

**МОСКОВСКАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
имени П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

*На правах рукописи*

**АКСЕНОВ**  
Владимир Вячеславович

**СИМФОНИЯ В СИСТЕМЕ ЖАНРОВ  
СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ МОЛДОВЫ**

17.00.02 — Музыкальное искусство

**Автореферат**  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

Москва — 1992



00340007 (E)

78

Работа выполнена в Отделе искусствоведения Академии наук  
Республики Молдова

*Официальные оппоненты:*

доктор искусствоведения Д. А. Арутюнов  
доктор искусствоведения Е. Б. Долинская  
доктор искусствоведения Е. С. Зинькевич

*Ведущая организация:*

Белорусская ордена Дружбы народов государственная консерватория имени А. В. Луначарского

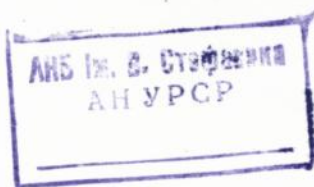
Защита состоится «25» *дек* 1992 года в \_\_\_\_\_ часов на заседании регионального специализированного Совета Д 092.08.01 по присуждению ученых степеней Московской дважды ордена Ленина государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 103871, Москва, ул. Герцена, 13.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской дважды ордена Ленина государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Автореферат разослан « \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 1992 года

Ученый секретарь  
специализированного Совета  
доктор искусствоведения

*Т. В. Чередниченко*



## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертация посвящена симфонии и ее связям с жанрами симфонической музыки в республике Молдова. Симфония, обладая известной спецификой, обнаруживает множество точек соприкосновения с другими жанрами музыки в Молдове. Это объясняется тем, что в период освоения местными композиторами симфония воспринимала черты оркестровых сюит, увертюр, рапсодий и других концертных жанров, сформировавшихся здесь раньше нее (вторая треть XIX в. - первые десятилетия XX в.). Интенсивно развиваясь со второй половины 40-х гг. до наших дней, симфония Молдовы воплощала типические (классические) признаки этого жанра сравнительно непродолжительное время (50-60-е гг.). В 70-80-е гг. понятие "симфония" приобрело смысловую многозначность, сохраняемую и поныне. Симфониями стали называть сочинения, в которых скрещивались собственно симфонические жанроопределяющие принципы с принципами камерно-инструментальной музыки, инструментальных концертов, вокальных жанров. Наряду с камерными, концертными симфониями, "симфониями-поэмами" композиторы Молдовы писали также вокальные симфонии, обращались и к "симфонии-балету".

Иными словами, относительно недолгий, но динамичный исторический путь симфонии в Молдове был пересечен линиями эволюции других концертных жанров, а в последние двадцать лет симфония оказалась как бы на перекрестке дорог - в зоне, где в особо тугий узел стянулись разнообразные жанрообразующие тенденции. Такое положение симфонии в музыке Молдовы позволяет утверждать, что в процессе ее анализа выявляются не только особенности этого жанра, но взаимодействия его с другими жанрами концертной музыки, поскольку в зеркале симфонии отразились многие их черты.

Актуальность темы. Концертные жанры и прежде всего жанры симфонической и камерной инструментальной музыки представлены в Молдове большим количеством произведений. По их состоянию можно судить о направленности и результатах композиторского творчества в республике. Историческая эволюция симфонии запечатлевает меняющиеся ориентиры композиторов в сфере выразительных средств и форм (особенно циклических) музыки. Именно в симфонических произведениях с наибольшей отчетливостью выявились разные под-

ходы молдавских авторов к проблемам пространственно-временной организации музыкального целого, к вопросам оркестрового письма, тембровой драматургии. Симфоническое творчество в Молдове демонстрирует разнообразные возможности взаимодействия универсальных (общеевропейских) и региональных, местных музыкальных традиций. В симфонических произведениях молдавских авторов очевиден широкий диапазон принципов композиторского претворения фольклора: от цитирования народных мелодий и имитирования звучания народных инструментов до глубокого ассимилирования фольклорных элементов и их трансформирования в новом контексте симфонических сочинений.

О симфонической музыке Молдовы уже написаны немногочисленные диссертационные исследования, монографии, научные статьи. Все же в картине искусствоведческого осмысления симфонии в Молдове еще имеется немало "белых пятен". Более тщательного изучения требуют особенности исторического развития этого жанра. Не произведена систематизация жанров симфонической музыки, разновидностей симфонии в республике. Не ставился специально вопрос о жанровой атрибуции сочинений, в которых соединились признаки нескольких жанров симфонической музыки. То же относится и кopusам, названным авторами симфониями, но вообравшими свойства иных жанровых форм. Имеются лакуны и на уровне первичного осмысления образного мира и композиционной структуры отдельных сочинений.

Цели данной работы обусловлены стремлением охарактеризовать этапы исторического развития симфонии в контексте эволюции симфонической музыки в Молдове, определить критерии исследовательской атрибуции симфонических произведений, многооставных в жанровом отношении, и прежде всего - сочинений, именуемых симфониями, но по существу объединивших признаки симфонии и иных жанров, выявить и дифференцировать основные разновидности жанра симфонии в Молдове, показать в процессе анализа симфонических сочинений композиторов республики спектр конкретных трактовок ими некоторых общих закономерностей жанра симфонии в XX веке.

Объект и предмет исследования. Из полусотни симфоний, написанных композиторами республики к началу 90-х гг., в диссертационную работу вошел анализ тридцати семи произведений данного жанра. Кроме того, изучено свыше ста сочинений, относящихся к другим жанрам симфонической музыки (симфонические увертюры, поэмы, рапсодии, сюиты, симфонетты и др.), упоминаемых либо характеризующихся в диссертации. Проанализированные произведения представлены в работе с разной степенью подробности. Акценты расставлялись с учетом не только художественных достоинств сочинений, но и репрезентативности последних по отношению к показательным тенденциям развития жанра симфонии.

Автор не претечдует на освещение всего круга вопросов, связанных с взаимодействием жанров симфонической музыки в Молдове. В системе жанров симфонической музыки акцентируются только те элементы и связи, которые существенны для симфонии. Сравнительные характеристики судеб симфонии и иных жанров музыки Молдовы, а также последней и других регионов производятся по мере необходимости с целью уяснения соотношения общих и специфических для симфоний композиторов республики творческих тенденций. В процессе анализа произведений основное внимание уделено их композиционному уровню, наиболее репрезентативному по отношению к жанровой форме. В меньшей мере затрагиваются синтаксический и фонический уровни музыкального целого, хотя изучение музыкально-выразительных средств, принципов их отбора и сочетания представляет исследовательский интерес. Названные и другие вопросы могли бы стать проблемной основой самостоятельных научных трудов, нами же они затрагиваются в той степени, в какой способствуют решению главной задачи данной работы — рассмотрению исторической эволюции и типологических разновидностей симфонии в Молдове.

Методологической и методической основой диссертационного исследования являются труды эстетиков и искусствоведов, разработавших критерии подхода к реалиям симфонической музыки. Это прежде всего работы, посвященные симфоническому методу, музыкальной логике, композиции, драматургии в инструментальной музыке. Ключевую роль в формировании положений данного исследования сыграло сопоставление разных точек зрения на процесс клас-

сификации и систематизации разновидностей жанра симфонии. Нам наиболее близка предложенная М.Г.Арановским дифференциация произведений, тяготеющих к канону жанра симфонии либо осуществляющих "обновление в рамках канона" и "поиски альтернативы канону". Альтернативные решения достигаются чаще всего через ассимиляцию симфонией признаков других жанров инструментальной (концерт, камерный ансамбль, симфоническая поэма) и вокальной музыки (кантата, вокальный камерный цикл). Изучение таких тенденций невозможно без опоры на труды, освещающие сущность и функции музыкальных жанров, взаимодействие музыки и других видов искусства (особенно литературы). Автор данной работы не может согласиться с позициями некоторых литературоведов и культурологов, писавших о надуманности жанровой атрибуции явлений искусства (Б.Кроче, П.Ван-Тигем, Х.Машонник), либо подменявших понятие "жанр" понятием "произведение" (так, Я.Эльсберг по существу отождествлял литературные произведения и "индивидуальные жанровые формы").

В методологическом отношении для нас важны концепции, согласно которым произведение и жанр соотносятся между собой как данность и тип, конкретное явление и обобщение, выведенное из теоретического осмысления творческой практики, труды, в которых жанр трактуется как инструмент исследовательской классификации художественных реалий. В данной работе анализ симфонии, ее разновидностей, их связей с другими элементами системы жанров симфонической музыки проводится на основе комплексного, многоаспектного подхода к жанрам, наиболее полно разработанного в литературоведении (П.Хернади, Г.Поспелов, Л.Чернец, И.Кузьмичев), предполагающего, с одной стороны, историко-культурные исследовательские "реставрации" отдельных жанров, жанровых групп, систем, и, с другой стороны, проведение научных изысканий теоретической направленности, призванных выявить жанровую специфику анализируемых произведений, соотношение типического и индивидуального на уровнях жанровой формы и содержания, обнаружить явные и скрытые внутри- и межжанровые связи.

Совмещение музыкально-исторического и теоретического подходов к симфоническому творчеству композиторов Молдовы сказалось на структуре диссертационной работы: отбор и систематизация фактов, истории формирования симфонической традиции, харак-

теристика этапов эволюции симфонии в Молдове (I глава), анализ показательных произведений, демонстрирующих разные трактовки жанра симфонии (IV глава), сочетается с обоснованием наиболее целесообразных, на наш взгляд, исследовательских подходов к явлениям симфонической музыки (II, III главы). Четыре главы диссертации обрамлены вступительным и заключительным разделами. Приложение включает нотные примеры, примечания, список литературы.

