *cresc.* вернуться в репризе, которая, в свою очередь, завершается бравурной кодой, выросшей из интонаций начального куплета (восходящий скачок на ч.8). Здесь на фоне стремительных пассажей струнных и деревянных духовых, хор в крайне верхнем регистре, словно в экстазе, на звуках соль-мажорного аккорда скандирует: „Măgia ta!”. Ликующий финал-апофеоз кантаты олицетворяет народное славление Стефана – воеводы-победителя, формируя в то же время интонационно-ладовую арку к началу кантаты, с ее дважды гармоническим мажором с повышением II и IV ступеней (гемиольным ладом от *g*), поддерживаемым аккордами T, иногда S в нижнем регистре.

В целом, кантата *Ștefan cel Mare* Шт. Няги – оригинальное, необычное по жанру произведение не только для своего времени, но и для истории молдавской вокально-хоровой музыки. Кантата оказывается музыкальным воплощением исторической легенды, от которой оттолкнулся автор текста, что неминуемо повлияло на ее жанр – музыкально-исторический эпос, баллада. Однако такие традиционные для эпических жанров средства, как унисонное звучание хора, опора на древние пласты музыкального материала, в том числе – напевы-сказы с присущими им переборами струнных (или арфы), свободная или переменная ритмика стиха и музыки и др., используемые для создания архаического колорита, в данной кантате Шт. Няги почти не наблюдаются.

Музыкальная персонификация женских образов (в особенности, матери воеводы) в виде арии или ариозо, дуэта-диалога, динамизирующего рассказ, вокруг которых строится сюжет, усилила лирическую составляющую. Третья часть предстает как театрально-оперная сцена, благодаря высокому уровню драматизма, достигаемого с помощью арсенала музыкально-выразительных средств, среди которых особенно выделяются ладово-гармоническая организация на основе дважды увеличенного лада, особенности интонационного строя, приближенного к разговорной речи, повышенная экспрессивность высказывания, диалогическая модель построения всей сцены. Высокий градус эмоционального напряжения, складывающийся вследствие напряженной интонационной сферы, свидетельствует о более глубоком переживании всеми участниками ситуации вооруженной борьбы с врагами, создающей атмосферу конфликта как основы драмы.

В результате, вышедшее из-под пера композитора лирико-эпическое сочинение утверждает национальную тему, которая, однако, в атмосфере той поры в Советской Молдавии подвергалась идеологическому контролю¹⁴⁸. С одной стороны, это не совсем типичная кантата, так как части объединены фигурой одного героя – легендарного правителя-победителя, воплощающего национальные идеалы и поданного в различных ситуациях. С другой – это и не традиционная оратория, поскольку, несмотря на

имеющийся в произведении исторический сюжет, последовательное развитие его как драматического несценического действия отсутствует. В то же время, в произведении с участием оркестра обращает на себя внимание незначительный вес сколько-нибудь развитых, самостоятельных по материалу и значению симфонических эпизодов, за исключением финала. Фактически, оттолкнувшись от кантаты, композитор создал произведение синтетического жанра, в котором объединил эпос и драму, расширив и углубив в то же время лирическую составляющую, тем самым проложив путь для развития жанра национальной героической оперы.

3.5. Выводы по главе 3

1. Историческое развитие кантаты на каждом этапе определялось эстетическими требованиями эпохи. Не стали исключением в этом смысле и кантаты в творчестве молдавских композиторов, типологические предпочтения которых сводились, прежде всего, к славильным произведениям «на случай», приуроченным к событиям разного масштаба из области национальной истории. Эта разновидность кантат и оказалась в основании истории молдавской кантаты, так как появление первых образцов ее совпадает с этапом зарождения жанра, связанного с творчеством композитора М. Березовского (1910).

2. Возрождение кантаты в послевоенные годы связано не только с важными для Советской Молдавии историческими событиями, но и с общей культурно-идеологической ситуацией в стране, что не могло не отразиться на тематике кантат «на случай». Независимо от «географического» местоположения композиторов, произведения данного периода в большинстве случаев посвящались красным датам календаря, относящимся к годовщине Октябрьской революции, юбилею вождей – Ленина и Сталина.

3. «Унифицированный набор выразительных средств», составляющий определенную «норму жанра» (В. Крылова), связан с условиями функционирования кантаты «на случай», что, в свою очередь, определяется обстоятельствами создания и исполнения – это всегда публичное выражение чувства прославления. В проанализированных одночастных кантатах установлены такие характерные черты этой разновидности, как приподнятый тон эмоционального выражения¹⁴⁹, доминирование средств величания, гимничность (опора мелодии на трезвучную основу, волевые кварто-квинтовые зачины, неторопливый темп – часто *Maestoso*, аккордово-гармоническая фактура), стилистика массовых жанров, в том числе – песенность, простота и ясность музыкальной формы и т. п.

4. В многочастных кантатах сфера славления, как правило, выносится в финал сочинений, генерируя финал-апофеоз, а их общая композиция и драматургия усложняется дробным, обособленным представлением песенно-лирической и гимнической сфер, а

также присоединением контрастно-конфликтных элементов в виде негативных образов исторического прошлого (рабство, военные противники и т. д.).

5. Определение типологической разновидности кантат в творчестве молдавских композиторов основано, прежде всего, на их поэтическом содержании, т. к. именно словесный текст определяет ту или иную тематическую направленность жанра. Исходя из этого, был сформирован список обнаруженных кантат, по различным источникам, в хронологическом порядке, с указанием их типов (см. Приложение 3.3.).

6. В молдавской вокально-симфонической музыке немногочисленные примеры жанровых микстов появляются параллельно с развитием жанра как такового. Из всех комбинаций кантаты с другими жанрами, известных из истории музыки, таких, например, как прелюдия-кантата, симфония-кантата (кантата-симфония), поэма-кантата, ода-кантата, марш-кантата, сюита-кантата, кантата-рапсодия, в творчестве композиторов республики наиболее популярной оказалась поэма-кантата.

7. Обращение к поэме как одному из жанров эпохой романтизма связано с его особыми качествами – лиризмом, романтической программностью, внутренней цикличностью при одночастной форме. Отсюда в кантатах-поэмах – контрастная смена образов-мотивов и свобода переключения от одного к другому, наличие центрального образа, олицетворяющего собой сквозную идею (революция – в кантате В. Загорского, солнце – у В. Полякова) в рамках свободной одночастной композиции, драматургическая устремленность к концу – завершение кантаты кодой-апофеозом, что формально согласуется с требованиями советской эстетики. Кантаты, озаглавленные как поэмы, явно продолжают линию сочинений, начало которой было положено кантатой Г. Свиридова *Поэма памяти Сергея Есенина*.

8. В ряду кантат, созданных молдавскими композиторами, особое место занимает героико-эпическая кантата национально-исторической тематики *Стефан Великий* Шт. Няги, типологическая дефиниция которой представляет определенную трудность. Музыкально-драматургическое решение этого многочастного произведения строится не столько на противопоставлении контрастных образных сфер со свойственным им комплексом выразительных средств, сколько на развитии образа главного героя: от переживания поражения – через напряжение душевных сил и страдания – к торжеству победы над врагами Родины. Образ молдавского воеводы раскрывается не только в тексте хоровых партий, но и в сольных номерах, персонифицирующих самого Стефана Великого и его близких – жену и мать, что ставит эту кантату Шт. Няги на грань между ораторией и кантатой, между историческим эпосом и лирико-драматическим спектаклем.

4. КАНТАТЫ ДРАМАТИЧЕСКОГО И ЛИРИЧЕСКОГО ТИПОВ

Говоря о родовых типологических различиях кантатного жанра – его деления на драматическую и лирическую ветви, представляется необходимым конкретизировать их различие. Традиционно считается, что «генотип» музыкально-драматических жанров восходит к представлениям о драме, сложившимся в литературоведении. Театральный генезис драмы обусловил наличие монологов и диалогов, при отсутствии авторской речи. В соотношении мир-личность, мир подается обычно сквозь восприятие личности. Композиция драмы предполагает векторное, однонаправленное развитие сюжета, движущей силой которого становится конфликт. В его основе должно лежать социально-исторические противоречия или вечные проблемы человеческого бытия. В своем разворачивании драма проходит несколько этапов – экспозицию, завязку, развитие, кульминацию, развязку и эпилог. Как правило, в романтической драме в центре находится герой-борец. Романтический конфликт «я и мир» может быть смещен в область внутреннего, противоречивого мира человека.

Сюжетный драматический конфликт обычно находит свое выражение в противопоставлении двух контрастных образно-тематических и интонационных сфер¹⁵⁰, столкновение которых приводит к кульминации и последующему преобладанию одной из конфликтующих линий. Как правило, описанному характеру взаимодействия двух сторон конфликта как нельзя лучше соответствует сонатная форма, завершающаяся кодой-апофеозом и символизирующая торжество света над тьмой.

Если перенести эти родовые качества драмы на молдавские кантаты, то можно проследить характер конфликта, формы и интонационные сферы его проявления, драматургические этапы в становлении и разрешении драмы, характер послесловия-эпилога, а также проявления монологичности, высказывание от первого лица.

Концепция лирической кантаты предстает в совершенно ином виде. Лирика всегда субъективна. Место драматических коллизий или внутренних противоречий занимает картинность, чувственность, эмоциональная окрашенность. В советской музыкальной культуре 1930–40-х гг. и первых послевоенных десятилетий нашлось место не только героическим свершениям, но и лирическим переживаниям, романтический пафос борьбы и ударного труда не исключал так же идеализируемые любовь и дружбу, для передачи которых складываются такие же типизированные средства, как и в области выражения драматического начала. Одним из таких распространенных средств выражения лирики явилась кантилена, связываемая с песенностью, для которой характерен ровный ритмический рисунок, равные по масштабам синтаксические построения, совпадение

стиховой строки и музыкальных структур (предложений, периодов), терцово-секстовые дублировки, трихордные попевки, типичные, например, для славянской песни.

Композиционный план кантаты предстает как чередование-последование нескольких частей, соединенных между собой определенной логикой движения сюжета, и в то же время замкнутых, ясно отграниченных друг от друга и потому относительно самостоятельных. Здесь песенные части как выражение глубоко личностного начала могут чередоваться с танцевальностью, моторностью как пластикой движения, а также с сигнально-маршевыми частями и разделами, направленными на коллектив, социум. Не исключены и более обобщенные, внежанровые части в многочастных произведениях. Т. о. кантата предстает как жанр синтетической природы, в котором лирическое начало дополняет драматический конфликт, лежащий в основе драматургии.

4.1. Героико-патриотические кантаты

Эта содержательная разновидность кантат с точки зрения родовой типологии обычно относится к драматическому типу, в основе которого лежит конфликт взаимодействующих контрастных образных сфер. Проявления конфликтной драматургии в кантатах обычно связаны с многочастными произведениями, в которых есть возможность не только наметить столкновение образов, развить и изжить конфликтное взаимодействие, но и представить его на более широком фоне, сопоставив с контрастными (лирическими) жанровыми сферами. В кантатах изучаемого периода, и не только в музыке молдавских композиторов, а и всего советского наследия, героико-патриотическая тематика обычно проявлялась через противопоставление образов прошлого и современности – драматических событий национальной истории и картин счастливой советской действительности, что можно рассматривать как драматургическое клише.

4.1.1. Кантата *С нами Ленин, с нами Сталин (Бессарабцы)* Шт. Няги

Произведение было написано в конце 1947 г. и приурочено к 30-летию Великого Октября, по информации А. Софронова [164, с. 55], празднование которого в стране и последовавшие вскоре события начала 1948 г. стали рубежными для истории советской музыки. Кантата представляет собой пятичастный цикл со вступлением для солистов, хора и оркестра, написанный на слова Л. Корняну (*Бессарабцы*). Монументальное произведение широкого жанрово-стилистического диапазона стоит в ряду кантат послевоенного периода, выдержанных в духе традиций воспевания вождей страны, ее идеологии. Кантата вызвала неоднозначные мнения коллег-композиторов и музыковедов уже с момента своего создания, испытав к тому же все превратности хода истории. Как

указывалось, ранее, сочинение было не только переработано, но и переименовано, по-видимому, в связи с изменением идеологического вектора после смерти Сталина.

Почти полное отсутствие словесного текста в сохранившейся партитуре сочинения затрудняет ее анализ. Судя по титульному листу с названием *С нами Ленин, с нами Сталин*, это первая версия кантаты. Поскольку невозможно связать риторику советских агитационно-пропагандистских мифов с ее музыкальным воплощением в данном произведении Шт. Няги, доказать идеологическую тенденциозность поэтических текстов, лежащих в его основе, сосредоточимся на анализе музыкальной составляющей кантаты. С первого же взгляда заметно, что ее музыкальный язык выражает характер и настрой сочинения патриотической направленности: ограниченное использование мелодических интонаций лирического характера в оркестре, солирующих партиях и хоре; применение аккордового склада и маршеобразных ритмов; частое использование энергичных секвенций в восходящем движении, переходящих тесситурные грани голосовых возможностей хоровых партий; преувеличенная динамика, доходящая до *fff* в заключительной части – с одной стороны, и нереальное *ppppp* в заключении III части – с другой; дополнительное бравурное окончание некоторых частей (при ускорении темпа и нарастании динамики).

Композиционный замысел кантаты как большого вокально-симфонического цикла героико-патриотического содержания во многом типичен для этой разновидности жанра. В русле переоценки музыкального наследия советского периода такие произведения нередко рассматриваются в неомифологическом ключе, как воплощение «фундаментальной мифологической схемы эпохи» с архетипическими прообразами в виде спасения мира, погрязшего во зле, путем революционного преобразования. Сюжетная канва таких опусов, как правило, сводится к бетховенской схеме «от мрака – к свету, через борьбу – к победе»¹⁵¹.

В кантате Шт. Няги есть и зло – рабство, и протест, и борцы с несправедливостью – гайдуки, и борьба, и «осуществленная светлая мечта». В этом смысле Шт. Няга является основоположником образной модели многих кантат, созданных композиторами республики в более поздний период. Однако в данном произведении трехэтапная схема усложнена введением дополнительных образов, ассоциируемых с мифологическими героями-спасителями (пусть и умершими), которые заявлены в названии сочинения. Возможно, обогащение сюжетной программности затруднило задачу композитора в осуществлении замысла.

Поочередная смена темпов каждой части, как один из признаков контраста, указывает на абрисы усложненного симфонического цикла (детальную аргументацию

см. далее): Вступление – *Andante*, I часть – *Allegretto con fuoco*, II ч. – *Moderato*, сменяющийся в самом конце на *Maestoso molto rit.* (протяженностью 4 такта), а затем в последних 5 тактах – на *Allegro*, III ч. – *Adagio assai–Allegro*, IV ч. – *Allegretto*, V ч. – *Allegro vivace*.

Особенностью кантаты является обращение композитора к разным оттенкам национального колорита: нередкое использование фригийского (вступление), миксолидийского и лидийского ладов, лидомиксолидийского (IV ч.), применение ритмических формул, напоминающих ритмы молдавской хоры и т. п. Преобладание мажорного колорита¹⁵², аккордового склада в хоровых партиях и динамического развития подтверждает одический, даже помпезный характер большей части сочинения.

Традиционная для произведений подобного характера динамика в диапазоне *mf* – *fff*, в основном удерживает свои позиции в сочинении (за исключением III части, где в связи с изменениями характера звучания используется контрастная динамическая шкала – от *p* – *pp* до *ppppp* в окончании). Кульминация цикла в конце V части, сохраняющая господствующий на протяжении финала уровень громкости (*f*), выделяется благодаря структурному расширению, обусловленному сменой размера (6/8) и темпа (*Maestoso*). Триумфальное завершение резко обрывается новой концовкой в темпе *Vivo*, где динамическое нарастание достигает *fff*.

Вступление *Andante* – *Рабство*¹⁵³ (1–79 т.). Особая напряженность и экспрессивность начальной темы у виолончелей и контрабасов в низком регистре обусловлена импульсной природой тематизма – сцеплением нисходящих тритонов в характерном заостренном ритме, колебаниями динамики на небольшом расстоянии (5 т.), сложным тональным развитием, неоднократным завершением нисходящим тетрахордом с увеличенной секундой в тональности доминанты. Строение темы из коротких мотивов-импульсов сигнальной природы дает возможность ее активной разработки в оркестре и различного ладового освещения ее отдельных сегментов. Так, в нисходящем хроматическом движении у виолончелей и контрабасов (ц. 2), опирающемся на звукоряд *f-moll* смешанного ладового строения, выделяется верхний тетрахорд в натуральном миноре, а нижний – в дважды гармоническом мажоре (так называемая «цыганская гамма» с увеличенной секундой между III и II низкой¹⁵⁴).

В следующем тематическом образовании (ц. 2 + 4т.), звучащем в том же ладу *f*, но на органном пункте, вступившая первая флейта исполняет восходящий и нисходящий пассажи в объеме тритона в различных ладовых вариантах, которые завершаются хроматическим нисходящим движением крупными длительностями. Эти ладогармонические средства не только создают напряженную атмосферу, но и отличаются

ярким национальным колоритом¹⁵⁵. Вступившие в ц. 3 сопрано и тенор звучат на фоне начальных экспрессивных тритоновых интонаций. Музыкальный материал солирующих баса и альты, как и предыдущей пары солистов, сохраняет опору на характерные интервалы и ритмы, усиливая общую эмоционально-напряженную атмосферу.

Первая часть *Allegretto con fuoco*¹⁵⁶ – *Борьба гайдуков* (80–259 т.) разворачивается в совершенно иной регулярно-акцентной ритмике типа *giusto-silabic* и отличается квадратностью построений, ясной функциональной планировкой фактуры. Наблюдаются признаки сонатности: две контрастных темы – гайдуков и зла (рабства), – излагаются отдельно в тонико-доминантовых соотношениях, а развиваются совместно. Причем в процессе развития первая тема разрушается путем вычленения тритонового мотива, а вторая интонационно искажается, приобретая характерную тритоновую интонацию темы рабства. Тем не менее, для полноценной сонатной формы не достает полной репризы и тональной транспозиции тем. В то же время обрисовываются черты трехчастной формы с развивающей серединой (см. схему Ч. I *Allegretto con fuoco* в таб. 3.4.7 в Приложении 3)

Основная тема – *гайдуков* (*a*), которую можно обозначить как главную (раздел А) в обозначенной выше форме, поручена хору, звучащему в сопровождении аккомпанирующих струнных при участии ударных и эпизодически вступающих других инструментов. Активный квартовый затакт обостряет решительный, волевой характер темы, а опора на звукоряд лидомиксолидийского лада, усложненного восходящей увеличенной секундой от первой ступени, придает ей яркий национальный колорит¹⁵⁷.

В новом разделе **В** (ц. 11–15), контрастирующем с предшествующим и по характеру музыки, и в тембро-фактурном плане, у фаготов появляется неустойчивая тема *b*, состоящая из цепи нисходящих интервалов. В оркестре, а затем и в хоре преобладает фактура аккордового склада, которая поначалу становится фоном для имитационного проведения двухтактовой темы *b*, опирающейся на исходную интонацию части – нисходящий тритон. Она на протяжении ц. 11–12 становится пропостой в свободном имитационном построении. Обращает на себя внимание акцентирование четвертой доли в практически каждом такте четырехдольного размера, обостряющееся с введением в ц. 13 ремарки *sf marcato*, а также учащение динамических контрастов (*p – f*).

Из темы *b*, выполняющей функцию побочной в quasi-сонатном *Allegro*, вычленяется ниспадающий тритоновый мотив (ц. 14 + 3 тт.), который на протяжении ц. 14 вступает в переключку с участием струнной группы и присоединившихся флейты и кларнета. Этот оркестровый контрапункт становится фоном для проведения основной темы гайдуков у хора в новой тональности *A-dur* с понижающей альтерацией II ступени, привносящей в звучание особую остроту. Оркестровая фактура постепенно уплотняется.

К концу ц. 14 в переключку со струнной группой вступают деревянные духовые, затем, с ц. 15 – унисон виолончелей и контрабасов, с т. 7 ц. 15 дублированных в октаву тубой, исполняющих вначале нисходящие тритоновые ходы, а затем восходящие и нисходящие увеличенные секунды. Вслед за ними появляются тремолирующие литавры (т. 5 ц. 15).

В момент кульминации напряженного развития обе темы, сопоставляясь, предстают в искаженном виде: в хоровой теме гайдуков вместо восходящих устойчивых квинтовых скачков появляются нисходящие тритоновые интонации, исчезает бравурная акцентированная («галопная») фактура. Из второй, инструментальной темы вычлняются наиболее острые тритоновые интонации, контрапунктирующие хору. В целом эта драматическая разработка ассоциируется со сценой борьбы гайдуков, которая завершается в оптимистическом ключе. Об этом свидетельствует звучание главной темы (*a*) в следующем разделе, выполняющем функцию динамической репризы I части (ц. 16 + 2 т.).

Появляясь в основной тональности в размере 2/4, возвращается тема гайдуков, звучащая в фактурном облике, который мало отличается от первоначального изложения. Благодаря темброво-фактурному развитию и прогрессирующей громкостной динамике в диапазоне от *p* – *pp* до *f* тема гайдуков обретает силу и мощь (ц. 17–18). Этому же способствуют остигатные мелодико-ритмические формулы у хора и оркестра, постепенное обогащение новыми голосами, уплотнение оркестрового звучания за счет подключения инструментов других групп. Эффектное темброво-динамическое и регистровое *crescendo* завершает первую часть аккордовым *tutti* в *D-dur*.

Контрастный по всем параметрам раздел *Andante* (изменение размера, использование тембрового сопоставления фаготов, трех тромбонов с тубой вкупе с виолончелями и контрабасами и деревянных духовых в высочайшем регистре) выполняет одновременно функции оркестровой коды и драматургического обрамления.

По тематическому материалу *Andante* корреспондирует со Вступлением к кантате: нисходящий тритон из затакта, являющийся отголоском «тритоновой» темы рабства, а также буквально воспроизведенный фрагмент из т. 9–13, создают интонационную арку, замыкающую цепь «событий» драматической фабулы. Кроме того, в данном разделе подготавливается гармонический переход ко II части, начинающейся *attacca* в *B-dur*.

Вторая часть *Moderato* – Надежда на Советскую Родину (130 тт.) – свободная fuga, написанная в тональности *B-dur*, в размере 3/4 (экспозиция – с начала до ц. 23, разработочная часть – ц. 24–27, реприза – ц. 28).

В основе четырехголосной хоровой экспозиции с восходящей схемой вступления (*B–T–A–S*) лежит тема в характере пластичной лирической молдавской хоры¹⁵⁸. Ее ритмическая пульсация задана в партиях контрабасов и литавр. Ее связь с фольклорным

прототипом подчеркивается квадратностью строения 4+4), ладовой основой (лидомиксолидийский с характерной увеличенной секундой, возникающей в результате повышения II ступени¹⁵⁹). В двухчастной модулирующей теме вторая часть (*b*) является неточным зеркальным обращением первой (*a*). Именно в силу зеркальной симметрии звуковысотный контур темы приобретает «волновой», вопросо-ответный характер: восходящее направление первой половины темы сменяется нисходящим во второй.

Четырехголосная хоровая имитация включает 4 проведения темы, начиная с баса, в *B-dur*. К теме имеются, по крайней мере, два удержанных противосложения, звучащие, однако, у струнных инструментов уже при первом проведении темы. Во втором и четвертом проведениях темы добавлено третье удержанное противосложение струнных в виде двузвучий на слабую долю такта. У хора нередки стретты, которые образуются между темой и ее свободными вариантами, звучащими у разных голосов при третьем и четвертом проведении. Данный раздел является экспозицией свободно трактованной фуги, в форме которой написана II ч. кантаты (см. схему Ч. II *Moderato* в таб. 3.4.8. в Приложении 3).

Интермедия между экспозицией и разработочным разделом фуги построена на интонациях первой половины темы, излагаемой хором, которому контрапунктируют интонации первого противосложения у струнных (ц. 23). В разработочном разделе (ц. 24), с момента вступления деревянных духовых, из обеих частей темы вычлняются начальные мотивы, которые нередко сопоставляются друг с другом. У хора эти две половины темы организованы в виде двухголосной стреттной имитации, где пропостой является вторая, нисходящая, половина темы, дублированная в октаву у альтов и басов, в то время как респостой оказывается первая, восходящая, половина темы, в свою очередь, дублированная в октаву у сопрано и теноров. В то же время имитация у хора является продолжением имитации, начатой кларнетами, исполняющими первую половину темы, но в ритмическом изменении. В ц. 25 имитация приобретает иную форму – одновременного звучания пропосты (сопрано) и респосты (тенора) с нулевым расстоянием во времени.

В ц. 28 (*Meno mosso*) начинается реприза фуги в тональности *B-dur*. Здесь с темой, дублированной в октаву, вступают флейта с гобоем и струнные, кроме контрабаса, 7 раз повторяющего выровненный вариант второй половины темы из двух тактов в виде нисходящего тетра хорда с ув. 2 между первой и второй ступенями от *B*. Помимо контрабаса, также дублированного в октаву фаготом, двутактную оstinатную формулу получают и кларнеты, оstinато которых более протяженно и включает 12 повторений (до ц. 30). На фоне этого полиоstinато, по окончании первого проведения восходящей части темы (*T-a*) стреттно вступает хор. Голоса не повторяют в точности первоначальный вариант темы, так как вторая, нисходящая половина ее (*T-b*) варьируется. Реприза

сокращена и включает одно полное стреттное проведение темы и два неполных (только первая, восходящая половина темы Т-а). В коде гимнического характера звучат еще несколько подобных усеченных проведений волевой темы

Следует отметить важную роль литавр с высотой *b, f, es, d*, которые появляются в партитуре периодически, задавая ритм хоры, изменяющийся к концу части на выровненное движение тремя четвертными в размере 3/4 (т. 112). Использование таких музыкальных средств, как темповые смены – *Allegro, Maestoso molto rit.* (т. 122, ц. 31), вскоре вновь переходящее в *Allegro* (т. 126), агогические изменения (*cresc. poco più animato*), характерное ритмическое и тембровое оснащение, динамическое нарастание от *f* к *fff* (после отключения хора) способствует яркому окончанию всей части¹⁶⁰.

Третья часть – *Adagio assai* (170 тт.), озаглавленная *Весть о смерти В. И. Ленина*¹⁶¹, представляет собой трехчастную композицию, словно иллюстрирующую картину масштабного траурного шествия.

Начало части отмечено звучанием ударных – там-тамов и литавр (на высоте *G*) в размере 4/4, в ритме медленного марша. Постепенно подключающиеся инструменты, начиная с контрафагота и контрабасов, подготавливают вступление хора. Тема вступления (*a*) обрисовывает заглавную интонацию всей части – нижний восходящий тетракорд *g-moll* (с увеличенной секундой *b-cis* между III и IV повышенной ступенями), который в дальнейшем будет положен в основу первой инструментальной темы, песенной темы хора, а также темы средней части.

Музыкальная драматургия строится на сопоставлении двух тем: первая – маршеобразная – звучит у оркестра, персонифицированная темброво различными инструментами, вторая – кантиленная – у хора. Для инструментальной темы характерны: пунктирный ритм (восьмая с точкой – шестнадцатая), появляющийся сначала у литавр (тяжелые басы), затем в октавной дублировке в партии трубы, чуть далее – у валторн на ремарке *con sordino*, а также краткие ниспадающие мотивы-причитания на *senza sordino*, звучащие на фоне струнных, скрипки и альты из которых большей частью дублируют то соло фагота, то хор.

Хоровая тема – симметричного квадратного строения – контрастирует оркестровой и в жанровом, и в интонационно-ритмическом аспекте, и по типу фактурного изложения. Простота ритмического оформления (господство оstinатной формулы из половинной и двух четвертей) сочетается в ней с поступенным движением, включающим ту же ув. 2, формирующим звено восходящей диатонической секвенции в первом предложении, с инкрустацией экспрессивного скачка на м. 7 и последующей нисходящей хроматической секвенцией с ув. 2 – во втором предложении (см. схему Ч. III в таб. 3.4.9. в Приложении 3).

Если инструментальная маршеобразная тема (Т₁) проводится имитационно – вначале виолончелями и альтами в унисон, затем первым гобоем, то песенная (Т₂) изложена в аккордово-гармонической фактуре. Равномерная пульсация ритмически выровненных аккордов в хоровой партии, скупая оркестровка передают размеренный характер траурного шествия.

Первые два проведения темы траурного шествия в *g-moll* (имитации различных инструментов – альты с виолончелями, гобой 1, фагот 1, дублированный в октаву скрипками и альтами) предваряют вступление хора, а два последующих звучат в сопровождении рефрена хора. Рефреном становится возвращение маршеобразных интонаций в оркестре и последующая речитация, сменяющаяся унисонными возгласами хора. В данной части автор кантаты не использует полный состав оркестра, прибегая, в основном, к чередованию разных оркестровых групп. Их антифонные переключки имитируют говор людской толпы. Таким образом, драматургия первой части строится на сопоставлении двух контрастных образов – траурного марша-шествия и эмоционального отклика масс.

