

АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

На правах рукописи

C.Z.U: 783.8(043.3)

ШИМБАРЁВА АННА

**ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
В РЕПЕРТУАРЕ ДЕТСКИХ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ**

**СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.01 – АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
(МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО)**

**Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения**

Научный руководитель:	_____	Мироненко Елена, доктор искусствоведения, профессор
Автор:	_____	Шимбарёва Анна

КИШИНЭУ, 2012

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

Cu titlu de manuscris

C.Z.U: 783.8(043.3)

ȘIMBARIOV ANA

**CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA
ÎN REPERTORIUL COLECTIVELOR CORALE DE COPII**

**SPECIALITATEA 17.00.01 – ARTE AUDIO-VIZUALE
(ARTA MUZICALĂ)**

Teza de doctor în studiul artelor

Conducător științific:

Mironenco Elena,
doctor în studiul artelor,
profesor universitar

Autorul:

Șimbariov Ana

CHIȘINĂU, 2012

© Şimbariov Ana, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИИ (на русском, румынском и английском языках).....	6
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ.....	9
ВВЕДЕНИЕ.....	10
1. АНАЛИЗ СИТУАЦИИ В ОБЛАСТИ ИЗУЧЕНИЯ ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА ДЛЯ ДЕТЕЙ	
1.1. Методологическая база изучения стилевых особенностей музыки для детей.....	18
1.2. Исследования по проблемам музыки для детей в молдавском музыкознании.....	22
1.3. Ситуация в области изучения проблемы <i>композитор и фольклор</i>	24
1.4. Теоретическая и практическая база исследования проблем детского хорового исполнительства.....	32
1.5. Выводы по 1 главе.....	46
2. ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА ДЛЯ ДЕТЕЙ В 40 – 80-е ГОДЫ XX ВЕКА	
2.1. Песенное творчество для хоровых коллективов младшего школьного возраста.....	49
2.2. Хоровые песни и миниатюры для детей среднего и старшего школьного возраста.....	63
2.3. Сочинения кантатно-ораториального жанра.....	77
2.4. Выводы по 2 главе.....	90
3. ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА ДЛЯ ДЕТЕЙ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ (90-е ГОДЫ XX – ПЕРВОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ XXI ВЕКА)	

3.1. Хоровое творчество Златы Ткач для детей.....	93
3.2. Хоровое творчество Юлии Цибульской для детей.....	104
3.3. Хоровое творчество Евгения Мамота для детей.....	110
3.4. Хоровое творчество Виктора Крянгэ для детей.....	115
3.5. Хоровое творчество Марьяна Стырчи для детей.....	122
3.6. Хоровое творчество Михаила Колса для детей.....	127
3.7. Выводы по 3 главе.....	140
ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ.....	143
БИБЛИОГРАФИЯ.....	147
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	160
1. Избранная отечественная нотогграфия хоровой музыки для детей.....	161
2. Документы организационно-методического характера.....	162
3. Афиши.....	170
4. Рукописные нотные материалы неизданных хоровых сочинений для детей.....	172
ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ.....	199
CURRICULUM VITAE.....	201

АННОТАЦИИ

Шимбарёва Анна. *Творчество композиторов Республики Молдова в репертуаре детских хоровых коллективов*, диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.01 – Аудиовизуальные искусства (Музыкальное искусство), Кишинэу, 2012. Работа состоит из 146 страниц основного текста (введение, три главы, основные выводы и рекомендации), библиографического указателя литературы из 212 наименований, 4 приложений. Результаты опубликованы в 9 научных статьях.

Ключевые слова: детское хоровое исполнительство, композиторское творчество для детей, стиль детской музыки, хоровая песня, хоровая миниатюра, кантата, тематика, знаковая ситуация, национальные признаки, фольклоризм, детские хоровые коллективы.

Область исследования. Объектом исследования является хоровое творчество композиторов Республики Молдова для детей. Предметом послужили лучшие хоровые сочинения, адресованные детям.

Цель и задачи работы. Цель работы – изучить, проанализировать и представить хоровую музыку для детей, сочиненную композиторами Молдовы в наиболее целостном виде. Задачи исследования - выявить специфические особенности музыки для детей; проследить эволюцию жанровых разновидностей и национально-характерных признаков в профессиональном композиторском творчестве для детей.

Научная новизна и оригинальность. Данная работа представляет собой первое панорамное исследование хорового творчества композиторов Молдовы для детей. Многие сочинения анализируются впервые. **Проблема исследования** состоит в определении специфических стилевых (как универсальных, так и национальных), жанровых параметров хоровой музыки композиторов Республики Молдова для детей и особенностей детского хорового исполнительства.

Теоретическое значение. В работе осуществлена разработка проблемы стиля детской музыки и проблемы национального в хоровой музыке для детей.

Практическая значимость работы. Материалы диссертации могут быть использованы в лекционных курсах по истории хорового исполнительства, по истории национальной музыки, а также непосредственно в работе дирижеров-хормейстеров с детскими коллективами.

Внедрение научных результатов. Материалы работы нашли практическое применение в учебном курсе хорового дирижирования, который автор ведет на кафедре хорового дирижирования, а также непосредственно в работе с детским хором музыкально-хоровых классов СШ № 85 мун. Кишинэу.

Șimbariov Ana. *Creația compozitorilor din Republica Moldova în repertoriul corului de copii*, teza de doctor în studiul artelor, specialitatea 17. 00. 01 – Arte audiovizuale (Arta muzicală), Chișinău, 2012. Teza conține 146 pagini text de bază cu introducere, trei capitole, concluzii și recomandări, lista bibliografică din 212 titluri, 4 anexe. Rezultatele obținute sunt reflectate în 9 articole științifice.

Cuvintele cheie: interpretare corală a copiilor, creația componistică pentru copii, stil al muzicii pentru copii, cântec coral, miniatură corală, cantată, tematică, semne muzicale ale copilărescului, specificul național, folklorism, colective corale de copii.

Domeniul de studiu. Obiectul cercetării este creația corală pentru copii a compozitorilor din Republica Moldova. Au fost selectate cele mai reprezentative creații corale adresate copiilor.

Scopul și obiectivele lucrării. Scopul lucrării constă în analiza și prezentarea, într-o viziune cât mai amplă, a muzicii corale pentru copii scrisă de compozitorii din Republica Moldova. Sarcinile lucrării – a releva particularitățile stilistice specifice ale muzicii pentru copii; a urmări evoluția elementelor caracteristice naționale în arta componistică pentru copii; a studia evoluția diferitelor varietăți ale genurilor muzicii corale pentru copii; a specifica dificultățile interpretative în lucrările analizate și a propune metode de depășire ale acestora.

Noutatea și originalitatea științifică. Teza reprezintă primul studiu panoramic al lucrărilor corale pentru copii ale compozitorilor din Republica Moldova. **Problema de cercetare** constă în aprecierea parametrilor stilistici specifici (atât universali, cât și naționali), genuistici ale muzicii corale pentru copii a compozitorilor din Republica Moldova și particularitățile interpretării corale a copiilor.

Semnificația teoretică. În lucrare sînt abordate problemele stilului muzicii pentru copii și componentului național în muzica pentru copii. Ele sînt dezbătute de autor pe baza creației corale pentru copii a compozitorilor din Moldova.

Valoarea aplicativă a lucrării. Materialele tezei pot fi folosite și în cadrul lecțiilor de istorie și metodică a interpretării corale, de istorie a muzicii naționale ș.a. Teza poate fi utilizată în calitate de material didactic în procesul de studiu la toate etapele învățămîntului muzical – de la cel primar la cel superior.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele investigărilor științifice sunt implimentate în cursul de dirijat coral moderat de autor atât la catedra de dirijat coral academic cât și la orele practice de cor în școala medie nr. 85 mun. Chișinău.

The doctoral thesis for the title of Ph. D. in Art Studies *Creation of composers of the Republic of Moldova in repertoire of children's choirs* written by **Shimbaryov Ana**. Specialization 17.00.01 – Audio-Visual arts (Musical Art), Chisinau, 2012: introduction, three chapters, conclusions and recommendations, 146 pages with basic text, bibliography containing 212 references, 89 note examples and supplement including 4 glossaries. The materials of research are reflected in 9 scientific articles.

Keywords: children's choral performance, creation of composers for children, style of children's music, a choral song, a choral miniature, a cantata, subjects, a sign situation, national signs, folklorism, children's choral groups.

Area of research. The object of research is choral creativity of composers of Republic Moldova for children. The best choral compositions addressed to children are serving as the subject of research.

The purpose and work problems. The work purpose is to study, to analyze and to present choral music for children, created by composers from Moldova. Research problems are to reveal specific style features of music for children; to track evolution of genre versions and the national-characteristic beginning in professional composer creativity for children, to define performing difficulties in analyzed compositions and to plan ways of their overcoming.

Scientific novelty and originality. The given work represents the first panoramic research of choral creativity of composers from Moldova for children. Many compositions found by author in hand-written private collections, are analyzed for the first time. **The scientific problem** consists of studying of Moldavian composer's choral music for children from the point of view of its specific style (both universal and national), genre parameters and children's choral performance peculiarities.

Theoretical value. In thesis working out of a problem of style of children's music and a problem national in music for children is carried out. The author presents their refractions in the field of choral creativity of composers of Moldova for children.

The practical importance of work. Dissertation materials can be used in lecture courses on history and a technique choral performance, on history of national music, and also is direct in work of choir masters with children's group.

Realization of scientific results. Work materials have found practical applications in a training course of the choral conducting, which author conducts on faculty of choral conducting, as well as is direct in work with children's choir in the musical-choral school № 85, Kishinau

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АМТИИ – Академия музыки, театра и изобразительных искусств

в., вв. – век, века

вып. – выпуск

г., гг. – год, годы

др. – другие

им. – имени

и т.д. – и так далее

МАССР – Молдавская автономная советская социалистическая республика

муз. – музыка

прим. – пример

ред. – редактор

рук. – руководитель

РМ – Республика Молдова

с. – страница, страницы

сл. – слова

см. – смотреть

сост. – составитель

СШ – средняя школа

т. – такт

т.е. – то есть

худ. рук. – художественный руководитель

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Музыка сопутствует человеку с первых дней жизни. Во всем мире матери поют детям колыбельные. А потом маленький человек растет, и его забавляют песенками-прибаутками, которые сначала он учится повторять, а затем и складывать самостоятельно. Взрослея, пытливый детский ум требует более ярких и свежих музыкальных впечатлений.

Так, ребенок постепенно начинает приобщаться к профессиональному музыкальному искусству, знакомясь с композиторским творчеством, специально предназначенным для детей. Таким образом, композиторское творчество для детей – это тема, актуальная во все времена. Композиторы всего мира уделяли и уделяют большое внимание «детской музыке», четко осознавая степень ее воздействия на духовный и нравственный мир человека, формирующийся с самых ранних лет.

В подтверждение этой мысли назовем хотя бы несколько образцов мировой классики, посвященных детям: *Детская тетрадь* Анны-Магдалены И. С. Баха; *Детские сцены* и *Альбом для юношества* Р. Шумана; *Детский альбом* П. И. Чайковского; вокальный цикл *Детская* М. П. Мусоргского; бесчисленное количество сочинений композиторов XX века: С. Порокофьева, Д. Кабалевского, К. Орфа, Б. Бартока, З. Кодая и др. «... Я глубоко убежден, что любовь к музыке и хороший вкус должны прививаться с самых юных лет, со школьной скамьи... Концертам для детей следует уделять самое серьезное внимание. В них должны принимать участие наши лучшие артистические силы, наши лучшие исполнительские коллективы. Музыку для детей должны создавать наши лучшие композиторы» - говорил великий композитор нашей эпохи Д. Д. Шостакович [157, с. 173].

Поскольку детская музыка является частью всего музыкального творчества, ей свойственны те же жанровые классификации. Вместе с тем, жизненная практика породила дополнительный принцип классификации произведений для детей. В его основе лежит деление детской музыки на две большие жанровые области – музыка для исполнения детьми и музыка для слушания детьми. Критерием для разделения служат, с одной стороны, степень технической трудности сочинения, а с другой стороны, сложность самой музыкальной образности.

Первым музыкальным инструментом, которым ребенок может пользоваться с малых лет, является его собственный голос. Именно в процессе пения дети получают первые сведения о музыке, приобретают элементарные умения и навыки. В пении реализуются и собственные музыкальные потребности ребенка, так как знакомые песни

он может исполнять по своему желанию в любое время. Сольное пение, таким образом, является первой ступенью музыкального воспитания.

Но несравненно большее воздействие на музыкальное развитие ребенка оказывает пение в хоре, вызывающее яркое и глубокое отношение к музыке, формирующее комплекс музыкальных способностей: эмоциональную отзывчивость, музыкально-слуховые представления, чувство ритма. Степень воздействия на нравственность ребенка многократно усиливается благодаря единению с другими детьми, способствующему стремлению всех участников этого творческого процесса жить и дышать в одном ритме. Пение в хоре открывает большие возможности в приобщении к сокровищам народно-песенного творчества, к наследию национальной и мировой музыкальной классики.

Напомним слова Р. Шумана: «Люби свой инструмент, но в своем тщеславии не считай его лучшим и единственным. Помни, что существуют и другие, притом столь же прекрасные. Помни и о существовании певцов; не забудь, что самое высокое в музыке находит свое выражение в оркестре и хоре» [158, с. 12].

Учитывая большие возможности хорового искусства в нравственном становлении детей, педагог-музыкант должен серьезно подходить к выбору репертуара – как основному средству художественного воспитания детей. Необходимо, чтобы дети пели высокохудожественную, выразительную музыку, которая может создать «иммунитет» против всякого рода низкопробных образцов эстрады, заполонивших радио и телевидение. Поэтому в известной триаде *композитор – исполнитель – слушатель* не случайно первое ее звено *композитор* находится на первом месте. Именно от конкретных произведений композиторского творчества зависит уровень художественно-эстетического воспитания детей.

Говоря о музыкальном воспитании, следует понимать, что не бывает музыкального воспитания вообще, но что музыкальное воспитание привязано к той или иной национальной культуре. В связи с этим, значение хоровой музыки для детей усиливается тем, что эта область творчества тесно связана со словом. Поэтому разработка проблем хорового композиторского творчества для детей в Молдове – важнейшего звена музыкально-эстетического воспитания, – является, несомненно, актуальной.

Чтобы представить состояние современного композиторского творчества Молдовы для детей, необходимо было вернуться к началу 40-х годов прошлого века, когда профессиональное композиторское творчество вступило в новый период своего развития, и затем проследить все этапы его эволюции до настоящего времени. Рубежным стал период начала 90-х годов, когда произошел распад СССР, и Республика Молдова приобрела независимость.

Изменения в социально-политической сфере, конечно же, отразились на состоянии отечественной культуры. С одной стороны, исчезло идеологическое давление, и открылась возможность взаимодействия со странами среднего и дальнего зарубежья. Однако экономическая бедность республики, поставившая Молдову по уровню жизни на одно из последних мест в Европе, привела к оттоку ряда композиторов в другие страны. Среди них немало и тех, кто писал музыку для детей. Это Ю. Цибульская, Д. Киценко, Е. Дога, Т. Кирияк, В. Биткин, М. Колса и др.

Более того, снятие с государственного бюджета Союза Композиторов и Музыковедов Молдовы и упразднение секции детской музыки, существовавшей в советское время, свели на нет не только инициативу сочинения для детей, но и пропаганду ранее написанного, так как и публикация произведений, и организация концертов для детей теперь практически невозможны без спонсорской помощи. В девяностые годы прекратила существование не только секция детской музыки при Союзе Композиторов, но и лекторийная группа в Национальной Филармонии, в задачи которой входило приобщение детей к классической и современной музыке разных стран, в том числе и к музыке молдавских композиторов. Канули в лету оперные и балетные спектакли для детей, постановки которых регулярно происходили в Национальном Театре Оперы и Балета.

В этой сложной ситуации небывалый подъем в композиторском творчестве испытывает область хоровой музыки для детей. Что касается непосредственно детской музыки, то в ней хоровое творчество завоевало приоритетные функции. Мы имеем ввиду тот факт, что другие жанры детской музыки, которые интенсивно развивались в последние советские десятилетия, такие как опера, балет, музыкальная сказка, кантата и оратория, переживают в настоящий момент явный кризис.

К концу 90-х годов прошлого века активно возрастает число детских исполнительских коллективов. Только в Кишиневе функционируют 16 школ с музыкально-хоровым профилем, в каждой из которых дети по возрастному признаку объединяются в три хоровых коллектива: младший (1-3 классы), средний (4-5 классы), старший (6-9 классы).

Важным стимулом для развития хоровой музыки послужило участие хоровых коллективов в отечественных и зарубежных конкурсах и фестивалях. Благотворно утвердил себя международный детский хоровой фестиваль *Sărbătorea Corului*, инициатором которого и одним из организаторов стал в 2003 году композитор и дирижер Виктор Крянгэ. Основным достоинством этого хорового форума стало исполнение музыки композиторов Республики Молдова, как прошлого, так и настоящего.

В области детской хоровой музыки успешно работали композиторы с ярко выраженной индивидуальностью: З. Ткач, Ю. Цибульская, Т. Згуряну, В. Крянгэ, Е. Мамот, С. Чухрий, М. Колса, М. Стырча. Закрепились творческие содружества композиторов и исполнительских коллективов. Так, долгие годы практически все свои сочинения адресовала хору *Vocile primăverii* (худ. руководитель и дирижер Ш. Андроник) Юлия Цибульская.

Многие видные хоровые дирижеры создают произведения для своих детских коллективов. Это В. Крянгэ (хор *Sonata*), Е. Мамот (хор *Lia-Ciocîrlia*), А. Присэкару (хор *Lacrimosa*).

Область хоровой музыки для детей весьма разнообразна в жанровом отношении: композиторы обращаются к хоровым циклам, к отдельным сочинениям (как развитым по масштабам, так и миниатюрным), к фольклорным обработкам песенных и танцевальных мелодий, а также к так называемым *детским* жанрам, как например, хоровые песни-загадки, песни-считалки и др.

Немало изменений претерпела детская хоровая музыка в постсоветский период и по тематике. Светская тематика (сочинения о мире, о любви к родному краю, к родному дому, к маме, а также картины природы, страсть детей к игре и т.д.), которая была определяющей в советский период, сохраняется и в настоящее время. Вместе с тем, интенсивно растет внимание к духовной тематике, которая особенно расцвела в композиторском творчестве во «взрослой» музыке. Многие годы забытая православная музыкально-художественная традиция стала интенсивно возрождаться. Это ощутили все: и те, кто посещает храм, и те, кто ходит в концертный зал. В плане сочинения, исполнения и восприятия духовной музыки активизировались исполнители и слушатели, композиторы и музыковеды.

Этот процесс не мог не затронуть и область хоровой музыки для детей, хотя и в меньшей степени, чем в музыке для взрослых. В репертуар детских коллективов вошли переложения духовных произведений А. Бортнянского, М. Березовского, Г. Музическу, а также сочинения на духовную тематику, созданные современными композиторами по внутреннему творческому побуждению. Эту линию можно проследить в творчестве Ю. Цибульской и Т. Згуряну. Достоинство этих произведений коренится в создании этически-возвышенного состояния, играющего одну из главных ролей в воспитании как будущего музыканта, так и полноценной личности.

Таким образом, в процессе работы над диссертацией нами было выявлено следующее: несмотря на то, что детское хоровое исполнительство в Молдове очень развито, а его основное ядро – национальный репертуар – достаточно объемно, в

республике до сих пор не существует ни одного научного труда, который бы обобщил достижения профессионального композиторского творчества для детей. Объектом данного исследования является хоровое творчество композиторов Республики Молдова для детей. Предметом послужили лучшие хоровые сочинения (более 100) основных жанровых разновидностей – от хоровых миниатюр и авторских обработок народной музыки до крупных циклических произведений. В их число вошли как изданные, так и рукописные работы.

Цель работы – Цель работы – изучить, проанализировать и представить хоровую музыку для детей, сочиненную композиторами Молдовы в наиболее целостном виде. Заявленной целью обусловлены следующие **задачи**:

- определить место и значение хоровой музыки для детей в творчестве композиторов Молдовы;
- выявить специфические стилевые особенности музыки для детей;
- определить специфику претворения фольклора в хоровой музыке композиторов Молдовы для детей рассмотреть исторические этапы в эволюции хорового композиторского творчества для детей;
- обозначить основные композиторские фигуры, посвятившие свое хоровое творчество детям;
- представить целостный анализ лучших сочинений профессиональной хоровой музыки для детей;
- проследить эволюцию жанровых разновидностей в хоровой музыке для детей;
- определить исполнительские трудности в анализируемых сочинениях и наметить пути их преодоления;
- дать характеристику ведущим современным детским хоровым коллективам Молдовы.

Методологическая база научного исследования. В данной работе автором избраны в качестве основных фундаментальные и апробированные в традиционном музыкознании методы исторического и теоретического анализа. В центре внимания стоит метод целостного анализа хоровых сочинений, обогащенного элементами исполнительского анализа. Помимо музыковедческих методологических принципов, в работе привлекаются – в силу избранной темы – отдельные разработки таких наук, как эстетика, педагогика, психология детского возраста.

Научная новизна и оригинальность диссертации определяется тем, что в ней впервые в качестве научного исследования представлено хоровое творчество

композиторов Республики Молдова для детей. Многие сочинения, найденные автором в рукописных частных коллекциях, анализируются впервые, позволяя воссоздать цельную картину феномена.

В результате музыковедческого анализа произведений впервые определены ведущие жанры и стилевые тенденции хоровой музыки для детей в РМ. Обнаружены также эволюционные изменения в образном строе и в выборе музыкально-выразительных средств.

В диссертации впервые даны творческие портреты ряда ведущих композиторов Молдовы, адресующих свои хоровые сочинения детям.

Оригинальность работы заключается в том, что в ней, наряду с музыковедческим, применен и метод исполнительского анализа, учитывающий специфический возрастной и психологический аспект.

Таким образом, в исследовании решена **научная проблема**, состоящая в необходимости изучения хоровой музыки для детей с точки зрения специфических стилевых (как универсальных, так и национальных), жанровых параметров и особенностей детского хорового исполнительства.

Теоретическое значение исследования состоит в том, что оно затрагивает одновременно три важных области музыкознания: композиторского творчества Молдовы, музыки для детей в целом и непосредственно хоровой музыки для детей. В диссертации были рассмотрены исторические этапы эволюции хорового композиторского творчества для детей в РМ, определено место и значение хоровой музыки в общей панораме музыки для детей, выявлены основные стилевые тенденции.

Работа может послужить методологической базой для будущих научных исследований в области хорового искусства, а также найти применение в качестве дидактического материала в ходе учебного процесса во всех звеньях музыкального образования – от начального до высшего. Материалы диссертации могут быть использованы в лекционных курсах по истории и методике хорового исполнительства, по истории национальной музыки.

Практическая ценность диссертации. Данная работа может быть использована специалистами в научной, педагогической, композиторской и исполнительской деятельности.

Результаты исследования могут оказать практическую помощь в работе дирижеров-хормейстеров при составлении учебных и концертных программ. Найденные автором неизданные произведения обогатят репертуар детских хоровых коллективов сочинениями отечественных композиторов.

Апробация работы. Диссертация неоднократно обсуждалась на заседаниях кафедры Истории музыки и фольклора, совместных заседаниях кафедр Теории музыки и композиции и Истории музыки и фольклора АМТИИ, а так же на Профильном научном семинаре по специальности 17.00.01 – Аудиовизуальные искусства (Музыкальное искусство) и рекомендована к защите. Результаты исследования апробированы в опубликованных статьях, а также докладах автора на научных конференциях, в том числе на трех международных. Материалы работы нашли практическое применение в учебном курсе хорового дирижирования, который автор ведет на кафедре хорового дирижирования АМТИИ, а также непосредственно в работе с детским хором музыкально-хоровых классов СШ № 85.

Материалы данного исследования освещены в девяти публикациях общим объемом 3,2 авторских листа, шесть из которых – в рекомендованных Национальным Советом по Аккредитации и Аттестации.

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, основных выводов и рекомендаций, библиографического указателя литературы из 212 наименований и приложения, включающего избранную отечественную нотографию хоровой музыки для детей, ксерокопии рукописных неизданных сочинений и документов организационно-методического характера.

Во **Введении** обосновывается выбор темы исследования, аргументируется ее актуальность и научная новизна, формулируется проблема, цели и задачи исследования.

Первая глава включает четыре параграфа, в которых акцентируются наиболее важные аспекты в исследовании хорового творчества для детей. Так, в первом параграфе обосновывается методологическая база стиливых особенностей детской музыки. Вторым параграф посвящен изучению проблем музыки для детей в молдавском музыкознании. Ситуация в области исследования проблем национального в музыке раскрывается в третьем параграфе. Четвертый параграф *Теоретическая и практическая база исследования проблем детского хорового исполнительства* охватывает не только изучение богатейшего наследия по хороведению, но и дает подробные сведения о коллективах, представляющих детское хоровое исполнительство Республики Молдова.

Вторая глава, посвященная хоровому творчеству композиторов Молдовы для детей в советский период, содержит три параграфа. В них рассматриваются два фундаментальных жанра хоровой детской музыки: хоровые песни и миниатюры – с одной стороны, и сочинения кантатно-ораториального жанра – с другой. Поскольку в музыке для детей важное значение имеет возрастной критерий, в первом параграфе представлено

песенное творчество для детей младшего школьного возраста, а во втором и третьем – для детей среднего и старшего.

Следуя хронологическому принципу, **третья глава** посвящена хоровому творчеству композиторов Молдовы для детей в постсоветский период. Вместе с тем, структура третьей главы выделяется своей спецификой. В ее основе лежит монографический принцип, разделяющий главу на шесть творческих портретов ведущих композиторов Молдовы, пишущих хоровую музыку для детей. Логику изменения структуры диктуют трансформация в жанровом составе детской музыки (обращение преимущественно к хоровой миниатюре и обработкам фольклорного материала) и стилевая индивидуализация композиторского творчества.