Материал и проблемный ракурс диссертационного исследования определяют его научную новизну. Впервые применен комплексный историко-теоретический подход ко всему массиву симфоний, созданных в разное время на территории Молдовы, осуществлена попытка реконструкции исторического развития симфонии в республике от истоков до начала 90-х гг. XX в. При этом введены в научный оборот результаты анализа ряда симфонических произведений, не рассматривавшихся в музыковедческой литературе, а также по новому освещены отдельные симфонии, уже имевшие научно-критическую интерпретацию. В работу включены некоторые, остававшиеся в тени, факты истории музыкальной культуры, призванные документировать процесс становления симфонической традиции в крае, почерпнутые из местной периодической печати XIX - первой трети XX вв., а также из малоизвестных, давно изданных трудов румынских музыковедов и историков. История симфонии в республике рассматривается в контексте других жанров симфонической (шире, концертной) музыки, выявляются меняющиеся функции ее в системе названных жанров. На основе выработанных критериев периодизации истории симфонии в республике охарактеризованы основные этапы эволюции этого жанра.

В работе впервые аргументированы принципы атрибуции типологических разновидностей жанра симфонии в Молдове. Сопоставлены авторские (композиторские) и исследовательские результаты жанровой атрибуции избранных симфонических произведений. Показан процесс поиска приемлемых критериев классификации разновидностей симфонии на пути пересечения классификационных рядов, имевшихся в теоретических исследованиях проблем жанра, рода и стиля. Обоснована методика дифференциации основных разновидностей жанра симфонии в зависимости от силы влияния на него других жанровых форм. Для обозначения актуальных тенденций жанрообразования (по аналогии с типологически близкими явлениями

формо- и стилеобразования) введены рабочие понятия "свободно-смешанный жанр" и "полюсы жанрового притяжения".

Материалы диссертации могут найти практическое применение в вузовских учебных курсах современной музыки, анализа музыкальных произведений, истории молдавской музыки, а также в научных исследованиях, посвященных теоретическим проблемам музыкальных жанров, отношениям музыкального фольклора и композиторского творчества, истории и современности симфонической музыки.

Апробация диссертации. Основные положения диссертации апробировались на межреспубликанских научно-теоретических конференциях "Композитор и фольклор" (Кишинев, 1981), "К 100-летию со дня рождения Б.В.Асафьева" (Кишинев, 1984), на всесоюзной музыковедческой конференции "40-летие победы советского народа в Великой Отечественной войне" (Москва, 1985), на расширенном пленуме Всесоюзной комиссии по музыкознанию и музыкальной критике (Москва, 1985), на пленарном заседании Всесоюзной комиссии симфонической музыки (Киев, 1986), на пленарном заседании Всесоюзной комиссии камерной музыки (Ташкент, 1986), на республиканской научно-практической конференции "Мировоззренческая и профессиональная подготовка студента в творческом вузе" (Кишинев, 1986), на сессии проблемного совета "Культура молдавского народа" при АН Молдовы (1987), на XV пленуме правления СКМ (1987), на пленарном заседании Всесоюзной комиссии симфонической музыки (Минск, 1988), на методологическом семинаре ОЭИИ АН Молдовы (1988), на академической искусствоведческой конференции "Взаимодействие и синтез искусств" (Кишинев, 1989), в выступлении в дискуссии на УП съезде СКМ (1990). Основные положения диссертации вошли в опубликованные монографию, научные статьи, методические разработки и рекомендации для студентов консерватории по учебным курсам "история молдавской музыки", "современная музыка", "анализ музыкальных произведений". Материалы диссертации обсуждались в отделе музыковедения АН Молдовы, кафедре истории музыки Молдавской государственной консерватории имени Г.Музическу, кафедре теории музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского.

## II. СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении дается обоснование темы, формулируются цели и задачи исследования, определяется изучаемый предмет, указываются методологические основания и научно-исследовательская база работы, намечаются подходы к решению поставленных проблем: охарактеризовать этапы эволюции симфонической музыки в Молдове, показать роль и место симфонии в системе ее жанров, выработать критерии исследовательской дифференциации разновидностей жанра симфонии, выявить разные трактовки сущности этого жанра композиторами республики, опираясь на результаты анализа показательных произведений.

Приступая к изучению становления симфонической традиции в Молдове, исторического развития симфонии в республике, необходимо было рассмотреть исходные позиции и механизм реализации данного процесса: освоение опыта симфонической музыки других (в основном сопредельных) культурных регионов, придание симфоническим произведениям, созданным в Молдове, специфически национального звучания, чему способствовало претворение в них элементов молдавского фольклора. Вопрос об освоении композиторами Молдовы "чужого" симфонического опыта ставится в I главе диссертации. Особенности претворения фольклора в симфонической музыке освещены во II главе.

Глава I. Симфония в контексте исторического развития симфонической музыки в Молдове. Здесь воссоздается процесс приобщения музыкантов Молдовы к традиции симфонической музыки, освоения композиторами республики закономерностей основных симфонических жанров, появление первых симфоний, последующее накопление опыта в этой области. В центре внимания — особенности исторической эволюции симфонии в республике. С целью систематизации представлений об историческом развитии симфонии в Молдове и меняющемся характере ее связей с другими жанрами симфонической музыки предложена "рабочая" периодизация этого процесса, основывающаяся на выявлении качественных различий между следующими двумя периодами:

период приобщения к отдельным жанрам симфонической музыки, освоения их (в течение XIX в.), формирования предпосылок для зарождения симфонии (предыстория жанра), первые попытки реализации этих предпосылок в 20 — 30-е гг. XX в.;

период последовательного обращения молдавских композиторов к симфонии, активного развития жанра после 1945 г.

Если в первой половине XX в. симфония не выделялась среди иных жанров инструментальной музыки, то в 50-е гг. (особенно во второй половине десятилетия) она уже стала выдвигаться на передний план, в 60-е гг. заняла лидирующее положение и начала сильно влиять на другие жанры инструментальной музыки, прежде всего, камерные и концертные, а затем (в 70-80-е гг.) — ассимилировала воздействия последних.

Второй период подразделяется на этапы, характеризующиеся следующими тенденциями:

первый этап — освоение закономерностей крупной сонатно-циклической композиции, жанра симфонии, возникновение репертуарных произведений данного жанра, созданных композиторами Молдовы (с середины 40-х до середины 50-х гг.). Таковы вторые симфонии Л.Гурова и С.Лобеля, Симфония до мажор В.Загорского. В драматургии этих сочинений ощутима связь с разворачиванием сюжета в эпических крупных литературных произведениях. Программные замыслы симфоний Л.Гурова и С.Лобеля конкретизируют ассимилированные ритмо-интонации песен времен гражданской войны. Здесь явно выражено влияние "песенного симфонизма" русских и украинских авторов. В Симфонии В.Загорского широко представлена музыка не только песен, но и танцев, по сравнению с сочинениями Л.Гурова и С.Лобеля отчетливее проявляется молдавский национальный колорит;

второй этап — кристаллизация основных типологических разновидностей симфонии в Молдове на основе претворения опыта классиков симфонической музыки XX в. (со второй половины 50-х гг. до конца 60-х гг.). В 60-е гг. раздвинулись этические и эстетические границы симфонических замыслов. В симфониях композиторов Молдовы остро столкнулись образы добра и зла, гуманности и жестокости (Четвертая симфония С.Лобеля, Вторая симфония Г.Няги, Пятая и Седьмая симфонии В.Полякова). Нашли применение новые для искусства Молдовы приемы обличения зла через сферу музыкального гротеска (окерцо из Седьмой симфонии В.Полякова). Опираясь на опыт Дж.Шенку, Б.Бартока, И.Стравинского, Д.Шостаковича и С.Прокофьева, композиторы-симфонисты Молдовы обогащали стиливую палитру своего творчества, включая в ткань произведений "эмансипированные" диссонансы, полимелодические и полиритмические струк-

туры, "лексеми" современной музыки быта, с одной стороны, а с другой — возрожденные и переосмысленные (под влиянием неоклассицизма) первичные жанры, интонационные формулы музыки старинных мастеров, особенно эпохи барокко. Об этом свидетельствуют симфонические пассакалии, "инструментальные арии" в медленных частях симфоний Г.Няги (Вторая симфония), В.Полыкова (Пятая симфония), П.Ривилиса (Первая симфония), хоралы в начале второй части и в побочной партии третьей части Третьей симфонии С.Лобеля, реквиемные элементы в начальных разделах крайних частей Четвертой его симфонии. Игровое начало, активно деятельный тонус аллегри инструментальной музыки эпохи барокко, гайдновский тип бесконфликтной сонатной экспозиции претворены в "Детской симфонии" П.Ривилиса;

третий этап — интенсивное обновление жанрового канона симфонии, возникновение "аклассических" тенденций, осуществляющих с классическими (70-80-е гг.). Этот этап охарактеризовать труднее, чем предыдущие, так как небольшая временная дистанция не позволяет исторически выверить оценку произведений, созданных в 70-80-е гг. И все же некоторые новые тенденции развития жанра в последние два десятилетия вырисовываются вполне определенно. Такова прежде всего тенденция раздвижения жанровых границ симфонии. Много нового привнесено в трактовку симфонических произведений, заметна дестабилизация структуры цикла, исполнительского состава. Иными словами, индивидуализация облика конкретных симфонических сочинений преобладает над воспроизводством типовых признаков жанра симфонии.