Тонально неустойчивая средняя часть трехчастной формы начинается *poco più mosso* (ц. 37). Аккордовая фактура у хора модифицируется: мелодическая активность крайних голосов свертывается, их ритм выравнивается, сводясь к использованию половинных длительностей, так как верхний и нижний голоса хора в унисон оstinatно повторяют один и тот же звук (после начального октавного скачка). При этом в средних голосах нисходящее хроматическое движение и опора на восходящий тетракорд с ув. 2 создают напряжение, поддерживаемое и сопровождающими хор оркестровыми голосами. В оркестре секвентно проводится ритмически-выровненная тема вступления у гобоев и труб (с ув. 2), усложняется формула пунктирного ритма у барабана (вместо шестнадцатой – триоль тридцатьвторыми). Этот чеканный маршеобразный ритм, периодически дублируемый литаврами, далее подхватывается валторнами, а затем в октаву трубами, образующими с барабаном и литаврами активный ритмический пласт (восьмая+две шестнадцатые).

Развиваясь, тема хора перемещается на разные ступени. И оркестровые, и хоровые партии едины в тематическом плане: их объединяет поступенное движение восходящими тетракордами. У хора эти тематические мотивы звучат в ритмическом увеличении (на крупных длительностях – половинных). В оркестре те же тетракорды четвертными длительностями в объеме четырех тактов, изложенные вначале гобоями и трубами, повторяются от других ступеней контрабасами с виолончелями и фаготами, далее тромбонами. Их непрерывное восхождение с введением *cresc. poco a poco animato* (ц. 38), подхваченное скрипками и альтами, достигает звука h^3 .

Со сменой темпа (*Allegro*, ц. 39) и появлением оркестрового *tutti* развитие вступает в кульминационную фазу. Продолжающееся восходящее движение тетра хордами с ув. 2 в хоре идет в четвертном ритмическом увеличении, по сравнению с аналогичным их проведением и длительностями у низких струнных и деревянных инструментов. В процессе достижения грани тесситурных возможностей высоких голосов (сопрано и теноров) – a^2 , партии хора дублируются в октаву кларнетами и гобоями. Высокие струнные присоединяются к чеканному пунктирному ритму барабанов. На ремарке *cresc. poco a poco* вступают флейты в крайнем регистре. Таким образом, в общем кульминационном нарастании участвует полный состав оркестра. Энергия звучания достигает кульминационной точки – оркестрово-хорового унисона *ff* на звуке *a* в диапазоне пяти октав ($A - a^3$). Этот момент отмечен появлением пунктирного ритма (4 т. до ц. 40), повторяющегося в виде нарастающей музыкально-ритмической прогрессии – от половинной с точкой – четверти до восьмой с точкой – шестнадцатой. В мелодических линиях высоких струнных, исполняющих нисходящие скачки на ум. 7, также наблюдается прогрессирующее ритмическое уменьшение (от половинных с четвертями – к восьмым и шестнадцатым).

В ц. 40 звучание всех партий оркестра и хора резко обрывается. После небольшой паузы, на *rit.*, как эхо мощной кульминации, следует дублированное в октаву нисходящее поступенное движение на *cresc.* низких по тембровому звучанию инструментов – *clarinet basso*, *fagot*, *trombone*, *violoncello*, *contrabass*, приводящее к *sf*. Педаль контрабасов на угасающей динамике (*p - pp*) завершает этот кульминационный раздел. Небольшая, камерная по звучанию оркестровая связка на материале развиваемой ранее темы у скрипок в тональности *es-moll* подводит к репризе.

В сокращенной репризе (ц. 41) обе темы – инструментальная и хоровая, – звучат в основной тональности, сохраняя свой первоначальный склад: первая изложена в контрапунктической фактуре, а вторая – в аккордово-гармонической. Из-за краткости, разреженности фактуры, а также обилия органнх пунктов, этот раздел может быть назван репризой-кодой, завершающейся тоническим органнм пунктом на *ppppp*.

В заключение отметим, что, опираясь на определяющие признаки жанровой модели траурного марша – ритмическую формулу, характерный набор интонаций, размер, минорную тональность, трехчастную форму, сопоставление контрастных образов, – Шт. Няга создал музыкальными средствами зримую картину грандиозного шествия, отразив глубину, величественность и трагизм события. Выразительный тематизм, избранный жанр, арсенал использованных музыкальных средств, драматургическое решение, отличающееся большим динамическим нарастанием и яркой кульминацией трагического

характера, в основном подтверждают характеристику этой части, данную А. Софроновым (см. выше), в чем можно с ним согласиться.

Четвертая часть *Allegretto (Tempo di Marsia, 64 тт., размер 4/4 alla breve)* – Москва с нами. Ее форма может быть обозначена как сложная трехчастная с развивающей тонально-неустойчивой серединой (см. схему Ч. IV *Allegretto (Tempo di Marsia)* в таб. 3.4.10. в Приложении 3).

Исполнение данной части поручено смешанному хору и солирующим сопрано и тенору, которые и открывают ее в унисон с гобоями и фаготами. В инструментальных партиях звучит тема крупными длительностями, а голоса, более оживленные в ритмическом отношении, «расцвечивают» их. Этот небольшой по объему сольный раздел А (23 тт.), предваряемый двутактовым вступлением, построен в форме двухголосного канона в октаву, звучащего на фоне аккомпанемента струнных¹⁶². Его тема, открывающаяся унисонными восходящими фанфарными интонациями сигнальной природы и маршевым ритмом и метром (*Tempo di Marsia*), в параллельно-переменном ладу $G - h$, с элементами лидомиксолидийского и гармонического мажора, отличается жизнерадостным характером. Помимо метра, размера и ритмической формулы, наблюдаются и другие жанровые признаки марша: квадратное строение (4+4), простой аккомпанемент струнных, отбивающих каждую долю. Известно, что опора на бытовой (или фольклорный) жанр как одно из средств «типизированного содержания» в музыке (термин В. А. Цуккермана) привлекается композиторами для воплощения закрепленного за этими жанрами эмоционально-выразительного смысла. В кантате Шт. Няги после траурного марша-шестивия в III части звучит энергичный, бодрый, мажорный марш в IV части. Однако его тема быстро, уже во втором предложении отклоняется в параллельный минор, фанфарность растворяется в поступенном движении, нарушается квадратность, появляется ув. 2 гармонического минора.

Раздел А₁ (ц. 44), который исполняется хором *tutti*, восстанавливает мажорное звучание (*D-dur*) и фанфарность. Проведения вступающих в т. 26 хоровых партий строятся по принципу бесконечного канона 1 разряда в приму – унисон между мужскими и женскими группами, с паузами во втором отделе. За ним следует еще один канон в приму, на этот раз – вначале в двукратном, а затем в свободном ритмическом увеличении, основанный на новом варианте фанфарной темы. Причем второй отдел канона у мужских голосов хора многократно повторяется до тех пор, пока у женских голосов не закончится пропоста в увеличении. Партии хора, как правило, дублируются деревянными духовыми. Каноны сменяются кульминационным интонированием варианта темы *a1* в двукратном

ритмическом уменьшении (лидомиксолидийский *D*) в октавной дублировке всего хора, на фоне оркестрового *tutti*.

Тональный план части неустойчив. Со вступлением хора начальная тональность *G-dur* переходит в *D-dur – h-moll*, однако, без окончательного закрепления. Мелодические ходы на ув. 2, возникающие в рамках гармонического минора, подчеркивают колорит молдавской музыки.

В репризе **A₂** (1 т. до ц. 46) возвращается тема в первоначальном ритмическом облике, в исходной тональности *G–h*, восстанавливается и более прозрачная фактура I части. Тема, сохраняющая свое каноническое изложение, на этот раз звучит в исполнении всего хора, в терцовой дублировке обоих голосов. Однако, нисходящий порядок вступления двухголосного канона сменяется на восходящий. В сравнении с начальным разделом добавлен пунктирный ритм малого барабана на затухающей динамике *mf – pppp*.

Финальная **пятая часть** *Allegro vivace – Осущенная мечта* (335 т., ц. 47) – написана в сонатной форме без разработки с неконфликтным соотношением тем в танцевальных жанрах (см. схему Ч. V *Allegro vivace* в таб. 3.4.11. в Приложении 3).

Объемный раздел (98 т.) главной партии в быстром темпе и размере 3/8 построен на теме танцевального (вальсообразного) характера с регулярной, но несимметричной ритмической пульсацией, изложенной в типичной для прикладного танца фактуре «бас-аккорд». Тема отличается политональным характером: на басу *Es* звучит мелодия гобоев в *g-moll*, в то время как аккомпанемент в тональности *Es-dur* поручен группе струнных инструментов. Красочность мелодического движения обусловлена обилием вариантов ступеней: высоких IV и II, низкой VII в рамках лидомиксолидийского лада *Es* с ув. 2 на I ступени, возникшей в результате повышения II ступени. Подобное ладообразование для создания национального колорита в музыке Шт. Няга уже применял и в других частях цикла. Красочная гармония опирается на широкое использование септаккордов и нонаккордов, неаккордовые звуки, задержания.

Разнообразие в процесс изложения темы вносит поочередность вступлений оркестровых групп инструментов: вначале гобои, затем фагот и струнные (скрипки и виолончели) в унисон. При этом второе предложение метрически сдвинуто, создавая впечатление стретты, развивающей кадансовую интонацию первого предложения в инверсии. Аккомпанемент темы неоднократно передается от валторн к струнным.

Восьмитакт с секвенцированием тетраходных отрезков в виде восходящих гаммаобразных пассажей шестнадцатыми в октавном удвоении в духе *perpetuum mobile*, выполняет двойную функцию, выступая в функции «припева», и в то же время подготавливая возвращение начальной темы (т. 41). Последующее развитие тематизма (*a₁*)

ограничено лишь секвентным повторением от разных ступеней его первоначального трехдольного мотива по типу анапеста (восьмая+четверть+восьмая из затакта на 3/8).

Остинатное ритмическое движение у струнных вновь сменяется потоком непрерывно звучащих шестнадцатых в партиях кларнетов и бас-кларнета (в октавном удвоении) и ксилофона (ц. 51). Это своего рода *perpetuum mobile* – кружение (на протяжении 8 тактов) шестнадцатыми вокруг звука *g* – перерастает в имитационную переключку между духовыми и струнными, на этот раз в нисходящем направлении.

Следующее возвращение интонаций темы главной партии (раздел *a*₂) связано с изменением ритмической пульсации на базе того же размера 3/8 (восьмая+четверть – четверть+восьмая). Вариантное развитие образует звуковысотный профиль волны с вершиной на звуке *e*³. Обращает на себя внимание ритмическая пульсация ударных, а затем и аккордов медных духовых, выступающая в роли стержневого каркаса оркестровой фактуры.

Начало побочной партии (ц. 54) отмечено сменой темпа (*Allegro vivace* на *Meno mosso*) и размера (3/8 – на 6/8). Ее тема (*b*) вначале появляется в партии гобоя, основное внимание здесь уделяется оркестру. Повторное проведение темы в партии хора (*b*₁, ц. 57 + 3 тт.) связано со сменой тональности (*Ges-dur*), она переосмысливается в фактурно-ритмическом и тональном отношении Танцевальная инструментальная тема в трехдольном размере постепенно приобретает облик хорового четырехдольного гимна-апофеоза. Благодаря образно-тематической трансформации танцевальная тема становится решительной, маршеобразной¹⁶³.

В репризе (ц. 61) главная партия возвращается к своему первоначальному фактурному облику, начинаясь в тональности малой секундой ниже и лишь во втором предложении переходя на начальный уровень. В кадансовой области второго предложения теперь повторяется мотив в прямом движении вместо его инверсии, значительное расширение его связано со вступлением хора (ц. 62+7 тт.), партия которого включает длительно выдерживаемые звуки в высоком регистре. Хор звучит на протяжении второго развивающего раздела главной партии (*a*₁), до появления второго *perpetuum mobile* у ксилофона, дублированного скрипками в октавном изложении (ц. 64). Место связующей партии в репризе занимает еще один вариант *a*₁ (ц. 67), в котором выстраиваются аккордовые вертикали на основе начальной интонации темы главной партии у оркестра *tutti* в сопровождении хора, подводящие к кульминационному *Maestoso* (ц. 68). Здесь на *f* у хора, поддержанного поочередно медными и деревянными духовыми звучит тема побочной партии в *Es-dur* в характере гимна-апофеоза, на фоне тремолирующих фигураций скрипок, виртуозных пассажей низких струнных с низкими деревянными духовыми. Звучание, охватывающее полный оркестровый объем, достигает

большой плотности, внезапно прерываясь малосекундовым сдвигом. Кода *Vivo* (ц. 71) на материале темы главной партии у оркестра и интонаций, близких теме побочной партии у хора, триумфально на *fff* завершает кантату, утверждая основную тональность *Es-dur*.

В имеющейся рукописной партитуре после окончания пятой части (на завершение произведения указывает ряд признаков, ярко демонстрирующих финал композиции) следует еще одна, помеченная карандашом как **VI часть**. Судя по масштабам, а также по музыкальному материалу, это альтернативный вариант раздела *Vivo*. Однако здесь не используется прерванная каденция, наоборот, продлевается зона *Es-dur*, переоркестровано большинство голосов (например, партия хора и деревянных духовых со скрипками поменялись местами), *divisi* хора используется на 8 т. ранее (в полной партитуре – начиная с ц. 72). Этот факт предположительно свидетельствует о переработке кантаты, потребовавшейся, вероятно, в результате прослушивания и обсуждения в СК Молдавии в ответ на критику коллег – Д. Гершфельда, Б. Милютина, Л. Гурова, А. Софронова¹⁶⁴.

Проделанный анализ сочинения позволил обнаружить основную причину высказанных претензий – большую творческую свободу, чем допускали каноны жанра, стоящего на передовых рубежах советской идеологии, при всем стремлении композитора им следовать. Многочастная композиция кантаты позволила Шт. Няге воплотить тематику большого общественного звучания, отражающую различные эмоциональные сферы – героики, лирики, психологизма и даже моменты трагедийности, которые охватываются патриотической темой. Здесь есть и эпическая повествовательность, и образ народа (гайдуков), поданный обобщенно, крупным планом, и различные оттенки лирики – любовь к родине, вождю, родной природе и т. д.

Кантата *С нами Ленин, с нами Сталин* Шт. Няги является знаковым произведением в творчестве самого композитора, а также в истории молдавской музыки первых послевоенных лет. С одной стороны, она стала первым образцом кантаты «на случай» в творческом портфеле Шт. Няги. С другой, данная кантата явилась первым опытом совмещения исторической и современной тематики. Эта образно-тематическая модель на многие годы предопределила содержание кантат в творчестве отечественных композиторов. В этой связи уместно вспомнить о следующих кантатах: *Песнь о Днестре* З. Ткач, *Наши зори* С. Лобеля, *Под знаменем побед* В. Загорского и др. С третьей, данным произведением Шт. Няга впервые попытался ответить на идеологические запросы времени, обратившись к советской тематике. Так, например, обращение композитора к «строгим детерминированным» (О. Соколов) фольклорным и бытовым жанрам – маршу, танцу, песне, – следует расценивать как один из существенных признаков эпохи, находившей в них важнейшую опору в создании реалистического музыкального искусства.

В целом, кантата *С нами Ленин, с нами Сталин* может быть оценена как своего рода творческий эксперимент с определенными достижениями, и в то же время не лишенный некоторых недостатков. К достижениям можно причислить овладение крупной многочастной формой, яркий тематизм, темброво-тематическую персонификацию, ладовое богатство. К недостаткам целесообразно было бы отнести некоторую жесткость музыкального языка, использование в хоровых партиях тесситуры, выходящей за пределы голосовых возможностей, отдельные композиционные и драматургические просчеты, идеологическую обусловленность содержания и выбора музыкально-выразительных средств.

4.1.2. Кантата *Cântecul Nistrean (Песнь о Днестре)* Златы Ткач

Одним из первых произведений крупной формы в творчестве Златы Ткач явилась кантата *Cântecul Nistrean (Песнь о Днестре)*, созданная на стихи Эмиля Лотяну. Это была первая попытка молодого композитора в жанре вокально-симфонической музыки, предпринятая уже специалистом с высшим образованием, но пока еще с дипломом музыковеда. Написанная в 1957 году и приуроченная к 40-летию Великого Октября, кантата в определенной степени предвосхитила дальнейшие творческие достижения композитора, так как хоровая музыка стала одной из важнейших областей творчества З. Ткач. Наряду с кантатами *Город. Солнце. Дети* и *Plai de cânt, plai de dor, Песнь о Днестре* заслуживает внимания исследователей как достойный образец данного жанра в профессиональной молдавской музыке. Актуальная для своего времени тема кантаты закладывает фундамент в развитии одного из значительных направлений не только в творчестве З. Ткач¹⁶⁵, но и других композиторов республики.

Многозначным является и обращение к поэзии Эмиля Лотяну – выдающейся творческой личности в области литературы, сценаристики, режиссуры и кинематографии Молдовы и СССР¹⁶⁶. Романтичная, чувственная поэзия Э. Лотяну вдохновляла не только З. Ткач, но и других молдавских композиторов, положивших лирику поэта-кинорежиссера на музыку. Кантата *Песнь о Днестре* – не единственный образец сотрудничества З. Ткач и Э. Лотяну¹⁶⁷.

Образ реки Днестр постоянно привлекает внимание отечественных композиторов, став национальным символом¹⁶⁸, многократно воплощенным в симфонической, вокально-симфонической, хоровой, вокальной музыке Шт. Няги, З. Ткач, С. Лунгула и др. Этот образ является одним из любимых в творчестве З. Ткач¹⁶⁹.

Кантата *Песнь о Днестре* написана для солистов, хора и оркестра. Эпизодическое появление оркестра не играет ведущей роли в данном произведении. Центральное место в кантате занимает хор, при этом отдельные хоровые партии иногда выходят на первый

план, приобретают ведущее значение; очень важны также солирующие партии сопрано, альты, тенора и баса.

Кантата *Песнь о Днестре* Э. Ткач состоит из пяти частей. I часть *Allegro* и II часть *Moderato* образуют миницикл в составе кантаты, объединенный образом Днестра. III часть *Vivo allegro*, озаглавленная как *Трудовая*, – представляет собой интересный образец индустриальной тематики в музыке. IV часть в темпе *Moderato*, под названием *Баллада о партизанах* – медленная, повествовательного характера, приближается к музыкальной балладе; на середину части приходится центр тяжести, кульминация всего произведения. V часть обозначена композитором как финал.

В кантате темповая контрастность, основанная на чередовании *Allegro–Moderato–Vivo allegro–Moderato–Allegro*, – становится важным организующим принципом целого. Совокупность таких признаков как контрастные образность и темповое решение частей, а также наличие части в сонатной форме может указывать на то, что произведение носит очертания сонатно-симфонического цикла.

Первая и вторая части взаимодополняют друг друга в образном плане. Здесь главным поэтическим образом выступает Днестр. В тексте Э. Лотяну немало метафор, образно-стилистических параллелизмов: „Nistru-Nistrule, iarna și vara / Tu ești apă vie. / Inima noastră iară și iară / Cânt de slavă îți scrie”.

Подвижная, жанровая I часть кантаты написана в сонатной форме с эпизодом вместо разработки. Неоднократное повторение первых строк части „Nistru-Nistrule” с незначительными изменениями в мелодическом изложении указывает на вариационно-вариантный принцип развития. Основным размером данного раздела является 12/8, который чередуется с размерами 6/8 и 9/8. Кажущийся в записи переменным, такой метр на самом деле отражает не столько метроритмическую нерегулярность, сколько разную протяженность фраз. Более того, прихотливая в ритмическом отношении мелодия, изобилующая синкопами, не теряет своих акцентов при смене размеров. Пульсирующие аккорды в инструментальном сопровождении указывают на традиционный танцевальный ритм молдавской хоры (см. пример 1.7. в Приложении 1). Во втором разделе композитор соединяет различные размеры: в хоре 4/4, в оркестре – одновременно 4/4 и 12/8, что создает полиметрию и полиритмию.

Вторая часть кантаты передает оптимистичный взгляд молдавского народа в будущее, отраженный в его мечтах о светлой мирной жизни („Vor trece anii și-n valea asta” – см. текст в Приложении 6.4). Форма части – куплетно-вариационная. Здесь солирующие и хоровые партии звучат преимущественно *a cappella*. Оркестр задействован лишь на протяжении нескольких тактов в начале каждого куплета и в конце части. В завершении,

как эхо, звучит тема из первой части кантаты – „Vor trece anii”. Этой темой хор завершает вторую часть произведения, и лишь в последних ее тактах на фоне протянутых звуков в хоровых партиях появляется оркестр.

Третья часть прославляет трудовой энтузиазм первого послевоенного десятилетия, воплощая энергию движения: „Duduie motoarele duduie, / Văile se zguduie, zguduie”. Покорение могучей реки силой человеческого труда перекликается с темой небывалых трудовых свершений: „Vin spre Nistru satele, satele / Să oprească apele, apele... / Mai s-ajungă stelele, stelele... / Le s-aprindă zările”.

Часть написана в сложной трехчастной форме. Одним из приемов, отвечающих названию третьей части *Трудовая* и первым словам текста, является характерный ритмический рисунок с использованием пунктирного ритма на первой доле, сохраняемый остигато практически во всех хоровых партиях всех трех разделов части. (пример 1.8. в Приложении 1) Использование миксолидийского и лидийского лада подчеркивает близость данной части молдавским народным песням. Другой прием, которым воспользовался композитор, в том числе и для усиления фольклорного колорита, – поэтическое повторение последнего слова почти каждой строки на протяжении третьей части при парной рифме (см. текст выше).

Лексические повторы в тексте применяются в основном в функции усиления, концентрируют внимание на предмете или действии, способствуют упорядоченности построений. С музыкальной точки зрения З. Ткач предпочла передать скорее общий характер, выразительные свойства стиха, нежели его поэтические приемы, организовав постоянную ритмическую пульсацию восьмыми в сопровождении, придающую музыке моторный, поступательный характер. Моноритмическая пульсация аккомпанемента соединяется с репетициями аккордов, группируемыми то по 2, то по 4, а то и по 6 «ударов». Эта непрерывная пульсация имитирует или вызывает ассоциации с ритмами трудовых процессов. Таким образом, ярко подчеркнув движение «моторов», олицетворяющих трудовой энтузиазм всей страны, композитор прибегла к музыкально-изобразительным средствам, применив ритмическое остигато в хоровых партиях, постоянные репетиции аккордов одной длительности (восьмые в сопровождении) в темпе *Vivo allegro*. На протяжении почти всей части прослеживается мелодическое варьирование остигатной ритмической формулы, разнообразие вносится периодическим использованием синкопированных ритмических рисунков.

Этот образ всеохватного механистического движения в музыке, найденный композитором, отражает фонические особенности поэтического текста Э. Лотяну. Употребление уже в первом и затем многократно повторяющемся в III части слове

„Duduie” звонкого альвеолярного взрывного звука «д», а также его сочетание с «зг» – звенящим и звонким согласным в слове „zguduie”, – словно иллюстрирует гул моторов как огромного механизма, возрождающего и строящего страну. Индустриальный образ создается также благодаря силлабическим музыкально-текстовым отношениям, метроритмической периодичности, усиленной периодичностью синтаксических построений, соответствующих строению текста.

Четвертая часть – *Баллада о партизанах* – трогательный, и в то же время суровый рассказ о военных годах, своеобразный крик души молдавского народа, отголосок недавнего прошлого, освещенного светом героики. Многократное повторение призыва „Ascultați” в функции балладного вступления является обращением к потомкам с призывом не забывать о своих предках, проливших кровь за свободу соотечественников: „Să re-nvie-n ochii voștri vremile de luptă! / Dragii mei, ascultați povestea, ascultați...”.

Единственную силу, способную противостоять захватчикам, истерзанный молдавский народ видел в партизанах: „Pentru satele aprinse, / Pentru lacrimile plînse / Din pădurile bătrîne / Partizanul vine, vine...”. В тексте Э. Лотяну можно усмотреть поэтическую метафору: в роли защитников-освободителей здесь подразумеваются те же гайдуки, которым посвящено немало поэтических и музыкальных страниц в молдавском фольклоре. Именно эти народные мстители¹⁷⁰ боролись с врагами и поработителями, обрекая свою жизнь на вечное противостояние.

Музыкальная форма данной части – сквозная, свободная, но с элементами репризности, которая проявляется в заключительном построении. Здесь возвращается основная тональность – *f-moll*, у солиста проходит вариант первоначальной темы, повествование вновь передается солирующему тенору.

Изложенная в темпе *Moderato*, *Баллада о партизанах* начинается с небольшого семитактового оркестрового вступления. Соло тенора ”Dragii mei, ascultați povestea, ascultați...” выполняет функцию зачина повествовательного характера, партия тенора содержит три предложения. Начальная тема опирается на квартово-квинтовые ходы в нисходящем движении, которые нередко встречаются в таких фольклорных жанрах, как молдавские народные гайдуцкие песни (например, *Cântec despre Codreanu*), песни о тяжелой доле (*Lung îi drumul și bătut*) и др. Хор подхватывает мелодию тенора. В дальнейшем композитор прибегает вновь к чередованию сольного высказывания – вначале сопрано, а затем и других голосов, сменяющихся хором, что напоминает респонсорный принцип. Заметим, что монологическое изложение удачно передает балладный характер поэтического образа, воплощенного в тексте.

Редко используемый в данной кантате речитатив композитор вводит именно в этой части, чтобы ярче подчеркнуть ключевые слова „A-le-lei dușman hain, mult am tras amar și chin, e!” (пример 1.9. в Приложении 1). Следующий за ним раздел танцевального характера образован при участии хорового унисона на фоне октавного звучания в сопровождении. Его пульс задается вначале аккомпанементом (*Allegro*), а затем передается хору, в то время как в сопровождении все более явно звучит ритмическая формула хоры. Красочный гармонический сдвиг во фригийский *es*, передача мелодии в партии верхних голосов хора, при сохранении простого ритмического рисунка и периодичности, обеспечивает темброво-гармоническое развитие (пример 1.10 в Приложении 1).

Довольно объемная по своим масштабам четвертая часть выполняет функцию драматического центра всей кантаты. В жанровом отношении здесь преломляются черты гайдуцких песен, баллад, а также содержатся ритмические фигуры, типичные для молдавской хоры.

Пятая часть кантаты – *Финал* – воплощает единое стремление страны к новым вершинам, к осуществлению мечты: „Tot mai sus către țelul visat! / Ca Patria fii tânăr mereu, Rîu iubit! / Tot mai dîrz cutezați.../ Nistrul meu, Nistrul meu...”.

Заключительная часть написана в форме рондо с варьируемым рефреном. Гомофонно-гармоническое изложение в оркестре в начале части, создающее общий гимнический характер звучания, продолжается у хора, периодически прерываясь переключками партий сопрано и теноров. Ритмическая пульсация с участием четвертных и восьмых длительностей в остинатной, изначально со смещенными акцентами и постоянно варьируемой формуле, в некоторых тактах расцвечена синкопами в отдельных партиях и во всем хоре. Первоначальное озвучивание слов „Rîu iubit, mărturie a drumului..”. композитор предоставляет партии басов, густой тембровой колорит которых усиливает выразительность текста, ярче отражает поэтический замысел. Характерный мотив, неоднократно встречающийся в первом разделе, содержащий нисходящий квартетный скачок с дальнейшим восходящим движением, ярко подчеркивает слова „Tot mai sus către țelul visat..., Sus mai sus..., Cântul viu peste plai revărsat...”. Нисходящее октавное движение восьмыми длительностями в оркестре прерывается аккордами в высокой тесситуре на *ff*, точно всплеск – „...tot mai dîrz”.

Здесь звучит отголосок из первой части, связанный с текстом „Vor trece anii” (данные слова встречаются также в конце второй части), – взгляд в светлое, мирное будущее, где родная страна воспевается как самая лучшая: „Sub zarea albastră cânta-vor / Cel mai mîndru plai din lumea-ntreagă”.

В заключение, наряду с содержательными и образно-драматургическими особенностями первой кантаты З. Ткач, отметим наиболее заметные моменты ее музыкального языка и композиции. Идейный замысел кантаты раскрывается в движении образов и настроений, которыми наделяется молдавский народ, его воспоминаниях о прошлом и надеждах на светлое будущее. Вся многовековая история края разворачивается на берегах воспетой в произведении реки Днестр. Важно отметить, что З. Ткач точно следует за содержанием текста, используя тембровую выразительность различных хоровых партий и солистов, тонально-ладовые соотношения: I, II, III и V части жизнеутверждающе звучат в основном в тональностях мажора, IV часть – в характерном для баллады миноре.

В целом, в кантате преобладают мажорные тональности, что соответствует смыслу поэтического текста и особенностям его прочтения композитором – «песнь прославления» Днестру как традиционному поэтическому образу, который, к тому же, в тексте нередко используется в роли художественной метафоры. Единственная минорная тональность – *f-moll* – выбрана З. Ткач для IV части – *Баллады о партизанах*.