В **Основных выводах и рекомендациях** подводятся итоги проведенного исследования, касающиеся специфики стиля детской музыки, специфики претворения национально-характерного в хоровой музыке композиторов Республики Молдова для детей, а также специфики детского хорового исполнительства. Определено место и значение хорового творчества для детей во всей области детской музыки и намечены пути оптимизации как композиторского творчества, так и детского хорового исполнительства.

1. АНАЛИЗ СИТУАЦИИ В ОБЛАСТИ ИЗУЧЕНИЯ ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА ДЛЯ ДЕТЕЙ

1.1. Методологическая база изучения стилевых особенностей музыки для детей

На область хоровой музыки для детей распространяются общие стилевые качества и принципы всей детской музыки. Поэтому перед автором диссертации встала необходимость обратиться к научным исследованиям и трудам, раскрывающим особенности музыки для детей.

Существует ли особый стиль детской музыки? Современное музыкознание отвечает на этот вопрос утвердительно. Отдельные ценные наблюдения по этой проблеме находим еще в статьях академика Б. Асафьева о музыкальном просвещении и образовании [11], в книге Н. Михайловской *Музыка и дети* [86], в трудах Д. Кабалецкого [53 – 57], в диссертации Е. Мироненко *Творчество молдавских композиторов для детей* [81], в небольшой статье Д. Дараган и М. Ройтерштерна *Как писать для детей* [41]. Авторы последней статьи, в частности, прямо ставят вопрос: «Что такое детская музыка»? Чем она объективно отличается от «взрослой»? И тут же отвечают на него в самом общем плане: «По-видимому, тем, что должна соответствовать интересам ребят (образное содержание) и особенностям их восприятия (средства выражения, форма). Яркая, конкретная и доступная образность – первое условие, какому должно удовлетворять сочинение, адресованное детям» [41, с. 80].

Интерес представляет также следующее замечание Э. Гедгаудаса: «Стало трюизмом, что для детей надо сочинять так же, как и для взрослых, только лучше. Но, быть может, для детей надо писать именно как для детей, и в этом вся трудность?» [31, с. 27].

Во второй половины XX века неизмеримо возросли требования к личности композитора, пишущего музыку для детей. Достаточно привести их «свод», сделанный украинским исследователем А. Мухой: «идеально талантливый композитор в свете современных требований это – психолог, знаток человеческих душ, тонко чувствующая, духовно богатая личность, одаряющая своим эмоциональным опытом других; это – идеолог, идейный борец, гражданин, мыслитель, представитель своего класса, эпохи, выразитель определенного художественного мировоззрения; это – мастер, технолог, профессионал, специалист, маг и кудесник в своей области творчества, представитель определенного стилевого направления; это - художник, человек, обладающий складом

эстетического восприятия жизни, способный к ее поэтическому видению; это – творческая личность, новатор, движитель художественного прогресса, провидец будущего, естественно и закономерно расширяющий, обогащающий и обновляющий традиции культуры и искусства» [99, с. 147-148].

Подлинным детским композитором быть очень непросто, поскольку его личность должна отвечать всем вышеприведенным требованиям, а также специфическим задачам, которые ставят перед собой композиторы, адресующие свои произведения детям. Не случайно выдающиеся композиторы одновременно являются и лучшими детскими композиторами: М. Равель, К. Дебюсси, Б. Барток, З. Кодай, П. Хиндемит, К. Орф, С. Прокофьев, А. Хачатурян, К. Хачатурян, Д. Кабалевский, Т. Хренников, Р. Щедрин, С. Слонимский, а в Молдове – З. Ткач, Г. Мустя, Т. Кириак, И. Маковей и др.

Поскольку профессиональное композиторское творчество для детей является довольно поздним образованием по сравнению с другими областями музыки (в русской музыке оно фактически ведет свое начало от произведений Глинки, затем Бородина, Чайковского и Мусоргского), в XIX веке трудно найти высказывание о специфике творчества «детского» композитора. Однако мысли В. Белинского о личности детского писателя актуальны, на наш взгляд, и в сфере музыки: «Должно родиться, а не сделаться детским писателем. Тут требуется талант, не только талант, но и своего рода гений. Да, много, много нужно условий, для образования детского писателя. Тут нужна душа благодатная, любящая, кроткая, спокойная, младенчески простодушная, ум возвышенный, образованный, взгляд на предметы просветленный, и не только живое воображение, но и живая поэтическая фантазия, способная представлять все в воодушевленных, радужных образах, не говорим уже о любви к детям, о глубоком знании потребностей, особенностей и оттенков детского возраста. Детские книги пишутся для воспитания, а воспитание – великое дело: им решается участь человека» [14, с. 42].

Несмотря на довольно почтенный возраст этих заметок, все же до сих пор еще не изжито мнение о том, что писать для детей – задача несравненно более легкая, чем писать для взрослых. Наблюдаемый и сегодня у некоторых композиторов облегченный подход к творчеству для детей, возможно, объясняется ошибочным взглядом на личность ребенка, как на неполноценного взрослого. Такой взгляд, в свою очередь, связан с отставанием на протяжении нескольких десятилетий в самой науке *Психология детского возраста*. В настоящее время эта наука пытается утвердить новый взгляд на личность ребенка, как сложную организацию, не уступающую организации взрослого. Напомним хотя бы выводы чешского педагога Януша Корчака из переведенной на русский язык в 1980 году книги *Как любить ребенка*: «В области чувств он превосходит нас потому, что не знает

тормозов. В области интеллекта, по меньшей мере, равен нам. У него есть все. Ему только не хватает опыта» [65, с. 250].

Тем не менее, художественное творчество не всегда поспевает за подобными утверждениями. В этой ситуации наиважнейшую роль сыграла деятельность Д. Кабалеvского, подчеркивающего: «Чтобы сочинять музыку для детей, мало быть композитором. Надо одновременно быть и композитором, и педагогом, и воспитателем. Композитор постарается, чтобы музыка была хорошей, увлекательной. Педагог позаботится, чтобы эта музыка была педагогически целесообразной. Воспитатель будет помнить, что музыка, как всякое искусство, помогает детям познавать мир и воспитывает детей, притом воспитывает не только художественный вкус и творческое воображение, но и любовь к жизни, к человеку, к природе, любовь к своей родине, интерес и чувство дружбы к народам других стран» [53, с. 74].

Задумывая писать произведение для детей, композитор должен помнить, что между *детской* и *взрослой* музыкой нет непроходимой границы и что основные критерии качества *детской* музыки такие же, как и для музыки *взрослой*. «Определяя достоинства музыки для детей, мы ищем в ней все то, что вкладываем в понятие правдивого, художественно совершенного искусства», - пишет Н. Михайловская [86, с. 134]. Критерии же художественности и правдивости во всех случаях следует понимать, как «способность вызывать ощущение человеческого отношения к жизни. В нашем представлении это конечная инстанция ценностей, ибо раскрытие человеческого – по существу единственная задача музыки, и, следовательно, любой ее момент обретает смысл как средство достижения данной цели», - замечает грузинский музыковед Г. Орджоникидзе [104, с. 14].

Обращаясь к детской аудитории, композиторы обязательно должны учитывать ее психологические характеристики, которые в первую очередь определяются возрастными особенностями. Большой и сложный мир жизни и искусства следует открывать детям постепенно. Белинский в работе *Две детские книжки* писал: «Дитя должно быть дитятею, но не взрослым человеком» [цит. по 76, с. 246]. Из трудов по психологии детского возраста следует, что мировосприятие детей развивается и усложняется параллельно с развитием психических функций ребенка – восприятием, мышлением, воображением и памятью. Эти функции обнаруживаются в поведенческой деятельности, которая специфична для каждого возрастного периода. Так, преддошкольный и дошкольный возраст определяют три ведущих деятельности: общение (до года), предметная деятельность (до трех лет) и игра (с трех до семи лет). Творческое воображение ребенка особенно дает о себе знать в игре, где «дошкольники берут на себя роль взрослых людей, разыгрывают «взрослое содержание жизни», - отмечает Л. Божович [20, с. 242]. Игра,

следовательно, является формой творческого отражения ребенком действительности, развивая познавательные, нравственные и творчески-фантазийные его способности.

В семилетнем возрасте игровую деятельность начинает вытеснять учебная деятельность. В связи с учением у ребенка появляется новое место в обществе, так как учение представляет собой труд обязательный, ответственный, требующий систематических серьезных усилий. У младших школьников возникают и более дифференцированные и избирательные личные взаимоотношения.

Средний школьный возраст характеризуется стремлением к постижению общечеловеческих проблем. Свойственная подросткам жажда знаний, поиски истины в отличие от детей младшего школьного возраста лишены авторитарной солидарности – раз старший сказал, так оно и есть. «Подросток начинает составлять для себя собственные нравственно – этические и эстетические критерии красоты, истины, добра, справедливости, думает он и о целях жизни, о ее радостях, начинает замечать и невзгоды», - пишет музыкальный психолог В. Остроменский [107, с. 115].

Учет композитором ведущей поведенческой деятельности детей в каждый возрастной период важен не только сам по себе, но обязательно в синтезе со сферой чувств и переживаний. Иначе говоря, тип эмоциональной реакции композитора на действительность – «видеть мир как бы впервые» [103, с. 141] – должен соответствовать специфическому строю детей, определяемому как *детскость души*. Понять логику этой *детскости* тем более важно композитору, ибо в музыкальном восприятии, как ни в каком ином художественном, эмоциональная реакция имеет первостепенное значение. Б.Теплов в своем исследовании *Психология музыкальных способностей* подчеркивает: «Восприятие музыки идет через эмоцию, но эмоцией не кончается. В музыке мы через эмоцию познаем мир. Музыка есть эмоциональное познание» [128, с. 23].

Музыка способна воздействовать на общее настроение личности. Причем, эмоциональная окраска образов, возникающих при ее восприятии, различна в зависимости от индивидуальных особенностей музыкального восприятия, степени музыкальной подготовки, интеллектуальных возможностей слушающего. Принимая во внимание, что процессы мышления у детей тесно связаны с чувственностью, можно понять, почему музыка, как вид искусства, играет важнейшую роль в эстетическом воспитании детей. В свою очередь приоритет в нем, по нашему мнению, принадлежит хоровому творчеству для детей – важнейшей жанровой составляющей всей области детской музыки. Подтверждением этому служат следующие факты:

1) Практикой доказано, что хоровое пение, особенно в школьном возрасте, является наиболее действенным видом искусства, который воспитывает чувство

коллектива, так необходимое в наше разобщенное время, поскольку именно в хоре дети ощущают не только свою причастность к коллективному творчеству, но и единение, общность с другими детьми.

2) Эстетическое и нравственное воздействие хоровой музыки на детей весомо потому, что дети оказываются не только слушателями, но и активными ее исполнителями, причем с самого раннего детства.¹

1.2. Исследования по проблемам музыки для детей в молдавском музыкознании

Хоровая музыка молдавских композиторов для детей является неотъемлемой частью всего композиторского творчества, посвященного детям. По этой причине автору потребовалось в первую очередь изучить и проанализировать те немногие труды, которые существуют по этой проблеме в Молдове. К основополагающим исследованиям в этой области необходимо отнести единственную кандидатскую диссертацию Е. Мироненко *Творчество молдавских композиторов для детей (пути становления и проблемы развития)*, написанную еще в середине 80-х годов прошлого века [81]. Важными для нас стали положения, касающиеся непосредственно хоровой музыки для детей. Они сфокусированы в следующих статьях Е. Мироненко: *Становление и развитие молдавской пионерской песни* [80], *Фольклорное направление в детской песне молдавских композиторов* [83], *Тудор Кирияк* [82], в которой впервые проанализирована кантата для детей *Свети, солнце, свети (Luci, soare, luci)*.

В этих статьях ставится акцент на стилевую структуру детской музыки, для анализа которой применяется определение М. Михайлова *семантика детскости* [85, с. 61] и понятия *семантические элементы музыки* или *знаковые ситуации*. Оба определения принадлежат А. Фарбштейну, который обосновал их еще в 1976 году в своей книге *Музыка и эстетика* [131, с. 183].² Обобщив данные определения, Е. Мироненко вывела свое понятие *знаковой ситуации детскости*, образованной как на уровне содержания

¹ Материал представлен в статье автора *Rolul muzicii în educația estetică a copiilor* [209].

² Понятие *знаковая ситуация* часто употребляется в работах музыковедов в последние двадцать лет (Г. Григорьевой, Н. Гавриловой, Ю. Холопова и др.), однако конкретизируем его смысл. Носителем знаковой ситуации становится тот или иной оборот (например, гармонический или мелодический оборот, темповые и динамические оттенки, ладовая основа, определенные интервалы), которые сложились в течение длительного исторического периода и нашему слуху знакомы в своем постоянном значении. В музыковедческих работах последнего времени В. Холоповой, М. Арановского, И. Алексеевой, О. Чуриковой можно встретить и другое определение, близкое по значению *знаковой ситуации* – *музыкальная лексема* [144, с. 97]. В молдавском музыкознании к понятию *музыкальная лексема* неоднократно обращается В. Аксенов [163, с. 77, 105]. В дальнейшем автор для анализа хоровых сочинений для детей будет использовать оба термина.

(идейно-образной сферы), так и на уровне конкретных музыкально-выразительных средств: ладовой основы, константных интонаций, ритмов и т.д. Знаковые ситуации детскости Е. Мироненко разделяет на *общедетские*, универсальные, характерные для музыки многих народов, и *фольклорные*, характеризующие специфику национально-особенного [81, с. 6 – 9].

Другим положением диссертации Е. Мироненко, актуальным для нашей работы, послужил возрастной критерий, учитывать который необходимо и при сочинении музыки для детей, и при ее исполнении, и в процессе анализа. Автор придерживается общеметодического принципа дифференциации: сочинения для дошкольников и младших школьников, для детей среднего школьного возраста (в советский период *пионерского*) и произведения для старших школьников. Е. Мироненко также впервые в Молдове обратилась к проблеме эволюции и периодизации музыки для детей (до 1985 года).

Попытку проследить развитие молдавской детской музыки (50 – 70 годы) предприняла О. Мосейко в обзорной статье *Детская музыка*, отметив, что ее эволюция «...отразила общий путь развития музыкального творчества Советской Молдавии: от простых жанров к более сложным, от незатейливых песен и инструментальных пьес, предназначенных для исполнения детьми и школьниками, до детских сюит, кантат, опер» [88, с. 213].

Глубокий анализ ситуации в области детской музыки в 70 – 80-е годы мы находим в статье М. Белых *О некоторых тенденциях развития современной детской музыки в творчестве композиторов Молдовы в 70 – 80-е годы (на материале песни, кантаты, балета и оперы* [16, с. 60 – 98], где автор подчеркивает, что этот период отмечен появлением большого количества самостоятельных детских хоровых коллективов. Связано это было с реформами музыкального образования, с «...изменением позиций в вопросах программ, методик обучения в детских музыкальных школах, внедрением музыкальных предметов в комплексную систему образования и воспитания на базе общеобразовательных школ» [16, с. 63]. Возросшая потребность в национальном репертуаре послужила стимулом для многих отечественных композиторов, вызвав их небывалую творческую активность: «Кроме З. Ткач, «ветерана» детской музыки, особенно интенсивно в этот период работали Б. Дубоссарский, Д. Киценко, Ю. Цибульская, Т. Кирияк, В. Сливинский, О. Негруца, А. Люксенбург, В. Биткин, С. Лунгу, Г. Мустя, И. Маковей, В. Ротару, С. Бузилэ, а также самостоятельные композиторы, занимающиеся изучением, записью и обработкой детского фольклора» [16, с. 61].

Большой раздел статьи М. Белых посвящен непосредственно хоровой музыке для детей. Подробно проследив развитие всех хоровых жанров в творчестве молдавских

композиторов, музыковед отмечает, что сочинения периода 70 – 80-х годов отличаются «...высоким уровнем профессионализма, обнаруживают стремление отразить не букву, а дух фольклора, раскрыть содержательный слой сквозь призму национального сознания, выявить суть народного мировоззрения» [16, с. 78].

Необходимую информацию о признанном классике музыки для детей в Молдове Злате Ткач мы почерпнули в монографии Г. Кочаровой *Злата Ткач: судьба и творчество* [72]: «Первая в Молдове женщина, избравшая для себя композицию как главное дело жизни, Злата Ткач издавна дарит своё искусство детям, заслужив широкое признание» [72, с. 6]. Несмотря на то, что в монографии Г. Кочаровой даётся целостный портрет всего творчества композитора, немалое место исследователь уделит конкретным жанрам детской музыки. В главе *Музыка и слово* можно проследить за эволюцией жанров, которые стоят в центре нашей работы: песня, вокальный цикл для детей, кантата и оратория. Так, о детских песнях она пишет: «Общие черты их – лаконизм мелоса, простота, определённая жанровой основы (нередко – фольклорно-жанровой), броский ритм. И всегда подход Златы Ткач к их созданию выдаёт её тягу к интересной поэзии, воспитывающей культуру ума, и особенно – к поэзии лирического толка, с романтическим или шутливо-игровым оттенком» [72, с. 83]. Появление первых вокальных циклов для детей Г. Кочарова относит к 60-м годам. «Рубежным, отмечающим начало нового периода творчества, сама Злата Ткач считает 1970-й год. Он открыл этап зрелости и одновременно подарил слушателям масштабные, серьёзные сочинения» [72, с. 25], в том числе кантаты *Пионеры* и *Край песни, край мечты (Plai de cânt, plai de dor)*.

1.3. Ситуация в области изучения проблемы композитор и фольклор

Представить и оценить эволюцию композиторского творчества Молдовы, как и любой другой страны, невозможно без изучения феномена национального, «как одного из вершинных уровней социальной общности людей. Индивидуальное творчество и национальная традиция неразделимы, каким бы ни казался мир творцу – гармоничным, созвучным его собственному внутреннему миру или чуждым, враждебным. Взаимосвязь индивидуального, национального и всеобщего определяет сущность не только художественного творчества, искусства, но и человеческого бытия в его социальном аспекте» [29, с. 5].

Методологической базой в изучении проблемы национального в музыке явились основополагающие труды второй половины XX века и начала XXI века: монографии Н. Шахназаровой [146 – 147], С. Саркисян [116], Н. Гавриловой [29], И. Земцовского [47], а

также многочисленные статьи Б. Бартока [13], З. Лиссы [73], Г. Орджоникидзе [105 – 106], Ю. Холопова [139], В. Томеску [130], Е. Мироненко [83 – 84], В. Аксенова [3, 120], Г. Кочаровой [70, 176].

Обращаясь к анализу национально-характерных элементов в хоровой музыке для детей, мы опирались на работы молдавских и румынских музыковедов. Их мы разделили на две группы:

1. Исследования по музыкальному фольклору Молдовы.
2. Исследования по проблеме *композитор и фольклор*.

В изучении музыкального фольклора Молдовы мы акцентировали внимание в первую очередь на трудах монографического характера. Это книги В. Гилаша *Muzica etnică. Tradiție si valoare* [194], Е. Комишел *Folclor musical* [177], Л. А. Аксёновой *Cântecul popular moldovenesc* [161], статья С. Циркуновой *О принципах систематизации жанров молдавского песенного фольклора* [141], в которых дается общий обзор истории и теории фольклорных жанров. Среди исследований, посвященных конкретно одному из них, следует указать на книги Э. Флори *Музыка народных танцев Молдавии* [134] и *Молдавский музыкальный эпос* [133], П. Стоянова *Методологические проблемы лада в молдавской народной песне* [121], *Ритмика молдавской дойны* [122] и *Bazele teoretice ale melodicii cântecului popular moldovenesc* [202], С. Бадражан *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei* [164], В. Котлярова *Молдавские лэутары и их искусство* [68], В. Козмы *Lăutari de ieri si de azi* [179].

Актуальной проблеме бытования музыкального фольклора в современной Молдове посвящена статья Е. Мироненко *Формы бытования фольклора в музыкальной культуре современной Молдовы*. Процитируем на наш взгляд очень меткий и ценный вывод музыковеда из данной работы: «Особенность республики Молдова, занимающей пространство Пруто-Днестровского междуречья, в том, что традиционный фольклор не сдан в архив, не служит ностальгическим воспоминанием, а продолжает играть активную роль в современной жизни страны. Он существует не только как отстоявшаяся традиция, но и как способ выражения сегодняшнего художественного сознания народа. Одна из причин живучести фольклора видится в том, что в Молдове преобладает сельское население, где перманентно сохраняется реальная база для благоговейного отношения к фольклору в быту. Другая причина заключается на наш взгляд, в необыкновенном богатстве и красоте молдавской народной музыки» [84, с. 378].

В первую очередь мы уделили внимание изучению детского фольклора, систематизированного в брошюре Н. Бэешу *Воспитательное значение детского фольклора* [22], в разделе *Folclorul copiilor* В. Гилаша, вошедшем в монографию *Arta*

muzicală din Republica Moldova: istorie si modernitate [160], во ввводной статье А. Тамазлыкару к своему сборнику *Tăpușele, tăpușele* [204]. У выше перечисленных авторов совпадает мнение по поводу разделения молдавского детского фольклора на две большие группы: созданные и исполняемые взрослыми для детей и произведения, исполняемые самими детьми.

Так, Н. Бэшу пишет: «Первая группа содержит, в основном, колыбельные песни, пестушки, потешки, детские короткие сказки. Вторая, самая большая группа, состоит из нескольких подгрупп: тексты обращения или заклички, юмористические и сатирические произведения, игровой и танцевальный фольклор» [22, с. 14].

По мнению В. Гилаша собственно детский музыкальный фольклор делится на две четкие категории:

- 1) колыбельная песня с функцией укачивания ребенка перед сном;
- 2) игровая песня (*cântecul de jucat*), призванная, с одной стороны, раскрепощать и воодушевлять ребенка, с другой - выполнять художественно-воспитательные задачи.

Анализируя музыкально-выразительные средства жанра колыбельной, В. Гилаш главным образом останавливается на ритмике и мелодике, считая их основными. Он указывает, что в колыбельных преобладает ямбический ритмический рисунок и трехдольный метр [160, с. 117]. Мелодика, близкая к кантиленной лирической молдавской песне, часто строится на репетициях «зигзагообразной» двухзвучной интонации [160, с. 118]. Помимо двух групп, указанных выше, В. Гилаш относит к детскому фольклору сочинения, связанные с обрядами: *Colindeț, Sorcova, Semănat, Urătura*.

Квинтэссенцией молдавского музыкального фольклора по праву считается *дойна*. Д. Кантемир в своем, ставшем уже хрестоматийным, труде *Описание Молдавии* объясняет генезис слова *дойна*, как возникшее от собственного имени языческого божества древних даков бога войны Марса или Беллоны, поэтому многие песни, носящие воинственный характер, начинаются именно с него. Таким образом, у Кантемира это слово вовсе не означает песню и тем более жанр [122, с. 173]. Другой смысл в понятие *дойна* вкладывает К. Негруци. В своей статье *Кынтече популяре але Молдовей* (1840 г.) он пишет: «То что характеризует молдованина, так это дойны или песни гор»³. То есть термин *дойна* приближается в определенном смысле к жанровому обозначению *песня*.

Первым научным опытом монографического исследования дойны в Молдавии явился труд П. Стоянова *Ритмика молдавской дойны* [122]. Он анализирует этот исторически сложившийся тип молдавской народной песни путем изучения ритмической

³ Негруци К. Опере алесе. Кишинэу: Штиинца, 1953. – п. 190 – 191.

организации ее мелодики: «Значение изучения ритмики народной песни, отдельных пластов состоит в том, что она дает возможность внести определенную ясность в такие проблемы этномузыкологии (в том числе и сравнительной), как национальное и интернациональное, их взаимодействие в музыкальном фольклоре, проблема жанров и их диффузия, отношение между мелодией и словом, музыкальная интонация, типология и способ формообразования и др.» [122, с. 3].

Для данной работы представляются важными также следующие положения П. Стоянова: «Господство элементов речевой интонации на уровне микроформы не создает условий для формирования мелосферы. Этот тип формообразования астрофичен. В качестве элементов макроформы здесь выступают периоды, формирование которых обусловлено не музыкальными закономерностями, а синтаксическим и композиционным членением текста» [122, с. 109].

«Таким образом, дойна в молдавском фольклоре – это песня, музыкальная форма которой представляет собой развитую мелострофу, не имеющую тактовой организации. Мелодии с такой архитектурой часто исполняются на музыкальных инструментах. Выкристаллизованная в течение длительного исторического периода творческим гением многих поколений, дойна дошла до нас как ценнейшее наследие музыкального прошлого молдавского народа. Ее теоретическое освоение и творческое внедрение в художественную практику – актуальная и благородная задача, стоящая перед музыкальной общественностью республики» [122, с. 115].

Примечательно, что жанр дойны стоял в центре внимания не только молдавских исследователей, но и фольклористов с мировым именем, каким является, например, Б. Барток, который пишет: «Дойна характеризуется медленным движением и свободным, неопределенным ритмом, что в музыке мы отмечаем как *rubato*» (Bartok B. *Scrieri mărunte despre muzica populară românească adunate și traduse de C. Brailoiu*. București, 1937. – p. 7).

Из других жанров народной музыки, оказавших влияние на музыку для детей, следует выделить танцевальный жанр. Ценным источником сведений о национальных особенностях молдавских танцев является труд знаменитого государственного деятеля XVIII века, ученого и писателя Дмитрия Кантемира (1673 – 1723) *Описание Молдавии*.

С современных музыковедческих позиций анализ молдавских танцев представлен в монографии Э. Флори *Музыка народных танцев Молдавии* [134]. Она рассматривает молдавский народный танец как полиэлементное художественное целое, которое образуется органической взаимосвязью кинетического (хореографического), музыкального и словесного компонентов.