В 70-80-е гг. в симфониях С.Лобеля (Пятая, Шестая), И.Маковеева, Э.Лазарева, Г.Няги ("Вечное движение") наблюдается взаимодействие музыки и поэзии; эти симфонии стали зонами перекрещивания свойств, характерных для жанров инструментальной и вокальной музыки. "Симфония-балет по мотивам поэзии Ф.Гарсиа Лорки" В.Загорского связана с его же балетом "Перекресток", поскольку основана на музыкальном материале первого акта указанного хореографического произведения. Сочетание элементов симфонической и камерной инструментальной музыки демонстрируют "Симфония для струнных" В.Верхолы, Камерная симфония Б.Дубоссарского, Седьмая симфония С.Лобеля. Симфонии Т.Кирияка ассимилировали свойства инструментального концерта (как соль-

ного, так и оркестрового) и симфонической поэмы.

Предложенная периодизация не претендует на универсальность и вряд ли является единственно возможной. Ее "рабочая" функция определяется необходимостью систематизировать, упорядочить представления об историческом развитии симфонии в Молдове.

Глава II. Аспекты фольклоризма в симфонической музыке композиторов Молдовы. Традиции народной музыки повлияли в разной степени не только на первые, но и на все последующие симфонические сочинения композиторов республики. Поэтому характеристика аспектов фольклоризма в симфонической музыке выполняет как минимум две функции в контексте диссертационной работы: во-первых, благодаря ей дополняются представления об истории формирования симфонической традиции, когда фольклорный компонент включается в процесс ее становления, во-вторых, акцентируется самостоятельная проблема теоретического музыкознания, формулируемая в работе как типология связей молдавского музыкального фольклора и симфонического творчества. Не ставя перед собой задачи раскрытия этой проблемы в полном объеме, автор выделяет те ее стороны, которые служат "методологическим инструментом" анализа национальной специфики симфонической музыки в Молдове. В данной главе на примерах из симфонических произведений показано исторически изменяющееся отношение композиторов Молдовы к народной музыке и ее "переинтонированию" в собственном творчестве, охарактеризованы основные источники фольклоризма симфонических произведений, особенности творческого освоения музыкально-фольклорной монодии, свойственной молдавской народной песне, сольному инструментальному наигрышу, и многоголосия, утвердившегося в музицировании лаутаров, их тарафов (ансамблей и оркестров народной музыки), выявлены основные способы введения фольклорных элементов в ткани симфонических сочинений.

История молдавской музыки свидетельствует об активном внимании композиторов к народным песенным источникам на всех этапах эволюции симфонического творчества. В работе показаны встречные тенденции, способствующие реализации связей между народно-песенной и симфонической музыкой: включение в симфонические произведения песенных интонаций, приемов их развития и наличие "симфонических потенциалов" (термин А.Юофина) в некоторых народных напевах. Степень органичности включения монодического на-

родного напева в ткань симфонического произведения зависит от умения композитора обнаружить "скрытую гармонию" и "скрытую полифонию" в явном одностольном, использовать эффект "одностольного многостолья" в фактуре симфонических сочинений, дающей к тому же большие возможности и для реализации "многостольного одностолья" в результате дублировок основного мелодического голоса, его микстурных утолщений. Примеры тому - в разработке первой части Второй симфонии Г. Няги, в шестой части симфонической скиты "Пядь земли" Т. Кирияка, в "Унисонах" и "Бурдонах" П. Ривилиса. Существенными потенциями симфонического развития обладают лейны, мелодии которых отличаются оригинальностью звуковысотных и ритмических структур, протяженностью и интенсивностью интонационного развертывания. В диссертации показаны примеры претворения лейнообразных мелодий во вступительных разделах и медленных частях отдельных симфоний композиторов Молдовы.

Многогранное влияние на симфоническую музыку в Молдове оказала народная инструментальная музыка. В последней важнейшую роль играет искусство лэутаров (народных музыкантов-профессионалов). Оно имеет самостоятельную ценность и в то же время может рассматриваться как посредник между фольклором и композиторским творчеством, поскольку композиторы часто используют фольклор в том виде, как его интерпретировали лэутары.

В работе отмечается, что композиторы республики нечасто вводят в состав симфонического оркестра народные инструменты (их использование характерно для творчества Т. Кирияка). Более распространено имитирование звучания народных инструментов тембрами симфонического оркестра. В диссертации показаны примеры имитирования звучания флуэра и ная лезвянными духовыми инструментами симфонического оркестра, цимшя - валторнами, цимбал - фортелиано. Приемы народного скрипичного исполнительства (обильная мелизматика, эффекты глиссандирования, четвертитоновости) особенно сильно воздействовали на скрипичные концерты композиторов Молдовы и на симфонические произведения, ассоциировавшие черты скрипичного концерта. В работе прослеживается нить, связывающая такие сочинения, протягивающаяся от "Весенней симфонии" Е. Коки к симфоническому творчеству последних лет (произведения Г. Няги, Т. Кирияка, П. Ривилиса, И. Маковея, Б. Ду-

Бессарского и др.).

Во многих симфонических сочинениях 70–80-х гг. взаимодействуют возрожденные принципы барочного оркестрово-ансамблевого концертирования и традиции молдавских народных инструментальных ансамблей: нестабильность исполнительского состава, учащенная смена тембровых красок, "объемов" и "плотностей" звучания, сочетание коллективного и сольного начал, свободный обмен и передача функций солиста (либо концертирующей группы) от одного участника к другому, виртуозная трактовка экспрессивных, колористических возможностей каждого инструмента при ориентации всех на доминирующую скрипичную исполнительскую технику.

Композиторы Молдовы переняли у лэутаров приемы орнаментального варьирования мелодии, а также сочетание мелодических и гармонических фигураций, характерное для виртуозных импровизаций. Фигуративные построения, заимствованные у лэутаров, нередко звучат во вступительных, связующих и развивающих разделах симфонических произведений композиторов Молдовы, а также в каденциях концертов и концертных симфоний. Сфера применения "народно-инструментальных фигураций и пассажей" (выражение Г. Головинского) постепенно расширялась. Последние начали играть темообразующую роль в симфонических сочинениях П. Ривилиса, И. Маковея, Г. Мусти, Г. Няги, Э. Ткач, Б. Дубоссарского, Г. Чобану. Здесь сказалось не только углубляющееся освоение лэутарской традиции, но и творчества классиков музыки XX в., художественно убедительно претворивших данную традицию, — Дж. Энеску и Б. Бартока, насытивших тематической содержательностью пассажи и фигурации, рассматриваемые ранее как "общие формы" мелодического движения.

В работе подчеркивается влияние лэутарской традиции также на гармонические, ритмические структуры и темповую организацию симфонических произведений. В исполнительской практике лэутарских таргов утвердились не только миниатюры, воплощающие единый художественный образ (чувство, состояние), но и "цепочки миниатюр", характеризующиеся чередованием контрастных образов. Как правило, после музыки в медленном (либо умеренном) движении, отличающейся безакцентной времяизмерительной ритмикой, как бы спонтанной изменчивостью ритмических рисунков, звучит музыка в быстром темпе, претворившая ритмические особенности танцев (регулярная акцентность, четкость и многократная повторяемость определенных ритмических рисунков). В работе показаны примеры,

когда отмеченные принципы темповой и ритмической организации служат выявлению композиционно-драматургических контрастов между разделами и частями симфонических сочинений.

В диссертации дифференцируются проявления лаутарских воздействий на разных уровнях композиции симфонических произведений, с учетом их масштабов. Включение народных инструментов и имитации звучания последних ощутимы на фоническом уровне, принцип таратанго концертирования отчетливо проявляется на синтаксическом уровне крупных произведений и затрагивает композиционный уровень симфонических миниатюр, как и отдельных частей циклических форм. Именно в миниатюрах и в пределах частей циклов может быть достигнут наиболее высокий коэффициент использования лаутарских принципов. В крупных (особенно циклических) симфонических произведениях, претворивших эти принципы, наблюдается переменность зон влияния симфонической и народно-инструментальной традиции: в различных разделах целого неодинаково сильно сказываются лаутарские воздействия. Эффект переменности зависит от общего фона (контекста), на котором он возникает. Сопоставление разных творческих решений позволяет сделать вывод о том, что интенсивность оттеняющего контраста народно-инструментальных элементов, введенных в отдельные разделы симфонических сочинений, оказывается тем большей, чем меньше таких элементов использовано в произведении в целом.

Отдельный раздел второй главы диссертации посвящен превращению жанров народной музыки в симфонических произведениях композиторов Молдовы. Здесь развивается положение, согласно которому фольклорные жанры, обладая собственной спецификой, функционально соотносятся со сложными жанрами композиторской музыки также, как первичные жанры — со вторичными. При переходе первичных жанров во вторичные изменяются свойственные первым социальный контекст и ситуации функционирования. В новом контексте вторичных жанров многие исходные различия между первичными жанрами, определяемые ситуациями функционирования, исполнителем и т. п., воспринимаются как несущественные. На первый план выходят некоторые имманентно-музыкальные свойства первичных жанров, позволяющие особым образом дифференцировать и группировать их между собой. В молдавской народной музыке нами выделены группы моторных и распевно-

декламационных жанров, показаны пути их вхождения и функции в тематизме симфонических произведений композиторов республики.