Общий тональный план кантаты:	Части	I	II	III	IV	V
	Тональности	<i>Es</i>	<i>D</i>	<i>As</i>	<i>f</i>	<i>G</i>

Кульминация кантаты приходится на точку золотого сечения всего произведения – середину IV части пятичастного цикла. В оркестровом сопровождении речитатива солирующей партии тенора „A-le-lei, duşman hain, mult am tras amar şî chin, âi...” звучит оstinатная формула механистического характера в октавном утروении, ассоциирующаяся в ритмическом отношении с темой фашистского нашествия из VII Симфонии Д. Шостаковича (т. 74–78). Эта тема может быть обозначена как «тема врага» (пример 1.9. в Приложении 1).

Для придания музыкальным интонациям фольклорной самобытности композитор использует лады народной музыки, не цитируя народные мелодии. Так, в I части З. Ткач применяет лидийский лад, в III части – лидийский и миксолидийский, как отдельно, так и в сочетании. В IV части преобладает фригийский лад. В финале произведения в миксолидийском ладу звучит лишь первый раздел.

Композитор нередко использует музыкальный материал песенно-танцевальной жанровой природы – размеренный ритм молдавской хоры в I части, танцевальную моторику в III части, балладное повествование в IV части, гимничность в финале. Важная роль в произведении отводится ритмической характерности тематических построений, при участии которой иллюстрируются определенные ситуации в тексте (движение моторов, стремление народа к поставленной цели, «тема врага»).

Кантата *Песнь о Днестре* З. Ткач – оригинальное, довольно объемное произведение, показательное в хоровом творчестве композитора, ставшее ярким образцом первых молдавских кантат второй половины XX века. В то же время в ней явно усматриваются характерные черты эстетики соцреализма, в том числе такие как: поэтический текст, при всей своей талантливости романтизирующий идеологические стереотипы эпохи – культ родины, народа, партии, труда, героизму революционной борьбы и т. п.; демократичность музыкального языка – песенно-танцевальные мелодии; подчеркнутая народно-хоровая природа самого жанра; имитация-упрощение «больших» музыкальных жанров – театрально-сценических и симфонических (калейдоскопически-пестрая, близкая к сюитной, смена образов в драматургии, и, в то же время, использование очертаний сонатной формы, стремление к симфоническому развитию песенно-танцевальных тем); приподнято-торжественный, патетический характер гимнических, славильных частей и гражданственность лирики.

4.2. Лирико-патриотические кантаты

4.2.1. Кантата *Zorile noastre (Наши зори)* С. Лобеля

Кантата *Zorile noastre (Наши зори)* для солистов, смешанного хора и оркестра была написана начинающим композитором С. Лобелем в 1954 г. на текст известного поэта Е. Букова и посвящена 30-летию МАССР. Пятичастное произведение представляет несомненный исторический интерес не только как документ эпохи, отражающий определенные тенденции современного им этапа музыкальной культуры, но и в перспективе эволюции этого чрезвычайно востребованного жанра в творчестве композиторов республики. Кантаты конца 1940-х – начала 1950-х гг. важны и с точки зрения накопления композиторского мастерства, так как на их основе осваивались крупные формы вокально-симфонической музыки, формировалась национально-характерная образная сфера, тематизм и приемы его развития, а также отрабатывались соответствующие композиционные принципы.

В биографическом очерке о С. Лобеле Е. Ткач кратко описывает содержательный план кантаты *Наши зори* [67, с. 119–120]. Названия 5 частей произведения не совпадают с представленными на обсуждении кантаты в ССК в 1954 г. [149], однако между ними можно уловить некоторое смысловое сходство:

части	На прослушивании в ССК Молдовы (1954)	В очерке Е. Ткача (1960)
I	О дружбе народов	От Днестра до Волги
II	Прошлое Молдавии и надежда на лучшее будущее	Горький лист белладонны
III	Освобождение Молдавии	Яблоки на ветвях смеются
IV	Об успехах свободного народа	По долинам льется дойна
V	Под предводительством партии – к коммунизму	Финал

Поэтическая концепция кантаты складывается как нанизывание схожих по своей идейно-патриотической направленности, и в то же время различных по своему жанрово-стилевому наклонению частей, что было поддержано и музыкой С. Лобеля. В стихах Е. Букова (см. текст кантаты в Приложении 6), несложных по содержанию, ритму и образному строю, присутствует и «национальный идентификатор» – образ реки (особенно в ч. I и II), и песня (дойна) с танцем (ч. III и IV), и мотивы народного страдания в недавнем историческом прошлом (II ч.). В то же время, текст насыщен типичными мотивами идеологического толка. Поэт, с одной стороны, явно следует образцам народной поэзии, с одушевлением Днестра – „Nistrul zîce voiosul cânt”, использованием типичного для молдавского фольклора флористического («растительного») зачина „frunză verde, albă floare”, который осмысляется как символический, идеализированный образ цветущего сада. А образ цветка как олицетворения расцвета и солнца как источника жизни – поставлены в тексте I ч. рядом со словом «жизнь» и «страна» („viață, floare”, „țară soare”, „viața ni-i de soare plină”).

С другой стороны, в стихотворения Е. Букова вплетены образы труда, рождающие чувство гордости за свою страну и народ, нередко соединяемые с типично советской риторикой. Одна из характерных метафор этого времени – свет с востока: „Și din Moscova vine raza”, как олицетворение центра мира, встречаются и другие характерные для советских кантат средства поэтического словаря, как, например, устойчивые образы-эпитеты – красное знамя („drapelul roș al slobodei”), братство народов, родная страна и др. Поэту удалось соединить эмоциональное звучание патриотической тематики с агитационной патетикой пропагандистских идей в духе времени. В результате много-частная кантата *Наша зори*, хотя и приурочена к очередной государственной дате, отличается более сложной концепцией, нежели одночастные кантаты-славления «на случай».

I часть – *Andante sostenuto* (180 т.), озаглавленная *De la Nistru pîn-la Volga (Om Dnestra do Volgi)*, начинается небольшим инструментальным вступлением торжественного характера, характеризующимся частой сменой размеров (9/4, 7/4, 5/4, 4/4, 6/4) и соответствующей им разной длиной фраз, что обеспечивает гибкость тематического развития. В основе темы лежит чередование двух контрастных элементов: распевно-унисонной фразы гимнического характера с кварто-квинтовой основой и фанфарно-аккордового возгласа. Контраст создается фактурными, а также ритмическими, мелодическими и гармоническими средствами. Первый элемент выдержан ровными четвертями в унисонно-октавном изложении в верхнем регистре, представляя собой мелодическую волну, устремленную вверх, с характерным украшением перед последним, наивысшим звуком. Второй элемент – это ритмический оборот с пунктирным ритмом, в

котором слабое время дробится на три коротких ноты, образующие триоль: четверть с точкой и триоль шестнадцатых, с последующими равными четвертными или половинными длительностями. Триоль обостряет пунктирный ритм, создавая эффект барабанной дроби, что в целом усиливает его приподнято-торжественный характер. Музыкальный материал такого рода обычно относится к сигнальным формулам, задача которых – призыв к слушательскому вниманию, с одной стороны, и создание бодрой, торжественной эмоциональной атмосферы – с другой.

Чередуясь, оба элемента варьируются и развиваются в гармоническом отношении путем терцовых сопоставлений: $E - G$, $F - A_s$, до появления тремолирующего доминантового органного пункта *Fis* (т. 7–10) в тональности основного раздела *H-dur*, и ретроспективно все вступление оценивается как расширенный каданс – предъикт к основной тональности. С установлением в т. 7. органного пункта связано утверждение не только тональности, но и первого, гимнического элемента. Излагаясь в малой октаве, он начинает свое поступательное восходящее движение равными четвертями в октавной дублировке *cresc.* на тремоло в глубоких басах к тоническому аккорду *H-dur tutti*.

Хор вступает с той же темой широкого дыхания из вступления, на основе которой будут построены многие разделы первой части кантаты, звучащей в новом, более подвижном темпе *Allegro moderato*, что придает ей жизнерадостный характер. Композитор строго соблюдает синтаксис и структуру стиха, поэтому мелодия хора складывается из двухтактных фраз сходного ритмического оформления. Периодическое членение стиха подчеркнута туттийным аккордом на *sf* (на Т или D), акцентирующим сильную долю каждого второго такта, а также паузой перед началом хорового двутакта. Данная метро-синтаксическая схема сохраняется на протяжении крайних частей – **A** и **A₁** – трехчастной формы (см. таб. 3.4.2. в Приложении 3). Однако парная рифма стиха (**aa bb**) не поддержана в его музыкальном решении, что позволило композитору избежать периодичности и развивать мелодические фразы в гармоническом отношении, изменяя их окончания. Варьируемое повторение первых двух двухтактных фраз **aa₁** и обновление хоровой мелодии в следующих двух – **bb₁**, вызванное изменением ритма стиха во второй половине каждого из первых четырех четверостиший, а также сохранение этой схемы на всем их протяжении свидетельствует в пользу куплетно-вариационной формы первой части **A** (см. таб. 3.4.1.). Выбор такой музыкальной архитектоники композитором полностью соответствует несложным по форме, ритму и образному строю стихам Е. Букова.

Куплетно-вариационная форма в первой части кантаты обнаруживает тенденцию к укрупнению, к объединению четырех куплетов в двухчастную композицию типа **A – A₁**. В первом куплете „Zorile țării n-au hotare” доминирует хор, поддержанный скупым

инструментальным аккомпанементом. Во втором куплете „Și-n Ucraina...”, в разделе **b** мелодия секвенцируется, происходит более активное тональное развитие, затрагивающее тональности *A-dur*, *D-dur*. Наблюдаются изменения и в организации хоровой фактуры, распадающейся на два перекрестных слоя: сопрано, которым по-прежнему поручено исполнение мелодии, дублируются в сексту тенорами, а альты, удвоенные в дециму басами, выполняют функцию гармонического заполнения аккордов. В инструментальном сопровождении проводится ровными половинными длительностями нисходящий звукоряд дорийского *h* с высокой IV ступенью.

Третий („Satele cresc”) и четвертый („Mîndru este norodul Țării”) куплеты выполнены как динамическая реприза первых двух, динамизация касается в основном инструментальной партии, изложенной плотными аккордами *tutti*, украшенными аподжиатурами к каждой сильной доле такта. При этом первый куплет у хора повторяется почти точно в третьем, а в четвертом незначительно варьируется мелодия и упрощается гармония в разделе **b5**, что отражает следующая схема: **a a1 b4 b5**.

После небольшой инструментальной интермедии (4 т.), следующей за частью **A**, начинается часть **B** (т. 79–110), звучащая в тональности *gis-moll* и включающая два следующих куплета. Тема этой части не вносит особого контраста, так как сохраняется размер 6/4, периодичность двутактовых построений и начало строк со второй доли. Музыкальный материал произведен от тематического элемента **b**, который неоднократно звучал во второй половине каждого из предшествующих куплетов. В то же время композитор находит новые тембровые краски, поручая исполнение пятого куплета баритону, а его повторение (шестой куплет) – женскому хору. Кроме того, инструментальная фактура этих куплетов существенно изменена.

Более глубокий контраст вносит раздел **C** (т. 79–110), построенный на новой теме распевно-лирического характера (ремарка *Molto cantabile*). Однако благодаря особенностям своей мелодики, включающей движение по звукам тонического квартсекстаккорда в тональности *Es-dur*, тема, изложенная крупными длительностями в размере 6/4, отличается сигнально-духовым (в данном случае – благородно-певучим, «валторновым») звучанием. Патетическая торжественность, эмоциональная приподнятость музыки обеспечивается также фигурациями восьмых в инструментальном аккомпанементе, создающих эффект наполненности благодаря укрупнению, ритмическому «растягиванию» звуков мелодии и придающих многослойность фактуре.

Несмотря на сохранение трехдольного музыкального размера 6/4, стихотворное сложение в этом куплете меняется на двудольное, что находит свое отражение в изменении ритмической группировки крупных длительностей (по две половинных с

точками). Пропадает несовпадение ударений текстовых с музыкально-ритмическими, что придает части более кантиленный характер, которого и добивался композитор. В целом баритоновая мелодия куплета приближается по своему характеру к гимну или оде¹⁷¹.

В разделе **С** усилено фольклорное начало, благодаря использованию миксолидийского и лидомиксолидийского ладов с устоем *es*¹⁷². Напомним, что использование лидомиксолидийского лада (миксодиагностика, по Ю. Холопову) типично для музыкального фольклора Балкан. Для молдавских композиторов его применение становится характерным, идентифицирующим фольклорное начало, музыкальным признаком. Помимо лада, в комплекс выразительных средств входит так называемое «женское» окончание с характерным смещением акцента на слабую долю, вариантное переинтонирование мотивов, аккордово-гармоническая фактура сопровождения с фигурационным голосом внутри.

Раздел **С** образован двумя куплетами: первый из них поручен солирующему баритону¹⁷³, второй – хору с *divisi* партии альтов. Задача фактурного разнообразия решается композитором с помощью возрастания количества голосов: от сольной мелодии он приходит к полному хоровому звучанию (см. таб. 3.4.3.). Каждый из поочередно подключающихся голосов проводит следующую строку куплета.

Объемная инструментальная связка (т. 111–124), насыщенная отклонениями¹⁷⁴, с гармонизацией нисходящего звукоряда дорийского *b* (*b as g f es des c b*) приводят к остановке на *D H-dur* перед началом **A₂** – основной тональности I части. Возвращение начального четверостишия и его музыкальной темы означает репризное повторение первого куплета, который, как и в части **A**, звучит дважды с изменяющимся текстом: „Zorile țării n-au hotare” – **A₅** (**A**) и „Și-n Ucraina” – **A₆** (**A₁**). Варьирование касается в основном фактуры, уплотняющейся благодаря *divisi* в партии альтов („Veșnic mîndră fi”).

В разделе **B₂** (т. 141 „Lunca-i plină”) по-новому озвучивается исполнявшийся ранее куплет, который на этот раз поручен неполному хоровому составу (*SAT*) в новой тональности *e-moll*. Его варьированное повторение **B₃** вносит более существенные изменения в вокальную мелодию, исполняемую на этот раз женскими голосами, и в фактурное решение. Уже известная мелодия куплета в октавном удвоении звучит в инструментальном исполнении (т. 149), а контрапунктирует ей относительно новый тематический материал в партии сопрано *divisi*, дублированный в терцию и сохраняющий исходное двутактовое синтаксическое членение. Таким образом, данный раздел представлен двумя куплетами одного и того же поэтического текста, но с отличающимся музыкальным решением.

Финальное, четвертое проведение ключевой темы *a* с неизменной поэтической фразой „Zorile țării n-au hotare” (т. 160) вновь содержит существенные изменения. Во-первых, фактурное решение на этот раз включает мужские голоса на *f*, при *divisi* тенора, во-вторых, первые две двухтактные фразы отделяются такими же двухтактными инструментальными проигрышами. Наконец, плотная аккордовая фактура сопровождения на тремолирующей тонической квинте свидетельствуют о заключительном типе изложения, свойственном кодам. Следующие две повторяющиеся хоровые фразы в виде движения мелодии по аккордовым звукам тонического трезвучия с уходом на гармонизацию звука *g*[♯] (VI ступень гармонического мажора) – упрощенный вариант начальной темы *tutti* с участием *divisi* – складываются в шестизвучные аккорды, поддержанные такими же аккордами инструментального сопровождения. Незначительное расширение благодаря укрупнению длительностей происходит на последних словах, подытоживающих основную идею поэтического замысла данной части (как, впрочем, и всей кантаты): *Sîntem slobozi!*

Кода I части кантаты *Наши зори* С. Лобеля (А4, на основе начальной темы, цементирующей всю архитектуру) – это типичный образец заключения для славильных произведений или частей, которые обычно отличаются укрупнением большинства музыкально-выразительных средств, используемых для выражения главных идей и образов в кантатах советского периода. Среди них: ритмическое расширение; уплотнение фактуры с помощью аккордово-гармонического изложения, вокально-оркестровое *tutti* с участием октавных дублировок или аккордовое утолщение голосов, возрастание количества голосов хора благодаря *divisi* партий; упрощение тонально-гармонических средств – длительно удерживаемая тоника или повторение автентических оборотов; усиление динамики, как минимум, до *ff*; задействование высокого регистра хора; «выпрямление» мелодии до фанфарно-сигнальных интонаций (движение мелодии по аккордовым звукам либо тонико-доминантовые сопоставления их), артикулируемых с акцентами. Таким образом, по своему жанровому наклонению первая часть кантаты *Наши зори* может быть определена как славление-величание, типичное для первых частей советских кантат, обретающее в трактовке поэта, а вслед за ним и композитора – С. Лобеля, некоторую национальную специфику.

Куплетно-вариационная форма первой части состоит из большого числа куплетов, для группировки которых композитор прибегает к действию других формообразующих принципов. Так, композиция этой части усложнена, во-первых, постоянным возвращением первых двух куплетов с текстом „Zorile țării, и „Și-n Ucraina” (А) в тональности *H-dur*, подвергающихся варьированию и чередующихся с другими куплетами

(**B** и **C**), звучащими в иных тональностях, что создает ощущение рондальности (см. Таблица 1: Структура I части). Во-вторых, возвращение раздела **B** и симметричное расположение разделов **A** и **B** по отношению к центральному разделу **C** вносит черты концентрической формы. А тональная транспозиция раздела **B** при его повторении (из тональности *gis-moll* в *e-moll* – *cis-moll* – *E-dur*) придает форме первой части кантаты черты сонатности, напоминая о схеме рондо-сонаты. Таким образом, разные способы группировки куплетов вызывают ассоциации с образованием формы второго и даже третьего планов (по В. Протопопову), что, впрочем, характерно для композиторских решений вариационных форм в инструментальной музыке.

II часть (*Largo*, 205 т.)¹⁷⁵, вносит существенный контраст. Образ народных страданий, борьбы, восстаний между «пенным Прутом» и «бурным Днестром» и надежда на свое освобождение, которая связывается в тексте Е. Букова с объединением берегов (братство с Россией) – эта тематика станет хрестоматийной не только для кантат 1950–1960-х годов, но и для многих хоровых сочинений этого периода. В этом свете музыкальное решение поэтического текста заслуживает особого внимания. Музыкальные средства, которые избрал композитор для воплощения образов трагического прошлого – страдания и борьбы – в определенной степени напоминают соответствующие разделы кантаты *Стефан Великий* Шт. Няги.

Повествование о тяжелой доле народа („Am trecut prin foc”) поручено солирующему басу. Мелодия сольной вокальной партии отличается песенным характером и в то же время обладает некоторыми признаками оперной арии. Вступая в медленном темпе в тональности *gis-moll* с высокой VI ступенью, на фоне педали фортепиано в глухом, низком регистре на нюансе *pp*, со скупым сопровождением, голос исполняет вначале песенно-лирическую (хотя и без распевов) мелодию в размере 4/4. Во втором периоде (на 3/2 – 4/4) она несколько драматизируется, усложняясь триолями и скачками на более широкие, экспрессивные интервалы (ц. 2). В то же время структура построений остается симметрично-квадратной (8+8): 4+4 (a–a₁) – в первом предложении, 4+4 (b–b₁) – во втором, где более явно ощущается дробление на двухтактные варьированные фразы. Однако, благодаря довольно медленному темпу, тематическому различию предложений, поддержанных изменением размера и фактуры на размеренное движение хорального типа в инструментальном сопровождении, форму данного раздела можно определить, как простую двухчастную типа **A B** (см. таб. 3.4.4.).

Инструментальный раздел (16 т.) повторяет в общих чертах сольный, с тем исключением, что завершение второго периода расширено и выполняет функцию гармонической модуляции из *gis-moll* в *c-moll* – тональность следующего, сольно-

хорового раздела. Вновь появляется начальный четырехтакт темы (а), но уже в тональности не *gis-moll*, а *c-moll* с высокой VI ступенью (ц. 3), завершающий предыдущий инструментальный раздел и в то же время подготавливающий вступление хора.

В *c-moll*'ном разделе (ц. 3–6) чередуются уже дважды прозвучавшие фразы первого восьмитакта соло баса (а₁–а₂) с новой, речитативно-аккордовой темой (с–с₁) у женской группы хора. Следующие друг за другом две темы а₁, с, а₂, с₁ напоминают респонсорную переключку солист – хор, тем более, что хор подхватывает текст, который только что озвучил солист¹⁷⁶. Напряжение в партии хора обеспечивается также аккордовыми репетициями звуков при силлабическом соотношении музыки и текста. Небольшое расширение в конце (ц. 9) служит гармонической связкой к следующему разделу.

Раздел В (*piu mosso*, ц. 8) предстает в форме 3-х голосного фугато, подводящего к кульминации всей части (Т – А – S). Благодаря повтору двухтактной фразы в теме фугато, звуковысотный уровень и динамика которой постоянно повышаются, она звучит как заклинание, завершающееся двухпластовым скандированием слов „Noi ne uitam la răsarit”. На последних 4 тт. раздела вступают басы, дублируемые в дециму альтами, в то время как сопрано в октавной дублировке с тенорами достигают мелодической вершины всего фугато, подготавливая в фактурно-регистровом отношении следующий раздел.

Не прерывая линию поэтического текста, буквально на едином дыхании, с мелодической вершины, берущейся восходящим октавным скачком, вступает мелодия гимна. Этот новый раздел С – *Molto meno mosso* (ц. 9) – контрастирует предыдущему, выступая кульминацией всего предшествующего развития. Аккордово-гармоническая фактура хорового *tutti*, на динамическом нюансе *ff*, сопоставление удаленных тональностей медиантового соотношения *Fis–D*, парная периодичность двутактовых фраз (а–а, б–б) – весь этот комплекс выразительных средств понадобился композитору для торжественного подчеркивания основной мысли – „Am vrut unirea cu Rusia”. На фоне приемов музыкальной повторности, обеспечивающей «заклинательный» характер музыки, выделяется разнообразие фактуры¹⁷⁷, часть завершается в тональности *dis-moll*.

Темповое изменение *Allegro non troppo poco agitato* (размер 4/4 *alla breve*), появление тональности *es-moll* путем энгармонической замены звуков, изменение фактуры на мерную пульсацию октавами доминантового органного пункта, на фоне которого излагается мелодия крупными длительностями, характеризуют новый оркестровый эпизод (т. 94–127). В своем динамическом развитии¹⁷⁸ он достигает *fff* и приводит к новому разделу – коде.

Музыкальный материал коды – „S-aprins vălvătaia mîniei”, *es-moll* (ц. 12) в исполнении мужского хора *divisi* на *f* носит гимнический характер. Тема по своему

суровому хоральному звучанию перекликается с начальной мелодией солирующего баса, что отмечал Е. Ткач [67], и что полностью соответствует образному строю текста, с его словарем: „mânie”, *revoltă, tărie, asprele săi*. Изменение формы инструментального сопровождения на движение триолями (3 восьмых на одну долю, приравненную к четвертной длительности), с участием многочисленных репетиций дает физическое расширение каждой доли и придает звучанию беспокойный характер.

Данная часть также написана в куплетно-вариационной форме, определяемой текстом, и отличается квадратно-симметричным строением (16=4+4+4+4) по схеме **A** (*a–a1*) **B** (*b–c*). Первое четверостишие в тональности *es-moll* (тт. 128–150) при повторении демонстрирует признаки развития: текст дробится на мелкие повторяющиеся фразы, положенные в основу трехголосного фугато на очень простой теме – восходящий тетракорд из затакта на нюансе *p* (ц. 13, т. 146–150), голоса поочередно вступают в прямом движении в восходящую квинту, начиная с баса. Начавшись в *es-moll*, раздел продолжается в тональности *fis-moll*, в которую переносится то же фугато, но на этот раз тему задают тенора на фоне контрапункта басов, а имитируют голоса женского хора.

Окончание фугато перерастает в продолжение темы-гимна на тот же текст „S-aprins vălvătaia mîniei” (ц. 14, т. 155–172), отличающейся сменой ключевых знаков (три диеза), структурным сжатием (3 т. + 3 т.), тональной неустойчивостью, а также эмоциональным подъёмом. Композитор свободно обращается с текстом, выбирая из четверостишия только две строки: „S-aprins vălvătaia mîniei” и „Și rașii cu tărie tăiau”. Во второй половине куплета (ц. 15) при варьировании темы-гимна вновь происходит смена фактуры: мелодия в исполнении теноров в характере *risoluto* дублируется в октаву басами, а вместе они продублированы оркестром, что придает звучанию действительно решительный, чеканный характер.

Такое развитие приводит к новой фразе, регистровой, динамической (*ff*) и драматической кульминации, имеющей ключевое значение для всей части: „Striga tot porodul / Noi cerem svobodă /...”. При всем этом последний восьмитакт выстроен как масштабно-синтаксическая структура с замыканием (2+2+4 тт.), разорванная пополам ферматой. Унисонно-аккордовое *tutti* хора с оркестром используется для двукратного повторения фраз-крика в высоком регистре на *ff*, сменяемых после выразительной паузы-ферматы волной восходящего профиля в диапазоне полутора октав ($d^1 - g^2$), начинающейся на *pp*, но при указании *molto cresc.* и *poco rit.* быстро (на протяжении последующих четырех тактов) восстанавливающей свой характер.

Объемное инструментальное заключение всей части выступает в роли инструментальной коды (т. 173–205). Здесь вновь преобладает унисонно-аккордовое

движение в высоком регистре. Начавшись в *H-dur*, инструментальная кода быстро восстанавливает тональность *gis-moll*, в которой звучит начальная тема части – соло баса, образуя тем самым тонально-тематическую арку. В последних тактах этой коды, однако, происходит ладовая подмена тоники: звучит *Gis-dur*. Очевидно, мажорный лад здесь выбран композитором как знак просветления, торжества победы. Однако, после «громкой» кульминации, вначале оркестрово-хоровой, а затем инструментальной, часть завершается «тихой» кульминацией, с уходом в низкий регистр на *sub. p* и небольшим нарастанием *poco a poco cresc.*, замедлением движения благодаря крупным длительностям, и в конце – вновь небольшое динамическое нарастание и иставание заключительного аккорда (тремоло) на *pp*. Такое изобилие темпово-агогических, динамических и регистровых колебаний, в общем-то, не свойственных куплетным формам, придает завершению части поистине драматический, бетховенский характер, несмотря на песенный характер тематизма и присущую ему симметричную синтаксическую организацию.

III часть в темпе *Allegro* (231 тт.) на текст „Vin dinspre Nistru, vin, frații sovietici” отличается песенно-танцевальным характером. Инструментальное вступление создает скерцозный образ и настраивает на фольклорный лад благодаря своей модальной организации – лидомиксолидийскому ладу от *C*. Игровое начало выражено здесь не только трехдольными «вращательными» мотивами, перебрасываемыми в разные регистры (своего рода *perpetuum mobile*), но и синтаксической структурой дробления (8=2+2+1+1+1+1 т.), сменяемой пунктирным ритмом (2+2 т.), предвосхищая тем самым ритмический рисунок хоровой темы.

Характер тематизма хорового раздела определил форму: куплетно-вариационная в своей основе, она отличается квадратно-симметричным строением (8=4+4), повтор четырехтактовых фраз. (т. 13–28) формирует почти периодическую структуру. Однако в результате эти четыре четырехтакта организованы в виде дважды повторенного периода повторного строения ($a-a_1-a-a_1$) с различными каденциями (D–T) в лидомиксолидийском *F* с \flat VII (*es*) и \sharp IV (*h⁴*). Как и в предыдущих частях кантаты, выбор музыкальной формы связан с особенностями текста (два четверостишия с четырехстопным дактилем и перекрестной рифмой, в которой созвучны 2 и 4 строки, а 1 и 3 различаются).

Следующие два четверостишия (т. 29–44) демонстрируют уже опробованную структуру: сопоставление удаленных тоналностей медиантового соотношения *F–Des*, (при периодическом напоминании звучащей в басу октавы на звуке *F*), как во второй части кантаты, парная периодичность четырехтактовых фраз ($b-b_1-b-b_1$) с различными каденциями (D–T), складывающаяся в дважды повторенный период повторного строения

В (см. таб. 3.4.5.). Несмотря на то, что начало фраз звучит на новой высоте, тематический материал не контрастен первому разделу, а в каденциях наблюдается полная идентичность.

В репризе (**A**₁) первого куплета (т. 49–64) варьируется – уплотняется – аккордово-гармоническая фактура, несколько изменяется инструментальное сопровождение – появляются октавные дублировки, используется техника четверного контрапункта, где мелодия сопрано и подголоска в теноре меняются местами, при сохранении баса и альты (одного из голосов *divisi*). Раздел **В** изменен, но не сокращен: первый восьмитакт (т. 65–72) повторен точно, во втором хору достаются только каденции, т. к. в начале каждого четырехтакта оркестр озвучивает только его ритмическую канву (т. 77–81).