Все молдавские народные танцы Э. Флоря классифицирует по четырем основным типам. Первый тип *сырба* охватывает наиболее стремительные, динамичные танцы на 2/4 с прихотливым сочетанием триольных и пунктирных ритмоинтонаций. К типу *сырбы* относится знаменитая *молдовеняска*, а также *булгэряска*, *русяска* и др. Ко второму типу относятся танцы *бэтуда-хора*. Он включает большинство мужских танцев: *бэтуда*, *брыу*, *тэбэкэряска*, *хайдучаска* и др. Эти танцы в размере 2/4 более сдержанны по темпу, но более сложны и изобретательны по хореографии и дробности ритмических рисунков. К третьему типу относятся обрядовые свадебные танцы в трёхдольных размерах: *остропэцул* и *оляндра*. Танцы типа *остропэцул* бытуют в двух метрических разновидностях: семидольном и трёхдольном. Четвёртый тип объединяет медленные, лирические трёхдольные танцы под названием *хора* (размер 6/8 или 6/4). Они отличаются особой плавностью, торжественностью и одновременно грациозностью [134, с. 25 – 31].

Необъятное количество музыкальных произведений, огромное число музыковедческих исследований, сотни научных конференций связаны с проблемой *композитор и фольклор*, поскольку «фольклор – наиболее весомый, осязаемый и относительно устойчивый признак национального в музыке» [29, с. 50]. Художественная практика показывает, что фольклор продолжает оставаться животворным источником композиторского вдохновения, так как он есть «непосредственное выражение духовного мира народа, энциклопедия народной жизни» [147, с. 41].

Многофункциональное значение фольклора для композиторского творчества конкретизирует в своем исследовании *Фольклор и композитор* И. Земцовский: «Обращение к фольклору раскрепощает самый процесс творчества (1), стимулирует творческую мысль (2), обогащает арсенал выразительных средств (3), а главное – возвращает музыку от чистого манипулирования звуками к интонационности в асафьевском смысле, то есть к осмысленному звуковому общению» [47, с. 17]. Как музыковед-фольклорист, И. Земцовский настаивает на том, что «фольклор и композиторское творчество – две самостоятельные и притом две развивающиеся системы» [47, с. 16], по этой причине «следовало бы изучить народную мелодию как особый текст в контексте авторской музыки, имея ввиду, что обе системы живые и сосуществующие» [47, с. 19].

Изучая проблему *композитор и фольклор* в творчестве композиторов Республики Молдова, мы опирались на следующие источники: монография В. Аксенова *Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova* [163] и его же статья *Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект)* [3]; исследование по материалам диссертации Е. Мироненко *Современные произведения*

молдавских композиторов для детей (методика анализа стилизованных особенностей детской музыки [81], а также ее статья *Фольклорное направление в детской песне молдавских композиторов* [83]; статья Г. Кочаровой *Композиторский фольклоризм и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этимологии (на материале молдавской музыки)* [70]; статья Л. Райляну *Тенденции неомодернизма в молдавской симфонической музыке 70-х гг.* [112].

Осознавая важную роль, какую играет фольклор в композиторской практике, вышеперечисленные авторы подробно рассматривают различные формы связей между системами народного и композиторского творчества. Так, В. Аксенов в своей статье *Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект)* [3] пишет: «Поскольку фольклор и композиторское творчество – разные «музыкально-творческие виды», причем фольклор развивается по собственным законам, независимо от композиторского творчества, связь между ними в целом может быть названа *дистантной*. Однако в творческой практике композиторов, использующих элементы фольклора, указанная дистанция ощущается лишь при неумелом неорганичном включении, например, цитат народных мелодий в произведения» [3, с. 150]. В. Аксёнов выделяет четыре важнейших способа «осуществления связей фольклорных и неомодернистских явлений: цитирование, имитирование, трансформирование и ассимилирование» [3, с. 142].

«Путь опоры на фольклор как основы композиторского творчества, характерный для молодых профессиональных школ, определяется в историческом и теоретическом музыкознании как особый этап истории музыки второй половины XIX – первой половины XX века. В западном музыкознании для его обозначения употребляется термин *фольклоризм*», – пишет Н. Шахназарова [147, с. 173].

Смысл понятия *фольклоризм* видится, таким образом, в интенсивной адаптации музыкального фольклора в профессиональное композиторское творчество. Для темы нашей работы существенно важно уяснить смысл и конкретное наполнение таких понятий как *фольклоризм, неомодернизм, новая фольклорная волна*.

С термином *неомодернизм* связывают стилизованное фольклорное направление, возникшее с начала XX века и утвердившееся в творчестве раннего И. Стравинского, Б. Бартока, Л. Яначека, Э. Вила Лобоса. Отличие *фольклоризма* от *неомодернизма* определяет С. Саркисян в своем исследовании таким образом: «Неомодернизм не есть адаптация фольклора в профессиональное творчество (адаптация фольклора в профессиональной музыке присуща XIX веку, на ней основано и формирование национальных школ). Неомодернизм – это новое отношение к фольклору. Поэтому не

каждый из композиторов XX века, обращавшийся к фольклорному наследию, соблюдал условия неофольклоризма как самостоятельной стилиевой формации» [147, с. 115].

Уточним теперь соотношение терминов *неофольклоризм* и *новая фольклорная волна*. Термин *неофольклоризм* имеет более широкий временной радиус действия, охватывая стилиевые явления XX века в целом. Термин *новая фольклорная волна* означает, по мысли Г. Григорьевой, *вторичное* «неофольклорное» направление, сложившееся после мэтров первичного неофольклорного направления И. Стравинского и Б. Бартока конкретно в советской музыке в конкретный период – рубеж 50 – 60-х годов XX века. «В этом смысле *неофольклоризм* как термин более точен по отношению к музыке этого времени (начало 60 годов), так как его конкретные проявления опираются на систему музыкальных средств, форм и жанров классиков «нового времени» [36, с. 66].

Таким образом, термин *новая фольклорная волна*, как локальное стилиевое явление конца 50 – начала 60-х г.г., верно отражает качественно новое отношение к фольклору, которое воспринималось «как некий взрыв, принесший на гребне волны значительные и интересные художественные явления» [36, с. 65].

Сущностные характеристики *новой фольклорной волны* совпадают в трудах многих музыковедов. Это, во-первых, обращение композиторов к архаическим, ранее неизведанным слоям фольклора. Во-вторых – симбиоз фольклорных элементов с новой композиторской техникой.

Так как данное исследование охватывает достаточно длительный период (40-е годы XX века – нач. XXI века), мы попытались взглянуть на явление фольклоризма в историческом ракурсе. В этом плане нам были полезны обобщения, сделанные Г. Кочаровой. Музыковед отмечает, что развитие фольклоризма в нашей стране имеет свои особенности. В статье *Композиторский фольклоризм и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этнологии (на материале молдавской музыки)* она пишет: «... композиторская школа в Молдове... формировалась уже после второй мировой войны, после образования республики, причем в очень сжатом временном интервале. Соответственно не приходилось говорить и о собственных академических национально-музыкальных традициях. В этих условиях единственным и главным репрезентирующим национально-стилевым фактором становится фольклоризм» [70, с. 66]. Вторая половина XX века стала тем временем, когда композиторы особенно интенсивно осваивали самые различные творческие тенденции. «На перекрестке влияний Молдова оказалась и в претворении идей фольклоризма: они воспринимались здесь не только сквозь призму творчества Бартока, Стравинского или Энеску, но и опосредованно, в одном ряду с

исканиями советских композиторов-неофольклористов и через их влияние», – пишет Г.Кочарова [70, с. 67].

Подобную оценку ситуации в композиторском творчестве второй половине XX века мы находим в статье Л. Райляну *Тенденции неофольклоризма в молдавской симфонической музыке 70-х г.г.* [112, с. 97]: «Культурная революция значительно ускорила процесс усвоения общих для всего музыкального искусства XX века тенденций и течений. Лишь этим можно объяснить столь резкий скачок в развитии симфонического жанра (одного из наиболее сложных в профессиональной музыке) в Молдавии. Ведь от первых попыток в этой области до создания произведений, получивших всеобщее признание, не прошло и четверти века; в иных исторических условиях данный процесс потребовал бы, по меньшей мере, целого столетия» [112, с. 97].

Данная статья привлекает внимание тем, что в ней впервые анализируется связь молдавского инструментального фольклора (лэутарского искусства) с композиторским творчеством. Л. Райляну указывает, что «молдавский инструментальный фольклор даёт широкие возможности для плодотворного использования его в профессиональном композиторском творчестве благодаря тому, что многие принципы народного инструментального исполнительства имеют определённое родство с принципами профессионального искусства. В отличие от вокального фольклора, который, обладая яркой национальной самобытностью, остаётся до сих пор почти исключительно одноголосным, в инструментальном молдавском фольклоре, отличающимся редким разнообразием жанров, форм, инструментария, широкое распространение получило ансамблевое исполнительство. В нём можно уловить некоторые закономерности гармонического, полифонического и темброво-функционального плана, свойственные профессиональному музыкальному искусству» [112, с. 100].

Естественно, что, изучая проблему *композитор и фольклор*, автор обратился не только к исследованиям по проблеме собственно национального начала, но и к трудам общетеоретического плана, касающихся жанра, стиля, музыкальной формы, лада, гармонии, полифонии. Данные о них сконцентрированы в работах Б. Асафьева [9 – 11], Л. Мазеля [75], В. Цуккермана [141], И. Способина [117, 118], Г. Григорьевой [36], Е. Назайкинского [100], В. Холоповой [136 – 138], М. Лобановой [74] и др.

1.4. Теоретическая и практическая база исследования проблем детского хорового исполнительства

Ситуация в области изучения проблемы детского хорового искусства представлена нами в двух ракурсах: историческом и практическом.

Богатейшее наследие в этом плане оставила нам хоровая педагогика дореволюционной Российской Империи, в состав которой входила и Бессарабия. Важнейшие мысли, касающиеся основ вокального воспитания, актуальные и в наши дни, были заключены в *Упражнениях для усовершенствования голоса* М. Глинки и *Полной школе пения* А. Варламова, получивших признание в первой половине XIX века. Их советы, обращенные к учителям сольного пения, целиком относятся и к учителям хорового пения.

Авторами различных методических пособий по хоровому пению были в основном практикующие хоровые дирижеры, чьи советы и рекомендации основывались на личном многолетнем опыте, дававшем положительные результаты. Среди них такие выдающиеся мастера своего дела, как Г. Ломакин, Н. Афанасьев, А. Рожнов, Н. Брянский, А. Касторский и др., прославившиеся во второй половине XIX века.

В разработке теории и методики хорового обучения принимали участие и крупнейшие музыкальные деятели России: В. Одоевский, А. Серов, Н. Римский-Корсаков, А. Кастальский. Наиболее систематизированное, обобщенное и четкое определение круга знаний, умений и навыков, которыми должен владеть хоровой дирижер, давала *Подробная программа регентского класса Придворной певческой капеллы*, подготовленная Н. Римским-Корсаковым в 1884 году во время его работы в капелле.

Одной из ведущих форм массового музыкального образования в начале XX века были бесплатные музыкально-хоровые классы, а также курсы при музыкальных учебных заведениях, ставившие перед собой задачу подготовки учителей пения. В школах, гимназиях, учительских институтах работали выдающиеся мастера хорового искусства М. Климов, Н. Данилин, П. Чесноков, А. Никольский, Виктор и Василий Калининниковы. Они рассматривали искусство как одно из средств воспитания, как органическую часть общего образования. Их цель – воспитывать не только для искусства, но и с помощью искусства. Труд П. Чеснокова *Хор и управление им* [143] до сих пор является основополагающим для молдавских хормейстеров⁴.

⁴ Примечательно, что ученик Чеснокова К. К. Пигров стал организатором и дирижером первого профессионального хорового коллектива Молдовы – капеллы *Дойна*. В свою очередь, ученик Пигрова Г. А. Косинский долгие годы руководил кафедрой хорового дирижирования Молдавской Государственной Консерватории.

XIX век в истории Бессарабии отмечен, прежде всего, естественной (после присоединения Бессарабии к России в 1812 году) активизацией процесса молдавско-русских связей. Это ощущалось во всех областях, в том числе и в сфере культуры. Многие молодые люди, приняв решение учиться музыке, выбирали учебные заведения Москвы, Петербурга, Киева. Об этом свидетельствуют творческие биографии К. Романова, К. Златова, Л. Липковской, Е. Лучезарской, Г. Афанасиу, Н. Нагачевского, М. Пестера, А. Антоновского, С. Златова. Возвращаясь на родину, они активно применяли в Бессарабии знания, полученные у видных профессоров России и Украины.

В первой половине XIX века светское музыкальное искусство Бессарабии, сохраняя тесную связь с народным творчеством, существовало в формах, типичных для усадебно-помещичьего музицирования. Следуя старинным традициям, многие помещики имели крепостные оркестры.

Что касается хорового исполнительства, то вплоть до 80-х годов XIX века многоголосное пение развивалось преимущественно в церквях и в различных религиозных учебных заведениях. Как пишет Т. Даница, «в 1810 году в Кафедральном Соборе Кишинева существовал церковный хор, но первым учебным хоровым коллективом был хор Духовной Семинарии Кишинева, созданный в 1813 году стараниями Митрополита Бессарабии Гавриилом Бэнулеску-Бодони. Кроме того, самое первое учебное заведение Бессарабии стало пропагандистом церковного хорового пения и музыкального искусства в целом» [184, с. 9].

В книге Г. Чайковского-Мерешану *Învăţămîntul muzical din Moldova (de la origini pînă la sfîrşitul secolului XX)* [172] мы находим информацию о том, что в 60-е годы XIX века интерес к хоровому творчеству значительно возрастает и получает распространение не только в Кишиневе, но и на периферии Бессарабии; появляются все новые церковные школы, в том числе в Измаиле и Единцах, а позднее и в некоторых селах. Необходимо также заметить, что в этих учебных заведениях хоровое пение было обязательным предметом.

Огромный вклад в музыкальное образование детей внес В. Гутор – один из основателей первых музыкальных школ Кишинева, виолончелист, автор многочисленных методических и критических статей. Деятельность Гутора освещается в исследовании Б. Котлярова *О скрипичной культуре в Молдове* [69], который отметил, что благодаря В. Гутору в музыкальной жизни края наметились принципиально новые тенденции – тенденции профессионализации музыкальной культуры. Первым серьезным шагом на этом пути явилось открытие в 1899 году Кишиневского отделения Русского Музыкального Общества. Вскоре при отделении РМО сформировались музыкальные

классы, преобразованные позже (в сентябре 1900 года) в музыкальное училище. Активную роль в его организации сыграли русский композитор В. Ребиков и виолончелист В. Гутор. Среди первых выпускников училища был композитор и хормейстер М. Березовский. Деятельности этого выдающегося дирижера посвящена монография Е. Нагачевской *Mihail Berezovschi – dirijor de cor și compozitor* [197]. О М. Березовском также опубликована статья И. Чобану-Сухомлин *Creația lui M. Berezovschi din perspectiva didactică a timpului său* [174, с. 86 – 92].

О личности Г. Музическу, внесшего ценный вклад в развитие хорового исполнительства Бессарабии, написаны книга Л. Аксеновой *Gavriil Muzicescu, viața și opera* [161] и ряд статей, среди которых статья М. Козмей *Gavriil Muzicescu – profesorul (date noi cu privire la activitatea corului condus de Gavriil Muzicescu* [180]; статья Е. Нагачевской *Un mare promotor al muzicii corale* [198].

Среди хоровых коллективов при религиозных учебных заведениях, ведущих активную художественную деятельность, в это время следует особо отметить хор Духовной Семинарии, хор Певческой школы, действующей в период с 1889 – по 1944 год, девичий хор епархиальной школы, у управления которым в разные годы стояли настоящие знатоки церковного хорового пения и организации хорового исполнительства в целом: М. Березовский, Ал. Кристя, А. Яковлев, В. Говоров, В. Орлов. Об этих коллективах и их руководителях написаны статьи Т. Даницы: *Activitatea artistică a dirijorului Mihai Bârcă* [182]; *Unele date istorice privind începuturile artei de interpretare corală în Basarabia* [185]; *Cursurile de perfecționare, organizate la Chișinău în perioada antebelică pentru învățătorii școlilor bisericesti întru îmbunătățirea cântului coral în școlile primare* [186].

Обобщенную информацию о ситуации в музыкальной культуре Бессарабии XIX – первой трети XX века мы находим в очерках румынского историка А. Болдура *Conservatorul Municipal* и *Muzica în Basarabia* [167, 168].

Важным для данной диссертации явилось монументальное исследование румынского музыковеда Д. Ботеза *Tratat de cânt și dirijat coral*, изданное в двух томах [169, 170]. Во втором томе обращает на себя внимание параграф *Unele aprecieri privind activitatea corală în țara noastră*, в котором автор рассказывает об исторической эволюции хорового искусства в Румынии, начиная с 1810 года [170, с. 423 – 429]. Первый же том целиком посвящен непосредственно принципам работы с хоровыми коллективами, в том числе и детскими.

1918 – 1940 годы – один из наиболее сложных и противоречиво интерпретируемых этапов в истории Бессарабии. Долгое время в трудах советского периода варьировалось

следующее утверждение: экономическая и культурная жизнь края пришла в упадок вследствие «реакционной политики румынских оккупантов» [69, с. 16]. Конечно, мнение это не возникло случайно, хотя и требует значительной корректировки. При том, что правительство королевской Румынии не всегда в полной мере удовлетворяло духовные запросы бессарабцев, в указанный период здесь функционировали музыкальные учебные заведения: училище, три консерватории, различные музыкальные классы. В 1923 году организовалось Филармоническое общество, предпринимались попытки создания оперного театра.

Значительно усложнилась ситуация во второй половине 30-х годов под воздействием экономического кризиса в капиталистических странах, затронувшего и Румынию, в результате чего ее правительство вынуждено было уменьшить расходы на культуру, особенно в провинции. Но, несмотря на многочисленные трудности, многие деятели культуры Бессарабии делали все возможное для развития духовной жизни в крае.

Примечательно, что до 40-го года в Кишиневе появилась своя местная плеяда композиторов. Причем, деятельность С. Шапиро особенно важна в свете детского хорового воспитания: в 1940 – 1941 году он руководил первым детским хором Кишиневского Дворца Пионеров. Он же был в числе первых авторов хоровой музыки для детей. Из бессарабских композиторов следует отметить также фигуру П. Шербана, который внес значительный вклад в хоровое воспитание детей послевоенной Молдовы и как хоровой дирижер, и как автор многочисленных обработок и песен для детей.

Период с 1918 по 1940 год в музыкальной жизни МАССР еще мало изучен. Однако, и в левобережной Молдове происходили позитивные процессы с точки зрения музыкальной культуры. В статье *Из истории музыкального строительства в Левобережной Молдове в первые годы советской власти (1920 – 1924 гг.)* О. Горянская приводит интереснейшие документальные материалы о музыкальной жизни того времени, согласно которым в числе первых мероприятий советских государственных и партийных органов была осуществлена мобилизация всех грамотных граждан для привлечения к обязательной повинности по организации и ведению культурно-просветительской работы. К предприятиям культурно-просветительного назначения относились многочисленные самодеятельные кружки, хоры, театры. Их деятельность в первую очередь была направлена на проведение общественно-политических мероприятий: митингов, идеологических бесед, недель помощи фронту, празднеств и торжественных дат [33, с. 118].

Официальными установками Губнаробраза предусматривалось придать музыкально-просветительской работе в самое короткое время широкий размах. «По

данным художественного сектора на 1 марта 1921 года по губернии насчитывалось 172 музыкально-хоровых и оркестровых кружка, 11 студий; к 1 января 1922 года число самодеятельных музыкальных кружков возросло до 277, студий – до 22» [34, с. 128].

В этой же статье О. Горянская приводит еще один немаловажный факт: «В губернской провинции уже в 1920 году в системе общего образования были введены элементы музыкальной подготовки. В Тираспольском уезде в так называемой *Нормальной трудовой школе* предусматривались ежедневные музыкальные занятия с включением в программу вопросов теории» [34, с. 123].

Таким образом, в двадцатые годы прошлого века в МАССР начинается массовое музыкально-просветительское движение, пользующееся самой широкой государственной поддержкой. Особое внимание уделялось хоровой самодеятельности. На предприятиях и в колхозах, в учреждениях и учебных заведениях стремительно росло число хоровых коллективов. В общественный быт все шире входит традиция проведения массовых праздников песни, хоровых олимпиад, Всесоюзных фестивалей самодеятельности профсоюзов, охватывающих огромное количество участников.

В системе общеобразовательных школ хоровое пение долгие годы оставалось, пожалуй, единственной формой музыкального воспитания школьников.

В 40-е годы, после воссоединения МАССР с Бессарабией и образованием Молдавской Советской Социалистической Республики появились Дома и Дворцы пионеров в Кишиневе и других городах. Например, об открытии первого Дворца пионеров в 1944 году в Леово рассказывает в интервью Юлия Цибульская. Для будущего композитора это событие имело огромное значение. В одиннадцатилетнем возрасте юная Юлия организовала кружок рисования, пела в хоре, руководила вокальным ансамблем из четырех человек, выступала с сольными песнями, аккомпанируя себе на гитаре, причем стихи и музыку к ним сочиняла сама.

Участие в художественной самодеятельности повлияло на становление творческой личности еще одного замечательного композитора – Златы Ткач. Оказавшись в годы Великой Отечественной войны в детском доме, находившемся в эвакуации в Намангане (Узбекистан), верная своим музыкальным пристрастиям, она организовала детский хор, который получил даже премию на смотре в Ташкенте. «Именно с тех пор, как считает композитор, она стала питать особую тягу к хоровой музыке. Здесь же, в Намангане, Злата сочинила и самую первую свою песню – марш «Краснофлотцы», пишет Г. Кочарова [72, с. 17].

Новый этап развития детского хорового исполнительства начинается в 50-е годы, для которых характерны поиски новых форм музыкально-эстетического воспитания. К

таким новым формам относятся, прежде всего, хоровые студии, получившие в дальнейшем очень широкое распространение. В СССР первая хоровая студия родилась в 1954 году. Это была *Пионерия*, организованная Георгием Александровичем Струве в Подмоскowie, где он, будучи студентом музыкального училища при Московской консерватории, вел поначалу уроки пения. Приведем слова из его книги *Школьный хор*: «Уже в начале своей работы я понял: школе нужен хоровой коллектив. И не только самой школе, но и подмосковному поселку Вишняки, где школа находилась, - школьный хор стал бы здесь единственным очагом музыкальной культуры» [125, с. 67].

Эта студия стала своеобразной лабораторией, методическим центром, в котором постепенно сложились принципы организации учебного процесса. Вслед за *Пионерией* начали появляться аналогичные коллективы во всех союзных республиках. В Молдове подобные хоровые студии при общеобразовательных школах стали возникать в 80-е годы. Так, в Кишиневе зарекомендовали себя с самой лучшей стороны и стали популярными студии на базе СШ № 37 (рук. В. Калыганов), СШ № 36 (рук. М. Вартик), СШ № 32 (Детская хоровая студия Национального Радио-Телевидения, рук. Шт. Каранфил).

Однако еще до 80-х годов – периода появления студий на базе общеобразовательных школ – в 70-е годы продолжились поиски в области внешкольного хорового воспитания детей, которые привели к рождению двух детских хоровых студий на базе Дворцов пионеров и школьников. Мы имеем ввиду студии *Фиричел* (г. Тирасполь, рук. Е. Янковская) и *Lia-Ciocârlia* (г. Кишинев, рук. Е. Мамот).

Студия *Фиричел* хорошо известна не только у себя на родине, но и во многих странах ближнего и дальнего зарубежья. Долгие годы детским хором руководила Екатерина Янковская, преподаватель дирижерско-хорового отделения Тираспольского музыкального училища. Под ее руководством хор достиг высокого исполнительского уровня, став творческой лабораторией для многих начинающих хормейстеров. Именно здесь проходили практику студенты музыкального училища, избравшие своей профессией работу с детьми. В настоящее время студия продолжает свою деятельность уже под руководством известного дирижера Татьяны Твердохлеб, еще больше расширившей творческие возможности коллектива, обновившей репертуар произведениями современных композиторов.

Музыкально-хоровая студия *Lia-Ciocârlia* действует на базе Национального Дворца Творчества Детей и Подростков с 1973 года. Ее организатором и руководителем, наряду со Шт. Андроником и С. Волковой, стал дирижер и композитор Евгений Мамот. Более чем за 30 лет своего существования студия внесла огромный вклад в развитие национальной музыкальной культуры посредством выявления и воспитания молодых

талантов, выработки разнообразных форм и эффективных методов приобщения детей к музыке, популяризации хорового искусства, пропаганды творчества отечественных композиторов. Со времени открытия студии хором руководили Евгений Мамот (1973 – 1974, 1990 – 2006), Валентин Будилевский (1974 – 1988), Софья Волкова (1988 – 1990).

За прошедшие годы хор студии представил публике более 600 концертов в Молдове, Украине, России, Румынии, Латвии, Литве, Белоруссии, Турции, Франции. Студия *Lia-Ciocârlia* осуществила многочисленные записи произведений из своего репертуара на Национальном Радио и Телевидении, выпустила диск *Cântă „Lia-Ciocârlia”*, о ней создано два музыкальных фильма.

В 80-е годы возникли и первые отечественные методико-теоретические исследования по проблемам хорового исполнительства. Как правило, их авторами являлись сами практики, опытные хоровые дирижеры. Центром теоретических работ по проблеме организации и управлению детским хоровым коллективом стала монография Шт. Андроника *Организация детского хора*, изданная в 1983 году [159]. В ней, наряду с традиционными методическими установками работы с хором, автор особое внимание уделяет характеристике детского голоса и его охране [159, с. 4 – 28]. Интерес вызывает тот факт, что Шт. Андроник посвятил большой раздел своей работы основам аранжировки для детского хора [159, с. 49 – 67].