В симфонической музыке Молдовы определилось множество принципов (способов) включения фольклорных элементов в симфонические произведения. Эти способы могут быть обозначены разными понятиями, с учетом меняющихся исследовательских ракурсов освещения проблем соотношения художественного текста, контекста и подтекста, функций цитат в художественном произведении, значения первичных жанров (моторных, декламационных, распевных) в драматургии и композиции сочинений, представляющих вторичные жанры (в данном случае жанры симфонической музыки). Отметим, что ни один из принципов включения фольклорного элемента в текст симфонического сочинения, таких, например, как цитирование, имитирование (подчиненные разным целям — от внешнего сходства до глубокого творческого освоения), ассимилирование, трансформирование, не может претендовать на главенствующее положение и считаться более или менее оптимальным без тщательного анализа причин его употребления и достигаемых художественных результатов.

С помощью цитирования и имитирования элементов народной музыки возможно конкретизировать фольклорно-этнографический контекст образного мира симфонического произведения, воссоздать в нем атмосферу народного музицирования. В данном случае фольклорный компонент способен отразить внешние (внеличные) стимулы творческого замысла, но вряд ли может убедительно выразить градации внутреннего мира, тонкие психологические процессы, "диалектику души" художника. Акцентирование сходства с фольклорным оригиналом в процессе имитирования, стилизации народного образца, затрудняет претворение композиционно-драматургических закономерностей, свойственных исторически сложившимся жанрам и формам симфонической музыки, в особенности — концепционной симфонии. Потому композиторы, обращающиеся к симфонии, как правило, не ставят во главу угла проблему стилизации народной музыки.

Другой аспект фольклоризма — ассимилирование отдельных фольклорных элементов (интонационных, ладовых, ритмических), их глубокое творческое освоение и переосмысление — вуалирует объективные различия между сущностью народной музыки и композиторского творчества, не сдерживает выражение глубоко личного отношения художника к действительности, не препятствует музыкальному отра-

жению тонких психологических нюансов, но не может воссоздать картину народной жизни с такой степенью "внешней наглядности", которая достигается при использовании цитат и имитаций.

Изучение фольклоризма в симфонической музыке, атрибуция разных его аспектов способствуют выявлению связей между народным и композиторским творчеством. Эти связи весьма существенны, но ими не исчерпывается сущность ни фольклора, ни композиторских сочинений, обладающих явно выраженной спецификой, требующей адекватного исследовательского подхода. Следовательно, оценка художественных достоинств музыкальных произведений и мастерства их авторов не должна зависеть от наличия или отсутствия в них фольклоризма. Отношение к последнему в данной работе дифференцируется в зависимости от органичности соответствия избранного композитором фольклорного элемента, принципа его претворения художественному замыслу и его реализации.

Глава III. Критерии атрибуции типологических разновидностей жанра симфонии. Рассмотрев разные трактовки жанра симфонии композиторами Молдовы, можно сделать вывод о наличии двух диаметрально противоположных подходов к этому жанру, дистанция между которыми заполнена множеством "промежуточных" решений. На одном полюсе концентрируются произведения, свидетельствующие о строго определенном понимании их авторами жанровой формы симфонии как сонатного цикла для симфонического оркестра большого состава. Разная степень индивидуализации такой классической модели жанра присуща симфониям С.Бузиле, Л.Гурова, В.Загорского (Симфония до мажор), К.Златова (Третья симфония), С.Лобеля (Первая - Четвертая симфонии), В.Лоринава, С.Лисого, Г.Чяги (Первая, Вторая симфонии), В.Полякова, П.Ривиласа. На другом полюсе - сочинения, названные симфониями, но характеризующиеся вольной, свободной трактовкой их авторами исполнительского состава и композиционной структуры. Речь идет о Симфонии для струнных В.Верхолы, Камерной симфонии и "Симфонии-поэме" Б.Дубоссарского, "Симфонии-балете" В.Загорского, о концертных симфониях Т.Кирияка, "Весенней симфонии" Е.Коки, Пятой-Сельмой симфониях С.Лобеля, Симфонии И.Маковая, вокальных симфониях С.Лазарева, "Вечном движении" и Третьей симфонии Г.Няги, Симфонии А.Федоровой.

Существование разных авторских трактовок жанра симфонии

(строгой и свободной) становится объективной предпосылкой необходимости исследовательской его атрибуции, которая призвана определить конкретное значение полисемичного понятия "симфония" применительно к каждому рассматриваемому образцу этого жанра. Жанровая атрибуция произведений предполагает соотнесение данности и типа, то есть конкретных сочинений с общими закономерностями, принципами, воплощенными в них. В работе показано, что ключевую роль в процессе жанровой атрибуции симфоний способен играть анализ ведущих компонентов внутренней структуры жанра и именно жанрового содержания и способа его организации, материализуемого в композиционной структуре произведения.

По типу содержания выделяются в самом общем плане две группы симфоний композиторов Молдовы.

В первой группе преобладают образы объективные: мир природы, народная жизнь в разных ее проявлениях — от пасторальной идиллии ("Ноктюрн" во Второй симфонии Л.Гурова) до героической борьбы (Пятая симфония С.Лобеля, Симфония И.Маковей). Опознавательными знаками героических народных движений иногда становятся народные песни (о гайдуге Кодряну в Пятой симфонии С.Лобеля, "Побей, боже, богачей" во Второй симфонии Г.Няги, "1941 год" в "Симфонии-поэме" В.Симонова), введенные в ткань произведений и вовлеченные в процесс симфонического развития. Образный мир концертных симфоний Т.Кирияка объективизируют включенные в него элементы национального балладного эпоса. В названных произведениях преобладает "коллективная" образность. В иных случаях авторы стремятся к персонализации содержания симфонических опусов: Вторая симфония Л.Гурова посвящена В.И.Чапаеву, Вторая симфония С.Лобеля — Г.И.Котовскому, его же Шестая симфония — участнице антифашистского движения О.Бянич. Изредка в музыке Молдовы симфонии пишутся как отклики на конкретные общезначимые события. Так, например, на замысел Шестой симфонии В.Полякова повлиял первый полет человека в Космос.

Другая группа произведений акцентирует психологические процессы. Повышенное внимание к субъективному, личностному началу характерно для Пятой симфонии В.Полякова, Четвертой симфонии С.Лобеля, "Симфонии сонетов" Э.Лазарева, для обеих

симфоний В.Лорина, для камерных симфоний В.Верхолы и Б.Дубоссарского, пэзмно-одночастных симфоний Г.Няги, А.Федоровой. Иногда, особенно в программных и вокальных симфониях, личные переживания автора сливаются воедино с чувствами героя. Свообразным девизом к "Симфонии-балету" В.Загорского и "Симфонии сонетов" Э.Лазарева могло бы стать крылатое выражение "поэт говорит..." В отдельных сочинениях авторская "музыкальная речь" приобретает саркастический характер, обнаруживает элементы "музыкального гротеска", служащие обличению зла. Примеры тому в Седьмой симфонии В.Полякова, Третьей симфонии Г.Няги, "Симфонии-портрете" Э.Лазарева.

Важнейшим средством музыкального воплощения идей, образов является прием "обобщения через жанр". Бывает и так, что семантика первичных жанров, доминирующих в тематизме симфонии, определяет семантику последней. Выделяется группа симфоний, предельно выразительные признаки моторных жанров. Так, жанр марша (героического и траурного) играет ключевую роль во вторых симфониях Д.Гурова и С.Лобеля. Скерцозно-танцевальные элементы господствуют в "Летской симфонии" П.Ривилиса, Седьмой симфонии С.Лобеля; это своеобразные "симфонии-скерцо". В других случаях основную смысловую нагрузку несут распевные и декламационные жанры. Им более соответствует музыка в медленном темпе (адажио, анданте). С ее местоположением связаны две тенденции в драматургии. Наиболее распространена и исторически апробирована тенденция к трактовке медленной серединой части цикла как средоточия медлительного начала. Иногда медленная часть имеет кульминационное значение в произведении. Такова Вторая симфония Г.Няги, драматургическим центром которой является третья часть (*Lento maestoso*). Близкие смысловые акценты свойственны Пятой симфонии В.Полякова, Симфонии для струнных В.Верхолы. В иных случаях (значительно реже) музыка в медленном темпе полъризуется по краям цикла, контрастно оттеняя моторные серединные разделы. Данную тенденцию развил С.Лобель в своей Четвертой симфонии. Она затронула затем Камерную симфонию Б.Дубоссарского, оказалась на обеих симфониях В.Лорина. Обе части двухчастной Симфонии Д.Кищенко представляют варианты медленных движений.

Симфонии композиторов Молдовы можно систематизировать, рассматривая их сквозь призму отношений индивидуальных форм к

типовым композиционным структурам. С этой позиции выявляются тяготения симфонических сочинений к двум основным группам. Первую составляют произведения, которым свойственна сонатно-циклическая форма. Во вторую входят сочинения, написанные в крупной одночастной форме.