В этой части композитор проявляет особую изобретательность на уровне фактурно-тембрового решения, что особенно заметно в трактовке хора. Так начало хоровой части построено в виде диалога между высокими и низкими голосами, где тема *a* звучит в партиях *ST*, которым в т. 28 отвечают *AB* с темой *b*, весьма схожей ритмически с предыдущей. В варьированном повторении тема *a*₁ проводится сначала в партии *S* в гармоническом сопровождении всего хорового состава, затем передается в партию *T*. Дальнейшее фактурно-тембровое развитие связано со вступлением темы *b*₁ (с т. 65), которая оказывается разделенной сначала между партиями *B* и *S*, а затем между оркестровой партией и унисоном всего хора.

Возвращение темы *a* представляет ее новый вариант – *a*₂, восьмитактный инструментальный период на ее основе звучит в новой тональности *A-dur*. Далее тема передается в хоровую партию басов *a*₃, подхваченных в следующем четырехтакте тенорами. Новый восьмитактный период в тональности *Es-dur* открывается унисонным проведением этой же темы женскими голосами (4 т.), продолжаясь в мужском хоре на фоне сохраняющегося унисона женского состава, что позволяет оценить весь этот изобретательно построенный раздел как свободное хоровое фугато. Фактурно-тембровое и гармоническое развитие, а также тематическое варьирование выливается в многоэтажный октавный унисон хора на *c* (4 т.) – *D* в тональности *F-dur* (следующие 4 т.), логически завершающей куплетно-вариационную форму первой части **A**, состоящей из трех куплетов. Инструментальное сопровождение заключительного характера в виде двухтактных фраз в октавной дублировке, перебрасываемых из одной октавы в другую, продолжает свое движение и после снятия *T*₃₅ *F-dur*.

Новая часть **В** „*Dulce-i rodul și se arlească*” открывается инструментальным вступлением (2 т.), в котором происходит смена фактуры (соло тенора), тональности (*D-dur*), размера на 6/8 и задается ритмическая пульсация. Несмотря на новый тематизм, метроритм и фактуру, ритмическая формула, основанная на сочетании четвертной

длительности с восьмой, продолжает танцевальное движение предыдущей части, которое здесь больше приближено к ритмике молдавской хоры (возможная аллюзия здесь – на *Hora Unirii* А. Флехтенмахера – В. Александри).

Форма части **В** аналогична куплетно-вариационной форме первой части, но складывается из двух куплетов. Каждый из них, благодаря укрупнению путем повторений, состоит из двух контрастных разделов, что приближает их строение к двухчастной форме типа **АВ**. В свою очередь, каждый из разделов двухчастной формы (в данном случае **С** и **Д**) представляет собой восьмитактный период, повторенный дважды благодаря повторению четверостишия с парной рифмой, но с фактурными изменениями в инструментальном сопровождении. В разделе **С** изменения касаются и перегармонизации мелодии: оттенок вначале лидийского *d*, а затем миксолидийского и гармонического минора в первом периоде уступает место натуральному мажору (*D-dur*) во втором.

Минорное продолжение раздела **Д** в тональности *h-moll* поручено дуэту солистов – альты и баритона, к которым во втором восьмитакте присоединяется тенор. Ритм хоры сохраняется в сольных партиях, в то время как фактура инструментального аккомпанемента усложнена ритмическим дроблением.

Развитие обеих тем – *c* и *d* – происходит по принципу тембрового нарастания. Тема *c* звучит у теноров, при ее повторении через 8 т. добавляется партия басов. Тема *d* в исполнении солирующих *A* и *Br* через 8 т. повторяется в исполнении хоровых партий *ATB*. Возвращение темы *c*₁ поручено всему хору – *SATB*. Бóльший звуковой объем достигается не только благодаря включению всех партий, но и возрастанию динамики до *f*. Не прерывая танцевальное движение, вступает тема *d*₁ в партиях *AB*, к которым вскоре присоединяются остальные голоса хора.

Как и в конце первой части **А**, окончание второй части **В** демонстрирует признаки развития: с одной стороны, происходит масштабное расширение, с другой – сжатие (начало темы перемещается на относительно сильную долю, расширено время между вступлениями четырехтактов, используется масштабное-синтаксическое дробление 2+1+0,5 т.). Ладовая неустойчивость¹⁷⁹ завершается утверждением новой тональности *F-dur*, которая знаменует начало следующей части – **А**₂, возвращающей на *f* начальную тему с ее текстом („Vin dinspre Nistru”, т. 178).

Изменения в музыкальном материале данной части, явно выполняющей функцию сжатой, динамизированной репризы, связаны, в основном, с размером (**А** – *a-a*₃ в размере 3/8, **А**₂ – *a*₄ – в размере 6/8), с интонационно-ритмическим развитием в инструментальном сопровождении, а также с фактурно-тембровой трактовкой хора и заключительным типом изложения в целом. Так как прозрачная звучность начальной темы для репризы явно

неуместна, композитор использует здесь в основном аккордово-гармонические образования, с преобладанием октавных унисонов в хоровых партиях. Например, тема *a* возвращается вначале в инструментальном звучании – в аккордовом изложении у оркестра (первый восьмитакт, т. 174). Исходная хоровая мелодия части **A** в исполнении октавного унисона *ST* усилена в репризе другим октавным унисоном – двух остальных партий, озвучивающих синкопированный ритм на звуке *f*.

Тема *b*₂ (т. 182) выстроена вначале в виде антифонных переключек между оркестром (инструментальным сопровождением) и хором, чередующихся через один такт в первом четырехтакте, и далее – в виде смены аккордовой гармонизации темы в оркестре инструментально-хоровым *tutti* – во втором четырехтакте. Заключительная каденция звучит квартой выше, обеспечивая бóльшую напряженность звучания, в том числе и благодаря переносу на этот уровень и свободного повторения темы *b* (т. 190), завершающейся в том же *a-moll'*е. Дополнительный четырехтакт содержит варьирование предыдущего каденционного оборота в сопровождении, в то время как хор завершает исполнение первого четверостишия в репризе на звуках *c* и *f*. Данный раздел расширен благодаря укрупнению заключительных (залигованных) длительностей.

Танцевальное движение переходит в гимническую заключительную часть – **коду** (т. 200). В размере 2/4 и темпе *Allegro*, сохранившем свои позиции на протяжении всей III части, на фоне стремительного движения шестнадцатых длительностей в высочайшем регистре (четвертая октава) инструментального сопровождения, напоминающего вступление ко всей части, звучит октавный имитационный диалог двух хоровых групп – *ST* и *AB*, которые объединяются в аккордово-гармоническом звучании лишь на завершающей фразе „Fiți slăviți, slăviți frați!” Весьма примечателен прием, использованный композитором в последних 15 тт. коды: чередование размеров 3/8 и 5/8 сменяет предшествующую строгую гимничность на свободные движения танцевального характера, подчиняющиеся прихотливым ритмическим пропорциям (т. 218): 4+2, 4+2+8, 5+3+1 восьмая длительность. Заключительное утверждение основной тональности *F-dur*, представленной тоническим трезвучием в мелодическом положении основного тона, рождает ощущение завершенности, торжества, апофеоза радости, единения, позитива, свойственных фольклорной эстетике музыкального соцреализма. Синтезирование черт массовой песни и образцов песенно-танцевального фольклора можно усмотреть в простоте мелодики, повторности, симметрии и квадратности синтаксических построений, куплетности, формульности ритмических фигур аккомпанемента.

IV часть „De mă duc în largul țării mele”¹⁸⁰ (126 т.) – еще одна жанрово-характерная часть, где тема Родины трактована в лирическом ключе. В тексте Е. Букова удивительным

образом спаяны поэтические пасторальные образы родной природы («тихо опускаются сумерки», «зажигаются звезды», «по долинам льются дойки» и т. п.) и мотивы идеологической пропаганды, которые в данном случае фокусируются в зоне лирико-патриотической тематики: «объявленный» расцвет страны – мир процветания, счастливого детства, Кремль как центр земли, единения и восприятие таких идей массами¹⁸¹.

Инструментальное вступление (13 т.) отличается переменным размером; тремоло от разных звуков в интервальном диапазоне ч. 4 – м. 3 в верхнем регистре в высокой тесситуре выполняют роль фона для мелодического движения в среднем регистре, основу которого составляют краткие мотивы. Вступление тонально замкнуто: тремолируемая кварта $cis^2 - fis^2$, поддержанная ее обращением $fis - cis^1$, обрамляет эту краткую картинную зарисовку с последовательностью разнообразных динамически нюансов – от *mf* до *ppp*.

Начальная вокальная мелодия поручена солирующему тенору (с т.16), звучащему на фоне триольного инструментального сопровождения, ритмика которого находится в гемимольном соотношении с голосом (2:3). Комплекс выразительных средств, в числе которых – триоли в аккомпанементе, мелодия почти без распевов, которая, к тому же, отличается квадратностью (4+4) и внутренней периодичностью (2+2) + (2+2), с постоянным варьированием двутактных фраз (**а, в, а₁, с**), завершаемых каждый раз на новой высоте, текстово-музыкальное соотношение преимущественного силлабического типа, – обеспечивает песенный характер звучания. Отметим уже известную интонацию – перенос акцента с сильной доли на слабую, сопровождающийся вводным тоном к завершающему звуку.

Исходный лад сольного раздела – *D* миксолидийский, однако, в целом здесь наблюдается ладотональная неустойчивость. Первый четырехтакт мелодии закругляется на IV ступени *g*, с оттенком мажоро-минора, благодаря чередованию в составе аккордов звуков *h* и *b*, второй завершается в натуральном ладу *e*, на звуках тонального трезвучия, также без гармонической каденции. Период повторяется дважды (с т. 25), изменения касаются аккомпанеента и перегармонизации, благодаря которым первый раздел 4 части образует двухчастную форму **A – A₁** (см. таб. 3.4.6.).

В целом в этом сольном разделе **A** (тт. 14–32) композитор явно стремился к воссозданию тематизма фольклорного типа. Заметим, однако, некоторую стилистическую неуклюжесть рассматриваемого музыкального материала: так фраза *в* с диапазоном, превышающим октаву, выбивается из материала общего песенного характера, а гармоническое переченье (например, т. 22) и параллельные октавы в завершении периода нежелательны даже с учетом преобладания ладовых (а не тональных) структур. Наблюдается также отдельные случаи нелогичной нотной записи, как, например, в т. 27,

где в аккорде инструментального сопровождения *b-des-f* имеется звук *des*, а в мелодии над ним – *cis*, или в т. 32, где на финальное трезвучие всего периода *e-g-h* явно накладывается звук двойной доминанты *ais*, записанный вначале как *b*.

Переход к хоровому звучанию, сопровождающийся темповыми (*Poco piu mosso*) и метроритмическими изменениями (чередование размеров 3/4, 2/4, 4/4), знаменует собой появление нового раздела **В**, который, однако, сохраняет изначально песенный характер. Плотная аккордово-гармоническая ткань женского хора с эпизодическим *divisi*, практически без аккомпанемента в первом квадратном восьмитактном периоде секвентно-повторного строения (4+4), сменяется полной четырехголосной фактурой смешанного хора (т. 41). Во втором, также квадратном восьмитактном периоде, построенном на относительно новом материале, происходит его варьирование (*v + v1*). Композитор попытался организовать октавную имитацию в первом четырехтакте, измененную на кратковременную дублировку несовершенными консонансами во втором. Таким образом, и эти два периода складываются в двухчастную форму, но уже по схеме **АВ**.

Ладотональная сфера в этом разделе неустойчива¹⁸². Во втором периоде, при тональной замкнутости (*G-dur*), используется параллельно-переменный лад *G – g*, причем в миноре благодаря повышению IV ступени образуется ув. 2 (*b–cis*).

Поэтический текст раздела **В** вначале трактуется преимущественно в силлабической манере, однако во втором периоде этой части благодаря кратковременным имитациям и ритмическому различию голосов С. Лобелю удалось организовать полифонию контрастного типа с несовпадением произносимого текста в хоровых партиях.

Краткая инструментальная интермедия объемом 8 т. (т. 49–56) продолжает мелодическую линию песенного характера, не повторяя в точности ни одной из предыдущих тем, и в то же время воспринимаясь как продолжающееся варьирование предыдущего хорового раздела. Музыкальное развитие не выходит за пределы очерченных ранее тональностей, подводя к появлению следующего раздела **С**, в котором уже известная тема хора звучит секундой ниже в исполнении солирующего тенора¹⁸³ (т. 57). Т.е. в данном проведении тема начинается в тональности *D-dur*, сменяясь далее на *G-dur* с низкой VII ступенью, что вновь указывает на появление миксолидийского лада.

С возвращением первоначального темпа (*a tempo*, т. 65), сохраняя свою квадратную восьмитактную структуру, размер 4/4, и в то же время варьируясь, тема в исполнении солирующего тенора получает новое мелодическое развитие. Начинаясь с вершины-источника в высокой тесситуре, мелодия эффектно ниспадает в поступенном движении, охватывая более чем октавный диапазон. Здесь в поэтическом тексте повествование проходит от первого лица, начинаясь словами „Eu vin acasă...”. По сравнению со вторым

периодом хорового раздела **B**, это обновление также формирует двухчастную форму типа **AB**, в которой варьируется первый период и заменяется второй. Цепочка аккордов, дисбалансирующих тональный фундамент, тем не менее, по окончании второго периода приводит к аккорду *A-dur* в сопровождении и к тонике *A* в мелодии, однако с предшествующим звуком *b*, как отголоском минорного фригийского лада *a*.

После пятитактной инструментальной связки вновь восстанавливается хоровое звучание и появляется новая тема *d* с текстом „Văile doinesc, horele pornesc”¹⁸⁴ (т. 78–89). Фактура представляет собой реальное 4-х голосие из 3-х голоса с *divisi*, вначале теноров – 4 т., а затем альтов – в следующем четырехтакте, при повышении тесситуры звучания благодаря переходу от *ATB* к *SAT*. Начало этого нового раздела вновь сопровождается ремаркой *Piu mosso*, тема у альтов на *mf* при *p* басов звучит в тональности *F-dur* с лидийской $\#IV$. Песенно-танцевальный характер мелодии обеспечивается также несимметричным, но регулярным размером $5/4$ по схеме $2+3$, исходя из строения текста, периодичностью однотоковых фраз, которые укладываются в два четырехтакта, из которых второй является секвентно-варьированным повторением первого, эпизодическими терцово-секстовыми, а затем и октавными дублировками голосов хора и инструментального сопровождения. Выдерживание нижнего голоса аккордовой фактуры вначале на приме тоники (4 т.), а затем переход к терции лада *F* и от нее – к доминанте в конце следующего четырехтакта подчеркивает заключительный характер всего раздела.

Следующий восьмитактный период воспринимается как дополнение предыдущего: варьируемая тема мигрирует из альты в тенор, в то время как остальные голоса выполняют функцию гармонической поддержки. Это связано с повторением поэтических фраз „Vîntul trece lin-lin / Cântul zboară plin-plin” из предыдущего четверостишия, тембровое разнообразие которых вносит штрихи в общую звуковую картину. Последующий инструментальный четырехтакт насыщен почти непрерывным потоком восьмых длительностей, сгруппированных в ритмической пропорции $2:3$. Однако и здесь продолжается варьирование той же темы, но уже в тональности *f-moll*, которая путем внезапной модуляции выливается в *D* новой тональности секундой ниже – *E-dur* (т. 94–97, размер $3/4$), а от нее хроматический ход басового голоса сопровождения ведет к тонике новой тональности. Новое изменение ключевых знаков отмечает восстановление темы *d*₁ в несимметричном размере $5/4$, которая в данном проведении проходит в достигнутой тональности *E-dur*¹⁸⁵ (т. 98–101).

Второй четырехтакт звучит уже на секунду ниже, чем при его экспонировании в начале раздела, а переключки альты с басом сменяются чередованием однотоковых реплик баса с альтами на органном пункте *D E-dur*, так что в этой перестановке голосов можно

усмотреть элементы двойного контрапункта. Этот восьмитакт оказывается расширенным благодаря повторению фраз из предыдущего раздела *e*. Последняя музыкально-поэтическая фраза IV части „Se răspîndește-n depărtări” проводится дважды: в партии *S*, затем в партии *T*, расширяя границы раздела ($d = 12$ т., $d_1 = 19$ т.), в то время как остальные партии в обоих случаях поддерживают звучащую фразу, вокализируя на сонорный согласный звук «м...» закрытым ртом. Дополнительное заключение закрытым ртом *a cappella* придает бóльшую значимость произносимым словам и подводит к завершению части. Инструментальное сопровождение восстанавливается лишь в каденции, за которой следует инструментальная кода на музыкальном материале в переменном размере $4/4 - 5/4$, повторяющем интонации вступления ко всей части.

В V части *Risoluto* – самой объемной из всех (286 тт.) – доминирует эмоция радости, приподнятого настроения, которое создается специфическим комплексом выразительных средств. У хора используются широкие интервалы в мелодии, ходы по звукам аккордов и силлабическое тексто-музыкальное соотношение, преобладает ровное движение четвертями и половинными в определенном, мужественном, решительном темпе, сложные размеры $4/4$ и $6/4$, квадратные, симметричные построения.

Часть начинается с оркестрового вступления, которое устремлено к кульминации в высоком регистре. Оба его элемента – триольное движение восьмых, чередующихся с аккордами на фоне тремоло, перемещаются из одной октавы в другую в восходящем направлении, пока не достигнут трезвучия *Fis-dur* – D основной тональности *H-dur*.

Хоровое вступление „Țara ni-i măreață”, решительный, гимнический характер которого создается интонациями сигнальной природы в мелодии (I V I III IV) при аккордовой фактуре, выражает нарастающее чувство радости и передает торжественный характер поэтического текста „Ea ne luminează cu veșnica-i Cremlină gază / Zîua cea de mîne ne vine tot mai plină”. Построенный в виде периода неповторного строения с симметричными, квадратными предложениями $a a_1 b b_1$ ($4+4$), этот раздел звучит дважды¹⁸⁶ (после 4-тактного оркестрового проигрыша), демонстрируя параллельно-переменный лад *H-gis* при следующем соотношении каденций: T D, T VI. Выражая основное чувство финала, его первый раздел **A** неоднократно повторяется, приобретая функцию тонально-тематического рефрена, которому предшествует обычно краткая 4-тактная интермедия. По своей природе этот образец патриотической лирики приближается к песне в куплетной форме.

Первый эпизод **B** („Când înverzesc livezile”) в тональности *dis-moll* звучит более камерно, в 3-х голосном изложении, где мелодию исполняет хоровая пария альтов, в то время как мужские партии гармонически поддерживают тему. Трехчастное строение его

(**ABB**) образуется благодаря повторению второй части (вместе с текстом) в аккордовой фактуре, в характере гимна, с октавно-квинтовым зачином, при преобладании крупных длительностей, но «женского» окончания фраз и секвентного развития. Благодаря квадратной симметрии формы периода секвентно-повторного строения (8+8+8), которая сохраняется в каждой из частей, эпизод **B** также напоминает патриотическую песню в куплетной форме с запоминающимися «женскими» окончаниями предложений.

Второй эпизод **C** (*D-dur*, 6/4), который появляется после 12-тактной оркестровой интермедии, также более камерный по своему характеру, отличается полифоническим изложением: солирующий альт исполняет тему двухчастного строения из 16 т. („În drum ni se aștern gaze vii”), которая оказывается близкой по своему интервальному строению мелодии эпизода **B** (в частности, обращает на себя внимание скачок на восходящую октаву половинными). Она имитируется в октаву сопрано в сопровождении контрапунктирующих альтов *divisi*. В целом складывается 3-х голосная аккордовая фактура. Развитие темы продолжено в 8-тактной интермедии, к которой присоединяется 4-тактная модулирующая интермедия перед возвращением рефрена в основной тональности (раздел **A**). Реприза первой темы точная, но без ее повторения.

Возвращение эпизода **B** в новой тональности *f-moll* – его тональная транспозиция, которая свидетельствует о признаках рондо-сонаты. Изменению подверглась также фактура: исполнение темы поручено сопрано, тенора имитируют ее (неточно) в октаву, а хроматический контрапункт проводят альты. Инструментальное сопровождение уплотнено аккордами. Трехчастная структура эпизода **B** сохранена, но в отличие от экспозиции, где второй «куплет» повторялся с незначительными изменениями, здесь его повторение производит эффект фактурного *diminuendo*: тема исполняется тенорами на фоне хроматического контрапункта басов.

Возвращается и инструментальная интермедия между разделами **B** и **C**, в измененном виде. Варьирование эпизода **C** („În drum ni se aștern gaze vii”) при его повторении связано не только с его транспозицией в тональность *B-dur*, но и с новым метроритмическим обликом: здесь тема звучит в сложном бинарном размере 4/4, вместо сложного тернарного 6/4; как признак бывшей тернарности, остаются триоли четвертей.

Наконец, **кода** (*Meno mosso*, „Ești în viața noastră”) в главной тональности кантаты *H-dur* обладает всеми чертами апофеоза, такими как аккордово-гармонический склад, *divisi* голосов хора, массивная вертикаль, местами доходящая до 7-звучных аккордов, «выпрямленная» до гаммообразного восходящего движения мелодия, октавные дублировки. Повторенная дважды, тема коды выливается в статичные многоярусные

аккорды („Slăvit în veacuri fii... partid”) крупными длительностями, голоса звучат в высочайшем регистре, оркестрово-хоровой хорал на *tutti* триумфально завершает кантату.

В целом, кантата *Наши зори* С. Лобеля является типичным многочастным образцом этого жанра. В числе советских кантат она может позиционироваться как пример сталинского «большого стиля» (по И. Воробьёву), созданный гораздо позже своих собратьев. В ряду молдавских кантат своего времени она занимает промежуточное положение между такими сочинениями как *Под знаменем побед* В. Загорского и *Песнь о Днестре* З. Ткач, как в хронологическом, так и типологическом плане.

4. 3. Выводы по главе 4

1. Типология кантат в творчестве молдавских композиторов по родовому признаку, при всей ее относительности, позволила выделить основные содержательно-тематические сферы: героико-драматическую и лирическую, трактуемые в патриотическом ключе, объединяющем рассмотренные кантаты.

2. Эти две основных разновидности кантат, несмотря на некоторые различия конкретных произведений, стали воплощением одномерных, не допускавших особых подтекстов или скрытых смыслов поэтических творений, положенных в их основу. Более того, поэтический текст зачастую носит клишированный характер, тиражируя мотивы, образы и ситуации. Подобные типизированные фразы, как, например, „Am trecut prin foc și chin... mult amar”, „Vin dinspre Nistru frații...”, образы „raza Cremlinului (Moscovei)”, бесконечные „Zorile țării”, «радостно песни звенят кругом», «цветут сады» и т.п. встречаются в текстах кантат *Песня о Днестре*, *Наши зори*, *Под знаменем побед* и др., принадлежащих перу разных поэтов. И композиторы откликнулись музыкой в характере гимна, оды или марша на волевод, «громкий» текст, либо музыкой фольклорного плана песенного или танцевального характера – на схематичные картины цветущей родной природы и счастливых сограждан.

3. Сфера эпического, как правило, не типична для кантат, которым не свойственны ни повествовательное развертывание сюжета, с описанием подвигов героя, ни монументальность образов, не говоря уже о сомнительных перспективах обращения к историческим сюжетам древней молдавской истории в свете идеологических ориентиров советской эстетики. Отсюда и уникальный образец в молдавской музыке – кантата *Стефан Великий* Шт. Няги, которая может быть причислена к области лироэпического. Однако, в то же время, произведение значительно расширило жанровые рамки кантаты.

4. Героико-драматическая сфера образности используется, как правило, для воплощения исторической тематики, отражающей тему борьбы и победы, воспевающей

стремление к свободе. Однако, соответствуя современной ситуации в мире без войны, конфликтно-драматическая линия дополняется новыми мотивами – ударного строительства (*Песнь о Днестре, Родные просторы*), дружбы народов (*Наши зори*), воспеванием народных героев (гайдуков, партизан и т. п. – *Стефан Великий, Под знаменем побед, Песнь о Днестре*), прославлением власти, строя, вождей и советской идеологии (все кантаты с финалами-апофеозами).

5. Точно так же лирическая образность, которая подавалась в кантатах обычно обобщенно, без особой динамики в передаче мыслей и чувств, переплеталась с уже упомянутой современной тематикой. В то же время, именно в области кантат лирического плана нашла свое применение поэтическая образность национального фольклора, оказались востребованными фольклорные жанры молдавских песен и танцев.

6. В целом, независимо от типа доминирующей образности, содержание кантат оказывается однотипным, несложные поэтические тексты не отличаются многозначностью. Для модели многочастных кантат характерны две сферы славления – современной действительности, нередко с локальной окраской «малой Родины», обычно в I ч., и большой торжественный финал-апофеоз с воспеванием разного рода идеологических клише – партии, вождей, Москвы как священного центра, России как единого объединяющего пространства и т. п. Лирическим центром обычно выступает один из песенных жанров – лирическая песня, баллада, позже – реквием. Как правило, песня в кантатах дополнена еще одной жанровой составляющей на основе танцевальной стихии. Складывающийся в кантатах образный контраст формирует циклическую композицию сюитного типа, возникающую из-за обособленности частей и слабых музыкально-тематических связей между ними. Драматически-действенное начало в кантатах конца 1940 – начала 1950 гг. к середине десятилетия уступает место лирике.

7. Типизированные тексты и образы породили устойчивые средства музыкального языка для своего выражения. Среди них – широкое использование сигнально-фанфарных мелодических оборотов и постепенного восходящего движения, волевых ямбических квартовых зачинов, преобладание мажора и автентических последований в гармонии, секвентного развития, плотной аккордово-гармонической фактуры, громких туттийных кульминаций, поддержки хора группой медных духовых – для сферы славления. Конфликтно-драматическая сфера нередко связана с использованием экспрессии гамиольных ладов с ув. 2, обостренных ритмов. Национальными идентификаторами в молдавских кантатах становятся фольклорные элементы – лады народной музыки и воспроизводимые характерные особенности узнаваемых песенно-танцевальных жанров (хора, оляндра).

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Научная проблема, решенная в исследовании, состоит в разработке комплексной историко-теоретической модели кантат в творчестве молдавских композиторов на основе типологических жанровых признаков, что служит основанием для аргументированного исторического позиционирования и художественной оценки этих сочинений в отечественной музыкальной культуре, пополняя тем самым фонд научных исследований по проблематике кантат XX в.

Понимая под моделью максимально полное и адекватное описание свойств объекта, в данном случае – кантат в творчестве композиторов Республики Молдова, – были выделены и исследованы их отличительные качества, которые, при всей гибкости их воспроизведения различными авторами в избранном временном промежутке, отличаются устойчивостью и узнаваемостью своих параметров. Накопленный объем эмпирических наблюдений в области кантаты позволил перейти к историко-типологическим обобщениям: наметить периодизацию процесса ее развития в республике, произвести классификацию имеющихся образцов, установить их типологические черты, оценить распространение и значение этого жанра в композиторском творчестве обозначенного периода.

1. Анализ кантатного творчества композиторов на территории нынешней Молдовы показал, что культурно-исторические условия его бытования – социальная мотивация, общественно-идеологический характер, выбор жанрово-типологических моделей и т. п., хотя и обусловлены общим ходом развития музыкальной культуры в СССР, в то же время отличаются местной спецификой.

2. В период 1940–1960-х гг. кантата еще не стала доминирующей в жанровой системе молдавского композиторского творчества, как это произошло в 1970-е гг.. На этой стадии развития музыкальной культуры республики молдавская кантата делала первые шаги, ограничиваясь единичными образцами в творчестве опытных композиторов, либо являясь «пробой творческого пера» для нового поколения выпускников Кишинёвской государственной консерватории. Исключение – разнообразное по тематике и по форме кантатное творчество Шт. Няги [49; 51].

3. Рассмотрение кантат в рамках бессарабского и послевоенного (1945–1960 гг.) периодов, обеспечило системный характер этой и дальнейших работ в данной области. Выбор в качестве критериев для периодизации хронологии, социокультурных условий и собственно музыкально-поэтических качеств произведений в их сочетании позволил проследить специфику развития жанра кантаты в республике в обозначенном временном диапазоне, оцениваемом как этап становления кантаты в композиторском творчестве [53; 50; 91].

4. Ранние кантаты были скромными по своему исполнительскому составу и писались для хора с сопровождением, а произведения послевоенного периода в большинстве своем задействовали всю мощь исполнительских средств, предназначаясь для исполнения солистами, смешанным хором и симфоническим оркестром. Жанровая модель кантаты в творчестве молдавских композиторов с точки зрения структуры реализуется как в виде одночастных произведений – собственно кантат и кантат-песен, так и многочастных циклических образцов (количество частей варьируется в диапазоне от 3 до 6) [48; 49; 88; 90; 93; 94; 95].