Другая работа, на которой следует заострить внимание, принадлежит Е. Богдановскому и И. Попеску. Это брошюра под названием *Бндрумэрь практиче пентру дирижор де хор* [19]. Ценность этой работы в том, что она дает конкретные и необходимые указания по технике дирижирования, по методике работы с хором, а также репертуарной политике. Кроме того, брошюра снабжена внушительным нотным приложением из показательных хоровых обработок молдавских и румынских авторов.

К тому времени, когда в МССР начался процесс становления детского хорового воспитания и образования, вобравший в себя традиции, накопленные в XIX веке и первой половине XX века в Российской империи и СССР, в Европе и других частях света параллельно возникли выдающиеся музыкально-педагогические школы. Их основателями стали знаменитые композиторы Б. Барток, З. Кодай, К. Орф, Э. Вила-Лобос и др.

Эти школы быстро приобрели поистине международное значение и повлияли на развитие музыкального образования и воспитания (в том числе и хорового) детей в других странах. Методики вышеперечисленных школ получили широкое распространение в Молдове в начале 80-х годов.

Создавая свою систему музыкального воспитания детей, З. Кодай и Б. Барток первоочередной задачей выдвигали сохранение народных традиций. «Мысль ясна: детей

надо обучать своеобразному музыкальному «родному языку», их надо привести в царство венгерской народной музыки, к неисчерпаемому источнику венгерской народной песни» [135, с. 174]. Благодаря З. Кодаю широкое распространение в музыкально-педагогической практике бывших республик СССР получил метод *релятивного* обозначения высоты звуков, который успешно применяется и в настоящее время не только при обучении музыкальной грамоте, но и на начальном этапе работы с детским хором.⁵

Пособие по музыкальному воспитанию детей К. Орфа, названное им *Шульверк*, предназначено для активного стимулирования музыкального творчества детей, даровитых и менее способных, а также призвано пробудить к жизни детское музицирование. Не последнее место в нем занимает коллективное пение. Более семидесяти процентов из всех предложенных Орфом упражнений – вокальные. Большое воспитательное значение автор *Шульверка* отводил немецкому фольклору. Для тех же, кто захочет адаптировать его систему в других странах, рекомендовал обогатить ее своим словесным и музыкальным народным достоянием, в частности детским фольклором.

Музыкальному воспитанию и образованию детей посвящены многие страницы творческой биографии бразильского композитора Эйтора Вила-Лобос. В основе его педагогической реформы лежала идея повсеместного развития хорового пения, которое должно было послужить основой для последующего профессионального музыкального образования. «Стремясь «научить всю Бразилию петь», в дни национальных праздников он дирижировал на стадионе «Васко да Гама» в Рио-де-Жанейро оркестром из 1000 исполнителей, а в 1942 году собрал хор из 40 тысяч школьников» [49, с. 408]. Кроме того, композитор инициировал создание десятков музыкальных школ, хоровых коллективов, организовал школу учителей-хормейстеров, которой сам руководил, а в 1942 году была открыта Национальная Академия хорового пения, бессменным президентом которой Вила-Лобос был до конца своих дней.

В бывшем Советском Союзе наилучших результатов в развитии музыкального воспитания и детского хорового исполнительства достигли республики Прибалтики, чьи народные традиции певческих праздников уходят своими корнями в глубь веков. Во все времена прибалтийские музыкальные деятели считали, что общий уровень музыкальной культуры зависит от музыкального воспитания в школе, поэтому огромное значение всегда уделялось музыкальной подготовке кадров, а также организации детских хоровых коллективов в стенах школ. Интересно, что в Эстонии в

⁵ Создание метода релятивного обозначения звуковысотности относится к началу XIX века в Англии. Его разработали Сара Анна Гловер и Джон Кервен. Этот метод быстро распространился в Англии; позже его переняли и другие страны.

Таллине, помимо известного международного хорового праздника на Певческом поле, в котором не могут принять участие все существующие эстонские детские хоры, проводятся специальные республиканские певческие праздники школьников.⁶ Эта традиция оказала огромное влияние на развитие детского хорового исполнительства в Молдове. Так, с 2003 года в Кишиневе каждые два года проводится фестиваль *Sărbătorea corului*, объединяющий в сводном хоре лучшие школьные хоровые коллективы республики.

Но если до 90-х годов проблемы детского хорового воспитания и исполнительства были освещены в научных и методических работах, то в последние два десятилетия не появилось ни одного исследования, касающегося данной области. В связи с этим образовалась кризисная ситуация, заключающаяся в несоответствии активной исполнительской практики и ее теоретического обобщения. Поэтому, нижеследующая характеристика ведущих современных хоровых коллективов потребовалась для того, чтобы ликвидировать образовавшийся пробел в истории детского хорового исполнительства.⁷

90-е годы прошлого века в Республике Молдова были отмечены поисками новых направлений развития во всех сферах жизнедеятельности. Началась разработка новой концепции и в системе общего среднего образования.

В связи с этим коллегия Министерства Народного Образования МССР от 6 марта 1990 года (Протокол № 2-13) приняла решение, согласно которому все педагогические эксперименты организуются и проводятся в соответствии с *Положением об экспериментальной педагогической площадке*. Основным предназначением его является способствование созданию механизма развития, а именно поддержка и проверка социально-педагогических инициатив, направленных на создание новой практики образования, отличающейся от существующей своими целями, содержанием, организационной структурой, системой управления и руководства [114, с. 64].

Одним из приоритетных направлений в инициативной педагогической деятельности послужила разработка новых принципов, методов и средств воспитания личности, внеклассной и внешкольной воспитательной работы. В итоге было принято решение о создании классов с музыкально-хоровым профилем на базе общеобразовательных школ, сыгравшее большую роль в развитии массового музыкального воспитания и детского хорового исполнительства. Деятельность этих школ, пережив трудные нестабильные годы, и в настоящее время демонстрирует высокие

⁶ Первый из них проходил в 1962 году. Число участников приближалось к двадцати тысячам.

⁷ Детское хоровое исполнительство постсоветского периода представлено автором в статье *Problema educației muzical-estetice în școlile și liceele cu profil muzical-coral din Republica Moldova* [208].

результаты в творческом развитии учащихся, а также решает одновременно проблему и массового, и профессионального музыкального образования детей.

По инициативе известного хорового дирижера, большого знатока детских исполнительских возможностей Штефана Андроника в 1988 году были организованы первые четыре экспериментальные площадки. Ими стали: средние школы № 11 (теперь Лицей *I. Creangă*), № 36 (теперь Лицей *D. Meniuc*), № 37 (теперь Лицей им. Н. Гоголя) и интернат № 2. Основные организационные и методические установки этих новых преобразований отразились в *Положении о средней общеобразовательной школе с музыкальным (хоровым), художественным, архитектурно-художественным, театральным и хореографическим уклоном*, которое было утверждено Заместителем Министра Народного Образования МССР С.Г.Мустьяцэ в 1990 году (см. Приложение 2).

Согласно этому документу средняя общеобразовательная школа с музыкально-хоровым уклоном обеспечивает оканчивающим ее учащимся общее среднее образование и углубленное овладение знаниями и навыками по соответствующему виду искусства. Таким образом, выпускники 9-го класса этих школ получают два документа: Свидетельство об окончании гимназии и Свидетельство об окончании музыкально-хоровой школы. Последнее дает возможность поступления в специальные музыкальные учебные заведения (лицеи, колледжи).

К концу 90-х годов количество школ с музыкально-хоровым профилем возросло до 13. Это Лицей *I. Creangă*, Лицей им.Н.Гоголя, Лицей *Iu. Hajdeu*, Лицей *G. Meniuc*, Лицей *M. Berezovschi*, Лицей *N. Iorga*, Лицей *O. Ghibu*, Лицей *Ginta Latină*, Лицей *B. P. Hajdeu*, Лицей *M. Grecu*, СШ № 85, СШ № 39, СШ № 51. Остановимся более подробно на тех хоровых коллективах и их руководителях, чья деятельность вносит ощутимый вклад в развитие детского хорового исполнительства Республики Молдова.

У истоков создания школ с музыкально-хоровым профилем стоял известный дирижер, Заслуженный деятель искусств, Кавалер Ордена *Gloria Muncii*, доцент Штефан Андроник, который еще в октябре 1979 года в СШ № 11 открыл хоровую студию, получившую название *Vocile primăverii*. Именно на ее базе в 1988 году появились первые классы с музыкально-хоровым профилем. Репертуар старшего хора, которым до 2007 года руководил Шт. Андроник, представляет собой отдельную художественную ценность. В него вошли произведения различной сложности - от незамысловатых румынских колядок до таких монументальных сочинений, как кантата *Stabat Mater* Дж. Перголези, Месса № 4 Ш. Гуно, кантата *Luci, soare, luci* Т. Кирияка, Рождественская сюита № 2 В. Мунтяну и др. Отдельное место занимают инструментальные произведения композиторов классиков в переложении для детского хора. Многие переложения сделаны Ю. Цибульской на слова Г.

Виеру. Этого композитора с хором *Vocile primăverii* связывают долгие годы творческого сотрудничества. Именно этому коллективу она посветила большинство своих сочинений. *Vocile primăverii* представляет хоровое искусство Молдовы на лучших сценах Кишинева и за пределами республики.⁸

Начало музыкально-хоровым классам лицея *Iulia Hajdei* положено в 1982 году. Именно тогда на базе СШ № 32 была создана детская хоровая студия Национального Радио и Телевидения. В начале 90-х годов она была реорганизована и получила название *Trison*. Художественный руководитель и дирижер старшего хора – Штефан Каранфил, Заслуженный артист Республики Молдова, Кавалер Ордена *De Onoare*. Под его управлением хор становился неоднократным лауреатом городских, республиканских и международных конкурсов и фестивалей, осуществил запись более двухсот произведений национальных композиторов совместно с симфоническим оркестром Национального Радио и Телевидения, выпустил два диска – Большой диск *Dragă-mi este țara mea* (1998 г.) и CD *Avem o rezervă de suflet* (2003 г.).

Этот детский коллектив активно сотрудничает с симфоническим оркестром Национальной Филармонии, Театра Оперы и Балета, Национального театра *Mihai Eminescu*, с оркестром народной музыки *Folclor*. Хор стал первым исполнителем хоровых произведений таких композиторов как К. Руснак, Т. Згуряну, Е. Мамот, В. Крянгэ и др. Большой успех завоевали выступления коллектива во Франции, Румынии, Болгарии, России, Украине, Белоруссии.

С младшим хором успешно работает опытный дирижер и хормейстер Софья Волкова. С первых дней учащиеся начальных классов активно участвуют в культурной жизни лицея и города, что подтверждено дипломами лауреатов I и II степени. Хор осуществил поездку в Румынию, где выступил с концертами в Бухаресте и Яссах. Несмотря на юный возраст исполнителей, программа их выступлений довольно сложна и разнообразна, включает произведения А. Вивальди, Г. Музическу, Е. Доги, обработки народных песен.

Хор *Sonata*, объединивший учащихся теоретического лицея *N. Iorga*, начал свою деятельность в 1994 году сначала под управлением Митрофана Кожокару (1994-1995),

⁸ 1992 – Фестиваль *Cîntare limbii române* (Национальный Дворец, г. Кишинев).

1993 - хор принял участие в конкурсе детских хоровых школ в г. Бухаресте по приглашению Патриарха Румынской Православной церкви отца Теоктиста.

1994 – концерты духовной музыки во Дворце Культуры, в церкви Трех Святителей и Кафедральном Соборе г. Яссы (Румыния).

1997 – Хоровые фестивали *G. Muzicescu – 150 de ani de la naștere* и *Podul de cîntece* с участием коллективов из Бухареста, Кишинева и Тирасполя.

1997 – концертное турне по городам Румынии: Бухарест – Синая – Пятра Нямц – Сучава – Рэдэуць – Путна.

затем Евгения Мамота (1995-1996). С 1996 года и до настоящего времени коллективом руководит Виктор Крянгэ, композитор, дирижер, *Maestru în Artă*, кавалер Ордена *Gloria Muncii*. За короткое время *Sonata* вошла в число самых престижных детских коллективов города.

Программа концертных выступлений хора всегда интересна по драматургии, сложна и разнообразна в техническом и жанровом отношении, она включает сочинения таких композиторов, как А. Вивальди, Т. Альбинони, К. В. Глюк, В. А. Моцарт, Г. Музическу, С. Златов, Г. Свиридов, Д. Шостакович, Е. Дога, а также народные песни и инструментальные мелодии в обработке В. Крянгэ.

По мнению многих ведущих хормейстеров республики, одним из лучших коллективов в конце 90-х годов был признан концертный хор *Сонор* музыкально-хоровых классов лицея им. Н. В. Гоголя. История создания хора такова: в 1987 году на базе СШ № 37 была открыта хоровая студия, которой руководил Валерий Калыганов. С его именем связаны первые успехи *Сонора*. После преобразования студии в музыкально-хоровые классы дирижером хора стал выпускник Молдавской Государственной Консерватории Андрей Дмитриевич. Благодаря его активной деятельности, как педагогической, так и концертной, исполнительское мастерство хора значительно возросло. Коллектив осуществил ряд гастрольных поездок, участвуя в международных конкурсах и фестивалях в Австрии, Германии, Англии, Испании, Италии, Швеции. Очень хорошо хор принимали и в молдавской столице.⁹

Детский хор *Cantilena* был организован хормейстером Марьяной Вартик в 1987 году из числа учащихся хоровой студии, существующей при СШ № 36 (сейчас теоретический лицей *G. Meniuc*). После реорганизации студии в музыкально-хоровые классы хор продолжил свою творческую деятельность под управлением Сильвии Уреке-Берко (1990-1999). С 2000 года всеми тремя хоровыми коллективами лицея весьма успешно руководит Светлана Истрати, выпускница кафедры музыкального воспитания Академии Музыки им. Г.Музическу. Список концертных выступлений и побед на национальных и международных конкурсах и фестивалях достаточно внушителен.¹⁰

⁹ 2000 - Серебряная медаль на Хоровой Олимпиаде (Австрия), II место.

2003, 2005, 2007 - участие в Международном детском хоровом фестивале *Sărbătorea corului*.

2004 – III место на Городском конкурсе хоровых коллективов школ с музыкально-хоровым профилем.

2006 – хор *Сонор* подтвердил звание *Образцового* коллектива.

¹⁰ Концертные турне по городам Белоруссии, Украины, Румынии, Германии.

2000 – Хоровой фестиваль духовной музыки, посвященный 2000-летию со дня рождения Христа, лауреаты.

2002 - Хоровой фестиваль *Pe-un picior de plai*, г. Кишинев.

2002, 2005 – Музыкально-хореографический фестиваль *Touch the Future* (Германия), звание лауреата.

2003, 2005, 2007 – Международный детский хоровой фестиваль *Sărbătorea corului*, г. Кишинев.

После разделения средней школы № 36 на русскую (СШ № 85) и молдавскую (лицей *G. Meniuc*) в 1988 году музыкально-хоровые классы продолжили существование и в одном, и в другом учебном заведении. В СШ № 85 их художественным руководителем до 1996 года была опытный хормейстер Нина Донник, выпускница Института Искусств, с 1996 года – Анна Бадера, выпускница кафедры хорового дирижирования Академии Музыки им. Г. Музическу (класс профессора Е. Богдановского). Следует отметить, что под умелым управлением обеих дирижеров старший хор *Мечта* этой маленькой школы, куда набираются дети без предварительного отбора, сумел составить конкуренцию таким именитым детским коллективам, как *Соноп*, *Vocile primăverii*, *Trison*.¹¹

Музыкально-хоровые классы при лицее *Ginta latină* открылись в 1998 году. Младшим и старшим хором руководит Елена Марьян. Хор старших классов *Capriccio* хорошо известен любителям хорового пения Молдовы, с успехом прошли его выступления в Украине, Болгарии, Венгрии Румынии, Франции. В 2002 году хору *Capriccio* присвоено звание *Образцового* коллектива. Хор сотрудничает с Национальным Радио и Телевидением. Неоднократно *Capriccio* становился лауреатом конкурсов и фестивалей, как национальных, так и международных.¹² В 2005 году хор *Capriccio* выпустил CD под названием *Grai de pace*. Диск включает семнадцать произведений духовной и классической музыки, сочинения современных авторов, обработки народных молдавских и румынских песен и мелодий.

В 1993 году музыкально-хоровые классы открылись и в лицее *Onisifor Ghibu*. Руководитель старшего хора *Anastasis* – Валентина Бородина (выпускница кафедры хорового дирижирования Академии Музыки им. Г. Музическу, класс доцента В. Кондри), которая прилагает все усилия, чтобы привить своим воспитанникам любовь и преданность

2004 – Европейский хоровой конкурс, г. Нерпельт (Бельгия), I место.

2005 – Республиканский конкурс патриотической песни *Hai să dăm mîna cu mîna*, III место.

2006 – Муниципальный хоровой конкурс школ с музыкально-хоровым профилем, II место.

2006 – Международный хоровой конкурс *Le Florilege vocal*, г. Тур (Франция), звание лауреата.

¹¹ Приведем список участия хора в национальных и международных конкурсах и фестивалях:

1995 – Международный фестиваль *Carmina Tenera*, г. Бухарест (Румыния).

1996 – Международный хоровой конкурс в г. Афины (Греция), II место и Серебряная медаль.

1997 – Хоровой конкурс, посвященный 150-летию Г.Музическу, II место.

1999 - Хоровой конкурс, посвященный М.Еминеску, II место.

2001 – Хоровой конкурс среди школ с музыкально-хоровым профилем, II место.

2003, 2005, 2007 – Международный детский хоровой фестиваль *Sărbătoarea corului*. Параллельно художественный руководитель хора Анна Бадера являлась членом оргкомитета этого масштабного праздника.

¹² 2001 – Международный хоровой конкурс им. Г.Димитров, г. Варна (Болгария).

2002, 2004, 2006 - Международный хоровой конкурс им. Белы Бартока, г. Дебрецен (Венгрия).

2002 – Фестиваль-конкурс *Южная Пальмира*, г. Одесса (Украина).

2003 – Международный фестиваль *Сніває Київ Весняний*, г. Киев (Украина).

2004 - Международный хоровой конкурс *Le Florilege vocal*, г. Тур (Франция).

музыке и хоровому искусству, и хотя хор пока не выезжал за пределы Молдовы, у себя на родине он успешно конкурирует с лучшими детскими хоровыми коллективами Республики.¹³

Высокий профессиональный уровень творческих коллективов музыкально-хоровых классов во многом поддерживается с помощью специального комплексного плана мероприятий, разработанного и утвержденного Главным Управлением Образования, Молодежи и Спорта. Этот план предполагает обязательное проведение каждые два года конкурсов детских хоровых коллективов среди школ с музыкально-хоровым профилем. Регламент конкурса, а также обязательная программа для каждой возрастной категории утверждаются на городском методическом объединении хормейстеров. В жюри конкурса приглашаются ведущие дирижеры республики.

Первый городской конкурс детских хоровых коллективов состоялся в 1992 году по инициативе Шт. Андроника. Именно с этого времени его проведение стало традиционным.¹⁴

Профессиональный уровень детского хорового исполнительства за период существования музыкально-хоровых классов столь возрос, что позволил проводить международный хоровой фестиваль. Городские конкурсы детских хоровых коллективов стали его подготовительной ступенью. Вдохновителем первого фестиваля был В. Крянгэ. В 60-70-е годы прошлого века ему посчастливилось оказаться в числе более полумиллиона любителей хорового пения на известном *Хоровом Поле* в г.Таллин (Эстония). Незабываемые впечатления от хорового праздника увлекли В. Крянгэ идеей проведения подобного мероприятия и у нас в Молдове. Его инициатива была поддержана начальником Департамента Образования, Науки, Молодежи и Спорта, доктором педагогических наук Анатолием Мокраком. В дальнейшем идея реализовывалась при участии Александра Романа и Татьяны Нагнибеда-Твердохлеб, поочередно занимавшими эту должность.

¹³ 2002 – лауреат Фестиваля *Pe-un picior de plai*.

2004 – лауреат Хорового конкурса школ с музыкально-хоровым профилем, II место.

2006 – лауреат Хорового конкурса школ с музыкально-хоровым профилем, III место.

2003, 2005, 2007 – лауреат Международного детского хорового фестиваля *Sărbătorea corului*.

¹⁴1992-1995 – Хоровой конкурс *Cîntare limbii materne*, организатор Шт. Андроник, Заслуженный деятель Искусств, Кавалер Ордена *Gloria Muncii*.

1997 – Хоровой конкурс, посвященный 150-летию со дня рождения классика национальной музыки Гавриила Музическу, организаторы Шт. Андроник и В. Крянгэ, Заслуженный деятель Искусств, Кавалер Ордена *Gloria Muncii*.

1999 – Хоровой конкурс, посвященный 150-летию со дня рождения М. Еминеску, организатор В. Крянгэ.

2000 – Хоровой конкурс, посвященный 2000-летию христианства, организатор В. Крянгэ.

2001 – Хоровой конкурс *Hora primăverii*, автор проекта В. Крянгэ.

Таким образом, в 2003 году, 31 мая, накануне Международного Дня Защиты Детей состоялся первый фестиваль *Sărbătoarea corului*, впервые собравший на ступенях Национального Театра Оперы и Балета 37 хоровых коллективов как школ и лицеев с музыкально-хоровым профилем, так и хоров общеобразовательных школ. Впервые же сводный хор из 2500 детей исполнил 16 сочинений, в числе которых *Наш язык* (*Limba noastră*) А. Кристи, *Как весенний день* (*Ca o zi de primăvară*) Г. Музическу, *Хора и сырба* (*Hora și sârba*) С. Златова, *Весенняя песня* В. А. Моцарта, *Лесной родник* (*Izvoraș din codru*) С. Лысого, *Родной край* (*Plai natal*) В. Крянгэ, *Родная школа* (*Școala natală*) Е. Мамота и др. Гимном фестиваля стала пьеса на музыку К. В. Глюка *Праздник хора* (*Sărbătoarea corului*). Программа прозвучала под управлением таких дирижеров, как В. Крянгэ, Шт. Каранфил, Е. Марьян, А. Присэкару, С. Истрати, М. Ганя, Е. Мамот.

Фестивали 2005 и 2007 года продолжили традицию первого хорового праздника, объединив еще больше исполнителей (в 2007 году их насчитывалось около трех тысяч – 45 коллективов) (см. Приложение IV). В числе участников были и зарубежные гости из Белоруссии и Румынии. Значительно расширился репертуар, включивший новые произведения композиторов Молдовы, такие как: *Штефан Великий* (*Ștefan cel Mare*) Е. Доги, *Споемте, дети* (*Să cântăm, copii*) Д. Балана, *Хора весны* (*Hora primăverii*) В. Крянгэ, *Полевые цветы* (*Flori de câmp*) Т. Згуряну, *Твой дом* (*Casa ta*) М. Стырчи.

1.5. Выводы по 1 главе

- В отечественном музыкознании существует ограниченное количество исследований о профессиональной музыке для детей в Молдове: диссертация Е. Мироненко и две статьи О. Мосейко и М. Белых, изданные в 80-е годы. Наиболее важны положения о стиле музыки для детей, разработанные в диссертации Е. Мироненко, касающиеся определения *знаковой ситуации детскости*.
- Методологическая база изучения стилевых особенностей музыки для детей охватывает анализ работ российских и зарубежных исследователей. В этих работах автор диссертации выделяет следующие положения:
 - 1) специфика музыки для детей и ее отличие от музыки для взрослых;
 - 2) значение возрастных особенностей в музыке для детей;
 - 3) значение личностных качеств композитора в формировании стилевых особенностей детской музыки.
- Опираясь на обширную литературу, автор обосновывает значение музыкального фольклора для профессионального композиторского творчества, акцентируя внимание на

важнейших понятиях, с которыми непосредственно связано выявление фольклорных элементов в музыке: *фольклоризм, неофольклоризм*. Труды по музыкальной фольклористике молдавских и румынских ученых позволили дать представление о важнейших жанрах музыкального фольклора Молдовы, в том числе о специфических жанровых разновидностях детского фольклора (колыбельных песнях, игровых песнях).

Труды В. Аксенова, Г. Кочаровой, Л. Райляну и др. помогли в изучении системы *композитор и фольклор* в музыке Молдовы.

- Материалом для анализа исполнительского аспекта в музыке молдавских композиторов для детей послужила в первую очередь исполнительская практика современных детских хоровых коллективов (их деятельность перешагнула границы республики и прославила музыкальную культуру Молдовы), поскольку собственно историографические и музыковедческие источники были изданы несколько десятилетий назад.

Таким образом, основные положения ряда отечественных, румынских и российских источников помогли автору выработать свою методологию анализа хорового творчества композиторов РМ для детей с точки зрения заявленной во введении **научной проблемы**, которая состоит в определении специфических стилевых (как универсальных, так и национальных), жанровых параметров и особенностей детского хорового исполнительства.

Обобщение научной проблематики позволило конкретизировать основную **цель работы** – изучить, проанализировать и представить хоровую музыку для детей, сочиненную композиторами Молдовы в наиболее целостном виде.

Заявленной целью обусловлены следующие **задачи**:

- определить место и значение хоровой музыки для детей в творчестве композиторов Молдовы;
- выявить специфические стилевые особенности музыки для детей;
- определить специфику претворения фольклора в хоровой музыке композиторов Молдовы для детей;
- выявить и рассмотреть исторические этапы в эволюции хорового композиторского творчества для детей;
- обозначить основные композиторские фигуры, посвятившие свое хоровое творчество детям;
- представить целостный анализ лучших сочинений профессиональной хоровой музыки для детей;

- проследить эволюцию жанровых разновидностей в хоровой музыке для детей;
- определить исполнительские трудности в анализируемых сочинениях и наметить пути их преодоления;
- дать характеристику ведущих современных детских хоровых коллективов Республики Молдова.

2. ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА ДЛЯ ДЕТЕЙ В 40 – 80-е ГОДЫ XX ВЕКА

Композиторской творчество в Республике Молдова – феномен сравнительно молодой. Обретение ею зрелости фактически произошло после открытия класса композиции в Кишиневской консерватории в 1945 году. Его возглавил молодой композитор из Украины Леонид Гуров. Вскоре появились и первые произведения для детского хора. К 90-ым годам хоровое творчество для детей прошло большой путь развития от малых жанров песни и хоровой миниатюры до крупномасштабных кантат и ораторий.

2.1. Песенное творчество для хоровых коллективов младшего школьного возраста

В области детской хоровой музыки особое положение занимает жанр песни.¹⁵ Именно она лежит в основе репертуара любого детского хорового коллектива, так как быстрее доходит до адресата; общение с песней самое систематическое и повседневное – дети и сами их поют, и слышат кругом. Психологи установили, что сила внушения песни в том, что она воздействует на первую и вторую сигнальную системы: ритм и манера исполнения - на подкорку, где заложены центры наших эмоций. Мелодия же и текст обрабатываются на более высоком уровне – в коре головного мозга. Советские идеологи, конечно, знали об этой удивительной способности песни – влиять на умы людей, – и всячески поощряли создание и развитие массовой песни, в том числе и детской.

В профессиональном творчестве советских композиторов детская песня – фактически новый жанр, рожденный, как тогда говорили, Октябрем. Известно, что до Революции 1917 года дети воспитывались лишь на фольклорном материале, исключение составляли лишь детские песни П. Чайковского и А. Лядова. Народные песни входили в детский репертуар и в первые годы после Октября. В 30-е годы советские композиторы Ан. Александров, М. Раухвергер, З. Левина, М. Красев, Д. Кабалевский, А. Филиппенко, Т. Попатенко, Е. Тиличеева создали песни для детей, ставшие впоследствии классическими образцами. Их песни, наряду со *взрослыми*, пелись и в МАССР.

Детская песня в профессиональном творчестве молдавских композиторов начала развиваться с конца сороковых годов, активно усваивая древние традиции народной песни

¹⁵ Жанру песни для детей в творчестве композиторов Молдовы посвящена статья автора *Cântecul pentru copii în creația profesională a compozitorilor Republicii Moldova în anii '40 – '80 ai secolului trecut* [206].

– с одной стороны, и новые традиции детских песен русских и украинских композиторов – с другой.

Круг молдавских композиторов, обратившихся тогда впервые к жанру детской песни, многочислен: это С. Лобель, С. Шапиро, Н. Киоса, В. Поляков, О. Тарасенко, Д. Гершфельд, В. Барончук, П. Шербан, Д. Георгицэ, Е. Макалец, А. Ранга, А. Муляр. С песнями этих авторов, сочиненными в 40-х – 50-х годах, связан период становления молдавской детской песни, когда перед композиторами стояла задача освоить семантику детскости на уровне ее общих типовых признаков. Идеино-тематический пласт песен этого периода также был ориентирован на проблематику, волнующую детей всей, некогда большой, советской страны: любовь к Родине, верность ленинским заветам, праздничные даты, любовь к природе и животным. Музыкально-речевой слой детских песен 50-х годов основан на накоплении и внедрении общедетских знаковых ситуаций – ладовых, интонационных, ритмических (см. прим. 1-4).

Прим. 1.

Муз. Д. Георгицэ, сл. В. Рошки. *Пингвин (Pinguinul)*



Прим. 2.

Муз. Д. Георгицэ, сл. Ф. Миронова. *Мир, мир – самое дорогое слово (Pace, pace – cel mai scump cuvânt)*



Прим. 3.

Муз. В. Вилинчука, сл. Г. Виеру. *Разноцветная скакалка (Coarda colorată)*



Прим. 4.

Муз. Д. Гершвельда, сл. В. Руссу. *Песня об Октябре (Cântec despre Octombrie)*



Так, к ладовым знаковым ситуациям Е. Мироненко относит следующие: «диатонический мажор с выделением на ритмических опорных долях главных ступеней лада, с ясным тяготением неустойчивых ступеней в устойчивые. В песнях для самых маленьких преобладают олиготонные (узкообъемные) лады. Таковы мелодии на трихордах, тетрахордах и пентахордах – звукорядах доступных голосу ребенка» [79, с. 4-5].

Среди интонационных знаковых ситуаций детскости особое распространение получили интонации на интервалах секунды и терции. Мелодии многих песен построены только на этих интервалах. Причем их *семантика детскости* универсальна для детской музыки всех народов, в том числе и молдавской. Знаковую ситуацию радости в первую очередь приобрели интонации, построенные на звуках мажорного тонического трезвучия.

Из ритмических знаковых ситуаций универсальное значение носят моторные, в частности танцевальные ритмо-фрмулы. В строении фраз, предложений, периодов господствует квадратность; основной способ интонационного развития – повторы и секвенции.

С самых первых шагов создания детской песни молдавские композиторы параллельно приступили к решению другой важнейшей задачи – претворение национального фольклора. Отметим ладовое своеобразие песен: самый распространенный лад в песнях – натуральный мажор с «подсветкой» миксолидийским в сопровождении; часто встречается также параллельно-переменный мажор-минор и реже параллельно-переменный миноро-мажор (*Сегодня на заре шел снег (Azi în zori a nins...)*, *Календарь (Calendarul)* С. Шапиро). Гораздо меньше песен написано в миноре, причем минор, как и мажор, смешанный: натуральный с вкраплением элементов дорийского и фригийского в сопровождении. Кроме этого, в сопровождении нередко появляются характерные для стиля народной молдавской музыки: вторая повышенная и четвертая повышенная ступени, сопряженные зачастую с форшлагами.

Фольклорные элементы постепенно занимают пространство не только сопровождения, но и вокальной партии. Чаще всего она связана с седьмой миксолидийской ступенью, возникающей в поступенном восходящем и нисходящем движении.

На участках каденций наиболее часто, пожалуй, концентрируется фольклорная ритмоинтонация. Мы имеем ввиду нисходящее движение от второй ступени к первой, ритмически синкопированное, иногда с предъемом. Собственно вторая ступень встречается как натуральная, так и фригийская.

Таким образом, в 50-е годы шел процесс не только накопления, но и совмещения константных элементов общего и особенного (национально-характерного), совмещения еще не всегда органичного, но активного. Насыщенность песен фольклорными признаками была самой различной: от единичных, едва уловимых примет, до песен, целиком сочиненных в народном духе. В них еще совсем невелика роль композиторской изобретательности (см. прим. 5-14).

Прим. 5.

Муз. С. Шапиро, сл. В. Руссу. *Когда я вырасту (Când voi crește mare)*



Прим. 6.

Муз. Д. Георгицэ, сл. Г. Виеру. *В лесу (În pădure)*



Прим. 7.

Муз. А. Муляра, сл. Г. Виеру. *8 марта (8 martie)*



Прим. 8.

Муз. Д. Гершвельда, сл. В. Телеукэ. *Под красной звездой (Sub roșie stea)*



Прим. 9.

Муз. А. Муляра, сл. Г. Виеру. *Купание (Baia)*



Прим. 10.

Муз. В. Макальца, сл. Г. Виеру. *Школьный звонок (Cloroțelul școlii)*

Repejor, vesel.

E mai mân-dru de - cât so - rii clo - po - țe - lul lin al șco - lii.

El din ori - ce un - ghe - raș cân - tă ca un gre - ie - raș

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody, ending with a double bar line and a repeat sign. The lyrics are written below the notes.

Прим. 11.

Муз. В. Вилинчука, сл. Г. Виеру. *Разноцветная скакалка (Coarda colorată)*

Vesel

Hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop

Măi, măi Co-lo-n za-riș - te în grâu

The musical score is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is a simple, rhythmic hop-skip pattern. The lyrics are written below the notes.

Прим. 12.

Муз. Е. Макальца, сл. Г. Виеру. *Цып-цып (Piu-piu)*

Repejor, jucăuș

Au a - dus la fer - mă ia - tă pu - i - șori de clo - ci - toa - re, piu-piu-piu

The musical score is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is a simple, rhythmic pattern. The lyrics are written below the notes.

Прим. 13.

Муз. З. Ткач, сл. Г. Виеру. *Котенок в школе (Pisicul în școală)*

Allegretto

Ieși la ta - blă, măi pi - sic, po-ves - teș - te des-pre spic.

The musical score is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is a simple, rhythmic pattern. The lyrics are written below the notes.

Прим. 14

Муз. Д. Георгицэ, сл. Г. Виеру. *Зимняя хора (Hora albă)*

Tempo de horă

Joa - că ful - gii pes - te plai, Fă - ră flu - ier, fă - ră nai.

The musical score is written on a single staff with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 6/8 time signature. The melody is a simple, rhythmic pattern. The lyrics are written below the notes.

К 60-м годам в целом завершился процесс освоения «верхнего слоя» фольклора.

Десятилетие 60-х годов в развитии молдавской детской песни прошло под знаком интенсификации и расширения творческих поисков. Этот процесс демонстрирует новые композиторские индивидуальности. Как пишет исследователь Н. Гаврилова: «Проявление национального характера в музыке отличается многообразием. И все же здесь можно выделить два основных момента. Во-первых, это использование композитором фольклорного материала, где природная основа национальной культуры, выраженная

через *коллективное начало*, сохраняется с наибольшей ясностью и в наименьшей мере подвергнута культурному преобразованию. Другой аспект проявления национального характера в музыке связан с *личностью самого творца музыки – композитора*. В ней получают преломление черты национального характера и шире - национальной культуры данного исторического типа» [29, с. 28].

Таким образом, если освоение общефольклорных признаков совпадает с выражением *коллективного начала*, то в период 60-х годов начинает ощущаться тенденция, связанная с субъективным восприятием и отбором фольклорных элементов. Так, 60-е годы выдвинули яркие творческие фигуры Д. Федова и З. Ткач¹⁶. Их песни получили всенародное признание. В это время наибольшее количество детских песен было создано Златой Ткач. Ей удалось найти индивидуализированную характерную интонацию и органически, «без швов», сплавить ее с фольклорной.

Помимо отдельных песен, З. Ткач начала сочинять вокальные циклы. Первый вокальный цикл *Шесть детских песен для голоса и симфонического оркестра* на слова поэта-лирика Г. Виеру был написан в 1964 году. Его успех определился благодаря знанию специфики детского мироощущения и восприятия. В цикле нашли отражение такие качества ребят, как любовь ко всякому движению, увлеченность игрой, удивление перед раскрывшимся детскому взору миром, своеобразное проявление чувства юмора.

Композитор не ограничивается набором типовых признаков детскости, а старается внедрить в музыку для малышей приемы современного композиторского письма. Так, гармония в песне *Дождик (Ploia)* строится на свертывании горизонтали в вертикаль. Песня *Пчелка (Albina)* представляет интерес с точки зрения полиостинатности. В каждом оркестровом голосе ритмическая ячейка индивидуальна, в каждой же ячейке акцентируются свои доли пятидольного размера. Песня *У телефона (La telefon)*

¹⁶ З. Ткач родилась 16 мая 1928 года в селе Лозово Ниспоренского района. После переезда семьи в Кишинев в 1931 году начинаются первые занятия музыкой, в начале на скрипке, а с шестилетнего возраста на фортепиано. «Музыкальной была вся семья: мама, Фрейда Менделевна (Фаина Эммануиловна), любила петь, отец, Моисей Бенционович Берихман, в свое время окончил консерваторию *Unirea* и играл на скрипке, на медных духовых инструментах, руководил оркестром и преподавал музыку» [72, с. 17]. Пережив годы войны в эвакуации в детском доме и вернувшись в Кишинев, З. Ткач училась в течение двух лет на физико-математическом факультете Государственного Университета. «Довольно скоро, однако, девушка начала понимать, что стезя эта – не для нее, а самое главное в ее жизни – все-таки занятия музыкой, с которой ей не было дано расстаться самой судьбой» [72, с.18]. А в 1947 году становится студенткой музыковедческого отделения Консерватории, по окончании которой преподает музыкально-теоретические дисциплины в Музыкальном училище им. Шт. Няги. В 1958-1962 гг. продолжает обучение уже на композиторском отделении кишиневской Консерватории. С 1961 года и до последних дней жизни З. Ткач работала в Консерватории. Став членом Союза Композиторов Молдовы в 1962 году, а с 1967 года и членом правления Союза, З. Ткач активно и бесценно руководит секцией музыки для детей на протяжении нескольких десятилетий. В 1974 году Злата Ткач была удостоена почетного звания *Заслуженный деятель искусств*. Умерла 1 января 2006 года.

привлекает также тенденцией к инструментализации вокальной музыки: в ней есть чисто инструментальная интермедия с диалогом темброперсонажей – духовых инструментов (взрослый) и колокольчиков (ребенок).

Современные средства выразительности тесно и органично сочетаются с фольклорными. Это оттенки миксолидийского и лидийского ладов; пятидольные размеры, заимствованные из молдавских лирических песен; морденты в вокальной партии; типичные каденционные обороты.

Песенный цикл *Радуга* (*Curcubeul*), также написанный на слова Г. Виеру, составляют шесть песен, шесть волнующих событий детства: встреча с дедом, потерявшим на войне ногу; созерцание сказочно красивой радуги (символа счастливого детства); поход в зоопарк; воображаемый полет на ракете; сценка из жизни детского сада. В сочинении четко обозначены черты цикличности. Если первая песня выполняет функцию повествовательного пролога, то другие пять организованы по рондальному принципу, где четные песни несут нагрузку образного рефрена, а нечетные – эпизодов. Если песни-рефрены объединены разнообразными образами движения (движение радужных качелей, движение ракеты и ходьба самого ребенка), то эпизоды лиричны, с оттенком легкой грусти.

По сравнению с первым вокальным циклом в цикле *Радуга* композитор обращается к более гибкому вокальному мелосу, прибегая к речитативу и декламации, расширению масштабов формы (трехчастная в третьей песне), филигранной работе с фольклорными знаковыми ситуациями. Так в песне *Девочка* (*Fetița*), передающей волнующее чувство детской дружбы, композитор претворяет одновременно несколько жанров народного музыкального творчества, создавая полижанровый сплав. Первые четыре такта имеют двойной жанровый адрес – детской дразнилки и двухдольного танца *бэтута*. Интонация от пятой ступени к повторяющейся трижды первой ступени также указывает на фольклорное происхождение. В следующих тактах ощущается опора на песенный лирический жанр. Дразнилка с повторяющейся первой ступенью сдерживала инерцию мелодического движения, теперь же оно словно «вырвалось на свободу», «раскачавшись» до диапазона ноты. К приметам лирического жанра следует отнести также характерную ритмику песни. Ее прихотливость в сочетании с мелизматикой и структурной неквадратностью поддерживает постоянное чувство лирической взволнованности (см. прим. 15).

Прим. 15.



Длительное «затишье» в сочинении детских песен другими композиторами предшествовало массовому обращению к этому жанру в 70-е годы прошлого столетия. Причем на фоне общего интереса молдавских композиторов к детской песне выдвинулись столь самобытные творческие личности, которые, как и З. Ткач, заявили о рождении индивидуальных стилей.

Специфика творческого стиля Ю. Цибульской¹⁷ определяется подчеркнутой лиричностью эмоционально-образного мира ее детских песен, в них находят развитие две узловые темы – красота окружающей природы и любовь к матери. Образы природы воплощаются в песнях тонкими акварельными красками. Особое признание получил цикл *Солнце (Soarele)* на стихи Г. Виеру (1972 г.), своеобразный гимн природе. Открытие поэзии природы детскому взору продолжается и во втором песенном цикле *Времена года (Patru anotimpuri)* на стихи Г. Виеру.

Записывая музыкальный фольклор в экспедициях, Ю. Цибульская ищет редкие фольклорные элементы, которые она органично включает в собственные сочинения. Так, в ее песнях редко можно встретить миксолидийский лад в чистом виде, но много случаев ладовой переменности, например, в песне *Петушок (Cocoșelul)* чередуются лидийско-миксолидийский *ми бемоль* мажор с гармоническим. Четвертая повышенная ступень помещается в конце фраз в песне *Дождик (Ploia)*, характерные синкопы приобретают эстрадный характер в песне *Соловей (Privighetoarea)*.

¹⁷ Родилась Юлия Георгиевна в 1933 году в городе Леово в многодетной семье (она была младшей из восьми детей). Мир музыки окружал Юлию с раннего детства: мать хорошо играла на гитаре, пела; старший брат был профессиональным гитаристом, отец играл на всех народных инструментах. После восьмого класса, не имея никакой музыкальной подготовки, представив свои первые сочинения, поступает на теоретико-композиторское отделение музыкального училища. После окончания музыкального училища с отличием, Юлия учится в Ленинградской Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, которую заканчивает в 1960 году по специальности *музыковедение*. В дальнейшем Ю. Цибульская ведет активную деятельность в качестве старшего преподавателя Кишиневского Государственного Института Искусств (1960-1974), научного сотрудника отдела этнографии и искусствоведения АН МССР (1974-1977), а также музыкального редактора издательства *Литература артистикэ*. В 1977 году Юлия Георгиевна становится членом Союза композиторов МССР. В настоящее время проживает в Германии.

Новые фольклорные приметы ощущаются в слоговых распевах, типичных для лирических молдавских песен (*Солнце, солнце (Soare, soare)*; *Подснежник (Ghiocelul)*), глиссандировании вокальной интонации (*Ghiocelul*), возрождении фольклорного жанра заклички *Весна (Primăvara)*. О том, как много внимания композитор уделяет образам природы, можно судить по названию других песен: *Красивый лес (Frumoasa pădure)*, *Тропинка (Cărbușă)*, *Кукушка (Cucul)*, *Медвежонок (Ursulețul)* и др.

Разные жанровые ракурсы находит композитор для воплощения образов материнства. Это колыбельная, которую поет мать ребенку, колыбельная ребенка кукле, разговор о маме, беседа с мамой. Самой большой удачей следует признать *Колыбельную (Cântecul de leagăn)*, сочиненную в 1974 году и удостоенную премии на конкурсе песни в честь 50-летия Молдавской ССР.

Воплощение гражданской тематики в детской песне всегда очень проблематично, так как трудно заинтересовать такой сложной темой ребенка. Песня *Миру – мир (Pace în lume)* показывает, что эта тема может быть выражена только строго отобранными средствами, доступными исполнению детьми. Мотивы песни поначалу в пределах интервала терции постепенно расширяются до квинты. Привычная, казалось бы, интонация с опорой на вторую ступень непривычно гармонически окрашена минорной доминантой в мажорном ладу. После этой гармонии особенно торжественно звучат мажорные юбилеи в мелодии и сопровождении (см. прим. 16).

Прим. 16.



В песне *Костры в селе (Focurile peste sat)* в столь же поэтической форме выражена еще одна сложная тема – социальных изменений в молдавской деревне. Как рисунок молдавского ковра разворачивается мелодика этой песни со всеми украшениями, мелизматикой, ладовыми светотенями.

Если песни З. Ткач точно отображают детскую страсть ко всякому движению, а также смешливость детской натуры, то песни Ю. Цибульской создают настроение лирического созерцания, которое стимулирует способность ребенка к размышлению.

К началу 70-х годов взаимоотношения в системе *композитор и фольклор* достигли нового качественного уровня, обозначив начало *новой фольклорной волны* (определение понятия *новая фольклорная волна* см. на стр. 29). Ее важнейшая характеристика – расширение ареала фольклорных жанров, попадающих в зону интенсивного композиторского внимания.

Одним из первых композиторов неофольклорного направления в Молдове, наряду с П. Ривилисом, З. Ткач, Г. Мустей, стал Ион Маковей¹⁸, который следовал его принципам во всем своем творчестве, в том числе и в песнях для детей. Именно он в своих многочисленных фольклорных экспедициях впервые обратился к собственно детским народным песням, которые активно собирал, записывал, а затем обрабатывал. За произведения для детей И. Маковей в 1978 году был удостоен звания лауреата премии Министерства народного образования МССР.

Этнический колорит наиболее заострен в песнях И. Маковей на народные слова, давшие импульс к претворению разнообразных фольклорных жанров. Это песни заклички *Жаворонок* (*Lie, lie ciocârlie*) (см. прим. 17), *Считалочка* (*Auraș, răcuraș*), *Деревянная лошадка* (*Caloianul*); песни-игры *Трое козлят* (*Trei iezi*), *Веретено* (*Fusul*), *Ладушки* (*Tărușele*); детская лирика *Песня* (*Cânt*), *Маргарита* (*Margarita*) (см. прим.18). Самым маленьким он предназначил одноголосные песни без сопровождения. В них композитор интересно преломляет на фольклорной молдавской основе прием псевдопримитивизма, характерный для музыки западноевропейских композиторов Белы Бартоком, Карла Орфа. В занимательной песне *a cappella Эхо* (*Ecoul*) интонационное варьирование сочетается с динамическими эффектами эхо (см. прим. 19).

Немало композиторской выдумки, связанной с проникновением в мир детства, обнаруживается в песнях И. Маковей на стихи Г. Виеру. Тематика этих песен самая разнообразная – красота природы (*Солнце* (*Soarele*), *Кодры* (*Codrul*), *Радуга* (*Curcubeul*)), любовь к родному краю (*Моя Молдова* (*Moldovioară*)), радостная жизнь в своей семье (*Наш дом* (*Casa noastră*), *Мама* (*Mama*), *С Новым годом* (*La mulți ani*)), шуточная (*Ежик и барабан* (*Toba ariciului*), *Считалочка* (*Numărătoarea*), *Песня лягушат* (*Cântecul broștelor*), *Поезд* (*Trenul*)). Стиль песен на стихи Г. Виеру, как и песен на народные слова, ярко национален. В то же время в них заметно более активное обращение к современным средствам, что также отвечает тенденции *новой фольклорной волны* (см. прим. 20).

¹⁸ Родился 10 марта 1947 года в с. Сэрата-Резешть Леовского района Молдовы. В 1965 г. окончил Слободзейское музыкальное училище, в 1973 г. – Кишиневский государственный институт искусств им. Г.Музическу по классу композиции профессора В.Загорского. В 1974 – 1976 гг. И.Маковей становится аспирантом Московской государственной коесерватории им. П.Чайковского. В 1965 – 1966 гг. работает преподавателем пения, в 1973 – 1974 гг. – преподавателем Кишиневского музыкального училища им. Шт.Няги, в 1976 – 1979 гг. – преподавателем Кишиневского государственного института искусств им. Г.Музическу. И.Маковей – лауреат премии Министерства народного образования МССР (1978), член Союза композиторов с 1975 г.

Прим. 17.



Прим. 18.



Прим. 19.



Прим. 20.



Детская песня первой половины 70-х годов еще тесно связана узами с традициями, сложившимися в песнях 50-х и 60-х годов. Однако с приходом целого ряда новых авторов в развитии этого жанра наметились и новые творческие тенденции. К детской песне обратились О. Негруца, Т. Згуряну, Е. Дога, Г. Няга и др. Отталкиваясь от общедетских знаковых ситуаций, композиторы ищут новые индивидуализированные интонации, ладогармонические элементы, ритмические формулы. Большую роль начала приобретать фактура сопровождения. В гармонию смелее входит диссонантность *Новый мяч* (*Mingea nouă*) С. Лунгула, *Колосок* (*Spicul*) В. Масюкова). Стала гибкой и раскованной система метро-ритмики. В частности, интересное полиметрическое сочетание голоса и

аккомпанемента встречается в песне *Здравствуй, фестиваль (Bună ziua, festivalule)* З. Ткач.

У композиторов наметился также интерес к сочинению песен для хора *a cappella* с двухголосной фактурой: *Жду тебя, весна (Te aştept, primăvara)* В. Врабие на слова Н. Жосу; *Пастель (Pastel)*, *Осень (Toamnă)* З. Ткач на слова В. Телеукэ; *Там, где дерево растёт (Unde creşte-un pom de glie)* Ю. Цибульской на слова Г. Виеру; *Летний закат (Amurg de vară)* Т. Згуряну на слова И. Болдум; *Подснежник (Ghiocelul)* К. Руснака на слова В. Галайку.

Наконец, в песнях первой половины семидесятых годов обнаружались первые ростки нового эстрадного направления. С ним связаны песни *Мама (Mama)* Е. Доги, *Сказочная страна (Este o ţară din poveşti...)* В. Сливинского. В последней национально характерные хроматические интонации и синкопированная ритмика сочетаются с *эстрадными* гармониями – доминантнонаккордом с ноной в середине, нонаккордом на второй низкой ступени.

Конечно, здесь нельзя не остановиться на замечательном песенном финале кинофильма *Мария, Миранелла* с музыкой Е. Доги, пронизанной солнцем, красотой, любовью к природе, окружающему миру. Ее отличают внутренняя душевная гармония и в то же время романтическая устремленность. Финал представляет собой ряд замечательных мелодических находок, где каждая песня органично вытекает из предыдущей. Ребенок вступает в жизнь, смотря широко открытыми глазами на удивительный мир, полный чудес. В мягкой, ласковой первой песне раскрывается чистый образ маленького человека, для которого «новый день встает, как чудо» (стихи Г. Виеру). Кульминация сцены – песня *Мария, Миранелла* - является примером использования в эстрадной музыке романтически-одухотворенных интонаций. После звучания вокального ансамбля – своеобразного фона всей песни, следует выразительный речитатив и *птичий* хор. Песня *Пусть всегда сияют зори (Fie ca zorii să lumineze întruna)* является лирическим гимном земле, морю, окружающей природе.