Симфонии первой группы демонстрируют разнообразные трактовки циклических структур. В музыке Молдовы редко встречаются образцы двухчастных (Симфония Л.Киценко) и пятичастных циклов (Вторая симфония Л.Гурова). Среди вокальных симфоний выделяются сочинения, включающие от девяти ("Симфония сонетов" Э.Лазарева) до тринадцати ("Вечное движение" Г.Няги) миниатюрных частей, по-разному группирующихся между собой и образующих формы второго плана. В инструментально-симфонической музыке ведущее положение занимают трех-четырёхчастные симфонии. Причем, трехчастные циклы тяготеют к симметричной темповой организации. Обрамление медленного центрального раздела цикла музыкой в быстром движении по его краям характерно для Третьей и Шестой симфоний С.Лобеля. Обратное соотношение, с поляризацией медленных темпов в крайних частях, свойственно Четвертой симфонии С.Лобеля, Второй симфонии В.Лоричова, Камерной симфонии Б.Дубоссарского. Четырёхчастные симфонии с медленной частью на втором месте в цикле представлены в творчестве В.Загорского (Симфония до мажор), С.Лобеля (Первая и Пятая симфонии), Г.Няги (Первая симфония), В.Полякова (Седьмая симфония), И.Маковея, П.Ривилиса ("Детская симфония"). Сонатные циклы с медленной частью на третьем месте репрезентируют Первая симфония Л.Гурова, Вторая и Седьмая симфонии С.Лобеля, Вторая симфония Г.Няги, Пятая и Шестая симфонии В.Полякова, Первая симфония П.Ривилиса. В четырехчастных симфониях С.Бузиле и В.Лоринова (Первая симфония) наблюдается периодичность смен движений, причем нечетные разделы цикла идут в медленном темпе, а четные - в быстром.

Нередко обозначенная автором четырехчастность структуры цикла сочетается с иными структурами, свойственными форме второго плана. Так, например, первая, вторая и третья части Второй симфонии Г.Няги воспринимаются как разделы сложной трехчастной репризной формы, а финал выполняет функцию эпилога. В Первой симфонии В.Лоричова периодичность темповой организации осуществляется с трехфазностью драматургии целого, где первая

часть имеет значение экспозиции конфликта, вторая и третья - его развития, четвертая - кульминации и трагической развязки. Разделы цикла четырехчастной Симфонии И.Маковея функционально подобны этапам развернутой сонатной композиции.

В группе односторонних симфоний особенно отчетливо выступают взаимодействие разных конструктивных принципов, тяготение к "свободным, смешанным" формам. Так, в симфониях Т.Кирияка свободно трактованная сонатная структура сочетается с моноциклической конструкцией сонатного типа. В Третьей симфонии Г.Няги и Симфонии А.Федоровой сонатность взаимодействует с репризной трехчастностью. В "Симфонии-балете" В.Загорского развернутая сонатная структура включает элементы двойных вариаций, рондо и моноциклической композиции сонатного типа. Причем, вариационные закономерности ощущаются от начала до конца произведения, сонатные черты наиболее ярко выступают в экспозиционном и завершающем разделах композиции, а элементы рондо и сюиты концентрируются в обширном развивающем разделе формы.

Другой аспект, дополняющий, корректирующий жанровую атрибуцию симфонических сочинений, заявляет о себе в процессе сравнения их исполнительских составов между собой и с типовыми составами. С этой точки зрения в музыке Молдовы выделяются инструментальные симфонии для симфонического оркестра большого состава, малого симфонического оркестра, камерного оркестра и даже ансамбля солистов (последние смыкаются со сферой камерной инструментальной музыки). Симфонии для нетрадиционных (ненормативных) исполнительских составов в Молдове встречаются редко. Особняком стоят вокальные симфонии, занявшие промежуточное положение между жанрами симфонической и вокальной музыки, демонстрирующие разные формы связей поэзии и музыки.

Еще один критерий атрибуции симфонических сочинений связан с дифференциацией типов (способов) "музыкального высказывания". Речь идет об имитации музыкальными средствами монологов либо диалогов (также полилогов). В пределах одного симфонического произведения, как правило, сочетаются эти типы высказывания. И все же акценты расставляются по-разному в каждом

конкретном случае. При подведении "общего знаменателя" под множество конкретных решений отчетливо очевидны различия между "симфоническими медитациями", выраженными преимущественно через "инструментальные монологи", с одной стороны, и, с другой — виртуозными "сопоставлениями" солистов и инструментальных групп, характерными для репрезентантов концертного жанра и концертных симфоний, ассимилировавших черты последнего, как и сам принцип концертирования, воссоздающий в музыке эффект диалога либо полилога.

В диссертации показано, что процесс внутрижанрового деления симфонии на различные разновидности этого жанра, усилившийся в XX в. в целом и сказавшийся на творчестве композиторов Молдовы в 70–80-е гг., можно квалифицировать как результат экспериментирования с этой жанровой формой, ее взаимодействия с другими жанрами. Консолидация в одном сочинении нескольких жанрообразующих и жанроопределяющих факторов типологически сходна с соотношениями компонентов в "свободных, смешанных формах". Используя эту аналогию, можно отнести симфонии, ассимилировавшие признаки других жанров музыки, к области "свободно-смешанных жанров". Переход от строгой к свободной трактовке жанра симфонии, осуществленный в музыке Молдовы в начале 70-х гг., рассматривается нами как важнейший фактор периодизации истории молдавской симфонии второй половины XX в. Тот же переход потребовал специального акцентирования некоторых музыкально-теоретических вопросов. В процессе анализа жанровых "гибридов" необходимо было выявить базисные жанрообразующие элементы. Подобно этому оценка свойств стилевых "микстов" невозможна без дифференциации стилевых доминант и периферийных явлений. Проведя сравнение между типологически родственными процессами жанровых и стилевых взаимодействий, мы ввели понятие "полюсы или зоны жанрового притяжения" (по аналогии с "полюсами стилевого притяжения", — выражение Г. Григорьевой) в качестве рабочего инструмента классификации жанровых форм таких симфоний, которые примкнули к сфере "свободно-смешанных жанров".

Основными полюсами притяжений для жанровой формы симфонии в Молдове являются сонатно-циклические и поэмно-одночастные композиции для оркестра большого состава, жанры камерной инст-

рументальной музыки, инструментальные концерты, кантаты и оратории, камерные вокальные циклы. Соответственно, выделяются симфонии в сонатно-циклической форме (таков основной массив сочинений данного жанра), поэмно-одночастные симфонии (Третья симфония Г.Няги, Симфония А.Федоровой, "симфонии-поэмы" Б.Дубоссарского и В.Симочова), камерные (в творчестве В.Верхола, Б.Дубоссарского, Седьмая симфония С.Лобеля) и концертные симфонии (произведения Е.Коки, Т.Кирияка). В зависимости от притяжения к кантате или камерному вокальному циклу типологически дифференцируются между собой вокальные симфонии, к которым обращались С.Лобель (Пятая, Шестая симфонии), И.Маковой, Э.Лазарев, Г.Няга ("Вечное движение").

Изучение зон жанрового притяжения может способствовать оптимизации исследовательской атрибуции музыкальных сочинений, выявлению специфики жанровых связей. Постановка данной проблемы позволяет дополнять, корректировать классификации жанровых разновидностей симфонии с учетом меняющихся ориентиров композиторского творчества. Определение полюсов жанровых тяготений направляет "исследовательский объектив" на базисные жанрообразующие компоненты, индивидуальные трактовки которых придают своеобразие конкретным произведениям.

Глава IV. Основные разновидности жанра симфонии. В данной главе рассматриваются специфические свойства и конкретные трактовки композиторами Молдовы симфоний для симфонического оркестра большого состава, написанных в циклических и крупных одночастных формах, а также камерных, концертных и вокальных симфоний.

Инструментальные симфонии в циклических формах. В этом разделе диссертации в начале показаны авторские варьирования "модели" четырехчастного сонатного цикла с классическими закономерностями частей и их соотношениями, с темповой формулой б-м-б-б (здесь и далее литерами "б" и "м" обозначены, соответственно, быстрый и медленный темпы). Особое внимание уделено сравнению контрастных творческих решений на примерах из музыки В.Загорского (Симфония до мажор) и В.Полякова (Седьмая симфония).

В Симфонии В.Загорского преобладает эпический модус, а произведение В.Полякова с большим основанием можно назвать "симфонией-скерцо", насыщенной элементами музыкального гротеска. В Симфонии В.Загорского, несмотря на обилие сонатных форм (они

использованы в трех из четырех частей цикла), ведущую роль играют вариационные и вариантыные закономерности, полифонические структуры (фуга в разработке первой части). Соотношение партий в сонатах и частей цикла между собой напоминает "цепочки" красочных симфонических "зарисовок", картин. В Седьмой симфонии В. Полякова переосмыслены драматургические функции этапов сонатной композиции (наиболее контрастны между собой не главная и побочная партии, а иные разделы). Особенно острое образно-жанровое сопоставление осуществляется в середине цикла: проникновенно-лирическая вторая часть контрастно оттеняется гротесково-скерцозной музыкой третьей части.

В назвачных произведениях, а также в Первой и Пятой симфониях С. Лобеля, Первой симфонии Г. Няги, Симфонии И. Маковеев медленная часть, находящаяся на втором месте в цикле, сильно контрастирует по отношению к первому аллегро. Дальнейшее темповое развитие словно заполняет дистанцию типов движений, образовавшуюся в первой половине цикла. Принципиально иное взаимодействие начальных частей сложилось в тех произведениях, где последовательность средних разделов цикла дана в инверсии (б-м). Обычно это бывает, когда первая часть выдержана в более умеренном темпе (*Allegro sostenuto*, *Allegro moderato*) по сравнению со второй. В таких случаях относительный контраст, намеченный между указанными частями, в дальнейшем усиливается, достигая наивысшего проявления на грани медленной части и финала. Этот тип темповой организации сонатного цикла, восходящий к Девятой симфонии Л. Бетховена, по-своему интерпретировали композиторы республики.