5. Типологические характеристики этих крупных сочинений демонстрируют немало особенностей, связанных с социально-культурной ситуацией в МССР в 1940-1960 гг. Так, тематика текстов – ударный ритм послевоенного строительства, изживание недавнего исторического прошлого, преимущества советского настоящего и вера в светлое будущее. Это дуалистическое напряжение – необходимость разрыва с темным прошлым и торжество победы, – подаваемое нередко в терминах классовой борьбы, обрастало коллизиями, принимало драматический характер и требовало разрешения на драматургическом уровне. В то же время, воспевание красоты родного края и выражение чувства восхищения родной природой, обычаями, культивирование чувства народного единения, несмотря на трактовку в духе советской идеологии, акцентировало лирическую сферу и требовало других драматургических средств – бесконфликтного контраста, образного сопоставления сюитного типа [48; 90; 94].

6. По своей жанровой тематике большинство произведений оказались сочинениями «на случай», приуроченными к событию или праздничной дате советской истории. К концу рассматриваемого периода, и особенно в последующие десятилетия, появляются иные тематические разновидности кантаты – лирическая или фольклорная [95; 96; 52].

7. Тексты славильных кантат отличаются характерной для советских кантат семантикой, воплощаемой на основе типичной для общесоветских образцов жанра образности и комплекса выразительных средств. Поэтическая основа крупных циклических молдавских кантат изобилует мифологемами вождя, партии, вечности, народа, пути в будущее, счастливого труда, революционной борьбы, триады «счастливое настоящее-темное прошлое-светлое будущее», Кремля как сакрального центра [48; 49; 88; 94].

8. Большинство обнаруженных поэтических мифологем реализуются в музыке с помощью устойчивых выразительных средств: партия – марш, гимн, имитация звучания духового оркестра, аккордово-гармоническая фактура; Родина – лирическая песня в несложных тональностях, терцово-секстовая дублировка мелодии; враг – напряженное звучание с участием хроматических интервалов; труд – энергичное, моторное движение и

т. д. В кантатах первых послевоенных десятилетий сформировался специфический круг образов, связанных с национальной фольклорной поэзией: цветущий край, аграрная тематика труда и жизни. Т. е. к семантике, порожденной советскими идеологическими канонами, прибавились новые смыслы, отражающие восприятие местных реалий поэтами и композиторами [48; 49; 50; 88; 90; 94].

9. Жанровые миксты представлены, в основном, соединением кантаты с одним из первичных жанров – маршем, гимном, одой как усиление героико-драматического начала, либо поэмой как воплощением лирической образности [95; 96].

10. Особенностью драматической логики как непрерывного развертывания идей, тем и образов по принципу причинно-следственных связей в рассматриваемых кантатах является смещение основного конфликта на грани разделов – вступления и основной части, либо смежных частей, поэтому сонатная форма здесь – не частое явление. Многократное сопоставление контрастных частей преобладает над конфликтностью, поэтому архитектура циклических кантат, при всем различии подходов, тяготеет к сюитности, в особенности, благодаря усилению жанрового начала [48; 49; 88; 90].

11. Кантата «на случай» в творчестве отечественных композиторов являлась частым элементом официальных церемоний празднования различных дат советского календаря (общегосударственного и местного значения), став частью советского ритуала прославления. Текст и музыка таких кантат должны были создавать настроение торжества, ликования, радости, которое было свойственно первичным жанрам гимна, оды, марша, канта, лежащих в их основе. Этим определяется их музыкально-поэтическая стилистика, включающая жанровые черты марша-шествия, фанфарный комплекс, несложные, предпочтительно бемольные тональности или *D-dur*, «медную» оркестровку, стих с парной рифмой и различными поэтическими фигурами (метафора, аллегория, параллелизм), силлабическое музыкально-текстовое соотношение с малым количеством внутрислоговых распевов, куплетно-строфическую или куплетно-вариационную формы, высокий уровень типизации средств музыкального и поэтического выражения [49; 88; 94].

12. Стилистика молдавских кантат складывается, с одной стороны, в опоре на массовые, песенно-танцевальные жанры, а с другой – при ориентации на крупные оркестровые и сценические произведения. Отсюда тематизм кантат отличается сравнительно небольшим количеством интонационных истоков: жанрово-интонационная среда молдавской песенно-танцевальной традиции в ее городском (квази-лэутарском) варианте и сфера официальных советских массовых жанров – песен, маршей, гимнов, од и т. п., а также интонационные модели советских хоровых и вокально-симфонических жанров, полностью вписывающиеся в установленные идеологические каноны советского

официоза (энергичные, бодрящие, повышено-оптимистичные, жизнеутверждающие, либо светло-лирические, безмятежные) [48; 49; 88; 94; 96].

13. Танцевальность с ее метроритмической регулярностью, симметричными синтаксическими конструкциями, жанровой формульностью и т. п., имеющая ясную национально-жанровую природу, является одним из главных определяющих признаков кантаты в творчестве молдавских композиторов. Всевозможные ладовые формы, также связанные с опорой на первичные фольклорные жанры и национально ориентированный тематизм, оказываются типичными явлениями для молдавских кантат [48; 89; 52].

Трактовка фольклорного начала в кантатах укладывается в рамки советской эстетики, воссоздавая наиболее характерные, узнаваемые элементы в обобщенной форме, без особой детализации и внимания к глубоким пластам народной культуры. Методы претворения фольклора в кантатах оценены как дань идеологической линии в искусстве – установки на народность. Специфика ранних советских кантат в творчестве молдавских композиторов определяется интеграцией советских идеологических кодов в музыкальную ткань крупных вокально-симфонических произведений, доступных для восприятия местным слушателям.

Проблемное изучение кантат 1910–1960-х гг. в творчестве композиторов Республики Молдова позволило автору сформулировать некоторые **рекомендации**.

1. В процессе диссертационного исследования автор сосредоточился на анализе и историко-типологическом осмыслении обширного и разнородного материала, на тексты разных поэтов, разных родовых видов, тематических и образных сфер и т. п. Выявление в этих разных, нередко трудно сопоставимых явлениях индивидуально-стилевых качеств того или иного композиторского почерка – дело будущего.

2. Музыкальный материал изученных кантат подводит к выводу о несинхронности культурно-художественных процессов в разных национальных школах. Поэтому развитие темы видится в направлении сравнительного анализа смежных явлений в других национальных музыкальных культурах.

3. Принятая в современном музыковедении точка зрения на оратории и кантаты как жанровые параллели опере нуждается в обосновании на материале кантат, созданных молдавскими композиторами.

4. Необходимость выстраивания исторического процесса эволюции национальной музыки и его освоения в учебном процессе разных звеньев художественного образования в республике настоятельно требуют соответствующего методического оснащения. В этих целях рекомендуется инициировать издание кантат, представляющих несомненную историческую ценность, и разработку учебно-методической литературы в этой области.

¹ Эволюция интересующего нас жанра – кантаты – носит характер своеобразной траектории, которую нередко задают как музыкальные, так и внешние факторы, почему, например, ее было бы целесообразно рассматривать в совокупности с развитием других музыкальных жанров. Претерпев значительные изменения за период своего существования, кантата впитала в себя немало различных, порой даже противоречивых качеств, связанных главным образом с эпохами, стилями, религией, страной и ее идеологией, историческими событиями, культурой, бытом и др.

² Термин стоит в названии поэтических текстов для театрализованного представления по случаю празднеств Майского дня *Cantata pastorale fatta per Calen di Maggio in Siena, per rime, & imprese nuoua, e diletteuole* (Пасторальная кантата, написанная для *Calen di Maggio* в Сиене, на рифму...), датированного 1589 годом и принадлежащего перу Scipione Bargagli на ныне утраченную музыку итальянского же композитора Ascanio Marri. См. Scipione Bargagli. *Cantata pastorale fatta per calen di maggio in Siena, per rime, & imprese nuoua, e diletteuole*. Luca Bonetti, 1589. Reprint: ReInk Books, 2017.

https://books.google.md/books?id=rUuo3RQyEgYC&pg=PT4&hl=ru&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false

³ Первое издание в двадцати томах, второе – в двадцати девяти.

⁴ Около 95% материала посвящено процессу исторического и жанрового формирования кантаты до 1800 г. в разных странах Европы, в то время как оставшаяся часть в общих чертах обозначает наиболее значимые для истории и развития жанра моменты.

⁵ «В целом на пороге XVIII века немецкая кантата насчитывала несколько различных образцов жанра, которые отличались исключительным разнообразием. Все эти изменения форм в жанре кантаты можно обнаружить на примерах церковных работ И. С. Баха. Наряду с ариозо или хоралом присутствовали гимны на библейские тексты, арии соединялись с фрагментами концертного плана» – отмечает Е. Рудик [158, с.4].

⁶ «Немецкие теоретики, включая Вальтера, Маттезона и Шейбе, определяли этим термином только кантату итальянского типа. Когда Эрдман Ноймайстер вводил мадригальную поэзию в духовную музыку в 1701 г. (вместе с обозначениями современных речитатива и арии), он понимал под термином кантата «части из оперы». В 1706 году Кристиан Фридрих Гунольд определяет этот жанр точно так же» – констатирует Е. Рудик [158, с. 3].

⁷ Так, «немецкий теоретик Маттезон был против использования термина «Kantate» для «Kirchenmusik» [158, с. 3]. В то же время, невозможно «игнорировать сходство, которое существуют между «ранней» и более «поздней» церковной кантатой и которое было уже очевидно для современников, например, Вальтера и Маттезона» – считает Е. Рудик [ibid.].

⁸ Р. Ширинян в своей работе «Оратория и кантата» указывает, что количество кантат И. С. Баха составляет около 300 [211, с. 18].

⁹ По словам Л. Кириллиной, «для барочных музыкантов вся иерархия жанров была направлена «вверх», и критерием значимости жанра считалась большая или меньшая степень близости его к церковному ритуалу и к религиозным идеям. В творчестве многих композиторов Барокко церковные и духовные жанры (месса, страсти, мотет, оратория, духовный концерт, духовная кантата и др.) действительно были преобладающими и определяющими» [55, с. 102]. В статье Б. Левика из *Музыкальной энциклопедии* уточняется: «первоначально духовная кантата была идентична духовному концерту» [101, с. 698].

¹⁰ Основные различия заключаются в обязательном наличии протестантского хорала в духовных кантатах, в то время как в светских образцах этого жанра он отсутствует [38, с. 212]. В то же время, не во всех сочинениях, бесспорно духовных по содержанию, имеется подобный раздел, что приводит к нивелированию упомянутого различия.

В этой связи несомненный интерес представляет типология кантат И. С. Баха на основе работы с хоралом, предложенная российским исследователем Е. Сидоровой [161]. Убедительно аргументированная и проиллюстрированная схемами, хронологически выстроенная, стройная концепция автора, однако, не может быть механически распространена на кантаты других исторических периодов, использующих иные интонационные истоки.

¹¹ Ф. Блюм определяет духовные кантаты Баха следующим образом: «– назидательные кантаты (Erbauungskantaten) – в основе которых лежит литературный [поучительный] текст; – гомилетические кантаты (Predigtkantaten) – в которые введены цитаты из Библии и хоралов [кантата-проповедь]; – созерцательные кантаты (kontemplativen Perikopenkantate) – т. е. с отрывками из Библии; – кантаты-притчи (dramatisierende Spruchkantate), в которых посредством поэтических характеристик, текстовых и музыкальных преобразований значительно увеличивается масштаб хорального материала» (цитировано по: [161, с. 90–91]).

Развивая эту идею, немецкий музыковед Георг Федер в своей диссертации 1955 г. предложил различение на основе типов используемого текста. «Это Кантата-Изречение (библейский текст), Кантата-Ода (современный поэтический текст) и Хоральная кантата (Протестантский гимн). Но такая классификация

учитывает только текстовое основание, а не музыкальную форму, поэтому он предложил дополнительно ввести термины «концерт», «ария» и «хорал» и использовать их в качестве заголовков к частям кантаты» – уточняет Е. Рудик [158, с. 3].

¹² Поэтому формообразующее начало таких произведений, постепенно вытеснивших полифонический мадригал, приобретало четкие контуры строфичности либо варьированной строфичности.

¹³ Одним из первых примеров явилась драматическая кантата *Поединок Танкреда и Клодинды* итальянского композитора Клаудио Монтеверди, которая еще не совсем отошла от истинно лирического профиля, но уже содержала в себе драматическое прочтение. Подобный переход был обнаружен и в творчестве яркой личности своего времени, композитора, поэта и виртуозного музыканта Бенедетто Феррари, выпустившего несколько сборников с названием «*Musiche varie*» в период 1633-1641 гг., включающих наряду с камерными ариями лирико-драматические кантаты небольшого размера [102, с. 401].

¹⁴ Яркие тому подтверждения мы находим среди кантат талантливого итальянского композитора Алессандро Страделлы (кантата *Ариадна*), список сочинений которого включает более двухсот сочинений данного жанра, а также в творчестве композиторов неаполитанской школы – Франческо Провенцале, особенно Алессандро Скарлатти (шуточная кантата *Per un vago desire (В неясном томлении)*) [102, с.403].

¹⁵ Впоследствии И.С. Бах переделал данную кантату-серенаду №173а в церковную №173. У известного баховеда А. Швейцера [207] в хронографе жизни и творчества композитора указан ряд случаев «переделывания» кантат: светская кантата-серенада №134а – в церковную №134, светская кантата №249а в 1726 г. была переделана и исполнена в честь графа Флеминга – №249b, а спустя время, в 1736 г. – в «Пасхальную ораторию» №249.

¹⁶ Ярким тому подтверждением, согласно данным упомянутого музыкального словаря, являются следующие произведения: *Праздничная кантата* Й. Гайдна по случаю именин князя Николая Эстерхази (*Esterházy Festkantate*, 1763-64), две «императорские кантаты» Л. Бетховена – кантата на смерть императора Иосифа II (1790) и кантата по случаю коронации императора Леопольда II, а также кантата *Mug торжества (Der glorreiche Augenblick*, 1814) для прославления венского конгресса, кантата к 50-летию вступления на престол Фридриха Августа I Саксонского немецкого композитора К. М. фон Вебер (*Jubel-Cantate*, 1818), кантата Ф. Листа по случаю открытия памятника Бетховену (*Festkantate*, 1845) и др. Подобные произведения за редким исключением переживали те события, по случаю которых они были написаны. [263].

¹⁷ В этой связи сошлемся на определение кантаты Б. Асафьева: «большое произведение для соло, хора и оркестра, воспевающее какое-либо событие или великого человека, передающее впечатление от природы, отражающее музыкально глубокие душевные переживания или потрясения, и все это не в драматическом действии, а в лирическом созерцании» [10, с. 63].

¹⁸ Хотя наиболее распространенным видом оды как жанра высокой (патетической) лирики в классицистской русской поэзии XVIII в., например, была торжественная ода по случаю праздника государственного значения, и вместе с так называемой похвальной (негосударственной) одой они составляли панегирическую (по характеру) разновидность этого жанра, состоящую таким образом из двух тематических групп. Другие разновидности од, помимо государственных – философские, любовные, пейзажные и духовные оды, – были гораздо менее распространены в России.

¹⁹ А. Дюрр выделил следующие типы баховских кантат:

«– ранние кантаты старого типа (без речитативов и арий неаполитанского оперного стиля), основанные на библейских изречениях и хоральном материале (на тексты Саломона Франка);

– кантаты нового типа (на тексты Эрдмана Ноймайстера) с речитативами и нестрофическими мадригальными ариями;

– кантаты ноймайстерского типа с условным названием «микс», т.е. включающие арии, речитативы, библейские и хоральные тексты;

– кантаты типа *Dictum* – речитативные композиции без хора и библейского слова, появившиеся в веймарский период» (цитировано по [161, с. 91]).

²⁰ О трактовке понятия «советская музыка» и «концепции советская музыка» писал, в частности, Ю. Холопов, указывая на ее истоки, коренящиеся в феномене «пролетарской музыки» (Холопов Ю. К понятию советская музыка // Отечественная музыкальная культура XX века. К итогам и перспективам. М.: Музыка, 1993, с. 74–92.) О сущности понятия «советская музыка» с позиций постсоветского периода размышляет Н. Шахназарова. (Шахназарова Н. История советской музыки как эстетико-идеологический парадокс. В: Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики; Воспоминания о семье. М.: ГИИ, 2016. с. 80-89.)

²¹ В некоторых из них биографическая статья, иногда с приложением списка произведений, включает, в том числе, и упоминание об отдельных кантатах. Так, например, в сборнике редактора-составителя А. Скоблионка Н. Шехтман, автор очерка о жизни и творчестве В. Загорского, кратко описывает единственную на момент выхода издания кантату – *Под знаменем Побед* [67, с. 57–67].

²² Программа торжеств была разработана особой комиссией еще в январе 1912 г., в сентябре того же года последовал указ Священного Синода, в октябре дополнялось и уточнялось содержание и последовательность праздничных событий, 23 декабря был апробирован окончательный вариант программы, в которой с самого начала запланировано исполнение юбилейной кантаты [183, с. 299].

²³ *Кантата памяти А. П. Чехова* композитора Н. Пономаренко (1935, слова Н. Пархоменко) относится к таганрогскому периоду жизни композитора.

²⁴ Из *Исторической справки Союза композиторов Молдавской ССР* от 5 мая 1975 г.: К середине 30-х гг. XX столетия в Тирасполе (на тот момент столице Молдавской ССР) образовалась группа начинающих композиторов в составе Д. Гершфельда, Г. Гершфельда, В. Полякова, А. Каменецкого и П. Бачинина, первые четыре из которых во главе с Д. Гершфельдом в 1937 г. сформировали Молдавское отделение Союза советских композиторов Украины. В октябре 1940 г. на базе данного отделения, в Кишинёве, новой столице Молдавской ССР, был создан Союз советских композиторов Молдавии, в состав которого вошли 14 композиторов и музыковедов [45, с.2].

²⁵ См. также архивные материалы Е. Богдановского [16].

²⁶ К сожалению, Б. Котляров и Е. Богдановский в обсуждаемом очерке не рассматривали кантаты, созданные другими композиторами до упомянутого сочинения Н. Вилинского, которого авторы называют «пионером в области советского молдавского кантатно-ораториального жанра».

²⁷ Н. Н. Вилинский – украинский композитор и педагог, профессор Одесской консерватории в 20–30 гг. XX в., председатель Одесской областной организации СК Украины, один из основоположников украинской советской музыки. В круг его творческих интересов входило, в том числе, собирание и обработка молдавского фольклора. Помимо упоминавшейся кантаты *Молдавия*, ему принадлежат 3 сюиты для симфонического оркестра на молдавские народные темы – одни из наиболее ранних произведений советского периода, основанных на молдавских фольклорных мелодиях, а также хоровые обработки и песни. Его композиторский опыт и методы работы с фольклорным материалом, несомненно, оказали влияние на молодых композиторов Республики Молдова, в том числе, и через его учеников – Л. Гурова и Д. Гершфельда.

²⁸ Кантата была создана к 15-летию Молдавской Автономной ССР.

²⁹ В контексте исследования украинской советской кантаты автор дает краткую характеристику сочинению Н. Вилинского, рассматривая вкратце форму (преобладает принцип сюитности), образы (1 ч. – прошлое молдавского народа, «индивидуализация портретных характеристик и пейзажных ассоциаций», 2 ч. – «картины современной жизни советской Молдавии»), музыкально-драматургические нюансы, подчеркивающие фольклорные истоки в музыкальной ткани кантаты *Молдавия*.

³⁰ Это *Молдавия* Н. Вилинского (1939), *Ștefan cel Mare* (1945), *Бессарабцы*, в данной работе рассматривается как *С нами Ленин, с нами Сталин* (1947), и *Юбилейная кантата* Шт. Няги (1949), одноименное сочинение композиторов Л. Гурова, Д. Гершфельда и Н. Пономаренко, *Под знаменем побед* В. Загорского (1952), *Zorile noastre* С. Лобея (1954), а также оратория *Песнь возрождения* Шт. Няги (1951). Менее детально авторы статьи разбирают кантаты *Meleaguri natale* С. Лунгула (1958) и *Cântecul Nistrean* – в музыковедении Молдовы закрепилось название *Песнь о Днестре* (З. Ткач (1957), а также упоминают только появившиеся на тот момент сочинения – кантаты *Revoluția continuă* В. Загорского (1961), *Живым от имени мертвых* Э. Лазарева (1961), *Поэма о Партии* С. Лобея (1962).

³¹ Отдельным аспектам кантатного творчества республики уделили свое внимание музыковеды в соответствующих *разделах монографических очерков* о молдавских композиторах. Так, например, в 1959 году А. Софронов в биографическом издании о Шт. Няге, опубликованном в Кишинёве, дает краткий обзор кантаты *Бессарабцы*. Позже, в 1968 году, всесоюзное издательство *Советский композитор* выпускает монографию о композиторе, составленную тем же музыковедом – А. Софроновым. В издание, помимо сочинения *Бессарабцы*, включен анализ музыкально-драматургических особенностей кантат *Ștefan Великий* и *25-летие Молдавской ССР (Юбилейная кантата)*. Одному из самых ярких композиторов своего времени – Шт. Няге – посвятил свой труд и Н. Шехтман, выпустив параллельно с А. Софроновым в 1959 биографический очерк о жизни и творчестве композитора. В данной брошюре автор, обобщая его кантатно-ораториальное творчество, анализирует *Юбилейную кантату*.

³² Автор монографии, Н. Илие (псевдоним Нисана Ильича Шехтмана), подходит к кантате не с критических позиций, а, скорее, оправдывает композитора, называя критику в адрес как сочинения, так и стиля композитора «поспешной и преувеличенной» («... aceste concluzii sînt cam grăbite și superficiale») [234, с. 34].

³³ Рукописный клавир кантаты был обнаружен в СК Молдовы.

³⁴ В рассматриваемый в данной статье период – с начала XX века, – территория нынешней Республики Молдова являлась частью разных политических образований: Бессарабии в составе Российской империи (1812–1917), Бессарабии в составе Румынии (1918–1940); в составе СССР как МАССР (1924–1940) и МССР (1941–1990); с 1990 – суверенное государство Республика Молдова.

³⁵ Об этом свидетельствует, например, диалог Е. Букова и Шт. Няги, посвященный проблеме зрелости музыкальной культуры Молдавии, доказательством достижения которой стала бы опера. Н. Шехтман, цитирующий воспоминания писателя, приводит знаковые слова композитора, который, сетуя на недостаток опыта, вначале решил приступить к сочинению кантаты, которая должна была стать «первой ступенью к сочинению оперы» [67, с. 145].

³⁶ Например, в статье о М. Березовском из Библиографического лексикона В. Космы *Музыканты Румынии* приводятся только сочинения, созданные композитором в бессарабско-румынский период (1918–1940) [229,

р. 120]. И наоборот, в статье из *Православной энциклопедии* перечислены только духовные сочинения композитора, но не все, а только опубликованные издательством П. Юргенсона [122].

³⁷ Однако, согласно Е. Нагачевской, кантата М. Березовского была исполнена впервые только в 1913 г. Автор утверждает, что сочинение прозвучало в исполнении Архиерейского хора, которым руководил сам композитор. Впрочем, удостовериться в истинности этих сведений не представляется возможным, так как их источник неизвестен или, по крайней мере, не указан автором монографического очерка [245, с. 24].

³⁸ Экземпляр кантаты, происходящий из личной библиотеки проф. Г. Чайковского-Мерешану, хранится в библиотеке Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

³⁹ Так, например, много внимания было уделено памятному монументу. По случаю важного исторического события была «...совершена закладка памятника в Бозе почившему Императору Александру I Благословенному по проекту скульптора Л. А. Ксименес, в память столетнего присоединения Бессарабии к России» [136].

⁴⁰ На титульном листе изданной П. Юргенсоном кантаты значится: «слова С.С. Орлова».

⁴¹ На проверку, согласно Адрес-календарю Бессарабской губернии за 1912 г., Кишинёвский лицей оказался Первой мужской гимназией Кишинёва (впоследствии Кишинёвской гимназией императора Александра I), в составе преподавательского корпуса которой действительно числился учитель русского языка, истории и философской пропедевтики Сергей Сергеевич Орлов, коллежский асессор [3, с. 130]. Заметим, что сам М. Березовский упоминается в Адрес-календаре в списках преподавателей Духовной семинарии как учитель церковного пения [3, с. 81], Первой земской женской гимназии [3, с. 132] и Второй женской гимназии, учрежденной княгиней Дадиани, также в качестве учителя пения [3, с. 133].

⁴² «Слова носят выраженный отпечаток общей тенденции почитания царского самодержавия, чтобы показать важность торжеств официального характера. Музыка кантаты все же в какой-то степени абстрагирована от этих чувств уважения к царизму, хотя и не может быть лишена полностью влияния специфики ангажированных жанров. Она представляет нам художественный образец светского сочинения композитора, вдохновленного любовью к родному краю» (здесь и далее в диссертации перевод наш – Н. К.) – полагает автор упоминавшегося монографического очерка о композиторе, а также раздела о хоровой музыке в современном издании *Arta muzicală din Republica Moldova* [243, с. 508].

⁴³ В русской музыке известна лирическая разновидность приветственной кантаты, нередко посвященной памяти выдающихся людей [10, с. 26].

⁴⁴ Русский композитор, хоровой дирижер, музыкально-общественный деятель и писатель, родившийся в Пятигорске в 1872 году и в 1893–1896 учившийся в Московской консерватории, в период 1918–1943 гг. жил в Бессарабии. Здесь, в Кишинёве, В. Булычёв организовал Симфонический хор (1919), который, судя по всему, и исполнил впоследствии его хоровое сочинение – симфоническую кантату под названием *Правда*. Помимо хора, он организовал музыкально-историческое общество и музыкальную школу при нем (1930), преподавал в Кишинёвской консерватории, активно содействовал развитию музыкальной культуры республики. В дальнейшем продолжил педагогическую деятельность в Румынии, в Бухаресте, где работал до конца жизни.

⁴⁵ Информация о кантате содержится в энциклопедии *Literatura și arta Moldovei* [238, р. 116]. (Здесь его фамилия значится как Булычов). Произведение В. Булычёва вышло в свет и было записано на CD уже после завершения работы над данной диссертацией. Кантата в ряду других произведений композитора вошла в современное издание: Антология русской светской хоровой музыки а cappella XIX – начала XX века. Ред.-сост. Е. Д. Светозарова. Вып. 14. В. Булычёв. СПб: Композитор, 168 с. Аудиоприложение: 2 CD. Здесь сочинение значится как *Правда. Симфоническая кантата* в составе хорового цикла *Родина: Четыре хора для смешанных голосов*. Ор. 30. Стихи А. К. Толстого. Запись сочинения длительностью 15'10" осуществил Петербургский камерный хор под управлением Николая Корнева. <https://compozitor.spb.ru/catalog/smeshanny/antologiya-khorovoy-muzyki-a-cappella-vyp-14-bulychuev/>

⁴⁶ Стихотворение *Правда* опубликовано в разделе *Былины, баллады, притчи* в издании: [17, с. 217–218].

⁴⁷ Под симфоническим хором он понимал не звучание хора в сопровождении симфонического оркестра, а трактовку хора как симфонического оркестра, наделенного тембровым богатством: «...симфонический хор как высшая форма вокального ансамбля, будет стремиться использовать всевозможные звучности человеческих голосов, соединяя их в самые разнообразные гармонические, ритмические, динамические, а, главное, колоритные сочетания» [17].

⁴⁸ Выскажем рабочую гипотезу, что композитор с дирижерско-хоровым образованием и опытом работы как с профессиональным (Симфонической капеллой), так и любительским (хором Пречистенских рабочих курсов) коллективами, в также с опытом просветительской работы, сторонник идеи хорового симфонизма, вряд ли писал свою кантату в расчете на местные исполнительские силы со скромными возможностями.

⁴⁹ Украинский композитор Н. Вилинский оказал несомненное влияние на формирование профессионального композиторского творчества на обоих берегах Днестра. Он не только собирал и исследовал молдавский музыкальный фольклор, но и опробовал методы работы с этим материалом в своих сочинениях различных жанров – от хоровых и вокальных обработок до крупных симфонических и вокально-симфонических работ,

таких, например, как упоминавшаяся кантата *Молдавия* для хора, солистов, симфонического оркестра на слова Л. Корняну, написанную композитором к 15-летию Молдавской Автономной ССР (1939).

⁵⁰ Эта народная песня фигурирует в разных источниках под различными названиями на русском: *Листок щетинника* [2, с. 49], *Лист пустынного* и т.п. Так, Е. Клетинич в упомянутой работе, а также в списке сочинений композитора в приложении именуется ее *Листочек ковыля* [57, с. 78, с. 264], в других случаях трудный для художественного перевода ботанический термин *tohor* дословно переводится как *могар* (в очерке Б. Котлярова о творчестве Л. Гурова) [66, с. 67], что, по-видимому, является наиболее точным. Настроения печали, тоски, одиночества, выражением которого становится в данном случае листочек могоара, – типичная эмоциональная сфера для традиционного рекрутского фольклора, – предоставляет композитору возможность глубокого воплощения лирического чувства. «Не случайно, вероятно, эта песня привлекла внимание и других музыкантов, например, Шт. Няги. Еще одну обработку – для голоса и фортепиано – сделал некоторое время спустя и сам Л. Гуров», – замечает Е. Клетинич [57, с. 80].