Качественный скачок произошел в молдавской детской песне на рубеже семидесятых и восьмидесятых годов. Для данного периода характерны мощный приток свежих композиторских сил, необычайное расширение содержательной стороны, появление новых жанровых разновидностей, а также творческих направлений. В этот период изданы песни двадцати пяти авторов, в том числе и тех, кто впервые обратился к этому жанру: Т. Згуряну, С. Бузилэ, В. Лоринова, Е. Мамота, Г. Мусти, А. Тамазлыкару. Активизации творчества способствовало налаженное с 1979 года ежегодное периодическое издание *Молдавских тетрадей* для детей, в котором была впервые

дифференцирована возрастная ориентация – появились указатели для дошкольного возраста, для учащихся первых-третьих классов и т.д.

По тематике и исполнительским трудностям песни для малышей и школьников начальных классов объединяются в одну группу. Это – песни-игры, считалки, колыбельные, песенки о животных, зарисовки природы: *Трое козлят (Trei iezi)* И. Маковея, *Игра в соломинку (De-a raiul)* И. Пэкурару, *Приятного аппетита! (Poftă bună!)* В. Крэчуна, *Пчела (Albina)* Т. Кирияка, *В апреле (În april)* Т. Згуряну, *Три поросенка (Trei porcei)* Е. Доги, *Только мир, только солнце (Numai pace, numai soare)* С. Бузилэ. Для этих песен характерны простота выразительных средств и миниатюрность масштабов.

Песни, адресованные детям более старшего школьного возраста, по тематике можно разделить на три группы: песни о школе и пионерские песни (*Здравствуй, школа! (Venim la tine, școală!)* Д. Киценко на слова Ф. Миронова, *Как учитель нас учил (Ne-a învățat învățătoarea)* А. Тамазлыкару на слова Аур. Чокану, *Марш красных следопытов (Marșul cercetașilor roșii)* В. Верховлы на слова К. Шишкана, *Пионерский марш (Marș pioneresc)* О. Негруцы на слова Аур. Чокану), игровые и юмористические (*Чудесный оркестр (Orchestra minunată)* Д. Кирияка на слова К. Драгомира, *Про Пэкалэ (Din neamul lui Păcală)* Т. Кирияка на слова Ю. Филипа, *Музыканты (Muzicanții)* Б. Дубоссарского на слова Аур. Чокану, *Кто поет? (Cine cântă?)* А. Тамазлыкару на слова Аур. Чокану); песни о Родине, Ленине, родном крае, дружбе и мире (*Прекрасная Молдова (Moldova, Moldova frumoasă)* З. Ткач на слова Г. Виеру, *Дети моей Молдовы (Copiii Moldovei mele)* Т. Згуряну на слова А. Рошки, *Как мне дорог родной край (Ce mult mi-i drag pământul)* С. Лунгула на слова Г. Виеру, *У меня есть дойна (Am o doină)* Ю. Цибульской на слова Г. Виеру).

Образно-тематическая емкость современной детской песни вызвала к жизни несколько новых жанровых разновидностей. Среди них - шуточные песни: *В школе зайчат (La școala iepurașilor)* С. Лунгула; *Играет козлик на цамбале (Cântă țapul la țambal)*, *Поехала лягушка в город (Pleacă broasca la oraș)*, *Как ежата умываются (Cum se spală ariciorii)* К. Руснака; *Три поросенка (Trei porcei)* А. Муляра; *Портниха (Croitoreasa)* А. Сокирянского.

В игровых песнях проявляется диалогичность, предполагающая поочередное перевоплощение ребенка в другого героя-собеседника. Таковы игровые диалоги *Котик (Motănașul)* О. Негруцы, *Цып, цып, цып (Piu, piu, piu)* А. Тамазлыкару, *Колосок (Spicule din vârful de pai)* Е. Мамота и др. Духом игры пронизаны песни новой жанровой разновидности – загадок: *Какое время года? (Ce anotimp e oare?)* С. Лунгула, *Десять братьев (Zese frățiori)*, *Песня-загадка (Cântec-ghicitoare)* Е. Доги, *С кем?! (Cu cine?!)* А. Тамазлыкару. Внимание композиторов к этим жанрам вызвано открытием совершенно нового

фольклорного пласта - детского фольклора. Записи детского фольклора осуществили, расшифровали и частично опубликовали И. Маковей, А. Тамазлыкару. Практика фольклорных экспедиций помогла отдельным композиторам не только услышать почвенную интонацию в интерпритации народных музыкантов, но и воспроизвести их исполнительскую манеру.

Во второй половине 70-х и в 80-е годы утвердилась тенденция к сочинению броских эстрадных песен. В этом жанре работают Б. Дубоссарский, Т. Кирияк, В. Сливинский, А. Люксенбург. В эстрадной манере написаны и песни З. Ткач *Дружно с братом мы живем* на слова И. Векшегоновой, *Важный день* на слова С. Михалкова.

И конечно, тенденция обновления музыкальной речи, как на уровне содержания, так и формы, явно коснулась и нефольклорного контекста. Импровизационность, как следствие игрового момента, нарушила квадратные песенные структуры. Характерно, например, следующее сочетание тактов в предложениях: 4 – 17 т. (*Божья коровка (Buburuza)* С. Лунгула на слова А. Чокану), 8-13 т. (*Портниха (Croitoreasa)* А. Сокирянского на слова В. Галайку), 4 - 3 т. (*Времена года (Patru anotimpuri)* Е. Доги на слова Г. Виеру). Квадратность «расшатывают» также переменные размеры (*Хочу стать солдатом (Vreau să fiu soldat)* А. Сокирянского на слова Е. Букова, *Купание (Baia)* А. Муляра на слова Г. Виеру, *Зайчонок (Iepuraşul)* П. Ривилиса на слова Г. Виеру).

Гармонически свежими предстают песни, целиком выдержанные на оstinатном сопровождении: *Izvoraşul* Т. Згуряну на слова Г. Виеру, *Răşai soare* С. Бузилэ на слова Г. Виеру. Любопытный пример вокального оstinато с гармоническим варьированием в сопровождении представляет песня *Равлик-Павлик (Melc-melc-codobelc)* Е. Доги на слова Г. Виеру. Колористические эффекты, связанные с гармониями секундового и секундо-терцового строения находим в песнях *Часы (Ceasul)* О. Негруци на слова Н. Якимова, *Звоночек (Clopoţelul)* В. Ротару на слова В. Галайку, *Подарок (Cadoul)* З. Столяра на слова К. Драгомира и др. Выразительный эффект контрастной полифонии использует в песне *Медовый домик* В. Загорский.

Инструментальное сопровождение все чаще выходит за рамки функции аккомпанемента, приобретая роль равноправного участника музыкального процесса. Либо оно вступает в игровой диалог с вокальной партией, последовательно чередуясь с ней (*Подснежник (Ghiocelul)* В. Вилинчука на слова Г. Виеру, *Божья коровка (Buburuza)* С. Лунгула на слова А. Чокану), либо принимает на себя функции интонационного развития (*Равлик-Павлик (Melc-melc-codobelc)* Е. Доги на слова Г. Виеру). Тенденция к инструментализации детской песни, характерная для современной вокальной музыки в целом, проявляется во внедрении в середину песни развитых инструментальных

интермедий (*Котята (Motănașii)* Б. Дубоссарского на слова Р. Горской, *Доброе утро, зайчонок (Bună dimineață, Iepurașul)* П. Ривилиса на слова Г. Виеру).

2.2. Песни и хоры для детей среднего и старшего школьного возраста

В советский период важнейшую роль в массовом музыкальном воспитании школьников играла так называемая *пионерская песня*, которая предназначалась, как правило, для исполнения хором. Ветеран работы с детским хором прославленной студии *Пионерия* Г. Струве сделал вывод, что «пионерская песня вызывает у ребят ни с чем не сравнимый душевный подъем, радостное чувство сопричастности к своему пионерскому коллективу, к деяниям всей страны» [107, с. 62]. Обобщением длительного педагогического опыта служат слова Д. Кабалевского, записанные во вводной статье к программе для общеобразовательных школ: «Каждый класс – хор! – вот идеал, к которому должно быть направленно это стремление» [1, с. 50].

Конечно, пионерская песня – новый жанр, рожденный Октябрем. Ее истоки – в советской массовой песне; фактически, это «младшая ветвь советской массовой песни» [32, с. 98]. Если Б. Асафьев определил песню как «живую, говорящую, звучащую о прошедшем летопись», то пионерская песня-это летопись пионерской жизни в Стране Советов. Первая пионерская песня *Взвейтесь кострами* С. Кайдан-Дешкина родилась в год создания пионерской организации (1922). Однако в дальнейшем, поскольку события того времени опережали процесс создания композиторами оригинальных массовых песен, старую музыку приспособляли к текстам, наполненным новой героической образностью. Это происходило неслучайно, так как в пионерской песне 20-х годов, как и советской массовой песне, отразилась романтика революционной борьбы, подвигов Красной Армии времен гражданской войны. Вполне закономерно, что на том этапе главенствующим жанром стал марш. Другой жанровой разновидностью можно считать шуточные песни (*Баклажечка, Картошка*).

В интонации советской массовой песни скрестились и обобщились традиции русской крестьянской песни, городского романса, старой революционной песни. И хотя пионерская песня прошла тот же сложный путь переинтонирования, а в своем содержании отразила, как и *взрослая* песня, все основные этапы борьбы и побед Советской Страны, ее нельзя полностью отождествлять с жанром советской массовой песни, так как в ее содержании и форме присутствует острая специфичность. Принадлежа к особой области детской музыки, пионерская песня вобрала в себя возрастные особенности школьников, которые постоянно «корректировали» пионерскую песню, не давая ей раствориться в

массовой песне. В пионерской песне почти отсутствует траурная тема, зато оптимизм, радостная устремленность «бьют ключом». В интонациях героических маршевых песен пионеров меньше суровости, но больше броскости, отваги. Отличают эти песни и многочисленные имитации звучаний горна и барабана – символов пионерского движения.

Молдавская пионерская песня, таким образом, в интонационном плане представляет заведомо сложный симбиоз, в который наряду с интонациями советской массовой песни, органично вошли и традиции молдавской народной музыки. Самобытная молдавская пионерская песня родилась на рубеже 1940 – 1950-х годов. Безусловно, пионеры Молдавской Автономной республики тоже имели богатый песенный репертуар, но то были песни русских и украинских композиторов, народные молдавские и украинские песни, революционные песни и песни гражданской войны.

С конца 40-х годов и до середины 60-х молдавская пионерская песня как бы повторила в более быстром темпе путь развития советской пионерской песни. Мы имеем ввиду идейно-тематический пласт содержания, комплекс типичных признаков, динамику жанровых видов.

Первые сборники пионерских песен, изданные в Молдавии, появились в начале 50-х годов (*Песни для самых маленьких (Кынтече пентру чей мичь)*, «Шкоала Советикэ», 1955 г. и *Песни для пионеров и школьников (Кынтече пентру пионерь ши школярь)*, «Шкоала Советикэ», 1953). По количеству авторов песен можно заключить, что в те годы интерес к пионерской песне был довольно широким. В создание нового репертуара для молдавских пионеров включились С. Шапиро, С. Лобель, А. Муляр, В. Поляков, Л. Беров, Н. Киоса, В. Барончук, Д. Гершвельд, С. Златов, Г. Борш, С. Няга, З. Ткач. Симптоматично, что в первые молдавские сборники вошли лучшие песни Д. Кабалецкого, М. Блантера, В. Захарова, А. Александрова, С. Туликова, И. Дунаевского. И структурные схемы, и семантика музыкально-речевого слоя содержания во многом еще совпадали с теми, что установились в пионерских песнях композиторов РСФСР. В качестве жанровой разновидности преобладали героические марши. Это был этап, необходимый для создания первичной базы и накопления характерных музыкально-выразительных средств. Поэтому естественно, что в первых пионерских песнях пока еще шли поиски яркой вокальной интонации.

На следующем этапе – вплоть до конца 60-х годов – наибольшее количество песен посвящено патриотической тематике – Родине, Партии, Ленину. Создавались песни о школе, пионерские походные и туристские; родились первые шуточные песни (*Часы* З. Ткач на слова А. Бусуйка, *На охоте* С. Лобеля на слова Е. Букова).

«Чтобы найти путь к сердцам людей, песня должна опираться на знакомое, общезначимое. Без этого она будет непонятна людям, поскольку не будет дарить людям радость узнавания привычного, способного вызвать у слушателя эмоциональный отклик. Но простое повторение общепонятного также не в состоянии нас удовлетворить – в песне должна предстать и другая радость – радость открытия» [32, с. 6]. Эту радость открытия давали пока осторожные вкрапления элементов народной музыки. Песни с «искрами» национального начала появились у композиторов С. Шапиро, С. Лобеля, П. Шербана, А. Ранги, В. Ротару, В. Вилинчука, Д. Георгице, С. Муляра, Д. Федова, З. Ткач.

Элементы национального фольклора органично вошли в лучшие образцы молдавской пионерской песни, связанные с именами Е. Макальца, В. Масюкова, Д. Георгицэ, Д. Федова, З. Ткач. В этих песнях обнаружились новые грани в соотношении композиторского и фольклорного.

Здесь фольклорные элементы уже не кажутся каким-то инородным материалом. Благодаря активным международным связям и обобщению нового слухового опыта, на более высокую ступень поднимается композиторское мастерство, в результате чего связи композиторского творчества и фольклора приобрели особую гибкость и органичность. Вершинным достижением в этом плане стала песня Д. Федова¹⁹ *Приезжайте к нам в Молдову (Vă poftim, prieteni, în Moldova)* на слова А. Чиботару (русский текст В. Кручкова). Летом 1965 года школьники из Тираспольского Дворца пионеров исполнили ее на конкурсе пионерской песни в Артеке (композитор за эту песню был награжден Золотой медалью), и артековцы увезли ее во все уголки огромной страны. Ее запели дети разных национальностей, как свою родную. Секрет общесоюзного успеха песни в ее заразной энергии детской радости, преисполненной гордости за свой прекрасный молдавский край (см. прим. 21).

Взаимосвязь национального и интернационального, заявленная в самом тексте, эквивалентно подтверждается собственно музыкальной речью. Во-первых, Д. Федову удалось обобщить типовые фольклорные элементы: активные внутритактовые и межтактовые синкопы на всех участках формы, вплоть до каденций; интонации с характерными повышенными второй и четвертой ступенями; цимбальную фактуру. Во-

¹⁹ Родился 24 ноября 1915 г. в Кишиневе. В 1934 г. окончил частную Кишиневскую консерваторию по классу Ю. Гуза, в 1952 г. – Кишиневскую государственную консерваторию по классу композиции Шт. Няги и Л. Гурова. В 1934 – 1940 гг. был солистом эстрадных оркестров. В 1941 – 1945 гг. выступал с концертами в частях Советской армии. В 1945 – 1947 гг. и 1955 – 1959 гг. руководил оркестром *Флуераш*. В 1959 – 1962 гг. Д. Федов – дирижер оркестра народных инструментов Молдавского радио, в 1958 – 1971 гг. – преподаватель Кишиневского государственного института им. Г. Музическу, с 1971 г. – пианист-солист Молдавской государственной филармонии. Награжден орденом *Знак почета* (1960). В 1966 г. Д. Федову было присвоено звание заслуженного деятеля искусств МССР. Член Союза композиторов с 1958 г. Умер 8 февраля 1984 г.

вторых, в песне ярко представлена семантика общепионерской интонации. Это ритмоформулы жанров марша и танца; претворение и секвенционное развитие ямбического мотива марсельезы; интонация нисходящего тетрахорда (I – V ступени), типичная для массовых советских песен.

Прим. 21.



Остановимся теперь на песнях З. Ткач 60-х годов. Помимо издания большого количества ее песен в сборниках, песни З. Ткач в 1965-66 годах вошли в молдавские учебники музыки для II, VI, VII классов. Взгляд на мир глазами детей пионерского возраста в песнях З. Ткач столь точен, что их стилистика приобретает целостное и законченное стилевое выражение. Тематика этих песен охватывает все стороны детской жизни. Привлекает обилие жанровых разновидностей пионерских песен. Только в сборнике *Bună ziua, zorilor* мы встречаемся с маршами на 3/4, 4/4, 2/4, обобщенными жанрами массовых советских пионерских песен (*Республика моя (Republica mea)*, *Пионерская песня (Cânt pioneresc)*, *Гордое имя на знамени нашем (Purtăm pe steag falnic nime)*, *Наши родители (Părinții noștri)*, *В Аптеке (La Artec)*, *Здравствуйте, зореньки (Bună ziua, zorilor)*, *В путь-дорогу (Pășim la drum)*); вальсом (*Сад-садочек (Livada, livada)*, *На катке (La ghețuș)*), претворением фольклорных жанров *сырбы (Дед Мороз (Moș Gerilă))*, хоры (*Моя страна (Țara mea)*); вокальной токкатой (*Ракета*). В интонационном плане привлекают внимание органичные сплавы или симбиозы, сочетающие молдавские этнические элементы с элементами русского и украинского фольклора или интонациями-лексемами советских массовых песен. Так, песня *Идет снег (Ninge)* в первых 3-х тактах предложений разворачивается как украинская коломыйка, а в 4-ом каденционном такте

слышится типичный ритмо-интонационный комплекс танцевальных молдавских напевов (см. прим. 22).

Прим. 22.



Другой интересный пример сопряжения разных интонационных сфер находим в *Cânt pioneresc* на слова А. Чокану. В фортепианной интермедии с помощью обыгрывания всех ступеней хроматического звукоряда (кроме II натуральной) создается скерцозный образ. Первая вокальная фраза обобщает типичные интонации старинных молдавских лирических песен: квартовый зачин с первой на четвертую ступень, затем поступенное движение вверх с возвращением к четвертой ступени и долгой остановкой на ней. В дальнейшем развитии мелодии преобладают славянские элементы (см. прим. 23).

Прим. 23.



Признание детских хоровых коллективов в 60-е годы завоевали песни С. Лунгула. Их тематика почти всегда носит интернациональный характер, они посвящены темам мира, дружбы, освоению космоса. Композитор усвоил и претворяет преимущественно традиции того фольклорного пласта молдавской народной музыки, где ясно ощутимы взаимовлияния молдавского, русского и украинского фольклоров. Видимо, здесь сыграла свою роль определенная музыкальная среда Слободзейского района, окружавшая в детстве композитора.

Другая, столь же ярко выраженная опора музыки С. Лунгула – традиции советских пионерских песен. Сплав этих двух традиций столь тесен, что подчас трудно определить жанровые особенности ритмики и интонации: композитор любит токкатные и танцевальные ритмы, общие для веселых пионерских песен. Вместе с тем, в них угадываются ритмы *сырбы*, *русяски* и других подвижных молдавских танцев.

Укажем на другие яркие песни 60-х годов: *Только вперед* (*Mereu înainte*) Е. Макальца на слова В. Рошки, *Школьный звонок* (*Clorotelul școlii*) и *Пришли сеятели* (*Ai venit semănători*) Е. Макальца на слова Г. Виеру; *Ночной концерт* (*Concert de noapte*) и *Хоп, хоп!* (*Hop, hop!*) Г. Няги на слова Г. Виеру; *Наши яблоки* (*Merele noastre*) и *Давайте, дети, всего мира!* (*Hai, copii, din lumea toată!*) А. Муляра на слова Г. Виеру; *Снова в школу* (*Din nou la școală*) Д. Федова на слова В. Рошки, *Зоренька, усни* Д. Федова на слова Д. Довбы.

С начала 70-х годов пионерская песня вступает в новую фазу своего развития, что связано с мощным притоком свежих композиторских сил, а также мероприятиями общесоюзного и республиканского значения, которые привели в активное действие механизм триады *композитор-исполнитель-слушатель*. Помимо «ветеранов», пионерские песни сочиняли Б. Дубоссарский (30 песен), О. Негруца (18 песен), В. Загорский, Ю. Цибульская, А. Сокирянский, В. Сливинский, А. Люксенбург, Т. Тарасенко, В. Верхола, Т. Кирияк, П. Русу, К. Руснак, В. Биткин, С. Бузила, И. Маковей, Т. Згуряну, Н. Дога, В. Лоринов, В. Симонов. Для молдавской пионерской песни 70-х годов характерен целый ряд новых стилистических тенденций. Одна из них заключается в интенсивной динамике жанровых типов пионерской песни. Жанровое разнообразие основывается на различии исполнительских составов, а также масштабов песен.

Другая характерная тенденция связана с новым отношением в системе *композитор и фольклор*. Композиторы 70-х и начала 80-х годов отошли от претворения *верхнего* этнографического слоя фольклора и перешли к глубинному его постижению в соответствии с тенденцией *новой фольклорной волны*. С этой точки зрения представляют интерес пионерские песни и хоры З. Ткач, написанные в 70-е годы. Любопытно, что З. Ткач в этот период не пишет пионерских маршей, а тематику патриотическую подает в лирико-психологическом ключе. Примером могут служить поэтичные миниатюрные хоровые поэмы *Iarba*, *Soare, soare*, *Листья*, *Памятник героя пионера*, *Маки*. Все они написаны для двух- и трехголосного хора без сопровождения. В них привлекает филигранность и отточенность хорового письма, поиски эффектов хоровой инструментовки. Самое существенное то, что все приемы хорового письма вытекают из особенностей характерной молдавской интонации. Одноголосной по своей природе молдавской лирической песне чужда нарочито функциональная гармонизация. Претворяя опосредованно типичные принципы молдавского народного интонирования, З. Ткач делает упор на полифоническое развитие хоровой фактуры. Причем, голоса имеют свойство свертываться в гармонические комплексы по вертикали на звуках мелодической

горизонтали. Такой принцип развития использован, например, в хоре *Трава (Iarba)* на слова Г. Виеру, в поэтической манере раскрывающем антивоенную тему.

Глубинное родство с народным искусством все больше замечается в творчестве молодых композиторов И. Маковея, Г. Мусты, А. Тамазлыкару, Т. Тарасенко. Трехголосный хор *a cappella* Т. Тарасенко²⁰ для школьников среднего и старшего возраста *Птичка, поменяй свое гнездо (Păsărica, mută-ți cuibul)* на народные слова выделяется органичным сочетанием современных профессиональных средств хорового письма с фольклорной традицией. Т. Тарасенко использует выразительный прием, корни которого уходят в архаические пласты народной музыки – широко развитую модальную переменность.

Наконец, еще одна новая тенденция: рождение пионерских песен, которые и по духу, и по выразительным средствам ориентируются на традиции эстрадной музыки. Они написаны высокопрофессионально, с учетом современных средств выразительности и яркой образности, но полностью опираются на «модели» русских современных эстрадных песен. К лучшим эстрадным пионерским песням можно отнести песни: *Три солдата (Trec ostașii)* А. Люксенбурга на слова М. Романа; В.Сливинского *Споем еще раз (Hai, să-l mai cântăm o dată)* на слова А. Чокану, *Детская страна* на слова И. Бадикяну, *Школьная тропинка* на слова М. Лисянского; З. Ткач *Луковый мальчик* и *Пианино* на слова Е. Александровой.

Практически сразу с появлением песен этого типа у молдавских композиторов возникло стремление синтезировать эстрадные и фольклорные элементы. Эти попытки пока еще не часто приводили к высокохудожественным результатам. Удачными в этом плане можно назвать лишь отдельные песни: *В моих глазах* В. Сливинского на слова П. Дарие, *Кукушонок (Cuculeț de pe pădure)* В. Сливинского на слова Г. Виеру, *Осень, травы вянут* Е. Доги на слова И. Унгуряну.

В целом, в 70-е годы и первой половине 80-х в композиторском творчестве эксперимент преобладал над устоявшимися традициями. Не исключено, что именно поэтому в пионерской песне этого периода не появилось своего интернационального «пика», подобного песне Д. Федова *Приезжайте к нам в Молдову*.

В 80-е годы появляется целый ряд сочинений З. Ткач для детского хора. Среди них обработки народных мелодий, хоровые песни в фольклорном духе, хоровые циклы. Остановимся более детально на некоторых из них.

²⁰ Родилась 21 декабря 1947 г. в г. Кишиневе. В 1966 г. окончила Кишиневскую среднюю специальную музыкальную школу, в 1971 г. – Московскую государственную консерваторию им. П. Чайковского по классу композиции профессора С. Баласаяна. С 1971 г. работает преподавателем теоретических дисциплин в Кишиневском государственном институте искусств им. Г. Музическу. Член Союза композиторов МССР с 1976 г.

Цикл *Лесная сказка (Povestea codrului)* (1981) состоит из шести хоровых пьес для детского двухголосного хора *a cappella*. Первый хор с тем же названием на стихи М. Еминеску посвящен, по определению автора, «Его Величеству – Лесу», и по жанру его можно определить как маленькую оду. Написана пьеса в тональности *D-dur* в форме простого периода, состоящего из трех тематически различных предложений. В первом предложении композитор обратился к доступному детям исполнительскому приему канона в унисон (см. прим. 24). В двух других используется также несложное голосоведение: расходящееся и сходящееся движение с абсолютным ритмическим совпадением.

Прим. 24.

Marciale

f Îm - - - pă - rat slă - vit e co - drul, îm - pă - rat slă -
Îm - pă - rat slă -

-vit e co - drul, nea - muri mii îi cresc sub poa - le
vit e co - drul, nea - muri mii îi cresc sub poa - le

Хор *Подснежник (Ghiocelul)* - лирическая миниатюра с ритмическим варьированием сходных мелодических фраз, в тональности *g-moll*, на стихи Г. Виеру - повествует о нежном цветочке подснежнике, согретом звездами. Эту небольшую хоровую пьесу можно назвать минипассакалией, так как в основе нижнего голоса лежит двухтактный оstinатный мотив, на фоне которого развивается ласковая, незатейливая мелодия первого голоса (см. прим. 25).

Прим. 25.