В Пятой симфонии В. Полякова и Второй симфонии Г. Няги функцию драматургических кульминаций выполняют медленные части на третьем месте в цикле. В обеих симфониях сонатно-циклические закономерности сосуществуют с последовательно осуществленным монотематическим принципом. В Симфонии Г. Няги источником монотематического процесса служат модифицированные интонации гайдуской народной песни, а у В. Полякова — собственная тема. В Симфонии Г. Няги монотема впервые звучит в сконцентрированном виде в центральном эпизоде сонатной первой части, а у В. Полякова — с первых тактов произведения. У Г. Няги сквозная тема не изменяет радикально своей образно-жанровой сути в процессе продвижения через разделы цикла, тогда как у В. Полякова тема-эпиграф,

словно раздваиваясь, выводит контрастные "семантические нити", пронизывающие всю Симфонию.

Другие творческие трактовки сонатного цикла с темповой организацией б-б-м-б продемонстрированы в диссертации на примерах анализа композиционной структуры и семантики Второй и Седьмой симфоний С.Лобеля, Шестой симфонии В.Полякова, Первой симфонии П.Ривилиса.

Охарактеризованы также четырехчастные симфонии с периодической темповой организацией (м-б-м-б): Первая симфония В.Лорина и Симфония С.Бузила. Выявлены разные генетические источники такой периодичности и неодинаковые художественные результаты, к которым привело ее применение. В концепции и лексике Симфонии В.Лорина ощущается воздействие психологически конфликтных симфоний Д.Шостаковича, отталкиваясь от которых, автор создал своеобразное произведение. В этой жестко, напряженно звучащей музыке конфликтная диалогичность реализуется не столько через сонатные структуры, окошко, и главным образом - через двойные вариации, образующие форму второго плана. Весь цикл "цементируется" варьируемыми проведением и новыми вариантами двух полярно контрастных тем, "борьба" между которыми приводит к кричащей апокалиптической кульминации в коде финала. Симфония С.Бузила - произведение совсем иной ориентации. Оно связано дыханием народной музыки, что оказалось не только на его лексике, жанровой природе тематизма, но и на принципах композиции: здесь дважды воспроизведен контраст типов движений, распространенный в музицировании лэутаров (*tempo rubato - tempo giusto*).

Среди инструментальных циклических форм в симфониях молдавских авторов распространены, наряду с четырехчастными, циклы с меньшим количеством частей, особенно трехчастные. Уменьшение количества частей в сонатном цикле обусловлено стремлением композиторов к лаконичности, концентрированности высказывания, к уплотнению количества "симфонических событий" в рамках циклического целого. В музыке Молловы преобладают симметричные трехчастные циклы б-м-б и м-б-м.

В циклической композиции с темповыми зонами б-м-б примечательно ослабление влияний "игровых и танцевальных дуэтов" (Б.В.Асафьев) за счет усиления оппозиции между действием и со-

зерпанием (медитацией, размышлением). Впрочем, в Третьей и Шестой симфониях С.Лобеля трехчастность типа б-м-б создается благодаря соединению в последней части признаков скерцо и собственно финала, то есть объявленная автором трехчастность имеет черты скрытой нормативной четырехчастности. В заключительной части Третьей симфонии С.Лобеля вариационный процесс подчеркивает постепенность перехода от скерцо к финалу, в последней же части Шестой симфонии акцентируется контрастное сопоставление скерцового и финального этапов композиции.

Трехчастный цикл м-б-м представляют Четвертая симфония С.Лобеля, Вторая симфония В.Лоринаова и Камерная симфония Б.Дубоссарского (последняя рассматривается в разделе, посвященном камерным симфониям). Четвертая симфония С.Лобеля является первым в Молдове трехчастным симфоническим циклом с превадированием медленных темпов в крайних разделах композиции. Во Второй симфонии В.Лоринаова грозная механистическая токката (вторая часть) обрамлена инструментальными lamentациями (первая и третья части), сфокусировавшими трагические образы. В этой Симфонии "разведены" по разным разделам цикла черты камерно-концертного и симфонического письма: камерная вторая часть окружена многозвучными "туттийными" первой и третьей частями. Те же черты выступают одновременно на разных уровнях композиции Симфонии Д.Кищенко.

В двухчастной Симфонии Д.Кищенко черты монументального симфонического полотна проявились в исполнительском составе (большой оркестр тройного состава с расширенной группой ударных, двумя арфами, фортепиано и низкими струнными) и характере музыкального высказывания — эпически неторопливого, размеренно повествующего, озаряемого в кульминациях "вспышками" драматизма. О "камернизации" этой Симфонии свидетельствуют двухчастная структура цикла, непродолжительное время звучания (около 18 минут), а главное — звуковой материал и способы работы с ним. Если в первой части минимально использованы возможности мелодической горизонтали, преобладают контрасты плотных (за счет контрапунктов) и разреженных зон звуковой вертикали, то во второй части, наоборот, акцентирован линейно-мелодический фактор. Звуковысотная структура целого строгото диатонична.

Проанализированы разные типы циклических композиций в симфониях композиторов Молдовы. Принцип фазовости, ступенчатости драматургии более отчетливо проявился в многочастных (и именно широко распространенных четырехчастных) симфониях, тогда как в трехчастных, особенно с симметричной темповой организацией (Третья, Четвертая и Шестая симфонии С.Лобеля, Вторая симфония В.Лорина), последняя часть воспринимается одновременно и как финал цикла, и как реприза нециклической (сонатной либо сложной трехчастной) формы второго плана. В Симфонии Д.Киценко две части соотносятся между собой наподобие качественно разных этапов единого вариационного процесса. Циклические закономерности элиминируются либо отступают на второй план формы в одночастных симфониях.

Прямая—одночастные симфонии для оркестра большого состава. Одновременное создание циклических и одночастных симфоний в музыке Молдовы 70–80-х гг. является показателем усилившейся многовариантности композиционной структуры произведений данного жанра. Генезис крупной одночастной композиции симфонии в принципе тот же, что и в симфонической поэме. В обоих случаях сомкнулись противоположные тенденции. Первая из них характеризуется слиянием частей цикла в единое целое (слитноциклическая форма). Другая тенденция может быть обозначена как внутренняя циклизация (моноциклическость) изначально нециклической (чаще сонатной) формы благодаря увеличению масштабов ее разделов и усилению их автономности в рамках целого, что приводит к функциональному уподоблению сегментов нециклической формы частям цикла. Обычно в одночастных симфониях, как и в симфонических поэмах, наблюдается всякий раз индивидуализированное сочетание признаков слитно- или моноциклических и нециклических, особенно сонатных, форм. Такова одна из распространенных тенденций образования "свободных смешанных форм" в инструментальной музыке.

В диссертации рассмотрены как произведения, названные композиторами "симфониями-поэмами", так и одночастные симфонии, в которых связи с поэмами специально не обозначены авторами.

В Симфонии-поэме "М.Эминеску" Б.Дубоссарского преобладают жанровые признаки симфонической поэмы: программность (обобщенного бессюжетного типа), сочетание элементов эпоса, лирики и драмы, крупная одночастная форма, в которой преобладают контуры

не только слитноциклической (трехчастной с обрамлениями) структуры, но также двойной трехчастной (в темповом соотношении разделов) и вариационно-вариантной форм. Другой тип циклизации (моноциклическость) крупной одночастной композиции свойствен Симфонии-поэме "Великая Отечественная" В.Симонова. Подобие цикла (пятичастного) со слившимися частями возникает в ней в результате масштабного расширения и усиления функциональной дифференциации разделов сонатной формы со вступлением и кодой. Увеличению масштабов композиции способствует многотемность, причем в произведении сочетаются "свое" и "чужое" слово: темы, сочиненные автором, вступают во взаимодействие с многочисленными цитатами, призванными конкретизировать идею сочинения.

Третья симфония Г.Няги решена по существу как симфония-поэма, о чем свидетельствуют крупная одночастная форма, монотематизм, вариационные процессы. Поэтические принципы (особенно монотематизм) соответствовали стремлению композитора к монологичности высказывания. Содержание лирико-философского монолога конкретизирует музыкальный тематизм, вобравший интонации средневековой секвенции *Dies irae*, черты скорбной инструментальной декламации и скерцозности разных оттенков. Наиболее интенсивно варьируются скерцозные элементы. На пути от развивающего раздела главной партии экспозиции через эпизод в разработке к зоне "золотого сечения" композиции народно-танцевальные образы сменяются гротесковыми, включающими нарочито "заигранные" обороты из музыки современного быта. В Симфонии суетной банальности противопоставлено глубокое раздумие о "конечных" проблемах бытия, о жизни и смерти. Медитативность характерна и для образного мира Симфонии А.Федоровой. Крупное одночастное произведение вырастает из резко противопоставленных тембро-интонационных ячеек вступительного раздела. Этапы вариационного развития, обогащенного интенсивным интонационным проращением, подобны разделам сложной трехчастной репризной формы с развивающей серединой, исполненной озорных эффектов.

Среди одночастных симфоний композиторов Молдовы наиболее масштабна "Симфония-балет по мотивам поэзии Ф.Гарсиа Лорки" В.Загорского. В экспозиционном разделе произведения выявляется антитеза механистически бездушного марша (образ Черных жандармов) и лирического наигрыша в манере мелодий испанского канте

хондо (образ Поэта). Последующие этапы композиции основаны на варьировании этих тем. Возникает дифференциация вариаций в зависимости от степени близости либо удаленности от оригиналов. На этой основе вырисовываются контуры рондо: музыка, напоминающая указанные темы в их изначальном виде, воспринимается как рефрен (двухтемный), а далекие вариации и варианты ассоциируются с эпизодами. Большинство эпизодов опирается на моторные жанры танца, марша. Реже выступают символы раздумий — инструментальные монологи, речитативы. Чередование разнохарактерных эпизодов, следующих то в быстром, то в медленном движениях, придает связи между ними сюжетный оттенок. Однако в отличие от сюжетных циклов здесь нет функционального равноправия разделов целого. Напротив, они играют разную тектоническую роль. Если на развивающем этапе композиции переплетаются элементы свободных двойных вариаций, рондо и слитноциклической формы сюитного типа, то в экспозиционном и завершающем разделах на первый план выступают сонатные закономерности: названные разделы воспринимаются, соответственно, как сонатная экспозиция и зеркальная "ожатая" реприза.