⁵¹ В книге *Композиторы Советской Молдавии* Е. Клетинич дает развернутый анализ кантаты [57, с. 78–81].

⁵² Как пишет Е. Клетинич, «кантата не была в свое время исполнена по вполне понятным причинам. В период, когда стилистику всех музыкальных жанров, включая оперу и симфонию, определяла песня в своем первозданном, наиболее демократичном облике, общественный спрос (и исполнительский и слушательский) требовал музыки более простой и доступной. С этих позиций сочинение казалось чрезмерно усложненным, а использованные автором средства гармонизации, полифонического письма, приемы тематического развития и компоновки крупной формы – чуждыми фольклорному первоисточнику» [57, с. 80].

⁵³ Композитор, родившийся и работавший большую часть жизни в Бессарабии, в период Второй Мировой войны и после ее окончания продолжил свою творческую и педагогическую деятельность в Румынии, в г. Крайова.

⁵⁴ В книге Г. Чайковского-Мерешану кантата имеет еще одно название – *Români, cântați mereu*.

⁵⁵ Кроме упомянутой кантаты, Г. Чайковский-Мерешану в своей книге *Mihail Bîrcă. Compozitor și dirijor* относит хоровое произведение *Ostași ai păcii* (1959) для соло баритона, смешанного хора и оркестра на слова М. Радован к жанру кантаты [223, р.80]. Однако, в этой же книге в списке сочинений композитора в приложении [223, р.100], как и в *Лексиконе* В. Космы, оно содержится в разделеopusов хоровой музыки – миниатюр (для смешанного хора с аккомпанементом). Тем не менее, сочинение бессарабского автора не включается нами в общую панораму бытования кантат в республике как созданное после переезда композитора в Румынию.

⁵⁶ Однако, в датировке кантаты имеются расхождения: как упоминалось выше, остальные авторы считают годом ее создания 1935.

⁵⁷ Точная дата создания произведения и имя автора текста в библиографических источниках отсутствуют.

⁵⁸ Обвинения в формализме выдвинуты Е. Коке и Шт. Няге, в примитивизме – некоторым другим композиторам в Постановлении ЦК КП Молдавии от 11 апреля 1948 г. Второй Пленум ССК МССР переизбрал новое правление под руководством Л. Гурова вместо Шт. Няги, проработавшего на этом посту менее двух лет. Детали же «внутренней» истории тех событий до сих пор остаются скрытыми в архивных документах. Резонанс известного Постановления для молдавских композиторов не ограничивался 1948 годом.

⁵⁹ Сегодня из архивных источников становится известным факт о предложении композитору написать оперу на тему Стефана Великого в сотрудничестве с П. И. Ананко (см. рис. 4.68. в Приложении 4)

⁶⁰ В монографии А. Софронова оратория упоминается как *День гнева*. В списке произведений композитора в очерке Е. Абрамович из краткого биографического справочника оратория, написанная на текст итальянского драматурга П. Метастазіо, отнесена к симфоническим произведениям [68, с. 119].

⁶¹ Так, А. Софронов в биографическом очерке о композиторе из сборника 1956 г. датирует кантату 1945 г. [66, с. 126]. Спустя всего четыре года Н. Шехтман в своем очерке о Шт. Няге указывает время создания этого произведения – с 1945 по 1946 [67, с. 145]. Значительно позже И. Пэкуруару уточняет период сочинения кантаты – с начала 1945-го по октябрь того же года [248, с. 120].

⁶² Лев Борисович Христиансен – известный советский музыковед, педагог, общественный деятель, большая часть жизни которого связана с Саратовской консерваторией. Путь к Саратову будущего профессора, зав. кафедрой истории музыки, ректора пролегал, в том числе, и через Кишинёв. Здесь, в Кишинёвской консерватории, по совместительству Л. Христиансен преподавал народное музыкальное творчество и историю музыки [203].

⁶³ В помещении бывшего городского театра *Экспресс* начал свою деятельность Русский драматический театр им. А. Чехова, переехавший в 1940 г. в Кишинёв из Тирасполя.

⁶⁴ Партитура сочинения *С нами Ленин, с нами Сталин* композитора Шт. Няги обнаружена в рукописном фонде библиотеки Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Год написания кантаты и автор слов в партитуре не указаны, текст хоровой партии подтекстован лишь частично. Неизвестно, является ли рукопись кантаты авторским оригиналом или копией. Обычной практикой для членов СК был заказ партитуры переписчику, труд которого оплачивался Музыкальным фондом. Рукопись партитуры кантаты не является единой в плане почерка. Ее особенностью является составной характер: V часть написана другим почерком, а в приложенных партитурных листах другого качества (более пожелтевших) карандашом

написана римская цифра VI. Это может означать переработанный финал и дополнительную часть, появившуюся, возможно, как реакция на прозвучавшую критику. Оркестровые материалы сочинения (но не хоровой клавири!), найденные исследователем Л. Балабан в фонде симфонических материалов Национальной Филармонии, содержат названия *Ленин с нами / С нами Ленин, с нами Сталин / Бессарабцы*.

⁶⁵ Разные даты появления кантаты и состоявшегося собрания, на котором композиторам предлагалось взяться за сочинение такого произведения, противоречат друг другу. Следовательно, поводом для написания кантаты послужила очередная дата революционного календаря. Согласно А. Софронову, «кантата была завершена в конце 1947 г. в ознаменование предстоящего 30-летия Великого Октября» [165, с. 55].

⁶⁶ Под названием *С нами Ленин, с нами Сталин* она фигурирует в протоколах творческих собраний ССК МССР, в очерке А. Софронова о Шт. Няге из сборника *Композиторы Молдавской ССР* [66, с. 127], а также в статье И. Пэкуару *Cantata "Ştefan cel Mare" de Ştefan Neaga* [248, с. 119]. В монографиях о творчестве Шт. Няги конца 50-х и более позднего времени, написанных Н. Шехтманом [208], А. Софроновым [165-167], в статье *Кантатно-ораториальный жанр в творчестве молдавских композиторов* Б. Котлярова и Е. Богдановского [78, с. 179], в очерках о Шт. Няге Н. Илие [235, с. 36], Н. Шехтмана [208, с. 145], в статье В. Мунтян [116, с. 5] произведение связывается с названием *Бессарабцы*.

⁶⁷ Об истории создания кантаты на основе архивных документов упоминается в статьях автора: [49; 50].

⁶⁸ В данной редакции произведение фигурирует под названием *Бессарабцы*.

⁶⁹ К примеру, сочинение В. Загорского, известное сегодня как кантата *Под знаменем побед*, изначально была *Кантатой, посвященной Татарбунарскому восстанию* (см. *Список произведений молдавских композиторов, написанных в 1951 г.* из Архива СК МССР [174]). В кратком отчете о работе Союза советских композиторов Молдавии за первое полугодие 1952 г. среди «наиболее значительных по замыслу произведений» значится кантата В. Загорского *Воссоединение* [82]. В то же время нет оснований полагать, что речь идет о совершенно ином произведении. Одобренное на творческом собрании ССК МССР от 28 мая 1954 г., вокально-симфоническое произведение *Наши зори* С. Лобеля первоначально планировалось и обсуждалось членами СК как *Юбилейная кантата*. Эти примеры являются не единственными случаями такого рода переименования произведений в процессе работы над ними.

⁷⁰ Музыковед Е. Абрамович указывает, что кантата *25 лет Молдавской ССР* в 1950 г. была удостоена Государственной премии [68, с. 118]. Известно, что в 1966 г. Сталинская премия была приравнена к Государственной.

⁷¹ По случаю подобных дат были организованы конкурсы среди композиторов.

⁷² Хоровой клавири кантаты под названием *Moldova sovietică: cantată închinată aniversării a 25 a RSSM (Советская Молдова: кантата, посвященная 25-й годовщине МССР)* хранится ныне в фонде библиотеки АМТИИ. На титульном листе автором указан лишь Н. Пономаренко.

⁷³ Впрочем, подобное случается и с маститыми композиторами – вспомним, например, о судьбе кантаты-оды *К радости* П. Чайковского на стихи Шиллера.

⁷⁴ На второй странице рукописного клавири имя поэта написано следующим образом: Варелопулос.

⁷⁵ Кантата В. Загорского включена в *Список произведений молдавских композиторов, написанных в 1951 г.* [174, л. 1-2]. По-видимому, 1952 – год ее премьеры.

⁷⁶ Данные об А. Алябове-поэте отсутствуют, однако в публичных источниках в одной из статей под названием «Не культура зависит от экономики, а экономика от культуры» от 04.02.2014 на информационно-справочном портале столицы *FreeTime* композитор Молдовы Константин Руснак рассказывает: «По музыкальной литературе у меня был прекрасный учитель Алексей Иванович Алябов. Вместе, на каждом уроке, только вдвоем, мы путешествовали в мир музыки, а его интереснейшие рассказы о композиторах, о стилях и жанрах музыки пробуждали во мне еще больший интерес к этому прекрасному искусству» (интернет-ресурс <http://free-time.md/rus/ppl/i4614-konstantin-rusnak-ne-kultura-zavisit-ot-ekonomiki-a-ekonomika-ot-kultury/>). Т. е., преподаватель музыкальной литературы Республиканской музыкальной десятилетки, в которой композитор учился с 1961 г., и стал автором либретто для кантаты В. Загорского.

⁷⁷ На отпечатанном на машинке документе сверху написано от руки «Для отметок по гос. заказам».

⁷⁸ Гита Борисовна Страхилевич — известная молдавская пианистка, педагог, аккомпаниатор, активный пропагандист молдавского композиторского творчества в республике и за ее пределами. Помимо концертной и педагогической деятельности в качестве солистки Молдавской филармонии и радиокомитета, осуществляла премьеры и записи сочинений молдавских композиторов по линии СК. Заслуженная артистка МССР (1967).

⁷⁹ Хая Яковлевна Талмацкая (вариант написания фамилии – Талмазская), в замужестве Бардин-Штейн – пианистка-педагог и аккомпаниатор, долгие годы проработавшая в консерватории им. Г. Музическу в Кишинёве на кафедре общего фортепиано. Заслуженный деятель культуры МССР (1965). Сотрудничала с СК Молдовы, участвуя в премьерном исполнении новых произведений, в том числе и крупных вокально-симфонических, которые звучали в дуэте двух роялей в ансамбле с Гитой Страхилевич.

⁸⁰ Авторы высказываний перечисляются в порядке следования имен в протоколе собрания.

⁸¹ В этой связи заметим, что в *Кратком отчете о работе ССК Молдавии за первое полугодие 1952 г.* среди произведений крупной формы фигурирует прослушанная кантата В. Загорского под названием

Воссоединение [82, л. 1]. Здесь она вошла в число «наиболее значительных по замыслу произведений из упомянутых выше» [82, л. 2].

⁸² См. об этом в работе И. Воробьёва [24].

⁸³ Рукописная партитура кантаты (неподтекстованная) и хоровой клавира с партиями хранится в СК Молдовы.

⁸⁴ Заголовок в партитуре кантаты, отсутствующий в хоровом клавирае.

⁸⁵ В фонотеке АМТИИ имеется аудиозапись *Финала* (V ч.) сочинения: Лобель С.М. Кантата *Наши зори /финал/*. CD-591-Z. Лента. Инв. № 471.

⁸⁶ Творческое собрание 6 июля 1956 г. было полностью посвящено обсуждению новых сочинений З. Ткач [144].

⁸⁷ М. Ф. Брезденюк – в то время хормейстер хоровой капеллы *Дойна* Молдавской государственной филармонии.

⁸⁸ Н. Маевский — автор эстрадных песен, фольклорных обработок и переложений для духового оркестра. В частности, в его инструментовке вышли в свет некоторые танцы из балета В. Загорского *Рассвет: Детский танец, Лирический танец и Танец чабанов*.

⁸⁹ Названия частей на русском: I ч. *Дорогая моя Молдова*; III ч. *Звучать песне*; V ч. *Гимн труду*.

Краткое содержание кантаты изложено в монографическом очерке *Семен Лунгул* Т. Деркач [35, с. 13–17].

⁹⁰ Имеется в виду, по-видимому, *Кантата о Родине* (1948) А. Арутюняна, отразившая современную тематику, «устремленную в будущее». Ее 5 частей по своему содержанию и музыкальному решению резонируют со многими молдавскими кантатами 1950 гг.: 1. Заздравная. 2. Красная площадь. 3. Торжество труда. 4. Колыбельная. 5. Слава Родине.

⁹¹ В протоколе собрания произведение названо «кантатой-сюитой для хора, солистов и оркестра» [151, л. 9].

⁹² В нашем распоряжении оказалась лишь третья часть *Să răsunе cântul* в рукописном клавирном варианте (см. приложение). Местоположение клавира или партитуры остальных частей кантаты, к сожалению, остается неизвестным. В СК Молдовы хранятся хоровые партии и оркестровые голоса кантаты *Родные просторы*.

⁹³ клавира кантаты не сохранился в известных нам фондах.

⁹⁴ Как известно, наиболее яркими поэтами-«шестидесятниками» считаются такие известные личности, как Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, Р. Рождественский, Б. Окуджава и др. Среди композиторов-шестидесятников выделяются С. Губайдулина, Э. Денисов, А. Шнитке, Г. Свиридов, Р. Щедрин. Период 1960-х гг. ознаменовал завершение эпохи «партийной литературы» и связанное с ним определение основной тематики, имевшей острую социально-политическую направленность.

⁹⁵ В этом плане примечательная дискуссия разгорелась на страницах всесоюзного журнала «Советская музыка» [213]. Размышляя о путях развития современной симфонии, о ее способности к выражению глубокого философского содержания, ленинградский музыковед М. Элик выразила мнение, что возможности кантатно-ораториального жанра далеко не исчерпаны, в том, что касается мелодизма, песенности, работы со словом. Ее оппоненты из разных республик, однако, полемизировали по этому поводу. В то же время, как выясняется сегодня, среди разделявших мнение музыковеда композиторов был сам Г. Свиридов – мастер хоровой музыки. Новое музыкальное мышление вынуждено пробивать броню старых идеологических стереотипов.

⁹⁶ Э. Абрамова «А. Г. Стырча в статьях и воспоминаниях» – здесь сочинение называется «Кантата о мире».

⁹⁷ Клавира кантаты издан спустя 2 года после создания сочинения: Лазарев, Эдуард Леонидович. Живым от имени мертвых: Кантата для солистов, хора и оркестра / Стихи И. Сельвинского. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1963. 33 с.

⁹⁸ В стихотворении *Я это видел* – одном из наиболее пронзительных образцов трагической лирики И. Сельвинского – переданы чувства, которые пережил автор, увидевший в противотанковом рву близ Багерова под Керчью более 7 тысяч расстрелянных фашистами мирных жителей – женщин, детей, стариков, – и военнопленных.

⁹⁹ **II часть** – / *Бабка. Эта погибла стоя. / Встала из трупов и так умерла. / Лицо её, славное и простое. / Чёрная судорога свела. / Ветер колышет её отрепье... /*; **III часть** – / *Рядом истерзанная еврейка. / При ней ребёнок. Совсем как во сне. / С какой заботой детская шейка / Повязана маминым серым кашне... / Матери сердцу не изменили: / Идя на расстрел, под пулю идя, / За час, за полчаса до могилы / Мать от простуды спасала дитя /*; **IV часть** – / *Вот лежит лопухий Колька – Ему одиннадцать лет. / Зима в мертвецке заморозила чувство, / С которым смерть принимал живой, / И трупы бредят, грозят, ненавидят... / Как митинг, шумит эта мёртвая тишь. / В каком бы их ни свалило виде - // Они восклицают: «Не победишь!»*

¹⁰⁰ Под ред. М. Белых.

¹⁰¹ В. Загорский. Оратория *Революция продолжается*. Исполняет Капелла Дойна и симфонический оркестр Филармонии. Дирижер. Т. Гуртовой. Текст читает И. Унгуряну. Лента Скорость. 19 см/сек. 23.02.71 г. Время звучания 12 мин. 30 сек. Инв. № 329. Лента. Вероятно, из-за технической ошибки произведение значится как оратория. Судя по всему, запись для фонотеки произведена во время радиотрансляции – исполнения кантаты капеллой *Дойна* и симфонического оркестра Филармонии под управлением Т. Гуртового, текст читает И. Унгуряну. Возможная дата записи, указанная здесь – 23.02.71 г.

¹⁰² Музыка Сов. Молдавии, с. 146, № 1319.

¹⁰³ Об этом свидетельствует протокол № 4 от 4 февраля 1966 г. [141].

¹⁰⁴ Как заметил В. Поляков, «Первая фраза произведения совпадает с песней Гершфельда *Я коммунист*».

¹⁰⁵ На сегодняшний день известно местонахождение рукописной партитуры и партий лишь первой из кантат В. Ротару.

¹⁰⁶ См., например, подборку кратких характеристик этого времени в исследовании Т. Березовиковой [220, с. 25].

¹⁰⁷ В румынском названии статьи *Crearea muzicala și ideologică. Note nemuzicale* есть элемент игры слов, связанный с полисемантическим значением слова *note* как музыкальные ноты и как заметки.

¹⁰⁸ Проблему «нечеткости жанровых представлений» у молодых композиторов поднимала еще Хохловкина [202, с. 20].

¹⁰⁹ Необходимость такого уточнения связана как с местной композиторской практикой, так и с историей жанра кантаты, ее отграничением от других жанров, и прежде всего – от оратории. По проблеме жанровых разграничений оратории и кантаты в качестве примеров нередко приводятся схожие в содержательном плане оратория Песнь о лесах и кантата Над Родиной нашей солнце сияет Д. Шостаковича, а также оратория На страже мира и кантаты Александр Невский, Здравница С. Прокофьева, отличающиеся по своему содержанию. В сюжетах ораторий отмечается превалирование героического и эпического начал, и они отличаются от кантат большей драматургической разработкой [211, с. 5].

¹¹⁰ В этой связи вспомним, например, определение жанра В. Цуккермана, приводившееся в параграфе 1.2. [205].

¹¹¹ Говоря об однообразии решений советских кантат, А. Хохловкина отмечает: «Пять частей – пять различных состояний в выражении одного чувства, как в *Кантате о Родине* А. Арутюняна – редкое исключение. В большинстве случаев кантаты либо одночастны, либо четырехчастны, как бы с заранее предустановленным значением каждой части, как в сонатно-симфоническом цикле. Первая большей частью рисует состояние покоя родной страны, вторая – чувства, вызываемые нашествием или набегом (или мыслями, воспоминаниями о нем). Третья нередко написана в духе колыбельной, четвертая – ликующий, победный финал» [202, с.48].

¹¹² В эпоху зарождения жанра кантаты подобные случаи представляли собой в основном церковные праздники либо важные события, связанные с коронованными особами, позже, в XIX веке, границы подобных «случаев» расширились, и кантаты создавались к значимым датам своей страны, к юбилеям видных персон, *in memoriam* (хотя традиция сочинения этого вида приуроченных сочинений – траурной кантаты – не характерна для православных сообществ, для этого существуют иные жанры). Хорошо изучены, например, одазии церковных кантат Баха, связанные с различными днями годового цикла лютеранского церковного календаря.

¹¹³ Что подтверждает и сам термин, имеющий давнее происхождение и приобретший разные национально-языковые формы (*cantata d'occasion*, *occasion cantata*).

¹¹⁴ «Поэзия лирическая – писал Аполлос Байбаков в книге *Правила поэтические в пользу юношества, обучающегося в Московской славено-греко-латинской академии...* Москва, 1774, с. 26–27, – есть искусство писать похвальные стихи, особливо оды; изобретена в честь и прославление верховнаго существа. Описываются сим родом поэзии торжества, радости, похвалы мужей и других вещей, времен, праздников, публичных мест проч.» Цитировано по: [7, с. 24]

¹¹⁵ Это хорошо изучено литературоведами в творчестве Ломоносова. Согласно исследованию российского литературоведа Н. Алексеевой [7], внутри доклассических од выделяется группа панегирических стихотворений, известных как канты, которые в их омузыкаленном варианте, в свою очередь, считаются прародителями русской торжественной приуроченной кантаты. Ода как поэтическая жанровая форма сохраняет принцип строфической организации (например, сапфическая строфа из четверостиший с укороченной четвертой строкой), идущий от музыки и закрепленный в ее этимологии (греческое *oide* – песня), а также силлабическое стихосложение в качестве жанровых признаков.

¹¹⁶ Так, Н. Алексеева упоминает, что в немецкой поэзии XVIII в. существовало выражение *Lob-Gedichte* (*Gedicht* – стихотворение, *Lob* – хвала, похвала. *Gedicht, Lied* в честь чего-нибудь, *Lobgedicht* – панегирик, похвальное слово), обозначавшее вид (подносного) похвального стихотворения, которое могло писаться в форме оды, сформировав ее разновидность – героические (похвальные) оды. Петербургские немцы Г. Ф. В. Юнкер и Яков Штелин, писавшие на немецком языке, оказались авторами первых похвальных од на торжество российской государственной идеи и на различные официальные случаи (заметим, что примерно к этому же времени относится появление в императорском придворном обиходе кантат, созданных петербургскими итальянцами – поэтами и композиторами [85, с.135]). Став важным элементом придворного обихода, эти стихотворения существенно повлияли на формирование жанра русской торжественной оды. См. об этом исследование: Алексеева Н. Ю. Петербургский немецкий поэт Г. Фр. В. Юнкер. В:

http://lib.pushkinskijdom.ru/Portals/3/PDF/XVIII/22_tom_XVIII/Alekseeva/Alekseeva.pdf

Однако уже во времена Державина русская торжественная ода и вообще панегирическая поэзия стали восприниматься как сервильные (раболопные), а ее стилистика – в первую очередь, язык, – оценивался как клишированный, содержащий большое количество устаревших церковнославянских элементов, отказ от

которых в связи с обновлением поэтического языка в пушкинскую эпоху привел к упадку этот жанр, ориентированный на государственную тематику. Поэтому культивирование панегирической (неумеренно-похвальной) по сути тематики в ораториях и кантатах сталинской эпохи может рассматриваться как ее «возрождение».

¹¹⁷ Музыковед подчеркивает высокую степень «детерминированности» жанровых признаков этой разновидности кантат, «предназначенных для обслуживания различных форм общественной и бытовой жизни»: «Жанр не предполагает отражения индивидуальности автора, а *rigor* не является областью художественных экспериментов, более того, он не способен отразить и уникальность происходящего события, так как задача его в том, чтобы выразить определенный строй чувств – от спокойной торжественности до радостного возбуждения» – замечает В. Крылова [83, с.276]. По этим же причинам для кантат «на случай» характерен «высокий уровень типизации языка», при этом их музыкальная форма, определяясь музыкально-поэтическим синтезом, отличается сравнительным разнообразием, несмотря на однотипность их текстов по содержанию.

¹¹⁸ Созвучна современным исследованиям о советской кантате и мысль Н. Алексеевой (в связи с одами Ломоносова) о политическом аспекте бытования поэтического жанра оды [7, с.181], от автора которой требовалось проявления если не верноподданнических идей, то по крайней мере, идеологической гибкости, вне зависимости от его личного мировоззрения. По этой же причине поэт обычно не отражал реальность, а приукрашивал ее, особенно в том, что касалось самого государственного властителя и его правления.

¹¹⁹ В своём исследовании И. Воробьев упоминает *Юбилейную кантату* Шт. Няги как славильную «патриотическую»

¹²⁰ К кантатам лирико-патриотического направления мы относим, к примеру, произведение С. Лунгула *Bastina mea* (1972), не приуроченное к какому-либо случаю.

¹²¹ Основанием рассматривать сочинение в этом ключе оказываются некоторые факты семейной истории В. Загорского, родившегося в с. Кара-Махмет (Карагмет) Килийской волости Измаильского уезда Нижнедунайской провинции Королевства Румыния, через два года после исторического события, послужившего импульсом для создания кантаты – крестьянского восстания 1924 г. на юге Бессарабии, в районе с. Татарбунары, непосредственно примыкавшего к родине композитора. Вошедшее в историю под названием Татарбунарского, это восстание свое время получило широкий общественно-политический резонанс. В послевоенный период, в начале 50-х гг. XX в., воспоминание об этом историческом событии вновь приобретает актуальность, став символом борьбы бессарабского крестьянства против притеснения со стороны румынских властей и породив некоторое количество художественных произведений, тесно переплывшихся с современностью. Например, поэма *Татарбунар* (1974) Б. Истру, удостоенная государственной премии Молдавской ССР в 1976 г.

¹²² Названия взяты из рукописной партитуры. В анализе кантаты, приведенном Е. Клетиничем в книге *Творчество В. Загорского*, музыковед дает другое название третьей части – *Взошла заря* [61, с. 14].

¹²³ В партитуре содержится явная ошибка в обозначении данного раздела, т.к. литера I проставлена дважды: на с. 44 и в начале сольного эпизода (с. 30).

¹²⁴ Как указывалось выше, сольные эпизоды кантаты В. Загорского изданы отдельно, и здесь они получили название арий.

¹²⁵ „Sa-mi cânti, cobzar bătrân”: Melodie și versuri de V. Mihailescu, muzica de N. Pascu, aranjament pentru voce și piano de I. Paschill. București, fără an, fără editură.

¹²⁶ Заметим, что возвращение главной партии сопровождается другим текстом («Слава народу»), а слова ее «Радостно о свободе песни звенят кругом» исполняются теперь на мелодию побочной партии и тем самым получают иной фактурный облик – уже не полифонический, а гармонический.

¹²⁷ Начиная с т. 171 и далее до конца Финала слова в партиях хора не подписаны.

¹²⁸ Механизмы жанрового смешения, описанные О. Соколовым [164] и Г. Дауноравичене [34], позволяют объяснить природу таких жанровых микстов. Для решения задач в данной работе принципиальными являются два типа смешения жанров, выделенных О. Соколовым: внутриродовое и межродовое взаимодействие, т. е. смешение контрастно-функциональных и сходнофункциональных жанров. По мнению исследователя, в XX в. наиболее плодотворным оказывается смешение оппозиционных жанров, основанное на принципе контраста жанровых элементов (например, симфония-месса). В результате типичные жанровые признаки переплетаются, поэтому важно установить общий для обоих жанров аспект или качество.

¹²⁹ Спектр взаимодействовавших жанров только в русской и советской музыке весьма обширен, на одном полюсе его – симбиоз кантаты с несложными пьесами (например, прелюдия-кантата *Из Гомера* (1901) для оркестра, трех женских голосов соло и женского хора: соч. 60, Н.А. Римского-Корсакова [201, с. 23]), на другом – синтез с высшим диалектическим жанром инструментальной музыки – симфонией (например, симфонии-кантаты *На поле Куликовом* Ю. Шапорина (1937) и *Украина моя* А. Штогаренко (1943) – где главенствует симфония и, следовательно, оркестровое развитие, но присутствуют и вокальные номера; в более редком варианте кантаты-симфонии, как, например, в *Кавказе* С. Людкевича по поэме Т. Шевченко (1902–1913), ведущую роль играет текст, а следовательно, и вокально-хоровая основа).

¹³⁰ Например, кантата *История доктора Иоганна Фауста* (1983) А. Шнитке, для рассказчика, солистов, хора и оркестра, в которой религиозно-философская проблематика, сюжетность, повышение роли солистов

и др. указывают на жанр ораториальных пассионов). И наоборот, масштабные сочинения других жанров могут приближаться к кантате благодаря общности отдельных жанровых признаков (как, например, *Песнь о земле* Г. Малера для двух солистов и оркестра, 1909, именуемая то симфонией-кантатой, то симфоническим вокальным циклом).

¹³¹ «Можно определить оду как вдохновенное воспевание некоей вещи (или персоны), блистательно существующей в прекрасно устроенном мире. Такой жанр мог процветать лишь в те эпохи, которые стремились к гармонии и верили либо хотели верить в разумность мироздания и миропорядка» – продолжает Л. Кириллина [56, с. 1].

¹³² Кириллина Л. Музыка в поэзии М.В. Ломоносова. В: Рецензент, 2008, №8.
http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=65586

¹³³ Как известно, определяющими жанр музыкальной поэмы являются программный ресурс (литература, живопись, картины природы, реже философия, история) и свободное формообразование (чаще сонатность и монотематизм с характерными чертами цикличности и вариационности), что демонстрируют уже ранние произведения в жанре симфонической поэмы, принадлежащие композиторам XIX в.: Ф. Листу, являющимся первым, кто применил данный термин для обозначения своих произведений, а также Ф. Мендельсону, С. Франку и др. Однако данные характеристики не всегда можно отнести к жанру поэмы-кантаты, имеющей в своей основе поэтическое начало и связанную с ним определенную художественную образность и формообразование.

¹³⁴ Как указывал О. Соколов, «лирический пафос поддерживается в поэме благодаря концентрации тематизма» [164, с. 98], в то же время, «для поэмы активным жанровообразующим фактором служит форма» [ibid.], в противоположность классическим противопоставляющая свободу перемешивания разных принципов – сонатности, вариационности, цикличности и т.д.