Allegretto mp

Soprano

1. A ie - șit un ghi - o - cel
2. Pă - cla în a - - - murg s-a dus

Alto

1. Ghi - o - cel, ghi - o - cel, ghi - o - cel
2. Ră - - - - sar ste - le - le, ste - le - le



Третья пьеса *Хлеб (Pînea)* написана в тональности *A-dur*. В поэтическом тексте Г. Виеру горячий свежий хлеб сравнивается с лицом матери, рукой отца, летним солнцем. Жанровые истоки этого номера восходят к веселому скерцо (см. прим. 26).

Прим. 26.

Как и во втором хоре, первая половина основана на оstinatной попевке в нижнем голосе, тогда как во втором периоде эта же попевка передается верхнему голосу. В целом форму пьесы можно определить как простую двухчастную с кодой.

Следующий хор *Дойна (Doina)* сочинен на известные стихи В. Александри, часто используемые и другими композиторами:

*Doină, doină, cântec dulce
Cînd te-aud nu m-aș mai duce*

*Doină, doină, vers cu foc
Cînd răsuni eu stau pe loc.*

Форма хора строфическая. Это наиболее развитый по масштабу хор (основная тональность *cis-moll*): здесь четыре строфы, причем в последней композитор впервые вводит соло сопрано, партия которого представляет собой вокализ на гласной у. Между собой строфы объединяются сходными варьированными интонациями. Само название пьесы *Doina* нацеливает композитора на круг национально-почвенных элементов, характерных данному жанру, в числе которых: активное обращение к мелизматике, медленный темп, минорное наклонение лада, имитирование наигрыша флуера в партии солиста (см. прим. 27).

Прим. 27.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: Soprano and Alto. The Soprano staff has a melodic line with a long note on 'u' followed by a series of eighth notes. The Alto staff has a similar melodic line with a long note on 'Doi' followed by 'nă, doi-nă, cân-'. The lyrics are written below the notes. The second system has three staves: Sop., S., and A. The Sop. staff has a melodic line with a long note on 'u' followed by a series of eighth notes. The S. staff has a similar melodic line with a long note on 'nă, cân-'. The A. staff has a similar melodic line with a long note on 'nă, cân-'. The lyrics are written below the notes.

Пятый минихор *Лошадка (Căluțul)* на стихи Г. Виеру повествует о любви детей к животным:

*Măi, căluț, ești trist de tot,
Acuș zahăr am să-ți scot.
Îți dau zahăr și halva,
Numai nu fî trist așa.*

Написана пьеса в тональности *As-dur* в простой трехчастной безрепризной форме. В основе первой части лежит диалог партии альтов с хором. Вторая часть контрастирует с первой по темпу (ремарка *cantabile*) и тонально (дорийский *f-moll*). Третья часть возвращает слушателя к первоначальному оживленному темпу и тональности *As-dur*, но на этот раз к миксолидийскому. Маленькая кода имитирует удаляющийся стук копыт с ремаркой *morendo* (см. прим. 28).

Прим. 28.

p Țo - ca, Țo - ca, Țo - ca, Țoc, Țo - ca, Țo - ca,

Țo - ca, Țoc, *ppp* Țo - ca, Țoc,

Заключительный хор *Дорога (Drumul)* посвящен самой дорогой дороге в жизни, ведущей к родному дому. Практически, это выразительный пейзаж родного молдавского края с его лесами, полями, отарами овец. Для этой части композитор избрала тональность *d-moll* и варьированную куплетную форму, используя для каждого из куплетов свой прием в сочетании двух голосов. Так, в первом куплете голоса распределены по принципу: мелодия в верхнем голосе – аккомпанемент в нижнем. Во втором куплете использован прием контрастного двухголосия, наконец, в третьем – каноническая имитация в квинту. Мелодика хора изобилует фольклорными танцевальными синкопами в каденционных оборотах с поступенным ходом от четвертой к первой ступени (см. прим. 29).

Прим. 29.

Moderato *mp*

Soprano *p* Drag mi-i dru - mul de pă-du-re

Alto Drag mi-i dru - mul Drag mi-i

S că te du-ce drep la mu-re că te du-ce drep la mu-re

A dru - mul de pă - du - re

Цикл *Лесная сказка (Povestea codrului)* нацелен на формирование у детей с раннего возраста гражданственных чувств любви к родному краю. Используя широко известные стихотворения М. Еминеску, В. Александри, Г. Виеру, Злата Ткач очень емко и точно

воплотила в своей музыке образы, понятные всем с детства. Цикл интересен в плане тщательного выбора средств музыкальной выразительности, среди которых разнообразие форм (период, куплетная форма, простая двух- и трехчастная, строфическая форма), жанров, приемов голосоведения в рамках минимального количества голосов.

Популярная в исполнительской практике обработка молдавской народной мелодии *Шутка (De glumă)* 3. Ткач появилась в 1986 году. В самом названии уже заключен комический смысл. Героиней текста на народные слова служит *хваленая кума (cunătra lăudată)*, которую фактически не за что хвалить, так как, несмотря на давно прошедшие лето и осень, часть собранного урожая конопли так и осталась в снопах, а часть *выпряли* коты (см. Приложение 4).

Хоровая шуточная миниатюра адресована детскому трехголосному хору *a cappella*. В этой небольшой по масштабам пьесе, однако, происходит много событий, соответствующих законам шуточного жанра. Во-первых, постоянно меняется жанровое наклонение мелодии: танцевальные фрагменты диалогизируют с декламационными. Во-вторых, постоянно меняется темп (*vivo, meno mosso, poco a poco accelerando, sostenuto*), динамика (чередуются фразы на *f* и *p*).

В рамках двух-трехголосия композитор изобретает всевозможные варианты в соотношении голосов. Например: трехголосному запеву отвечает фраза соло альтов «foaie verde», затем двухголосие превращается в трехголосие за счет *divisi* сопрано, после чего происходит диалог соло альтов и соло сопрано. Далее следуют и другие варианты в соотношении голосов, когда, например, партия альтов разделяется на два голоса. Помимо обычного движения параллельными гармониями, композитор обращается к противоположному направлению в развитии голосов, а также к канону в интервал ноны, вызывающем юмористический эффект. Фактически хор написан в сквозной форме, где варьируется одна танцевальная попевка.

Хор *Ой, ты дуб (Măi, stejarule)* написан на народные слова в 1987 году для трехголосного детского хора *a cappella* и солистки сопрано. В нем воспевается традиционная красота и мощь дуба, а также присутствуют поэтические метафоры и сравнения: листьев со звездами, а самого дуба - с облаками (см. Приложение 4).

Пьеса сочинена в тональности *e-moll*, в куплетной форме с кодой. Драматургия голосоведения строится по принципу диалога между запевом соло сопрано и трехголосных хоровых *tutti*. Один и тот же текст в хоровых разделах (*măi, stejarule*) дает основание считать их рефреном. Тембровый контраст между соло и хором подчеркнут контрастом жанров. Если в партии сопрано явно чувствуется опора на лирическую песню, то в хоровых рефренах композитор опирается на танцевальный жанр бэтуты.

Истоки выразительной мелодики этого хора следует искать в протяжных лирических молдавских песнях; их приметы угадываются в поступенных ниспаданиях мелодии от пятой к первой ступени, внутритактовых синкопах, предъемах от второй к третьей ступени, в каденционных оборотах, ритме бэтуты в хоровом рефрене.

В 1989 году появляются два хоровых сочинения Златы Ткач *Лесная тоска* (*Dorul codrului*) и *Днестр, ты не устал* (*Nistrule, n-ai obosit?*), которые очень часто исполняются в концертном варианте как цикл из двух хоров на стихи В. Кодицэ для четырехголосного женского или детского хора старшего школьного возраста.

В первом хоре *Лесная тоска* (*Dorul codrului*) выразительный поэтический текст В. Кодицэ очень эмоционально, с массой метафор и сравнений воспроизводит жизнь леса летом, осенью и весной. В самом названии угадывается акцент на осенней печали, когда листва опадает, птицы улетаются, жизнь замирает. В соответствии с сюжетными изменениями лесного пейзажа строится и многоплановая форма хора. В нем можно выделить четыре раздела, причем тематизм четвертого варьирует тематизм первого, что вносит в общую конструкцию черты репризности:

A B C A'

Все разделы контрастны по отношению друг к другу. Крайние наиболее лиричны, кантиленны, в темпе *Andante*. Заунывный пейзаж осени создается за счет многократного повторения четырехзвучной попевки в тональности *fis-moll* в партии вторых альтов. На этих же звуках, но другими, более крупными длительностями строится партия первых альтов. В целом альтовая партия служит аккомпанирующим голосом, на фоне которого звучит очень экспрессивная мелодия у первых сопрано, напоминающая дойну.

Второй раздел начинается с ремарки *poco piu mosso*. Помимо смены темпа, здесь меняется также метр с 3/4 на 2/4. Этот раздел приводит к драматической кульминации всего хора, когда на *sf* звучит цепь диссонирующих септаккордов в различных тональностях, которые словно символизируют собой вздохи осеннего леса накануне зимы (см. прим. 30).

Прим. 30.

The musical score is for a four-part women's or children's choir. It consists of two systems of staves. The first system has two staves (1 and 2) with lyrics in Romanian. The second system also has two staves (1 and 2) with lyrics. The tempo changes from 'subito p' to 'Poco piu mosso'. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature changes from 3/4 to 2/4. The lyrics are: 'Vân - tu-i tre-ce prin - tre ple-te, nici o pa-să-re nu ve-de' and 'U- - u - - u- -'.

Третий раздел – наиболее динамичный и радостный – рисует картину ожившего весной леса. Здесь есть своя кульминация, изображающая трели тысяч птиц, вернувшихся в свой родной лес. В кульминационном разделе композитор обращается к приему сонористики; так, в каждой партии четырехголосного хора выписаны различные звуковые трели, задача которых создавать интереснейший многозвучный колористический эффект. Весь кульминационный сонористический раздел длится 19 тактов.

Четвертый раздел снова возвращает нас к осеннему пейзажу. В нем так же, как и в первом, сохраняется трехголосная фактура (без вторых сопрано) и так же, как и в первом разделе, на той же остиной попевке звучит вокализ на гласную у у альтов, мелодия же в духе дойны развивается в партии первых сопрано. Эту тематическую репризу можно считать динамической, поскольку она более развита по масштабу и варьируется интонационно. В репризе еще больше акцентируются жанровые признаки дойны с ее мелизматикой, синкопами и прихотливым ритмом в системе *parlando rubato*.

Хор *Днестр, ты не устал?* (*Nistrule, n-ai obosit?*) имеет как художественное значение, так и воспитательно-познавательное. Как многие произведения Златы Ткач, он пронизан любовью к родному краю. На этот раз главный герой – река *Nistru*, которую поэт и композитор уподобляют человеку-труженику:

*Apele să-vi duc la mama,
Căci al mării negre-s fiu,
Și-mi urmează Nistrul drumul:
Pe-unde-ncet, pe-unde mai tare,
Ca și omul muncitor.*

Хор сочинен в куплетно-вариационной форме со вступлением и кодой. Из трех куплетов второй, выполняя функцию разработки, наиболее развит по масштабам (длится 19 тактов) по сравнению с первым (12 тактов) и третьим куплетом (11 тактов), а также в ладотональном отношении: из *e-moll* композитор уходит в тональности *F-dur* и *B-dur*. Очень любопытен для детской музыки гармонический состав аккордов. Часто автор прибегает к нонаккордам, септаккордам разных ступеней и сочетаниям кварто-секундовой структуры. Обращает на себя внимание гармонический эллипсис при переходе от второго к третьему куплету: малый вводный септаккорд к *C-dur* без разрешения переходит сразу в тоническое трезвучие тональности *e-moll*.

В основе коды лежит эффект четырехголосного аккордового *glissando* в партии первых и вторых сопрано на органном пункте тонической квинты *mi-cu*. Эффект хорового *glissando* словно имитирует беспрерывно катящиеся воды реки-труженика *Днестра*, одновременно внося игровое начало, всегда вызывающее пристальный интерес детей-

исполнителей (см. прим. 31). В хоре можно обнаружить немало национально-почвенных элементов: характерные танцевальные ритмические формулы, натуральный минор, размер 5/8.

В этот же период появляются сочинения для хора Д. Киценко, и в частности, Две песни на слова И. Бунина: *Лес, точно терем расписной* и *Родник*, в которых автор пытался передать живописный колорит, используя средства хоровой инструментовки. Другой его цикл – *В зоопарке* на стихи Л. Некрасовой – представляет собой оригинальные зарисовки-портреты животных (*Павлин, Медведь, Пернатый народ*). Однако в гармоническом плане эти миниатюры, написанные для четырехголосного хора *a cappella*, очень сложны, требуют большой подготовки и опыта исполнения современной музыки.

Прим. 31.

2.3. Сочинения кантатно-ораториального жанра²¹

Если жанр хоровой песни для детей имеет сравнительно большую историю, и берет свое начало в конце XIX века, то первые произведения кантатно-ораториального

²¹ Материал раздела представлен автором в статье *Genurile de cantata și oratoriu în creațiile pentru copii ale compozitorilor din Republica Moldova* [207].

жанра для детей появились гораздо позже, на рубеже 40 – 50-х годов XX века. В то время композиторов привлекали патриотические темы и образы, что и в кантатно-ораториальном жанре для взрослых: Ленин, Родина, мирный труд, борьба за мир. «В вокально-симфонической музыке для детей, создававшейся в 40 – 50-е годы, нередко можно встретить черты, свойственные значительному числу сочинений этого жанра в целом, написанных в этот период. Это – декларативность, а часто и поверхностность в раскрытии темы и, следовательно, связанный с ними недостаточно высокий художественный уровень» [86, с. 235]. Однако лучшие произведения хоровой музыки того периода исполнялись вплоть до 90-х годов прошлого века. Это хор *Пионеры сажают леса* из оратории *Песнь о лесах* Д. Шостаковича, лирический центр (№№ 5, 6, 7) из оратории С. Прокофьева *На страже мира*, кантата *Песня утра, весны и мира* Д. Кабалевского. Они и послужили мощным толчком в развитии детской кантаты и оратории в 60-е годы. В этот период родилась первая молдавская детская кантата.

В целом, в развитии данного жанра в республике не сложилась непрерывная линия, эволюция его скорее дискретна. И все же на примере семи кантат, закрепившихся в исполнительской практике, ясно различаются два этапа – становления и развития. Композитором, впервые обобщившим опыт классиков в этом жанре, стала З. Ткач, сочинившая в 1962 году детскую кантату *Город, дети, солнце* на слова В. Телеукэ и А. Чиботару.

Образный мир кантаты многопланов: тема борьбы за мир и тема счастливого детства в прекрасном белом городе соседствует с темой материнства. Крайним оптимистическим частям кантаты противопоставлена драматически насыщенная вторая часть *Дети*, в которой музыкальная семантика радости вступает в конфликт с семантикой зла. Экспозицией второй части служит колыбельная песнь матери ребенку. Постепенно мысли матери о красоте окружающего мира переходят к трагедии Хиросимы. Хоровой вокализ сменяется картиной зловещего набата и битвы (хор медных духовых). О гибели тысяч детей от атомной бомбы композитор повествует без излишней сентиментальности, прибегая к остроэкспрессивным звучаниям в большом симфоническом эпизоде. «Губительные силы мрака и зла обрисованы здесь настолько выпукло и реалистично, что невольно вспоминаются страницы Седьмой и Восьмой симфонии Шостаковича» [71, с. 46].

В этом произведении З. Ткач опирается преимущественно на общедетские знаковые ситуации, почти не касаясь национально-характерных средств. Лишь во второй части мечты матери о будущем сына обобщаются через фольклорный жанр дойны. Первая

кантата не нашла продолжения в концертной жизни, но стала предьиктом к сочинению репертуарных произведений в этом жанре.

Важным событием в музыкальной жизни Молдавии явилась кантата З. Ткач *Ленин*, написанная в 1969 году к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина (слова В. Галайку, русский текст Ю.Семенова). Она была предназначена для исполнения школьными хоровыми коллективами в сопровождении фортепиано. Композитор сознательно отказалась от оркестрового сопровождения, чтобы дети общеобразовательных школ могли исполнять ее без особого труда. По определению Б. Асафьева, кантатой называется «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, но все это не в драматическом действии, а в лирическом созерцании» [10, с. 63]. Действительно в кантате *Ленин* образы патриотического и гражданского звучания предстают лирически окрашенными, что лишает их налета помпезности и декларативности.

К 50-летию пионерской организации (1974) композитор З. Ткач создает новую работу – пятичастную кантату *Пионеры* на текст В. Галайку. Каждый раз варьируя исполнительский состав крупных хоровых произведений, З. Ткач обратилась в данном случае к звучанию хора *a cappella* и чтецу. Как и кантата *Ленин*, *Пионеры* предназначена для исполнения школьным хором. По существу, образный мир кантаты развивает комплекс тем из предыдущих ее кантат: любовь к родному краю (I, II части), патриотическая тема (III часть), дети и война (IV часть). Но есть и новый поворот в пионерской теме. Это мотив красного галстука, который в качестве текстового рефрена повторяется в I, III, V частях кантаты (см. прим. 32). Привлекает и жанровое разнообразие: вальс, полифоническая пастораль, гимн, марш и скерцо.

Прим. 32.



Редкую для детской музыки траурную тему композитор воплощает в драматической кульминации кантаты – *Песня (Cântec)*. В сочетании с партией чтеца музыка производит подлинное эстетическое потрясение. Событие, о котором так взволнованно поведали композитор и автор текста, действительно произошло в годы Великой Отечественной войны с еврейским мальчиком-скрипачом, расстрелянным

фашистами под Ростовом. Для этой части З. Ткач нашла удивительный яркий мелодический образ (см. прим. 33).

Прим. 33.



Эстафету З. Ткач в сочинении кантаты для детей подхватил С. Лунгул²². Вокально-симфонический жанр – ведущий в его творчестве. Признание композитору принесли кантата *Родные просторы*, поэмы для хора *a cappella* *Осень в Молдавии*, *Ленин – мир, жизнь и солнце*, *Аппассионата*, оратория *Дмитрий Кантемир*, кантата-ода *Гимн братству* и др. Гражданственно-патриотическая тематика нашла продолжение и в кантате для детей *Родина моя (Patria mea)* в четырех частях на стихи Г. Виеру и В. Рошки.

Кантата *Родина моя* для детского хора и симфонического оркестра тоже служит обобщением традиций советских классиков на национальном материале. Лирическая первая часть *Зори Молдовы* (о счастливом детстве в родном краю) целиком выдержана в ритме молдавской хоры. Комплекс выразительных средств *Молодежной (Tinereasca)* указывает на обобщенное воплощение в профессиональной музыке народного молдавского танца *остропэц*: ритмическая структура 5/8, повышенные вторая и четвертая ступени. Суровой траурной экспрессией впечатляет развернутая трехчастная композиция *Реквиема* (подзаголовок *У монумента героя*). Крайние его разделы строятся на чередовании скорбного вокализа *a cappella* с инструментальными разделами, подобными взволнованным комментариям-отыгрышам. В середине возникает образ злого военного нашествия, решенный чисто оркестровыми средствами. Величественный финал *Земля, которую я люблю* звучит как апофеозная хоровая декламация со сменой размеров 3/4, 4/4, 2/4, сочетающая ритмы революционных маршевых шествий с фольклорными элементами (характерными альтерациями и форшлагами). Кантатой *Родина моя* завершился период становления данного жанра.

Во второй половине 70-х годов появляется ряд крупных вокально-симфонических сочинений. Среди них особо следует отметить кантату В. Биткина *Книга, перелистанная ветром (Cartea răsfăită de vânt)* на стихи Ан. Чокану, кантату Т. Кирияка *Свети, солнце, свети (Luci, soare, luci)* на стихи Г. Виеру и кантату-рапсодию З. Ткач *Край песни, край*

²² Родился 16 февраля 1927 г. в с. Глиное Слободзейского района Молдовы. В 1957 г. окончил Кишиневскую государственную консерваторию по классу композиции профессора Л.Гурова и С.Лобеля. Член Союза композиторов с 1958 г. С 1973 г. С.Лунгул – член правления, с 1974 г. – заместитель председателя правления Союза композиторов Молдовы. В 1973 г. был избран председателем художественного совета Гостелерадио Молдовы. В 1974 г. ему было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств МССР, а в 1984 г. С. Лунгул стал лауреатом Государственной премии МССР. Умер 7 ноября 2002 г. в Кишиневе.

любви... (*Plai de cânt, plai de dor...*) на стихи С. Гимпу. Эти произведения могут быть отнесены к неординарным художественным явлениям музыкальной жизни Молдовы второй половины прошлого века.

Кантата В. Биткина²³ *Книга, перелистанная ветром* (*Cartea răsfoită de vânt*) на стихи Ан. Чокану была написана в 1975 году и предназначалась для исполнения детским хором и камерным оркестром. Четыре части кантаты представляют собой памятные страницы, отражающие восприятие детьми событий минувшей войны, о которой им известно по документальному и художественному кино, произведениям искусства и культуры, по урокам истории и рассказам ветеранов. В кантате не изображены военные действия, они приходят к ребенку во сне как плач-реквием по погибшим, контрастируя с безмятежными ласковыми картинками мирной жизни, нарисованными в первой (*Дом* (*Casa*)) и второй *Ароматная гроздь* (*Strugur, strugur parfumat*) частях (см. прим. 34, 35).

Прим. 34.

The musical score is for a song in G major (one sharp) and 4/4 time, marked 'Allegro'. It features a Soprano (S) and Alto (A) vocal line, a Piano (Piano) accompaniment, and a Piano (Pno.) section. The lyrics are in Romanian: 'Am oca-să ochi de floare' and 'cu fe-re - stre-le spre soa-re cu cim- - - - bru la pe-r'.

²³ Родился 29 января 1947 г. в г. Богородске Горьковской обл. РСФСР. В 1961 г. окончил Горьковскую хоровую Капеллу мальчиков, в 1965 г. – теоретическое отделение Горьковского музыкального училища, в 1971 г. – Московскую государственную консерваторию им. П. Чайковского по классу композиции Н. Сидельникова. С 1970 г. – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Кишиневского музыкального училища им. Шт. Няги. Член Союза композиторов с 1972 г.



Прим. 35.

Тревожные сны оставляют неизгладимый след в душе ребенка, порождая мысли о преклонении перед героическим подвигом дедов, отцов, матерей. Этот эмоциональный план раскрывается в третьей *Мечтающие странники* (*Neamul pelerinilor visători*) и четвертой *Ищите сердце...* (*Căutați inima...*) частях.

Музыка кантаты богата по своим жанровым истокам. Это и песня, и баллада, и дойна, и танец. Композитор развивает фольклорные элементы в русле современной эстрадной обработки. Сочетание синкоп разной длительности на фоне танцевального *остинато* оркестрового сопровождения с гибкой сменой метра создает ощущение свободного мелодического движения, не скованного временными рамками.

В. Биткин уделяет значительное место в произведении импровизации, демонстрируя слушателям органическую близость фольклорного и джазового принципов развития мелодии. В этом плане особенно показательна интерлюдия из первой части и

медленный раздел второй части (воспоминания о трагических эпизодах войны) (см. прим. 36).

Прим. 36.



При изобилии и фактурном богатстве музыкального материала кантата моноинтонационна. Интонации песни *Дом (Casa)*, по-детски незатейливые и простодушные, переосмысливаются в тревожной картине сна из второй части. Тема плача-реквиема третьей части перерастает в напряженный *perpetuum mobile*. Наконец, в финале кантаты наблюдается постепенное обогащение песенной мелодии. Этим музыкальным процессом открывается глубокий смысловой подтекст. Композитор стремился раскрыть идею становления характера юноши, его взросления и осознания важных и сложных нравственных проблем, рожденных тем трагическим временем.

Новую страницу в развитие детской кантаты вписал молодой тогда композитор Тудор Кирияк²⁴. Если произведения З. Ткач и С. Лунгула обобщили на национальном материале традиции советских классиков в создании героико-патриотической кантаты, то в сочинении Т. Кирияка *Свети, солнце, свети (Luci, soare, luci)* на слова Г. Виеру воплотились тенденции, показательные для кантатно-ораториального жанра 80-х годов – лиризации, связанной с поворотом к внутреннему миру ребенка, его психологии, его восприятию природы. Шестичастная кантата отличается редкой чистотой и единством стиля. Как отметила М. Белых, «в ней неповторимо запечатлен неуловимо прекрасный аромат чего-то близкого, щемяще родного, того, что человек впитал с молоком матери и пронес через всю свою жизнь» [16, с. 72].

В кантате Т. Кирияка идея поклонения родной земле раскрывается сквозь призму мироощущения и мировосприятия детей. В ней акцентируются пасторальные и

²⁴ Родился 21 марта 1949 г. в с. Чучулень Ниспоренского района Молдовы. В 1970 г. окончил музыкальное училище им. Шт. Няги по классу теории музыки, в 1975 г. – Кишиневский государственный институт искусств им. Г. Музическу по классу композиции профессора С. Лобеля. В 1976 – 1980 гг. работал преподавателем музыкально-теоретических дисциплин в муз. училище им. Шт. Няги. В 1980 – 1982 гг. являлся членом репертуарно-редакционной коллегии Министерства культуры МССР. С 1987 г. преподавал в Молдавской государственной консерватории им. Г. Музическу. Т. Кирияк – лауреат Государственной премии МССР (1988). Член Союза композиторов с 1977 г.

медитативные образы, выстраивающиеся в лирико-эпическую драматургию. В безыскусственности выражения чувств, свойственной детскому восприятию, есть и философский подтекст, отличающий тонкие стихи Г. Виеру. Некоторые образы носят инносказательный смысл. Так, белочка (II часть *Белочка (Veverița)*) – неугомонная, прыгающая со звезды на звезду, резвая, любознательная – воплощает образ детства с его неумной фантазией и жаждой познания, *Наш язык (Limba noastră)* (IV часть) – символ чувств и понятий, составляющих суть человеческого общения.