Крупные одночастные симфонии композиторов Молдовы обладают рядом общих черт: взаимодействие родовых элементов эпоса, лирики и драмы, реализация идеи свободных, смешанных форм, включающих компоненты (по-разному комбинируемые и акцентируемые) сонатных, вариационных и слитно- либо моноциклических структур. Все это роднит одночастные симфонии с симфоническими поэмами. Однако в последних многие закономерности музыкальной семантики обусловлены действием сюжетной либо картинной (портретной) программности. К сфере программной музыки примыкают "симфонии-поэмы" Б. Лубоссарского и В. Симонова, а также "Симфония-балет" В. Загорского, тогда как одночастные симфонии Г. Няги и А. Федоровой апеллируют к возможностям чисто инструментальной музыки, в них проявляются лишь черты структурной общности с симфоническими поэмами.

Камерные симфонии. Распространение камерной симфонии в XX в., в том числе и в Молдове в 70-80-е гг. — симптом более общего процесса раздвижения границ жанра симфонии, интенсивной поляризации его разновидностей и интеграции отдельных из них с жанрами камерной инструментальной музыки. Если в 20-е гг. и в

начале 30-х гг. интерес к камерной симфонии композиторов Германии, Австрии, Франции, переосмысливавших традицию романтизма и видевших в "большой" симфонии "пережиток" последнего, поддерживался влиянием неоклассицизма ("Симфонии духовых", первая часть Октета для духовых И. Стравинского, "Маленькие симфонии" Д. Мийо) и атонально-серийной техники (Симфония ор. 21 А. Веберна, "Маленькая симфония" Х. Эйслера), то в 60-80-е гг. эти тенденции утратили остроту актуальности, хотя и продолжали свою жизнь. Вероятно, главной причиной устойчивого интереса к камерной симфонии можно считать ее соответствие некоторым установкам художественного сознания в XX в., таким, например, как повышенное внимание к рационалистическому конструированию "атомизированных" звуковых миров, мимимализация средств, олушающих "симфоническому моделированию" микрообъектов и процессов. Отсюда — сокращение исполнительского аппарата и длительности звучания симфонических произведений, возрастание конструктивной и экспрессивной значимости лаконичных звуковых фигур и даже отдельно взятых звуков, берущих порой на себя темобразующие функции.

Камерные симфонии композиторов Молдовы, несмотря на выраженную специфику, все же не антитетичны по отношению к "большим" симфониям: в них сохраняется циклическая структура, используются сонатные формы либо их функциональные эквиваленты. Вместе с тем "облегченный" исполнительский аппарат призван прояснять детали музыкальной ткани, приковывать внимание к микропроцессам, к фоническому и синтаксическому уровням целого. Оригинальные тембровые решения присущи небольшой по масштабам, четырехчастной Седьмой симфонии С. Лобеля. В ее первой части доминируют струнные инструменты, во второй части к ним присоединяются сначала литавры, а затем — фортепиано и гобой, концертирующие далее и в третьей части, в финале к названным инструментам прибавляется солирующая труба. В трехчастной Камерной симфонии Б. Дубоссарского сочетаются струнный оркестр и ансамбль солистов (струнный квартет и литавры).

Поэтика "остановленного мгновения", более всего присущая произведениям "малых форм", сочетается здесь с процессуальностью, фазовостью, ступенчатостью развития, которая вообще характерна для многочастных симфоний. В Седьмой симфонии С. Лобеля акцентируется действительное начало, особенно ярко проявляюще-

еся в главной теме первой части и в тематизме скерцо и финала. В Камерной симфонии Б. Дубоссарского моторная центральная часть ("Скерцо-фуга") обрамлена музыкой в умеренном движении, в которую вторгаются активные действенные элементы. В этой Симфонии отсутствует самостоятельная медленная часть, что компенсируется возросшим значением медленных темпов в крайних разделах первой части и во вступлении к финалу. В четырехчастном цикле Симфонии для струнных В.Верхолы обе средние части идут в медленном движении (суровая инструментальная декламация во второй части, траурный марш - в третьей). Отсутствующее скерцо замещается танцевальным рефреном финального рондо, в котором обретают новую жизнь интонации главной темы первой части.

Если в Симфонии В.Верхолы образные контрасты воплощаются в основном темповыми, ритмическими, громкостно-динамическими и фактурными средствами, то у С.Лобеля и Б.Дубоссарского действие этих средств усиливается приемами концертирования: введение солирующих духовых инструментов и фортепиано в струнный оркестр (С.Лобель), переключки струнного оркестра, квартета и литавр (Б.Дубоссарский). Принцип концертирования наиболее последовательно и многогранно реализуется в концертных симфониях.

Концертные симфонии. Концертная симфония рассматривается в диссертации как одно из проявлений более общей тенденции к переплетению черт симфоничности и концертности в инструментальной музыке. Воздействие на концерт жанра симфонии, симфонических принципов композиции и драматургии отразило понятие о симфонизации концерта и жанровое наименование "симфония-концерт". Антиподами симфонизированным концертам являются концертные опысы, в которых ослаблена либо элиминирована связь с симфонией, с закономерностями сонатно-симфонического цикла. В XX в. такая разновидность концертного жанра интенсивно "подпитывается" возрожденными и модернизированными традициями концертной музыки эпохи барокко и в особенности - концерто грассо. Встречная тенденция - влияние на симфонию жанра концерта, принципа концертирования свойственна концертной симфонии. Различия между концертными симфониями, инструментальными концертами и собственно симфониями весьма условны в случае симфонизации концерта и опоры концертной симфонии на симфонические закономерности. Если же концертная симфония сближается с несимфонизированной разновид-

ностью концертного жанра (например, с концерто grosso), ее отличия от классической симфонии становятся весьма существенными.

В музыке Молдовы симфонизированный тип концерта наиболее ярко представлен в творчестве Шт. Няги (для скрипки с оркестром), В. Полякова (для виолончели с оркестром), С. Лобеля (для фортепиано с оркестром). В концертах для оркестра Г. Мусти и П. Ривилиса сочетаются симфонические закономерности и принципы барочного концертирования. Концертные симфонии получили менее широкое распространение, хотя отдельные концертные элементы проникли во многие симфонические произведения композиторов республики.

В диссертации выявлено соотношение общего и особенного в трактовке композиторами Молдовы данной разновидности жанра симфонии на примерах анализа "Весенней симфонии" Е. Коки и двух концертных симфоний Т. Кирияка. Названные произведения сближает использование партии солирующей скрипки и тесная связь между ассимилированными традициями инструментального концерта и молдавского лэутарского тарафа. Различия обусловлены не только индивидуальными творческими манерами авторов, задачами, которые они перед собой ставят, но и принадлежностью их сочинений к разным этапам эволюции музыки в Молдове: "Весенняя симфония" Е. Коки написана в 1940 г., а концертные симфонии Т. Кирияка, соответственно, в 1975 г. и в 1986 г.

Слово "симфония" в жанровом наименовании произведения Е. Коки указывает не на сонатно-симфонический цикл, а на возрожденное старинное его значение — ансамбль, совместное музицирование (заметим, что ранее Е. Кока написал Концерто grosso). Впрочем, отдаленную ассоциацию с образным контрастом партий в сонатной форме и разделов сонатного цикла может вызвать сопоставление лирической музыки в медленном движении и музыки танцевального характера в этой крупной одночастной композиции. В симфоническом цикле подобный контраст свойствен соотношению медленной части и скерцо, а в сонатной форме — вступления и основной части, а также побочной и главной тем. Истоки этого контраста очевидны и в практике лэутаров (исполнение хоры или сырбы после дойны). О превашировании концертности над симфоничностью свидетельствуют атмосфера радостного музицирования, игровое на-

чало, любованье звуковыми деталями, виртуозная трактовка партии солирующего инструмента.

Концертные симфонии Т.Кирияка демонстрируют не только индивидуальные решения "свободной смешанной формы", но и свободное смешение нескольких вторичных жанров. В Концертной симфонии, написанной в 1975 г., исполнительский состав и трактовка инструментов подтверждают претворение жанровых особенностей скрипичного концерта: введение партии солирующей скрипки, наличие масштабной каденции, активное использование приемов сольного и группового концертирования. На композиционной структуре произведения сказалось влияние крупных поэмно-одночастных композиций. Если в Концертной симфонии для скрипки с оркестром имеет место сжатие четырехчастного цикла со слившимися частями до масштабов крупной одночастной формы, этапы которой функционально эквивалентны разделам сонатной структуры, то в "Легенде жаворонка" происходит расширение сонатной формы до масштабов моноциклической композиции сонатного типа. Существенны различия и в трактовке концертного компонента. В первой Концертной симфонии доминирует солирующая скрипка, а во второй ("Легенда жаворонка") попеременно концертируют различные инструменты, выделяемые из групп оркестра.