¹³⁵ Как упоминалось выше, в обнаруженном протоколе одного из творческих собраний [141] зафиксирован факт прослушивания нового произведения – сюиты-кантаты *Слава космонавтам* Д. Федова (см. рис. 4.77 в Приложении 4). В результате обсуждения сочинение Федова не получило одобрения коллег, были отмечены как положительные стороны, так и недостатки, которых, судя по отсутствию данных о дальнейшей судьбе сюиты-кантаты, было намного больше. Объединение в жанровом определении сочинения сюиты и кантаты, по-видимому, конкретизировало характер многочастной циклической композиции сюитного типа, предполагающей высокую степень обособленности составляющих ее частей.

¹³⁶ Впервые произведение прозвучало в феврале 1962 г. на Втором съезде композиторов Молдовы.

¹³⁷ Кантата существует в двух версиях: материалы оркестрового варианта хранятся в библиотеке Национальной филармонии и отражены в каталоге Л. Балабан [218], хоровой клавир сочинения был издан одним из местных издательств в 1982 г.

¹³⁸ Как заметил в свое время известный киновед Мирон Черненко, «... противоестественное сочетание риторики и пластичности, словно профессионально приподнятый дикторский текст к поэтической живописности кинокадра, было свойственно всем стихам Лотяну». Архив Мирона Черненко <http://chernenko.org/083.shtml>

¹³⁹ Все указания темпов и цифр в кантате даны по клавиру.

¹⁴⁰ Со всей мощью красочного поэтического языка Э. Лотяну обосновывает главную поэтически-смысловую идею произведения: „Fiindcă stingerea revoluției este stingerea pământului / ... / Este încremenirea vântului, / Moartea mugurilor de la capăt de ram, / Stingerea dorului pe care îl am. ”.

¹⁴¹ В данной части композитор применяет излюбленные приемы фактурной организации хора. Так, почти с самого начала гимна и до его окончания нижний пласт инструментального сопровождения (в нижнем регистре) дублирует хоровые партии басов и альтов. Остальные хоровые партии распределяются попарно: сопрано в октаву с тенорами, альты – в октаву с басами. Исключение составляют последние два такта, где басы расходятся с альтами в интервал ноны, образуя, таким образом, диссонансирующее созвучие, звучащее *a cappella* на *p*, т. к. инструментальное сопровождение на последних тактах (на последнем слове "revoluției") умолкает.

¹⁴² Подробнее о кантатах композитора Ш. Няги, в т.ч. об истории создания сочинения *Ștefan cel Mare* см. статью автора *Ретроспектива кантат в творчестве Șтефана Няги (по документальным, научным и публицистическим источникам)* [51]

¹⁴³ Напомним, что в публицистических изданиях – газетах – о кантате писали Лев Христиансен (1945), Г. Юдин (1945), Л. Гуровский (1946), в музыковедческих работах произведение с разных позиций рассматривалось А. Софроновым (1959), Н. Шехтманом (1959), Б. Котляровым и Е. Богдановским (1965), Е. Абрамович (1967), спустя годы – И. Пэкуруру (1995).

¹⁴⁴ В 2004 году для планируемого исполнения кантаты композитор и хоровой дирижер В. Чолак выполнил редакцию партитуры и сделал клавир (переложение) для фортепиано. На последней странице рукописного клавира стоит дата и подпись автора переложения – 25.05.2004. Позже, в результате работы Л. Балабан в библиотеке симфонического оркестра Национальной Филармонии были обнаружены партитура и партии кантаты *Șтефан Великий / Ștefan cel Mare* в 6-ти частях (*Andantino; Andante expresivo; Moderato assai; Maestoso; Allegro; Allegro con spirito*), для солистов, чтеца, хора и оркестра на текст Е. Букова (1946) [218].

¹⁴⁵ Его звукоряд гемиольной, т.е. полуторатоновой природы (в нисходящем движении, преобладающем в этом разделе): *d-cis-b-a-g-fis-es-d*. В гармонизации этого звукоряда композитором хорошо прослеживается его доминантовая основа, т.к. в басу долго выдерживается звук V ступени, сменяемый звуком тоники лада, а затем IV ступени.

¹⁴⁶ „Побеждён... но ведь никогда / Я не был побежден в бою...”

¹⁴⁷ В партитуре в сравнении с клавиром выписаны не все партии.

¹⁴⁸ В подтверждение наших выводов сошлемся на мнение В. Загорского, который упоминал кантату *Ştefan cel Mare* Шт. Няги в числе произведений, «которые были нейтральны в оптике тоталитарной доктрины», но именно по этой причине композитор и подвергся обвинениям в «идеологическом нейтралитете» в 1948 г. [256, с. 151].

¹⁴⁹ Большинство кантат обнаруживают тяготение к пафосно-приподнятому настроению в передаче музыкальных идей и образов.

¹⁵⁰ Конфликт такого рода отмечается в противопоставлении песенности и эпической распевности, диатонической, натуральной ладовости, плагальности, колокольности в характеристике русского народа и, наоборот, инструментального характера звучания, преобладания тембра медных духовых, речитации, напряженной интервалики (уменьшенных терций) – в обрисовке крестоносцев в кантате *Александр Невский* С. Прокофьева.

¹⁵¹ В современном музыковедении накопилось немало наблюдений о крупных жанрах академической музыки, реализующих эту идею, в частности, о ранних симфониях Д. Шостаковича. Как писала М. Сабина о программе его Второй симфонии (1927), «вначале – темный хаос, символизирующий беспросветное прошлое трудящихся, затем – пробуждение протеста, созревание революционной сознательности и, наконец, прославление победы Октября» [159, с. 59].

¹⁵² Тональный план циклической формы не отличается особой сложностью: во вступлении и I части соответственно – *d-moll* (с признаками фригийского лада) и *D-dur*; во II и III частях доминирует *B-dur* с модуляцией в конце III части в *g-moll*; в IV части – *G-dur* (с элементами лидийского и миксолидийского ладов), в V части – *Es-dur*. Внутри каждой части композитор ограничивается использованием тональностей диатонического родства.

¹⁵³ В своей монографии А. Софронов дает название каждой части [165].

¹⁵⁴ Шт. Няга использует этот гемиольный (полуторатоновый) звукоряд как модализм, смешивая его с другими звукорядами.

¹⁵⁵ А. Софронов дал следующую характеристику данному разделу: «... у флейты промелькнул наигрыш флуера. Его мелодия связана с образом печальной дойны, что уже с первой страницы придает произведению национальный колорит» [165, с. 55].

¹⁵⁶ У Софронова обозначено *Allegro con fuoco* [165, с.55].

¹⁵⁷ Как характеризует ее А. Софронов, «подвижный ритм оркестровой партии имитирует топот копыт мчащихся всадников-гайдуков» [165, с. 55].

¹⁵⁸ Быстрая молдавская и румынская хора исполняется в размере 4/4. В размерах 3/4 или 3/8 чаще всего встречается еврейская хора (схожая с румынской), в которой акцентируются 1 и 3 доли. Хора. В: Википедия: свободная энциклопедия [online]. [citat 05 apr. 2013]. Disponibil: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Хора_\(танец\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Хора_(танец))

¹⁵⁹ Высокая вторая и четвертая ступени, которые изменяют нижний тетрахорд лада, формируют ув. 2 от тоники. Так как тема модулирует в тональность минорной доминанты, полный звукоряд лада включает также седьмую пониженную ступень.

¹⁶⁰ О музыке данной части А. Софронов отозвался следующим образом: «В музыкальном отношении вторая часть оказалась неудачной. Она местами лишена рельефных мелодических очертаний. Встречающиеся надуманные аккордные нагромождения в партиях хора и оркестра без какой-либо логической функциональной связи написаны в отрыве от идейного замысла начального раздела части» [164, с.55].

¹⁶¹ По словам А. Софронова, «центральный образ третьей части является картина траурного шествия народных масс». Как пишет автор монографии, «в оркестре и хоре все тембровые средства призваны оттенить скорбное содержание. По своему эмоционально насыщенному драматизму – это сцена народного горя. Национальная по колориту музыка волнует глубиной содержания, мерной поступью скорбного шага» [165, с. 56].

¹⁶² Как пишет А. Софронов в вышеуказанном источнике: «Поэтическое содержание текста передается светлой радостной мелодией, исполняемой женским хором и теноровой группой. Оркестровое сопровождение здесь построено на простом маршеобразном аккомпанементе. Интересным моментом следует признать канон, построенный на жизнеутверждающей теме, проводимой в партиях сопрано и теноров» [165, с.56]. Тема в форме канона, по словам Б. Котлярова и Е. Богдановского, передает «радостные чувства освобожденного молдавского народа» [78, с.180].

¹⁶³ А. Софронов отмечал: «Это песнь торжества победы и радости, осуществленной мечты молдавского народа. Музыка почти всей части построена на интонациях молдавского танца «Оляндра». Представляет интерес хоровая партия, в которой унисонное пение переплетается с аккордовым. Но при этом нелогично воспринимаются в отдельных местах необоснованные, острые диссонансы. В целом музыка этой части не

соответствует воплощению содержания. Лишь к концу произведения она приобретает торжественный, апофеозный характер. При жизни сам композитор не успел устранить имеющиеся отдельные недостатки в этом произведении» [165, с. 57].

¹⁶⁴ А. Софронов, например, сделал замечание по поводу образно-драматургического развития кантаты: «... отсутствует характеристика образа в кантате, было это до победы или это победа. Музыка не доходит до слушателя. Здесь Няга в связи с трактовкой этой темы не смог в музыкальном отношении развить музыкальный материал, отражающий идейное содержание кантаты. Например, 3-я часть. Дается смерть Ленина, и эта часть отражается траурной музыкой. Есть изобразительный момент – Ленина хоронят, и на этом кончается мир. Мы знаем, что когда умирают вожди, мы никогда не заканчиваем, у нас есть лозунг «Ленин умер, а дело его живо» [17, с. 110–111].

¹⁶⁵ Помимо рассматриваемого произведения, З. Ткач принадлежат следующие образцы этого жанра из области творчества для детей (в хронологическом порядке): кантата *Город, дети, солнце* (1962) на стихи В. Телеукэ и А. Чеботару, кантаты *Ленин* (1969) и *Пионерия* (1974) на стихи В. Галайку, кантата-рапсодия *Plai de cânt, plai de dor* (1983) на стихи С. Гимпу.

¹⁶⁶ Выпустивший не один десяток художественных и документальных фильмов, многие из которых получили признание и награды не только в Молдове, СССР, но и за рубежом, Эмиль Лотяну создал, в том числе, несколько сборников стихотворений и рассказов. «Значительное влияние на поэзию Эмиля Лотяну оказал молдавский фольклор. И действительно, такие жанры, как баллада, элегия, песня, занимают значительное место в его поэзии. Одной из излюбленных фольклорных тем, занимающих важное место в стихотворениях Лотяну, являются легенды о народных мстителях-гайдуках...» [187, с. 76]. Эти черты поэзии будущего именитого режиссера – младшего современника и друга композитора, – нашли свое отражение в тексте рассматриваемого произведения.

¹⁶⁷ К его поэзии композитор также обращается при создании романсов *Жду тебя* и *Белые факелы* (1958), произведения *Слава молодости* для голоса и хора в сопровождении фортепиано (1959), а также вокального ансамбля для мужского квартета в эстрадно-песенном жанре *Florica* (1970) и др.

¹⁶⁸ Гидроним *Днестр* нередко встречается в молдавском песенном фольклоре разных жанров. Упомянем, например, песню *Nistrule, pe malul tău*, рекрутскую *Nistrule, apă vioară* и др.

¹⁶⁹ Позже композитор неоднократно обращается к данной тематике и пишет хоровое произведение *Nistrule, n-ai obosit?* на стихи В. Кодицэ для четырехголосного женского или детского хора старшего школьного возраста, создает также произведение *Старый Днестр* для хора *a cappella* на стихи А. Рошки. Эти сочинения пронизаны любовью к родному краю. Главным персонажем в произведении *Nistrule, n-ai obosit?* является река *Nistru*, которую поэт и композитор сравнивают с человеком-тружеником.

¹⁷⁰ Напомним, что изначально часть была создана композитором с названием *Баллада о гайдуках*, однако в процессе ее обсуждения на одном из заседаний в СК Молдовы было предложено и, по всей видимости, утверждено иное – актуальное – наименование.

¹⁷¹ По-видимому, именно это имел в виду Е. Ткач в своем обзоре первой части кантаты: «Распевная мелодия центрального эпизода подчеркивает праздничную приподнятость» [67].

¹⁷² В отличие от стабильно пониженной VII ступени (признак миксолидийского лада), IV имеет вариативный характер, появляясь то в натуральном, то в измененном виде (повышенная), как вводный тон к тонической квинте.

¹⁷³ В нотах указано – Б. Судя по высокой тесситуре, партию исполняет, скорее всего, баритон, а не бас (диапазон темы *Br* соло: *H – es⁴*). Т.о., мелодию на тот же текст „Curg de peste tot” поет вначале хор, а затем повторяет солист на фоне инструментального сопровождения, отсутствовавшего в начале хорового раздела. Заметим, что возвращение темы **b₁** в исполнении *solo T* сопровождается темповым обозначением *Poco più mosso* (хотя предыдущее построения было с такой же пометкой), и начальная высота восстанавливается после первого четырехтакта.

¹⁷⁴ Это цепочка сменяющихся тональностей бемольной и диэзной сфер: *b-moll, e-moll, g-moll, Fis-dur, H-dur, B-dur*.

¹⁷⁵ Как и остальные части кантаты, кроме первой, II ч. никак не озаглавлена.

¹⁷⁶ Примечательно, что **a₁** и **a₂** звучат в партии солирующего баса с инструментальным сопровождением, в то время как **c** и **c₁** исполняет женский хор *a cappella* (в последних четырех тактах присоединяются сначала тенора, а затем басы, дополняющие звучание до полных аккордов). Тревожный характер сольных реплик **a₁** и **a₂** подчеркнут в инструментальном сопровождении октавным движением вверх на выдержанном басу, затем аккордовым движением в том же восходящем движении на фоне октавного тремоло в басу.

¹⁷⁷ Это фактурное развитие с переходом от аккордов хора к двум пластам с дублировкой мелодии в нисходящую дециму тенорами на фоне мерного пульса половинными у альтов и басов, поддержанных низкими инструментами на басу *dis* в тональности *Fis-dur*, и новым возвращением к слитному хоровому звучанию – октавно-унисонному скандированию слов «în veşnică frăție cu malul stâng». Чтобы подчеркнуть значимость фразы „Am vrut cu malul stîng în veşnică frăție să fim”, композитор проводит ее еще раз в мужском хоре с ремаркой *meno mosso e poco rit.*, на выдержанном остинато (ц. 11). На протяжении четырех тактов исполнения данной фразы размер меняется трижды: 3/2, 4/4, 2/4, партия сопровождения дублирует хор.

¹⁷⁸ Октава B_2-B_1 в нижнем регистре на протяжении продолжительного времени (15 т.) звучит с метрическим смещением, словно отголосок предыдущей части C , где композитор использовал данный прием в хоровых партиях A и B , но на энгармонически равных звуках $ais-ais^1$. Синкопированные октавы переходят сначала в тремоло, затем в октавное движение четвертных, уступами поднимающихся в верхний регистр, где один пласт останавливается на пульсирующем доминантовом органном пункте, другой продолжает настойчивое восходящее движение с нарастающей динамикой к доминанте тональности $es-moll$.

¹⁷⁹ Сменяющиеся в данной части тональности ($c, c_1 - D-dur, d, d_2 - h-moll, F-dur$) завершаются островком еще большей ладовой неустойчивости: в завершение, после неоднократного повторения прерванной каденции, на протяжении двух тактов инструментального проигрыша (т. 172–173) происходит чередование звуков c и cis как элементов мажорной и минорной $D D-dur$ 'а. В конце концов, смена двух ключевых диэзов на $si \flat$ маркирует утверждение новой тональности $F-dur$.

¹⁸⁰ В нотном материале отсутствует начальное темповое обозначение.

¹⁸¹ См., например, текст первого куплета: „De mă duc în largul țării mele” / Văd doar frați cu același gând senin / Trec sub aceleași luminoase stele / ale scumpului Kremlin”.

¹⁸² Несмотря на $fa \#$ при ключе, происходит частая смена утверждающихся аккордов в тональностях $E-dur$ гармонический, $G-dur$ гармонический, $B-dur$ в первом периоде.

¹⁸³ В нотах не указывается исполнитель, но по всем признакам (словесному тексту, тесситуре, ключу) можно предположить, что данная тема поручена *solo T*.

¹⁸⁴ Становится ясным, откуда Е. Ткач позаимствовал название всей IV части кантаты *По долинам льется дойна* для своего очерка [67].

¹⁸⁵ Прием повышения на полтона темы в ее развитии, как известно, создает определенное напряжение, эмоциональный подъем. На первый взгляд кажется, что прием имеет обратную перспективу – происходит понижение на полтона вниз. Однако в данном случае тональное движение не отражает общую эмоциональную атмосферу данной музыкальной картины, вместо спада напряжения ощущается подъем: используется мажорная тональность, *crescendo* до f , происходит повышение тесситуры звучания темы на септиму, уплотнение хоровой фактуры благодаря дублированию мелодии в октаву, возрастанию количество голосов с помощью *divisi*, тоническому органному пункту.

¹⁸⁶ При повторении сопровождение приобретает более насыщенный фактурный облик, благодаря добавленному волнообразному поступенному движению восьмыми длительностями в октавной дублировке.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке:

1. Абрамова Э. Хоровые произведения. В: А. Г. Стырча в статьях и воспоминаниях. Кишинёв: Литература артистикэ, 1979, с. 95–105.
2. Абрамович Е. Композитор Леонид Гуров. Кишинёв: Литература артистикэ, 1979. 68 с.
3. Адрес-календарь Бессарабской губернии на 1912 г.: Издание бессарабского губернского статистического комитета. Под ред. Б. А. Топиро. Кишинев, 1911.
4. Аксёнов В. Размышления о жанре как научном понятии и парадигме художественного творчества (на примерах из современной симфонической музыки). В: Музыкальная наука на постсоветском пространстве: Международная интернет конференция. РАМ им. Гнесиных, 2010. 24 с. <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/01/Axionov.pdf> (25.02.2016)
5. Аксёнова Л. Молдавская народная песня. В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Союз композиторов Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с. 9–35.
6. Аксёнова Л., Абрамович А. Молдавская ССР. В: История музыки народов СССР. Т. 4: 1946-1956 / Отв. ред. М. Сабинаина. Москва: Сов. композитор, 1973, с. 406–511.
7. Алексева Н. Русская ода. Санкт-Петербург: Наука, 2005. 369 с.
8. Алябов А. А. Г. Стырча. Биографический очерк. В: А. Г. Стырча в статьях и воспоминаниях. Кишинёв: Литература артистикэ, 1979, с. 7–22.
9. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В: Музыкальный современник. Вып. 6. Москва: Сов. композитор, 1987, с. 5–44.
10. Асафьев Б. О хоровом искусстве: Сб. статей. Ленинград: Музыка, 1980. 216 с.
11. Балабан Л. Жанры религиозно-хоровой музыки в творчестве композиторов Республики Молдова (интерпретация и исполнение). Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Кишинёв, 2005. 24 с.
12. Белоненко А. К истории поэмы «Страна отцов» Г.В. Свиридова: по архивным материалам. В: Музыкальная Академия, 2013, № 3, с. 11–22.
13. Белых М. О некоторых тенденциях развития современной детской музыки в творчестве композиторов Молдовы в 70-80-е годы (на материале песни, кантаты, балета и оперы). В: Музыка в Молдове: вопросы истории и теории. Кишинев: Штиинца, 1991, с. 60–98.
14. Белых М. Тенденции жанрового обогащения в кантате В. Загорского *Кто росу сбивает*. В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea. Materialele conferinței științifice internaționale. Chișinău: GOBLIN, 1997, p. 146–152.
15. Богдановский Е. О музыке, con amore, sempre! Кишинев: Т. Л., 1998. 342 с.

-
16. Богдановский Е. М. Хоровая культура Молдавии (со второй половины XIX века и до наших дней). Кишинев: 1962, 120 p. In: ANRM, F. 2983, inv. 1, dos. 59.
 17. Булычѳв В. Хоровое пение, как искусство: Публичная лекция. В: Регентское дело: Духовно-музыкальный журнал, 2006, № 2 (26).
www.regentskoedelo.org/journal/2006/2/y6n2p21.pdf (27.03.2012).
 18. Виноградов В. Праздник молдавского искусства. В: Советская музыка, № 2. Гос. муз. изд., 1950, с. 48–52.
 19. Власова Е. 1948 год в советской музыке. Москва: Классика-XXI, 2010. 456 с.
 20. Воробьѳв И. Кантата и оратория в контексте «большого стиля» советской музыки (вторая половина 1930-х— начало 1940-х годов). В: Opera musicologica №4 [14], 2012, с. 74–96.
 21. Воробьѳв И. Кантатно-ораториальный жанр в советской музыке 1930-1950-х годов: к проблеме соцреалистического «большого стиля». Автореф. дисс. док. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2013. 46 с.
 22. Воробьѳв И. «Новорелигиозная» миссия тоталитарного искусства на примере кантатно-ораториального творчества советских композиторов 1930-1950 годов. В: Вестник РАМ им. Гнесиных, 2011, №2, с. 1–9.
 23. Воробьѳв И. *Октябрь* Николая Рославца как модель кантаты соцреалистического "большого стиля" В: Музыкальная академия, 2013, № 1, с. 75–80.
 24. Воробьѳв И. Черты утопии и антиутопии в творчестве А. Мосолова 1920-х начала 1930-х годов. В: Музыкальная академия. Москва, 2012, № 4, с. 59–66.
 25. Выписка из протоколов творческих собраний союза советских композиторов Молдавской ССР. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 98, л. 6–7.
 26. Гимн. В: Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 2. Москва: Изд-во Ком. Акад., 1929, с. 534–537. <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le2/le2-5342.htm> (27.03.2016).
 27. Глущенко Г., Степанцевич К. Кантата *Белорусским партизанам* А. Богатырѳва. В: Советская музыкальная литература. Вып. 2. Москва: Музыка, 1983, с.35–37.
 28. Григорьева Г. Русская хоровая музыка 1970–80-х годов. Москва: Музыка, 1991. 78 с.
 29. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50–80-е годы. Москва: Сов. композитор, 1989. 206 с.
 30. Грошева Е. Музыка для народа. В: Огонек, 1950, № 14, с. 26.
 31. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке. Москва, 2009. 256 с.

-
32. Гуляницкая Н. Музыкальный жанр – явление историческое? В: Ученые Записки РАМ им. Гнесиных, 2015, № 1(12), с.3–10. <http://uz-gnesin-academy.ru/archive/release12.pdf> (27.03.2016).
33. Гуровский Л. О творчестве композитора С. Т. Няга. В: Советская Молдавия, 16.11.1946, с. 3.
34. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. В: *Laudamus*. Москва: Композитор, 1992, с. 99–106.
35. Деркач Т. Семен Лунгул. Кишинёв: Литература артистикэ, 1977. 71 с.
36. Дмитриевская К. Русская советская хоровая музыка. Вып. 1. Москва: Сов. композитор, 1974. 128 с.
37. Друмева, Киприана. Кантатно-ораториальные жанры в творчестве болгарских композиторов и проблемы их развития после 1944 года. Современная болгарская музыка. Москва: Музыка, 1974, с. 67–97.
38. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах: монография. Москва: Музыка, 1982. 383 с.
39. Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. Москва: Классика-XXI, 2003. 254 с.
40. Жоссан Н. Проблема претворения русских фольклорных жанров в сочинениях кантатно-ораториального типа (на материале отечественной музыки 60-80х годов). Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Москва, 1998. 28 с.
41. Заднепровская Г. Анализ музыкальных произведений. Москва: Владос, 2003. 272 с.
42. Золотов А. Книга о Свиридове. Москва: Сов. композитор, 1983. 215 с.
43. Ильин В. Очерки истории русской хоровой культуры: вторая половина XVII – начало XX века. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. 375 с.
44. Информация Правления ССК Молдавской ССР от 12 июня 1967 г. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 413, л. 30.
45. Историческая справка Союза композиторов молдавской ССР (г. Кишинев, 5 мая 1975 г.). Ф. Р-2941, оп. 1, опись, л. 1–6.
46. История отечественной музыки второй половины XX века. Учебник. Отв. ред. Т. Н. Левая. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 556 с.
47. Казанцева Л. Музыкальный жанр и его содержание. В: Южно-Российский муз. альманах. 2007, № 1, с. 90–94.
48. Кауля Н. Кантата *Песнь о Днестре* Златы Ткач: композиционные и драматургические особенности. В: *Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice*. Chișinău, 2011, nr.1-2 (12-13), с. 143–148.

-
49. Кауля Н. Кантата *С нами Ленин, с нами Сталин (Бессарабы)* Шт.Няги: история создания и композиционные особенности. В: Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2013, № 3 (20), с. 168–180.
50. Кауля Н. Кантаты 40-х годов XX в. в творчестве композиторов Республики Молдова: история и интраистория. В: Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice. Chișinău, 2012, № 4 (17), с. 203–211.
51. Кауля Н. Ретроспектива кантат в творчестве Штефана Няги (по документальным, научным и публицистическим источникам). В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Grafema Libris, 2014, № 2 (22), с. 69–73.
52. Кауля Н. Сценическая кантата *Cântece de șezătoare* Е. Мамота: содержательный план и музыкально-драматургические особенности. В: Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice, nr.1-2 (12-13), Chișinău, 2011, с. 154–160.
53. Кауля Н. Хронология кантат в творчестве композиторов Республики Молдова: начальный этап. В: Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice. Chișinău, 2012, nr. 3 (16), с. 196–206.
54. Киласония Э. Музыкальная культура 60-х годов XX века в России: от традиции к инверсиям. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Саранск, 2005. 18 с.
55. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: самосознание эпохи и музыкальная практика. Москва, 1996. 189 с.
56. Кириллина Л. Ода как музыкальный жанр XVIII века. XVIII век: литература в контексте культуры. Москва: Изд-во УРАО, 1999, с. 163–171. <http://www.muzlitra.ru/ih-vklad-neotsenim/l.v.kirillina-oda-kak-muzyikalnyi-zhanr-xviii-veka.html>
57. Клетинич Е. Композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1987. 269 с.
58. Клетинич Е. С. Лобель. Москва: Сов. композитор, 1973. 96 с.
59. Клетинич Е. Очерки о советских молдавских композиторах. Кишинэу: Литература артистикэ, 1984. 193 с.
60. Клетинич Е. Василий Загорский. В: Композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1987, с. 125–171.
61. Клетинич Е. Творчество В. Загорского. Очерк жизни и творчества. Москва: Сов. композитор, 1976. 120 с.
62. Компанец З. Марш-кантата: Для мужского хора с ф.-п. / Слова Л. Ошанина. Москва: Музгиз, 1948. 14 с. <http://new.search.rsl.ru/en/record/01001934000> (14.01.2016)

-
63. Композиторы и музыковеды Молдавии: Справочник. Сост. В. Дегтярёв; Союз композиторов Молдавии. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1973. 110 с.
64. Композиторы и музыковеды Молдавии: Справочник. Сост. В. Дегтярёв; Союз композиторов Молдавии. Кишинёв: Тимпул, 1979. 157 с.
65. Композиторы и музыковеды Молдовы. Библиографический справочник, сост. Г. Чайковский-Мерешану. Chişinău: Universitas, 1992. 264 с.
66. Композиторы Молдавской ССР: краткие очерки жизни и творчества. Ред. З. Столяр. Кишинёв: Гос. изд. Молдавии, 1956. 182 с.
67. Композиторы Молдавской ССР. Ред.-сост. А. Скоблионок. Москва: Сов. композитор, 1960. 180 с.
68. Композиторы Советской Молдавии: краткий биографический справочник. Сост. М. Мануйлов. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1967. 185 с.
69. Композиторы Советской Молдавии. Штефан Няга. Библиографический указатель. Biblioteca de Stat a RSSM «N. Сгурсаіа», Chişinău: Тимпул, 1976. 36 с.
70. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. Москва: Музыка, 1975. 479 с.
71. Копытько Н. Камерная кантата как эстетический феномен. В: Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 8. Минск, 2005, с. 196–203. <http://hdl.handle.net/123456789/437> (23.02.2017)
72. Коробова А. Современная теория музыкальных жанров и ее методологические аспекты. В: Музыковедение. 2008. № 4, с. 1–7.
73. Коробова А. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени. В: Проблемы музыкальной науки. 2013, № 1 (12), с. 233–237.
74. Коробова А. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. Москва: Московская гос. консерватория, 2007. 172 с.
75. Котляров Б. Введение. В: Музыкальная культура Советской Молдавии. Москва: Музыка 1965, с. 5–25.
76. Котляров Б. Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины, России. Кишинев: Штиинца, 1982. 215 с.
77. Котляров Б. Музыкальная жизнь дореволюционного Кишинева. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1967. 128 с.
78. Котляров Б., Богдановский Е. Кантатно-ораториальный жанр в творчестве молдавских композиторов. В: Музыкальная культура Советской Молдавии. Москва: Музыка, 1965, с.175–213.
79. Кочарова Г. Злата Ткач. Судьба и творчество. Кишинэу: Pontos, 2000. 240 с.

-
80. Кочарова Г. Злата Ткач. Композиторы Советской Молдавии. Кишинёв: Литература артистикэ, 1979. 99 с.
81. Кошкарёва Н. Хоровая композиция в современной отечественной музыке. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Москва, 2007. 34 с.
<http://old.mosconsv.ru/publications/aref/koshkareva-okt.pdf> (21.09.2013)
82. Краткий отчет о работе ССК Молдавской ССР за первое полугодие 1952 г. В: АОПОМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 126, л. 2–5, 5v, 6, 7.
83. Крылова В. Кантата «на случай» конца XIX-начала XX века: русский вариант жанра. Филология. Искусствоведение. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2009, №3, с. 274–280.
http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99999999_West_2009_3/45.pdf (21.09.2013)
84. Крылова В. Русская кантата "на случай" конца XIX – начала XX века: поэтика жанра. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Москва, 2010. 27 с.
<http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/russkaja-kantata-na-sluchaj-konca-xix-nachala-xx-veka-pojetika-zhanra.html> (21.09.2013)
85. Крылова В. Русская кантата «на случай»: из истории жанра. В: Философско-культурный альманах ПАРАДИГМА. Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2009, вып. 12, с. 131–140.
86. Крылова В. Особенности русской кантаты «на случай». В: Вестник Башкирского университета, 2009, Т. 14, № 2. с. 521–524.
87. Кудрявцева Т. Праздничный миф в творчестве Д. Шостаковича. Проблемы истории и теории музыки. В: Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2009, № 2 (12), с. 4–7.
88. Кузнецова Н. Архитектонические особенности кантаты *Наши Зори* С. Лобеля. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Notograf Prim, 2017, № 2 (31), с. 95–100.
89. Кузнецова Н. Архитектонические особенности кантаты *Наши Зори* С. Лобеля. В: Învățământul artistic – dimensiuni culturale, conferința științifică internațională, 7 aprilie, 2017. Rezumatele lucrărilor. Chișinău, 2017, с. 32–33.
90. Кузнецова Н. Атрибуты эпохи в кантате Василия Загорского *Под знаменем побед*. В: Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului. Rezumatele lucrărilor. Chișinău, 2015, с. 64–65.
91. Кузнецова Н. Историческая хронология кантат в творчестве композиторов Республики Молдова: 1950-е годы. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Valinex SRL, 2015, № 2 (25), с. 132–143.

-
92. Кузнецова Н. Кантата в творчестве композиторов Республики Молдова как объект изучения в национальном музыковедении. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL, 2014, № 1 (21), с. 120–126.
93. Кузнецова Н. *Кантата мира* А. Стырчи как образец кантатного творчества композитора. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL, 2016, № 1 (28), с. 36–41.
94. Кузнецова Н. Особенности воплощения героико-патриотической тематики в кантате В. Загорского *Под знаменем побед*. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: FOXTROT SRL, 2017, № 1 (30), с. 117–124.
95. Кузнецова Н. Поэма-кантата *Революция продолжается* В. Загорского: композиционные и драматургические особенности. В: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Rezumatele lucrărilor*. Chișinău, 2016, с. 13–14.
96. Кузнецова Н. Поэма-кантата *Bună Dimineața!* В. Полякова как образец смешанного жанра. В: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică). Rezumatele lucrărilor*. Chișinău, 2015, с. 60-61.
97. Кузнецова Н. Репрезентативность кантат 1940–60-х годов в композиторском творчестве Республики Молдова для истории национальной музыки. В: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale, conferința științifică internațională, 20 aprilie, 2018. Tezele lucrărilor*. Chișinău, 2018, с. 27–28.
98. Кузьмина Г. Вариационные и вариантные принципы развития в кантате В. Загорского «Кто росу сбивает». В: *Музыкальное творчество в Советской Молдавии: Вопросы истории и теории*. Кишинев: Штиинца, 1988, с. 124-137.
99. Кулешова А. Жанры немецкой церковной музыки от евангельских композиций XVI века до мадригальной кантаты начала XVIII века. В: *Opera musicologica*. №1[19]. 2014, с.27–42. www.conservatory.ru/files/OM_19_Kuleshova.pdf (15.01.2016)
100. Левандо П. Хоровая фактура. Ленинград: Музыка, 1984. 123 с.
101. Левик Б. Кантата. В: *Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах*. Москва: Сов. энциклопедия, 1974, т. 2, с. 697–700.
102. Ливанова Т. XVII век. Кантата и оратория. В: *История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник в 2-х тт. Т. 1*. Москва: Музыка, 1983, с. 399–411.
103. Ливанова Т. Советская тема в новых кантатах и оратория. В: *Сов. музыка*, 1950, № 3, с. 14–23.
104. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с.

-
105. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка, 1994. 320 с.
106. Любарский В. Лекции по зарубежной хоровой литературе: (Средневековье и Возрождение). http://www.gnesin.ru/teach/chor_lit.html (16.07. 2013)
107. Мануйлов М. Евгений Кока. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1959. 59 с.
108. Мануйлов М. Эдуард Лазарев. В: Композиторы Советской Молдавии. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1972. 95 с.
109. Милютин И. Н. С. Пономаренко. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1960. 36 с.
110. Мирзоева Н. Пути становления кантатно-ораториального жанра в Азербайджане. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Баку, 1994. 18 с.
111. Мироненко Е. Неоромантическая стилистика кантаты Василия Загорского «Cine scutură goa» («Кто росу сбивает»). В: Cercetări de muzicologie. Vasile Zagorschi. Chişinău: Cartea Moldovei, 2011, vol. 2, p. 123-131.
112. Мироненко Е. Композитор Владимир Ротару. Кишинёв: Tipografia centrală, 2000. 96 с.
113. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинэу, 2014. 464 с.
114. Морозова О. История музыки России (вторая половина XX века). Могилев: МГУ имени А. А. Кулешова, 2013. 84 с.
115. Музыкальная культура Молдавской ССР: сб. ст. Ред.-сост. Е. Клетинич. Москва: Музыка, 1978. 287 с.
116. Мунтян В. Ленинская тема в песнях и хоровых произведениях композиторов Советской Молдавии. В: Музыкальное искусство Советской Молдавии. Кишинёв: Штиинца, 1984, с. 4–16.
117. Назайкинский Е. Понятия и термины в теории музыки. В: Методологические проблемы музыкознания. Москва, 1987, с. 151–177.
118. Назайкинский Е. Стилистика музыкального произведения. В: Harmony: Международный музыкальный культурологический журнал. <http://harmony.musigidunya.az/Rus/archivereader.asp?s=1&xtid=120> (20.10.2012)
119. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
120. Найко Н. Музыкально-риторические фигуры "обновленной России" в вокально-симфонических произведениях Д. Шостаковича. В: Музыкальная наука на постсоветском пространстве: Международная интернет конференция. РАМ им. Гнесиных, 2010. <http://2010.gnesinstudy.ru/index.html%3Fp=936.html> (15.12.2016)

-
121. Насонов Р. Кантата. В: Православная Энциклопедия. Москва: 2012. Т. 30, с. 508-512. <http://www.pravenc.ru/text/1470283.html> (3.07.2017)
122. Наумов А. Березовский Михаил Андреевич. В: Православная энциклопедия. Москва: 2002, т. 4, с. 652. <http://www.pravenc.ru/text/78132.html> (14.05. 2012)
123. Описание празднования столетия Кишиневской духовной семинарии: Издание Епархиальных Ведомостей/ под ред. В.Г. Курдиновскаго. Кишинев: Епархиальная типография, 1912. 145 с.
124. Паисов Ю. Современная русская хоровая музыка (1945-1980): Очерки истории и теории. Москва: Сов. композитор, 1991. 276 с.
125. Панкратова О. Жанровый стиль кантаты эпохи романтизма. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону: 2010. 32 с.
126. Перепич Н. «Здравствуй, Сталин-батюшка!»: Образ вождя в советских славильных сочинениях. В: Музыкальная жизнь, 2012, № 2, с. 95–97. (21.02.2017)
127. Перепич Н. «Клянёмся Родину любить»: славильная музыка для детского хора в Советском Союзе. В: Концепт: Научно-методический электронный журнал, 2015, Т. 13, с. 2926–2930. <http://e-koncept.ru/2015/85586.htm>. (21.02.2017)
128. Перепич Н. В. Традиционные музыкальные средства и претворение образов советской идеологии в славильных сочинениях В: Концепт: Научно-методический электронный журнал, 2017, Т. 31, с. 991–995. <http://e-koncept.ru/2017/970213.htm>. (21.04.2017)
129. Пирязева Е. Проблема жанра в творчестве Алексея Муравлёва. В: Музыкальная наука на постсоветском пространстве: Международная интернет конференция. РАМ им. Гнесиных, 2010. <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/03/Piryazeva.pdf> (12.12.2015)
130. Письмо Зав. отделом Комитета народного Контроля Совета Министров МССР Шляхтичу М. Н. от 14 декабря 1966 г. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 406, л. 68.
131. Письмо П. Ананко председателю правления ССК МССР. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 331, л. 8.
132. Письмо Правления СК СССР Председателю Правления Союза Композиторов Молдавии тов. Гершфельду Д. Г. от 13 июля 1960 г. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 357, л. 61.
133. Подборка материалов о деятельности композитора Степана Тимофеевича Няги за 1948–50 годы. 19 февраля 1948 – 26 ноября 1950. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 23. 48 л.
134. Пономарьков И. Хоровое творчество П. И. Чайковского (Хоры без сопровождения). В: Русская хоровая литература. Очерки. Вып. 2. Москва: Музыка, 1969, с. 137–148.

-
135. Попов С. О хоровом творчестве С. И. Танеева. Музыкальная культура молдавской ССР. Союз композиторов Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с. 149–164.
136. Празднование столетнего юбилея присоединения Бессарабии к России: 1812-1912. Кишинев: 1914. <http://oldchisinau.com/buildings/alexander1.html> (27.03.2012)
137. Приходовская Е. Жанр вокальной поэмы: принципы организации целого. В: Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность». Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 4. Краснодар, 2009, с. 32–37. <http://prihkatja.narod.ru/muzteor/janr.htm> (23.01.2014)
138. Представление на Злату Ткач от 5июня 1957 г. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 246, л. 7.
139. Произведения композиторов не членов ССК. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 268, л. 4.
140. Протокол №3 Творческого собрания ССК Молдавской ССР от 22 февраля 1957 г. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 262, л. 4–5.
141. Протокол №4 Творческого собрания СК Молдавии от 4 февраля 1966 г. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 403, л. 16–17.
142. Протокол №5 Творческого собрания Союза композиторов Молдавии от 19 мая 1967 г. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 411, л. 11–14.
143. Протокол №6 Творческого собрания Союза советских композиторов Молдавии от 11 апреля 1958 г. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 313, л. 10–11.
144. Протокол №10 Творческого собрания ССК Молдавской ССР от 6 июля 1956 г. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 238, л. 27–28.
145. Протокол №14 Творческого собрания Союза советских композиторов Молдавии от 17 октября 1958 г. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 313, л. 33–34.
146. Протокол №16 Творческого собрания ССК Молдавской ССР от 3 декабря 1948. 1948. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 15.
147. Протокол №15 Творческого собрания ССК Молдавской ССР от 6 июня 1952 года. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 122, л. 30–32.
148. Протокол Собрания Членов Союза Советских Композиторов Молдавской ССР от 12-го сентября 1952 г. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр., 122, л. 60–64.
149. Протокол Творческого собрания ССК Молдавской ССР от 28-го мая 1954 г. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 181, л. 28; Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 152, л. 29–30.
150. Протокол Творческого собрания ССК Молдавской ССР от 21 июня 1957 г. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 262, л. 14.

-
151. Протокол Творческого собрания ССК Молдавской ССР от 19 июня 1959 г. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 336, л. 9.
152. Рапацкая Л. История русской музыки: От древней Руси до «серебряного века»: Москва: ВЛАДОС, 2013. 384 с.
153. Раппопорт Л. Взаимодействие жанров в западноевропейской оратории и кантате XX века. В: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва: Музыка, 1971, с. 310–348.
154. Решение общего собрания ССК МССР, посвященного обсуждению Постановления ЦК КПСС от 28 мая 1958 г. и редакционной статьи газеты "Правда" от 8 июня 1958 г. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 313, л. 19–21.
155. Риман Г. Музыкальный словарь /Пер. с нем. Б.П. Юргенсона. Москва: Директ Медиа Паблишинг, 2008. CD-ROM [Электронная версия]. 10440 с.
156. Риттих М. Ю.А. Шапорин. В: Советская музыкальная литература. Вып. I, изд. пятое. Москва: Музыка, 1981, с. 460–484.
157. Романовский Н. Хоровой словарь. Москва: Музыка, 2005. 230 с.
158. Рудик Е. Основы и направления развития жанра духовной кантаты в творчестве И. С. Баха. http://rachmaninov.ru/assets/uploads/konf/dgt_2016/rudik-e.a.pdf (20.01.2017)
159. Сабинина М. Шостакович-симфонист: Драматургия. Эстетика. Стиль. Москва: Музыка, 1976. 477 с.
160. Самвелян Т. К понятию музыкального жанра и полижанровости (полижанровость в произведениях Ф.Шопена). В: Вестник общественных наук. Ереван: НАНРА, 1999, №2, с. 170-178. [http://raber.asj-oa.am/1829/1/2000-1\(170\).pdf](http://raber.asj-oa.am/1829/1/2000-1(170).pdf) (21.09.2013)
161. Сидорова Е. К вопросу о типологии духовных кантат И.С. Баха. В: И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, А. Скарлатти: проблемы изучения творческого наследия. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2011, с. 90–97.
162. Скребков С. Анализ музыкальных произведений. Москва: Гос. муз. изд., 1958. 332 с.
163. Скудина Г. С.С. Прокофьев. В: Советская музыкальная литература. Вып. I, издание пятое. Москва: Музыка, 1981, с. 191-299
164. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. 220 с.
165. Софронов А. Штефан Няга. I ред. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1959. 82 с.
166. Софронов А. Штефан Няга. II ред. Кишинёв: Литература артистикэ, 1981. 110 с.
167. Софронов А. Штефан Няга: Очерк жизни и творчества. Москва: Сов. композитор, 1968. 112 с.

-
168. Сохор А. Вокально-симфонические жанры в советской музыке. В: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. Москва 1963, с. 25–83.
169. Сохор А. Георгий Свиридов. Москва: Музыка, 1964. 269 с.
170. Сохор А. Ораториально-кантатная и хоровая музыка. В: Музыка XX века. Очерки. Ч. II. Книга третья. Москва: Музыка, 1980, с. 312–345.
171. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. В: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва: Музыка, 1971, с. 292–309.
172. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: Музыка, 1968. 103 с.
173. Список произведений кантатно-ораториальной, симфонической и камерной /инструментальной и вокальной/ музыки, написанной композиторами Молдавской ССР 1-го съезда ССК СССР /1948-1955/. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 211, л. 1–3.
174. Список произведений молдавских композиторов, написанных в 1951 году. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 98, л. 1–2.
175. Список произведений молдавских композиторов, написанных на протяжении 1957 г., а также приуроченных к 40-летию Октября. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 268, л. 2–3.
176. Список произведений молдавских композиторов, посвященных 25-ти-летию МССР. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 45, л. 1.
177. Список произведений, написанных композиторами ССК МССР за 1948-1949 гг. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 42, л. 1–2.
178. Список Членов Союза Советских Композиторов Молдавской ССР / на 1/VI –51 г. / В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 98, л. 3.
179. Справка о наиболее значительных произведениях, написанных советскими композиторами Молдавии за период с 1940 по 1953 г. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 189, л. 1.
180. Степанова И. Кантатно-ораториальное и хоровое творчество. В: История современной отечественной музыки: Учебное пособие. Вып. 1 (1917-1941). Под ред. М. Тараканова. Москва: Музыка, 2005, с. 268–296.
181. Степанова И. Кантатно-ораториальное и хоровое творчество. В: История современной отечественной музыки: Учебное пособие. Вып. 2 (1941-1958). Ред.-сост. М. Тараканов. Москва: Музыка, 1999, с. 287–331.
182. Степанова И. Кантатно-ораториальное и хоровое творчество. В: История современной отечественной музыки: Учебное пособие. Вып. 3 (1960-1990). Ред.-сост. Е. Долинская. Москва: Музыка, 2001, с. 318–364.

-
183. 100-летие Кишинёвской духовной семинарии. В: Кишиневские епархиальные ведомости. 1913, № 7/8, с. 297–435.
184. Столяр З. Композитор Давид Гершфельд. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1961. 37 с.
185. Столяр З. Страницы молдавской музыки. Кишинёв: Литература артистикэ, 1983. 142 с.
186. Стырча А., Ткач, Е. Музыкальная культура Советской Молдавии. В: Музыка Советской Молдавии (1945-1970). Нотография. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1976, с. 13–36.
187. Тарасенко Л. Истоки кинопоэзии Э. Лотяну. В: Известия Академии наук Молдавской ССР. Этнография и искусствоведение. Серия общественных наук, 1976, №1, с. 75–80.
188. Творческий план Союза Советских Композиторов Молдавской ССР на 1952-й год. В: АОПОРМ, Ф. Р-2941, оп. 1, ед. хр. 125, л. 1–3v.
189. Тевосян А. Современные проблемы хорового искусства (1965-1995 гг.). Автореф. дисс. канд. искусствоведения в виде научного доклада. Москва, 1995. 50 с.
190. Тимашова А. Хоровое творчество Д. Шостаковича: оценка оратории «Песнь о лесах» в публикациях советского и постсоветского периодов. В: Научное мнение, № 4, Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский университетский консорциум, 2014, с. 87-92.
191. Толстой А. К. Полное собрание стихотворений. Т. 1. С-Петербург: типография М. М. Стасюлевича, 1890.
192. Третьякова Л. Русская музыка XIX века. Москва: Просвещение, 1976. 205 с.
193. Труханова А. Духовная тематика в русской хоровой музыке конца XX века: Опыт типологического исследования. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 27 с.
194. Федулова Е. Мелодика духовных сочинений Георгия Свиридова. В: Музыковедение, 2011, №2, с. 38–43.
195. Федулова Е. Претворение литургических традиций в духовной музыке Георгия Свиридова. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2010. 25 с.
196. Флоря Э. Танцевальный фольклор: функциональные и структурные особенности. В: Музыкальная культура молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с. 36–55.
197. Ханова А. Немецкая церковная Hauptmusik начала XVIII века и реформа Э. Ноймастера. В: Musicus. 2016, № 2 (46), с. 15–17.
198. Холопов Ю. Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука, проблема анализа музыки. В: Советская музыка, 1988, № 9, с. 73–79.
199. Холопов Ю. Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука, проблема анализа музыки. В: Сов. музыка, 1988, № 10, с. 87–94.
200. Холопова В. Музыка как вид искусства. Учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2000. 320 с.

-
201. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург, Москва, Краснодар: Лань, 2006, с. 294–302.
202. Хохловкина А. Советская оратория и кантата. Москва: Музгиз, 1955. 148 с.
203. Христиансен Лев Львович. <http://www.sarcons.ru/new/index.php/xristiansen-lev-1.html> (19.09.2013)
204. Царёва Е. Жанр музыкальный. В: Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. Т. 2. Москва: Сов. энциклопедия, 1974, с. 383–388.
205. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 160 с.
206. Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Паровая скоропечатня нот Юргенсона. Москва – Лейпциг. Т.1-3. <http://www.knigafund.ru/books/22154/read#page1> (23.08.2012)
207. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах: монография / пер. с нем.: Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская. Москва: Музыка, 1965. 725 с.
208. Шехтман Н. Штефан Няга. Москва: Сов. композитор, 1959. 50 с.
209. Шимбарёва А. Творчество композиторов Республики Молдова в репертуаре детских хоровых коллективов. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Кишинев, 2012. 29 с.
210. Шимбарёва А. Хоровое творчество Златы Ткач для детей на рубеже веков. В: *Artă și educație artistică. Bălți: Universitatea de Stat Alecu Russo*, 2007, nr. 1 (4), с. 84–96.
211. Ширинян Р. Музыкальные формы и жанры. Оратория и кантата. Москва: Музгиз, 1960. 60 с.
212. Шульгин Д. Кантата «Песни войны и мира» (1959 г.). В: *Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором – 1976-1977 гг.* Москва, 1993, с. 33–34.
213. Элик М. Что волнует сегодня? В: *Сов. музыка*. 1963, № 1, с. 17–24.
- 214.** Юдин Г. Стефан Великий (кантата композитора С. Т. Няги). В: *Молодёжь Молдавии*, 20.10.1945.

На румынском языке:

215. Axionova L. Berezovschi, Mihail Andreevici. In: *Enciclopedia Sovietică Moldovenească*, Chișinău: Redacția principală a ESM, 1970, vol. I, p. 576.
216. Axionov V. Poemul simfonic din Moldova: originea genului, primele rezultate ale evoluției istorice. În: *Arta 95*. Chișinău: A.S.M., 1995, p. 44–49.
217. Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 p.

-
218. Balaban L. Creații muzicale ale compozitorilor din Republica Moldova în biblioteca orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale S. Lunchevici. Chișinău: VALINEX SRL, 2014. 234 p.
219. Barbanoi H. Creația corală bisericească a compozitorului Mihail Berezovschi din perspectiva tradițiilor muzicale ortodoxe. Autoref. tezei de dr. în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2016. 27 p.
220. Berezovicova T. Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (Secolul XX). Chișinău: Pontos, 2015. 170 p.
221. Boldur A. Muzica în Basarabia. Schița istorică. În: Muzica românească de azi. București: Institutul de Arte grafice „Marvan”, 1940. 48 p.
222. Ciaicovschi-Mereșanu G. Învățămintul muzical din Moldova (de la origini pînă la sfîrșitul sec. XX). Chișinău: Grafema libris, 2005. 275 p.
223. Ciaicovschi-Mereșanu G. Mihail Bîrcă: compozitor și dirijor. Chișinău: Știința, 1995. 110 p.
224. Chiseliță V. Un poem coral de Tudor Chiriac: *La moartea lui Ștefan Vodă*. In: Ștefan cel Mare și Sfânt: 500 ani de nemurire. Chișinău, 2004, p. 26–30.
225. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p.
226. Cocearova G., Melnic, V. Armonia: Istoria armoniei. Chișinău: Museum, 2003. 334 p.
227. Cocearova G., Melnic, V. Armonia: Teoria armoniei. Chișinău: Museum, 2001. 219 p.
228. Colesnic Iu. Liviu Deleanu – poetul unei taine (95 de ani de la naștere). În: Magazin bibliologic. Aniversări culturale, 2006, № 1, p. 68–69.
229. Cosma Viorel. Bîrcă, Mihail. Muzicieni din România. Lexicon. Vol. 1 (A–C). București: Editura Muzicală, 1989, p. 314-318.
230. Cultura Moldovei Sovietice în documente și materiale, 1944-1991 / Ed.: Valentina Ursu; sel. de Valentin Burlacu [et al.]. Ed. a 2-a. Chișinău: Pontos, 2015. 272 p.
231. Danița T. Unele date istorice privind începuturile artei de interpretare corală în Basarabia. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema libris, 2006, p. 9–15.
232. Dicționar de termeni muzicali. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1984. 528 p.
233. Grigore Vieru. Biobibliografie. Ed. a 2-a. Chișinău: Baștina-Radog, 2010. 561 p.
234. Hristiansen L. Cantata „Ștefan cel Mare”. În: Moldova Socialistă, 16.09.1945.
235. Ilie N. Ștefan Neaga. Viața și opera. Chișinău: Cartea moldovenească, 1966. 64 p.
236. Istoria literaturii moldovenești. Vol. 3, partea 1. Chișinău: Știința, 1990. 477 p.
237. Kletinici E. [Prefață]. În: Vasile Zagorschi. Opere vocale alese. Chișinău: Cartea moldovenească, 1976, p. 5–11.

-
238. Literatura și arta Moldovei. Enciclopedie în 2 volume. Vol.1. Chișinău: Redacția Principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, 1985.
239. Moraru E. Clopotele astrale. Compozitorul și dirijorul Teodor Zgureanu. Chișinău: Pontos, 2004. 149 p.
240. Nagacevschi E. Activitatea artistică a lui Mihail Berezovschi. În: Universul muzical, 2003, nr. 4, p. 28–30.
241. Nagacevschi E. Arta corala în Basarabia (sfârșitul secolului al 19-lea – anul 1940) – Autoref. tezei de dr. în studiul artelor. Chisinau: 1996. 13 p.
242. Nagacevschi E. Creația corală a lui Eugen Doga. În: Eugen Doga – compozitor, academician. Academia de Științe a Moldovei. Chișinău: Știința, 2007, p. 44–49.
243. Nagacevschi E. Evoluția artei corale naționale în secolul al XX-lea. În: Arta muzicală din Republica Moldova. Istoria și modernitate. Chișinău: Grafema libris, 2009, p. 495–588.
244. Nagacevschi E. Evoluția istorică a muzicii corale în Basarabia. În: Arta 93. Studii și documente. Chișinău, 1993, p. 141–151.
245. Nagacevschi E. Mihail Berezovschi – dirijor de cor și compozitor. Chișinău: Epigraf, 2002. 92 p.
246. Nagacevschi E. Un mare promotor al muzicii corale. În: Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX (materiale conferinței). Chișinău: Ed. Deruga, 1996, p. 26–28.
247. Noica C. Pagini despre sufletul românesc. București: Humanitas, 2012. 109 p.
248. Păcuraru I. Cantata ”Ștefan cel Mare” de Ștefan Neaga. În: Arta 95. Seria teatru, muzică, cinematografie. Chișinău, 1995, p. 119–122.
249. Sofronov A. Ștefan Neaga. Chișinău: Literatura artistică, 1981. 110 p.
250. Staniloae D. Reflecții despre spiritualitatea poporului român. Craiova: Scrisul Românesc, 1992. 162 p.
251. Stârcea A. Cantata Păcii *Pe-al nostru pământ măreț*. Pentru cor cu pian / Vers de C. Condrea. În: Muzica corală moldovenească. Chișinău, 1972, p. 3–13.
252. Stolear Z. Cântăreț al plaiului natal. În: Culegerea creațiilor corale a lui S. Lungul. Chișinău: Literatura artistică, 1977, p. 3–5.
253. Șimbariov A. Genurile de cantata și oratoriu în creațiile pentru copii ale compozitorilor din Republica Moldova. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2009. Chișinău: Notograf Prim, 2010, nr. 1–2 (8–9), p. 59–63.
254. Ștefan Neaga (1900-1951): indice biobibliografic. Chișinău: Timpul, 1976. 35 p.
255. Tcaci E. Eugeniu Doga. Chișinău: Literatura artistică, 1980. 102 p.

-
256. Zagorschi V. Creația muzicală și ideologică. Note nemuzicale. În: *Arta* 95. Seria teatru, muzică, cinematografie. Chișinău, 1995, p. 149–154.
257. Zagorschi V. Opere vocale alese = Загорский В. Избранные вокальные произведения: / Prefața E. Kletinici. Chișinău: Cartea moldovenească, 1976. 143 c.
258. Zlata Tcaci. Biobibliografie. Alcătuitori: Cezara Neagu, Anastasia Grosu. Biblioteca națională a Republicii Moldova. Chișinău, 1998. 112 p.

На других языках: английском, немецком, украинском:

259. Bukofzer M. *Music in the Baroque from Monteverdi to Bach*. New York, 1947. 489 p.
260. Dürr A. *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten*. 8. Auflage. Ed., Barenreiter. Kassel- Basel- London-New York-Prag, 2000. 1038 p.
261. Krummacher F. The German cantata to 1800 // Cantata. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. In 29 v. V.5 / ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001, p. 21–32.
262. Perepich N. Soviet Worship Cantatas and Oratorios of the Late 1950s–Early 1980s for Children’s Chorus. In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 1 (2016 9), p. 169–183.
263. Timms C., et al. Cantata. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. V.3 / ed. Stanley Sadie. Oxford; New York: Oxford University Press, 1980, p. 694.
264. Timms C., et al. Cantata. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / ed. Stanley Sadie. 2nd ed. Vol.5. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001, p. 8–41.
265. Timms C. The Italian cantata to 1800 // Cantata. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. In 29 vol. V.5 / ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001, p. 8–21.
266. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1945-1974). Київ: Наукова думка, 1975. 175 с.
267. Терещенко А. Фольклорные источники кантаты М. Вилинского *Молдавия*. В: Народна творчість та етнографія, №1, 1981, с. 44–50.