Вокальные симфонии. Данную разновидность жанра представляют Пятая и Шестая симфонии С.Лобеля, обе на тексты Е.Букова, Симфония для дисканта, сопрано, баса и оркестра И.Маковая на стихи Г.Виеру, "Симфония сонетов" Э.Лазарева на стихи Ш.Бодлера, его же "Симфония-портрет" на текст М.Салтыкова-Щедрина, "Вечное движение" Г.Няги на слова Г.Лимитриу. При анализе вокальных симфоний в диссертации учтены отношения музыки и поэтического слова, вокальных и инструментальных компонентов целого (тембров, типов интонирования, форм, характерных для вокальной и инструментальной музыки). В вокальной симфонии спетое слово может звучать на всем протяжении произведения либо в отдельных фрагментах, литературный текст может обладать разным спектром художественных образов, разной мерой сюжетности. В одних случаях вербальный компонент произведения несет основную смысловую нагрузку, а музыка при этом дополняет, комментирует смысл спетого слова ("Симфония-портрет" Э.Лазарева). В других случаях слово служит конкретизации художественной кон-

пейший, выраженной в основном музыкальными средствами (вокальные симфонии С.Лобеля, И.Маковей).

Поскольку спетое слово наиболее характерно для жанров вокальной музыки, его использование в симфонии провоцирует сравнение последней с вокальными жанрами. В диссертации подчеркивается неодинаковое влияние вокальных жанров на симфонию. Бывает так, что спетое слово служит обнаружению, точнее, вербальному "овеществлению" понятийного слоя, скрытого в симфонической концепции. И если при этом сохраняются семантические и конструктивные основы сонатно-симфонического цикла и ведущая роль принадлежит инструментальной партии, жанровые признаки симфонии играют доминирующую роль. В других случаях наблюдаются значительные отступления от сонатно-симфонического цикла, и, если при этом главенствуют вокальная партия, формы вокальной музыки (куплетная, куплетно-вариационная, "сквозная"), налицо усилившееся влияние вокальных жанров на симфонию.

Вокальные симфонии Г.Няги, Э.Лазарева, с одной стороны, С.Лобеля и И.Маковей, с другой, демонстрируют разные соотношения признаков вокальных жанров и жанров инструментально-симфонической музыки. В Пятой и Шестой симфониях С.Лобеля, Симфонии для дисканта, сопрано, баса и симфонического оркестра И.Маковей черты вокальных жанров занимают подчиненное положение по отношению к законам инструментальных сонатных циклов. В вокальных симфониях Э.Лазарева и Г.Няги симфонические закономерности внешне малозаметны, оставляя "глубинный слой" музыкального целого, контуры сонатного цикла специально не выделены, хотя и "просматриваются" на втором плане формы. На первый план выступают приметы, характерные для жанров и форм вокальной музыки и именно для вокальных (песенных) циклов. Об этом свидетельствуют исполнительский состав (солист-вокалист в сочетании с инструментальным ансамблем), черты композиции (объединение множества небольших частей), значительный удельный вес вокальной декламации. В музыке Молдовы представлены две разновидности вокальной симфонии. Одна из них — м о н у м е н т а л ь н а я — включила элементы кантаты, оратории (Пятая симфония С.Лобеля, отчасти — Симфония И.Маковей). Другая — более к а м е р н а я — претворила закономерности вокального цикла (Шестая симфония С.Лобеля, вокальные симфонии Э.Лазарева, "Вечное движение" Г.Няги).

Введение вокального элемента, спетого слова в симфонию не всегда приводит к преобладанию конкретно-понятийного начала над музыкальными обобщениями. Слово может стать средством конкретизации замысла, если последний тяготеет к "правде факта". Однако в музыке республики имеются инструментальные симфонии-хроники (Шестая симфония В.Полякова, посвященная освоению Космоса) и вокальные симфонии философски-обобщенного плана ("Симфония сонетов" Э.Лазарева, "Вечное движение" Г.Няги). Следовательно, введение словесного компонента само по себе не должно давать основания для причисления вокальной симфонии к искусству понятийно конкретному, а инструментальной симфонии — к абстрактно-эзотерическому. Решающую роль играет замысел, общности творческого метода автора, задачи, которые он ставит перед собой и, разумеется, умение адекватно реализовать их.

В заключении диссертации подводятся основные итоги исследования. В результате применения к симфонии в Молдове комплексного подхода, сочетающего научный инструментальный теоретический и исторический музыковедения, были сделаны выводы, касающиеся трактовки сущности этого жанра композиторами республики в процессе исторической эволюции симфонической музыки.

Оглядывая путь, пройденный симфонической музыкой Молдовы, мы отмечали, как постепенно местные музыканты приобщались к симфонической традиции, как происходило взаимодействие национально-фольклорных и симфонических принципов музыкального мышления и выражения, в репертуар местных симфонических коллективов входило все больше произведений молдавских авторов. Освоение основных жанров симфонической музыки началось в Молдове в XIX в. и активизировалось в первой половине XX столетия. Композиторы, работавшие в Кишиневе, создали первые свои симфонии в 20-30-е гг. С середины 40-х гг. симфоническая музыка заняла лидирующие позиции в панораме творчества композиторов республики, а наиболее интенсивно и в разных направлениях она стала развиваться в конце 50-х гг. и далее в 60-80-е гг. Об этом свидетельствуют расширение эстетического и стилистического диапазона симфонических сочинений, появление новых жанровых форм вследствие внутрияжанровой дифференциации, приведшей, в частности, к сосуществованию множества разновидностей жанра симфонии, и межжанровых связей, выразившихся во взаимодействии вокальной и инст-

трументальной музыки, симфонических и камерных жанров, симфонии, симфонической поэмы и инструментального концерта.

Особое положение симфонии в Молдове на перекрестке путей развития различных жанров концертной музыки и неодинаковые авторские трактовки сути и объема понятия "симфония" явились объективными предпосылками исследовательской атрибуции произведений этого жанра.

В работе сделан вывод о том, что консолидация в одном сочинении нескольких жанрообразующих и жанроопределяющих факторов типологически сходна с соотношением компонентов в "свободных смешанных формах". Используя эту аналогию, мы отнесли симфонию, ассимилировавшую признаки других жанров музыки, к области "свободных смешанных жанров". С целью разграничения центральных, базисных и периферийных, побочных компонентов жанровых "микстов", в диссертации введено понятие "полюсы (зоны) жанрового притяжения", это понятие функционирует как рабочий инструмент классификации разновидностей жанра симфонии. Избранный в диссертации ракурс исследования был призван показать на примерах из творчества композиторов Молдовы конкретные пути осуществления внутрижанровой дифференциации симфонии и важнейшие связи ее с другими жанрами музыки.

### Ш. ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ ОПУБЛИКОВАНЫ СЛЕДУЮЩИЕ РАБОТЫ:

1. Молдавская симфония: историческая эволюция, разновидности жанра. - Кишинев: Штиинца, 1987. - 8,17 п.л.
2. Циклические инструментальные формы в симфониях первой половины XX века // Проблемы музыкальных форм и жанров. Кишинев: КГУ, 1981. - 0,9 п.л.
3. Тема войны и мира в симфоническом творчестве композиторов Советской Молдавии // Известия АН МССР: Сер. обществ. наук. 1981. Вып.3. - 0,85 п.л.
4. Методика анализа финала в сонатно-симфоническом цикле // Методика анализа сонатно-симфонического цикла. Кишинев: КГУ, 1982. - 0,9 п.л.
5. О содержательных и формообразующих возможностях жанра симфонии в молдавской музыке первого послевоенного десятилетия // Методика анализа содержательных и формообразующих возможностей музыкального произведения. Кишинев: КГУ, 1983. - 0,75 п.л.
6. Методика целостного анализа симфонии XX века // Методика

анализа содержательных и формообразующих возможностей музыкального произведения. Кишинев: КПИ, 1984. - I, 4 п. л.

7. У истоков молдавской симфонической музыки (пути становления симфонического жанра) // Музыкальное искусство Советской Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1984. - 0,8 п. л.

8. К изучению симфонии XX века (на примерах из творчества молдавских композиторов 70-начала 80-х гг.) // К изучению музыки XX века. Кишинев: КГУ, 1985. - I, 2 п. л.

9. Об исторической периодизации симфонии в Молдавии // Известия АН МССР: Сер. обществ. наук. 1987. № I. - 0,75 п. л.

10. Третья симфония Г. Няги: композиционные особенности, трактовка жанра // Музыкальное творчество в Советской Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1988. - I п. л.

11. К изучению связей литературы и симфонической музыки (на примерах из творчества композиторов Молдавии) // Актуальные вопросы изучения художественной культуры молдавского народа. Кишинев: Штиинца, 1989. - 0,75 п. л.

12. Симфоническая музыка в художественной культуре Молдавии // Проблемы эстетики и развития культуры в Молдавии. Кишинев: КГУ, 1989. - I п. л.

13. Вокальная симфония в творчестве Э. Лазарева: "Симфония сонетов" // Искусство Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1990. - 0,8 п. л.

14. Связи музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект) // Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990. - I, 2 п. л.

15. Аспекты фольклоризма в симфонической музыке композиторов Молдовы // Археология, этнография и искусствоведение Молдовы. Кишинев: Штиинца, 1990. - I п. л.

Подписано в печать 12.12.91. Формат 60x84 1/16. Объем 2,25 печ. л.  
Отпечатано на ротапринтере. Заказ № 440. Тираж 120 экз.

Типография издательства "Штиинца",  
277004, г. Кишинев, ул. П. Мовилэ, 8.



Ab 26.231

**AB 26.231**