Части следуют друг за другом без перерыва. Есть здесь сквозная пасторальная тема. Сама композиция кантаты словно отражает частицу мироздания, день, прожитый ребенком от зари до зари, и неслучайно, первый пасторальный мотив у вибратона, открывающий вступление, – своего рода, символ восходящего солнца – приобретает в коде сочинения гимническое звучание (см. прим. 37).

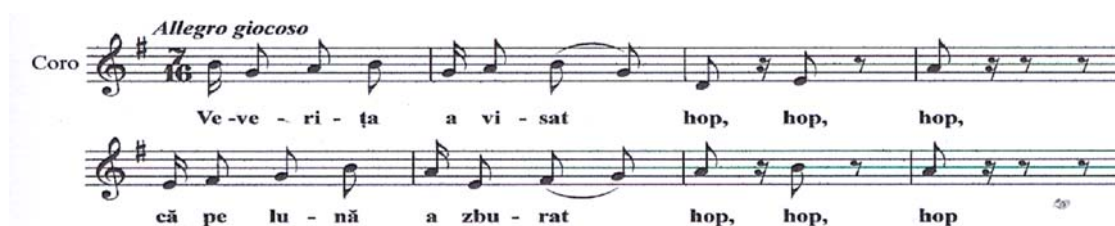
Наиболее весомой и новой стилевой приметой следует признать исключительную опору на фольклорный материал и мастерское оперирование его ресурсами в контексте современных средств композиторского письма. Иными словами, кантата Т. Кирияка *Luci, soare, luci* целиком вписывается в контекст *новой фольклорной волны*. Здесь нет ни одной цитаты, но глубокое чувство живой народной интонации, как вокальной, так и инструментальной, рождает ощущение подлинности материала. Все песенные мелодии кантаты ясные, диатонические, нередко с характерными для молдавского фольклора отклонениями в параллельный лад в конце построений. Прозрачность, пастельность красок, утонченность колорита обусловлены инструментовкой, отличающейся камерностью и изысканностью тембровых интонаций.

Прим. 37.



Очень чутко композитор уловил свойство детей мыслить конкретно-предметно, отсюда обращение к любимым детьми образам животного мира – белки, ласточки, ежа (см. прим. 38).

Прим. 38.



По этой же причине пафос гражданственности выражен в кантате более весомо, зримо по сравнению с сочинениями для взрослых. Последняя ее часть *Родной язык* по смыслу представляет собой вариант стихов Л. Ошанина *Пусть всегда будет солнце* к песне А. Островского (см. прим. 39). По образно-эмоциональному строю и по музыкальному языку кантата *Luci, soare, luci* полностью отвечает высоким требованиям, предъявляемым произведениям для детей. Хоровые партии по интонационным особенностям достаточно просты, но требуют от детского хорового коллектива специальных навыков, необходимых для исполнения импровизационных фрагментов со сложной звуковысотной и метроритмической организацией.

Прим. 39.

The image displays a musical score for the cantata 'Luci, soare, luci'. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano accompaniment (Piano) and two vocal parts (Soprano and Alto). The piano part features a melodic line with a rising and falling contour. The vocal parts have lyrics in Russian. The second system continues the piano accompaniment and includes two more vocal parts (Soprano and Alto) with lyrics. The piano part continues with a similar melodic pattern. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

System 1:

- Piano:** Melodic line with a rising and falling contour.
- Soprano (S):** Пусть ок - но от-
- Alto (A):** Пусть ок - но от - во - рит - ся,

System 2:

- Piano:** Continuation of the melodic line.
- Soprano (S):** во - рит - ся,
- Alto (A):** В дом вой - дёшь ты

Неофольклорная тенденция доминирует в стилистике кантаты-рапсодии *Край песни, край любви...* (*Plai de cânt, plai de dor...*) З. Ткач (стихи С. Гимпу), написанной в 1981 году. Это монументальное сочинение в семи частях предназначено для исполнения трехголосным женским или детским хором, двумя солистами (сопрано и тенором) и органом.

По тематике кантату можно отнести к лирико-патриотическим произведениям, поскольку личный, субъективный момент любви сына к матери перерастает в широко-обобщенную тему любви к своему краю. Лиризм кантате придает и второй пейзажный план содержания: третий, пятый и шестой номера посвящены образам природы – щебечущим птичкам, колосющимся полям и т.д. Произведение носит заголовок *Кантата-*

рапсодия, что проявилось в многочисленных импровизационных разделах, как у органа, так и в партиях солистов. В органных импровизациях сочетаются фольклорное начало, связанное с ритмом *parlando rubato*, и неоклассическое прелюдирование в духе баховских импровизаций (см. прим. 40).

Прим.40.



Именно такое органное вступление и открывает кантату. В нем с первых тактов звучит дойнообразный лейтмотив всего сочинения, повторяясь и вариантно развиваясь в первой, третьей, четвертой, пятой, шестой и седьмой частях, цементируя весь семичастный цикл.

Неофольклорное начало наиболее чувствуется в опоре на конкретные жанровые модели. Так, элементы дойны акцентируются в первой части *Скажи...* (*I-a să-mi spui...*), четвертой *Самые дорогие* (*Cei mai scump*) и седьмой *Край мой, край* (*Plaiul meu, plai...*). Вторая часть *Ягненок* (*Mielușor*) на 6/8 сочинена в жанре хоры (см. прим. 41).

Прим. 41.

Элементы сырбы ощущаются в третьей части *Птичка* (*Păsărică, păsărică*) (см. прим. 42). Более сложные танцевальные ритмы композитор использовала в крайних разделах, которые написаны в размере 8/8 (3+3+2). Помимо конкретных фольклорных жанровых прототипов в кантате можно обнаружить более обобщенные элементы фольклора, как, например, многочисленные синкопированные ритмы, типичные интонационные формулы лирических каденций.

Прим. 42.

Tempo allegro

Soprano
Alto
Organ

mf A - - - A - - - Că - n - tă sus o

S
A
Org.

pă - - să - - ri - - că nici nu-i ma - - re nici nu-i mi - - că

știu să cânt și-s fru - - mu - - și - - că

a - - - a - - -

Org.

Кантата изобретательна в плане фактурном, то есть соотношении трех исполнительских пластов: хорового, сольного и инструментального (орган).

Первая часть служит прелюдией ко всему циклу, поэтому здесь хор отсутствует, партитура складывается из масштабного органного вступления и дуэта-диалога двух солистов.

Во второй и скерцозной третьей части диалог ведут хор и соло сопрано. Линию развитых импровизаций и диалога двух солистов продолжает четвертая часть, вновь акцентирующая лирико-патетическое начало.

В игровой пятой части *Что делаешь, край?* (*Ce faci, plaiule?*) на первый план выдвигается трехголосный хор с оstinатными танцевальными ритмами, изредка поддерживаемый аккордами органа (см. прим. 43).

Прим. 43.

The musical score is for a piece titled "Ce faci tu mări, plaiule". It is in 2/4 time, marked "Allegro" and "mp". The score is written for Soprano (S) and two Alto parts (A1, A2). The lyrics are "Ce faci tu mări, plaiule". The music features a three-part vocal harmony with a repeating rhythmic pattern in the lower parts. The Soprano part has a melodic line with some rests. The Alto parts have a more rhythmic, dance-like pattern. The lyrics are repeated throughout the score.

В шестой части *Колокольчики* (*Zurgălăi*) активно взаимодействуют партии хора и органа.

Заключительная седьмая часть *Край мой, край* (*Plaiul meu, plai...*) синтезирует в себе всевозможные сочетания инструментального и вокально-хорового пластов, что обусловлено сложной, по сравнению с другими частями, драматургией развития образов. Вступление сочинено в простой трехчастной форме, где крайними разделами служат органное прелюдии, а серединой – лирический дуэт сопрано и тенора.

Хор, как активное действующее лицо тембровой партитуры, выступает в крайних разделах сложной трехчастной формы (*Allegro con brio*), где акцентируется ясная идея кантаты-рапсодии: любви к родному краю. В лирическом центре финала (ремарка композитора *в два раза медленнее*) распевается лейтмотив у солистов и хора на фоне оstinатного сопровождения органа. И, наконец, все фактурные пласты в коде собираются в *tutti* (см. прим. 44)

Прим. 44.

The musical score is for a piece titled "Plai de cânt, plai de dor..." by G. Kочарова. It is written in D major (two sharps) and 8/8 time, with the tempo marking "Allegro con brio". The score is divided into two systems. The first system includes parts for Solo S, Solo T, S, A, and Organ. The second system includes parts for S, T, S, A, and Pno. The lyrics are "Plai - - iul meu" and "meu, plai". The score is marked with a forte (f) dynamic and includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

Впервые кантата-рапсодия *Plai de cânt, plai de dor...* прозвучала на XIV Пленуме Союза композиторов Молдавии в декабре 1981 года. Чуть позднее появилась новая версия этого сочинения в русском текстовом варианте (на стихи А. Бродского). Место певцов-солистов в ней занял чтец-декламатор, сольные номера были заменены мелодекламацией с краткими инструментальными интерлюдиями, а партия органа отдана фортепиано. Внесенные изменения позволили использовать более мобильный состав, а также максимально приблизили сложное масштабное сочинение к исполнению детскими хоровыми коллективами.

В 1982 году автор предлагает еще один вариант кантаты-рапсодии, на этот раз в сопровождении камерного оркестра. Это преобразование еще в большей степени подчеркнуло жанровую принадлежность произведения, обогатило его тембровую палитру, акцентировало неофольклорную стилистику. Как заметила Г. Кочарова, «подобное разнообразие исполнительских решений одного и того же сочинения – не только

результат заботы о репертуарности своего детища. Композитора интересует и другое – как привлечь к кантате-рапсодии внимание слушателей самых разных возрастных категорий и заодно найти оптимальный вариант раскрытия художественного замысла» [72 , с. 98].

2.4. Выводы по 2 главе

За несколько десятилетий (со второй половины 40-х годов до конца 80-х) хоровая музыка для детей в творчестве композиторов Молдовы прошла интенсивный путь развития. Этот период подразделяется на несколько этапов. Вторую половину 40-х годов и 50-е годы можно обозначить этапом становления хоровой музыки для детей, который связан с именами композиторов Л. Гурова, С. Шапиро, С. Лобеля, Д. Георгицэ, Е. Макальца и др. Язык их хоровых песен преимущественно опирался не на общедетские знаковые ситуации, характерные для творчества советских композиторов разных республик.

На этапе 60-х годов круг композиторов, пишущих для детей, обогатился видными фигурами Д. Федова, Ю. Цибульской, С. Лунгула и др. Среди них, безусловно, выделяется глубиной постижения специфики музыки для детей З. Ткач. Качественный скачок произошел в хоровой музыке для детей в плане выбора средств музыкальной выразительности. На протяжении десятилетия 60-х годов постепенно накапливались национально-характерные лексемы, которые к концу этого десятилетия сформировали в музыке для детей традицию музыкального фольклоризма. Таким образом, к началу 70-х годов завершилось освоение *верхнего фольклорного слоя* и его адаптация в композиторском творчестве.

70-е годы открыли путь проникновения в хоровую музыку для детей *стилевой тенденции неофольклоризма*. В этот период список авторов произведений для детей пополнялся все новыми и новыми именами, в числе которых Т. Кирияк, И. Маковей, А. Тамазлыкару, О. Негруца, К. Руснак, Т. Згуряну, Е. Дога, Б. Дубоссарский, В. Сливинский, Г. Мустя.

В 80-е годы лучшие сочинения Т. Кирияка, И. Маковей, З. Ткач, адресованные детям, демонстрируют множество индивидуальных творческих решений в функционировании системы *композитор и фольклор*.

В советский период в области детской хоровой музыки произошла эволюция жанров и жанровых подвидов. От незатейливых песен раннего периода композиторы приступили к сочинению хоровых циклов и кантат. Параллельно, каждая жанровая область изнутри обогащалась новыми разновидностями. Так, в 60-е годы расширилась

содержательная и жанровая палитра детской песни: появились песни-загадки, песни-считалки, шуточные и игровые песни, а на рубеже 70 – 80-х годов утвердилась тенденция к сочинению эстрадных песен. В этой жанровой разновидности успешно работали Т. Кирияк, Б. Дубоссарский, В. Сливинский, А. Люксенбург.

Трансформация в кантатно-ораториальном жанре связана с кардинальным поворотом от пафосных героико-патриотических сочинений к лирическим, что отвечало всеобщей тенденции *лиризации* в музыке 80-х годов. Например, в кантате Т. Кирияка *Luci, soare, luci* акцент ставится на пасторальных и медитативных образах, обусловивших нетрадиционную для детской музыки того времени лирико-эпическую драматургию. Композитор З. Ткач своему сочинению *Plai de cânt, plai de dor* дала название, не имеющее аналогов в хоровой музыке для детей: кантата-рапсодия, что подтверждается действительно многочисленными импровизационными разделами как в партиях солистов, так и партии органа.

Следует подчеркнуть, что, сочиняя хоровую музыку для детей, композиторы учитывали особенности детского исполнительства. В соответствии с ними избиралась характерная для каждого возраста тематика и уровень сложности музыкально-выразительных средств.

3. ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА ДЛЯ ДЕТЕЙ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ (90-е ГОДЫ XX – ПЕРВОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ XXI ВЕКА)

Смена социально-культурной парадигмы на рубеже столетий (и тысячелетий), связанная с распадом СССР и переделом всего геополитического пространства, обретения независимости бывшими советскими республиками, принесла много изменений в музыкальную культуру, в том числе в композиторское творчество Молдовы. Музыкальное искусство резко поляризовалось на мас-культуру, захватившую внимание миллионов, и на высокое профессиональное искусство серьезной музыки, оказавшейся в меньшинстве. В этой ситуации с неотвратимой необходимостью встал вопрос *формирования вкусов* детской и юношеской среды – как вернуть ей память о существовании высокого искусства музыки, как создать новую интеллектуальную элиту, способную полюбить классическое наследие и профессиональную современную музыку? Решение этого вопроса во многом зависит от развития и качества хоровой музыки для детей.

Область хоровой музыки, адресованной детям, переживает в последние два десятилетия свои неизбежные трансформации, обусловленные как внешними, так и внутренними факторами. К внешним можно отнести уменьшение корпуса композиторских фигур, сочиняющих для детей. Многие композиторы эмигрировали из Молдовы в другие страны; из тех же, кто остался, хоровую музыку для детей пишут лишь те, кто по-настоящему предан детской аудитории и, как правило, связан с ней постоянными творческими контактами, являясь часто и хормейстерами детских коллективов, и одновременно авторами музыки.

С другой стороны, меньшее количество «детских композиторов» компенсируется улучшением профессиональных качеств, согласующихся с требованиями современной музыки. Воплощение новой тематики, овладение современными средствами композиторского письма выдвинули перед композиторами трудную задачу: стать подлинной личностью со своим композиторским почерком, отвечающим одновременно всем требованиям *детского композитора* (о специфике композиторской личности, пишущей для детей см. стр. 19 – 20 данного исследования). В связи с этим автор посчитал целесообразным третью главу представить в виде серии очерков, посвященных творчеству важнейших композиторских фигур в области хоровой музыки для детей.

3.1. Хоровое творчество Златы Ткач для детей

О Злате Ткач написано немало научных работ. Но, тем не менее, еще раз остановимся на важнейших вехах жизни первой в Молдове женщины-композитора, большую часть творчества посвятившей детям.²⁵

Первые сочинения З. Ткач, адресованные детям, появились еще в годы студенчества на композиторском отделении Кишиневской консерватории. Среди них: *Мелодия* для скрипки и фортепиано (1956); Кантата *Песня о Днестре* на стихи Э. Лотяну (1957); Цикл пионерских песен на стихи Б. Истру, И. Крецу, П. Крученюка (1958); ряд романсов для голоса в сопровождении фортепиано на стихи Э. Лотяну: *Жду тебя*, *Белые факелы* и др. (1958); Тема с вариациями для фортепиано (1959); *Бурлеска* для симфонического оркестра (1960); Фортепианное трио (1961); Кантата *Город, дети, солнце* на стихи В. Телеукэ и А. Чиботару (1962).

В 60 – 70-е годы композитор создает ряд масштабных, серьезных произведений для детей, открывших этап особой активности и творческой зрелости. Именно в этот период появились сочинения, принесшие З. Ткач известность не только в Молдове, но и в России, Украине и других республиках Советского Союза. Среди них: *Шесть детских песен на стихи Г. Виеру* (1964); опера *Коза с тремя козлятами* (*Capra cu trei iezi*) (1966); кантаты *Ленин* (1969) и *Пионеры* (1974) на стихи В. Галайку.

За музыку кантаты *Ленин* и успехи в области творчества для детей ей была присуждена Премия Министерства Народного Образования МССР (1976), а чуть позже, в 1982 году, за балет *Андриеш* и оперу *Голуби в косую линейку* и Государственная Премия МССР.

С десятилетиями 60 – 70-х годов связаны смелые жанровые начинания и эксперименты в творчестве З. Ткач. Композитор создает большое количество интереснейших произведений, таких, как *Концерт для скрипки, струнных и литавр* (1971); Шесть зарисовок для струнного квартета и кларнета *Забавные истории* (1973); Симфонический триптих *Суровый напев* (1975); Соната для альта и фортепиано *Памяти Д. Шостаковича* (1976); Цикл детских хоров на стихи Ем. Букова и Г. Виеру (1976); Три пьесы для скрипки, виолончели и кларнета (1978); Хоровой цикл *Октябрьская баллада* на стихи А. Рошки (1978); отдельные романсы, песни, детские инструментальные и вокальные миниатюры.

²⁵ Хоровому творчеству З. Ткач для детских хоровых коллективов в постсоветский период посвящена статья автора *Хоровое творчество Златы Ткач для детей на рубеже веков* [152].

Не менее плодотворными в творчестве З. Ткач оказались 80-е годы прошлого века. Она продолжает активно работать в плане выбора оригинальных жанров, новых тем и методов работы с фольклорным материалом. Так, появляется хореографическая поэма *Мэрцишор (Mărțișor)* (1982); вокально-хореографическая поэма *Пионерская дружба* (1982); Хоровой цикл *Солнце, солнце* на стихи С. Гимпу (1982); Кантата-рапсодия *Край песни, край любви (Plai de cânt, plai de dor)* на стихи С. Гимпу (1981); опера *Шаг в бессмертие* (1985); музыкальные сказки *Томчиш-Кибальчиш* (1985), *Цветик-семицветик* (1985), *Маленький принц* (1985) и *Повар и боярин* (1987); Опера *Мой парижский дядя* (1987).

90-е годы ознаменовались пристальным вниманием композитора к еврейской тематике. Первыми импульсами послужили впечатления З. Ткач от поездки в Израиль в 1992 году. Список сочинений этого направления в творчестве композитора достаточно широк. Это поэма *Славатич* (1992); Сюита на еврейские темы (1991); *Iad va- Săm* (1993); *Кадииш* (1995); вокальные циклы на стихи О. Дриза, М. Метляевой, Э. Слезингер. Наряду с молдавским и русским музыкальными букварями (*Alfabetul cântă, Веселая азбука и Cântă, joacă, litera*), З. Ткач создает и еврейский *Алэф-бэйс - Звучащие буквы*. «Таким образом, грань последних десятилетий можно считать тем временем, когда начался новый период творческой деятельности Златы Ткач, отмеченный желанием служить развитию еврейской национальной традиции. Его можно считать временем «перестройки» и в эстетике, и поэтике ее композиторского труда» [72, с. 27].

Особое место в творчестве композитора 90-х годов занимает также симфонический жанр. Появляются такие крупные сочинения для камерного оркестра, как *Три настроения* (1992) и симфониетта *Медитация* (1994), симфония *Panopticum*, ставшая самым значительным произведением из числа созданных Златой Ткач в последний период творчества.

На исходе уходящего века композитор не оставила без внимания и хоровую музыку, создав ряд произведений, представляющих, несомненно, большую художественную ценность. Жаль, что многие из них так и не были изданы. На хоровых сочинениях, предназначенных для исполнения детьми, остановимся более детально.

Цикл *Девять хоров-загадок (Nouă cîntece-ghicitori)* на стихи В. Кодицэ был написан в 1991 году для детей младшего школьного возраста. Первый хор *Земля (Pămîntul)* на гражданственную тематику учит детей любить и уважать свою землю, «добрую и святую». В хоре ясно чувствуется национально-почвенное начало. Об этом напоминает ритм *сырбы* и характерные ладовые образования (см. прим. 45). Написан минихор в простой двухчастной форме, логично отражающей структуру вопроса (первый период) и

ответа (второй период). Несмотря на аскетичное количество голосов (всего два), композитор изобретательно распределяет их функции. Так, в первой части танцевальная мелодия очерчивается в нижнем голосе, а верхний служит оstinatным фоном на звуке тоники *ре* в этом же ритме восьмых. Во второй части оstinатный ритм восьмых первого голоса превращается в длинную педаль: сначала на звуке тоники *ре* второй октавы, затем на звуке доминанты *ля* с естественным разрешением двух голосов в тонический унисон в двух последних тактах.

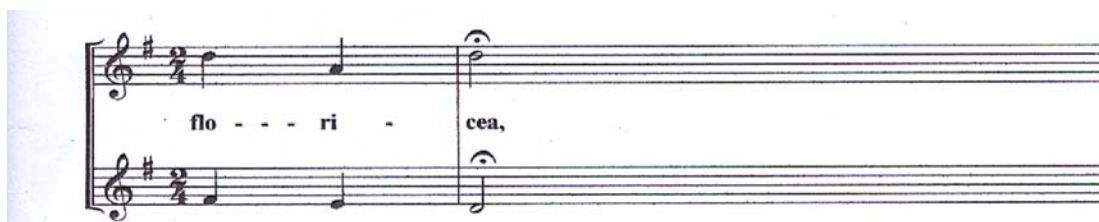
Прим. 45.

mf Ia să-mi spui, co- pi- le, spu- ne: ci- ne-i mai bo- gat pe lu- me,
căci, pe să- tu - ra - - te, el ne dă de toa - te

Вторая хоровая загадка *Подснежник (Ghiocelul)* представляет собой пейзажную зарисовку, в которой главный персонаж – цветочек подснежника, «*floricica floricea cu-o scufiță argintie*». Пьеса написана в простой одночастной форме периода, но с развитым вступлением и заключением. В рамках двухголосия композитор нашел, тем не менее, разнообразные приемы голосоведения: движение параллельными интервалами, противоположное движение голосов – то сходящееся, то расходящееся, развитие второго голоса на фоне *остинато* выдержанного звука в верхнем голосе. Темп *vivo*, переменный размер 5/8, светлая диатоника *D-dur* - все это вместе создает радостный игровой настрой, характерный для детей (см. прим. 46).

Прим. 46.

Flo - ri - ci - - că,
Flo - ri - ci - că, flo - ri - cea, flo - ri - ci - că,



Третья хоровая загадка *Escoul*, контрастируя с предыдущим хором, выдержана в темпе *moderato non troppo*. По жанру эта миниатюра представляет собой плавный вальс в диатоническом *B-dur* (см. прим. 47). Структуру простой двухчастной формы можно выразить в схеме:

I		II	
1	2	1	2
a	a ¹	в	a ²

Разница между вопросом и ответом подчеркнута метрическим контрастом: разделы *A* - 3/4, раздел *B* - 2/4.

Прим. 47.

Moderato non troppo

Маленький хор *Ласточка (Rindunica)* - светлая лирическая миниатюра, в которой изображаются грациозные полетные движения ласточки. Пьеса написана в простой двухчастной форме вопросо-ответного характера. В основе первого периода (вопроса) лежит весьма развитая мелодия с элементами подголосочной полифонии (см. прим. 48).

Второй период (ответ) контрастирует первому своим игровым характером мелодии, построенном на повторении простой секундовой попевки в быстром темпе (см. прим. 49). Завершается миниатюра четырехкратным скандированием слова *rîndunica*.

Прим. 48.

Allegro

E-o să - gea - tă iu - te, zboa-ră pe-n - tre-

cu - te: ia - to 'ici, ia - to co - lea,

ia - to sub stre - și - na mea ia - to 'ici, ia-

to co - lea, ia - to sub stre - și - na mea

Прим. 49.

A tempo

Rân - du - ni - că, rân - du - ni - că, rân - du - ni - că,

rân - du - ni - că.

Содержанием пятого хора *Яйцо (Oul)* является загадка о цыпленке, который живет в продолговатом домике – яйце. Это нежная лирическая миниатюра в темпе *andantino*, в диатоническом *fis-moll*. Интерес для исполнителей представляет переменный размер 3/4 и 2/4 и сквозная форма, построенная на двух мелодических попевах. В коде пьесы обращает на себя внимание изобразительный момент: имитация писка цыпленка (см. прим. 50).

Прим. 50.



Миниатюрный шестой хор *Кодры (Codrul)* - пейзажная зарисовка леса – сочинен в трехчастной классической форме: *A B A*, где крайние части представляют собой повествовательные пролог и эпилог на одном и том же интонационном материале и заключают в себе собственно вопрос-загадку. Средний раздел *B* - вариационно и динамично развивает начальный мотив пролога, контрастируя с ним по динамике и метру (смена размера с 2/4 на 3/4).

В самом названии седьмого хора *Флуер (Fluierul)* уже чувствуется этнический колорит миниатюры, в которой имитируется игра молдавского народного инструмента флуера. В двухголосной фактуре четко определены функции голосов: верхний голос ведет незатейливую лирическую мелодию с текстом, где представлен образ пастушка. Нижний голос собственно имитирует игру флуера на оstinатной двухзвучной попевке *лир, лир, лир* (см. прим. 51). По жанру и эмоциональному настрою эта хоровая миниатюра приближается к ласковой колыбельной в тональности *f-moll*. По структуре эта часть цикла укладывается в простую трехчастную форму с точной репризой.

Прим. 51.





Восьмой хор *Наш язык (Limba noastră)* – миниатюрная *hora mare* в форме периода с кодой из двух тактов, с характерным ритмом 6/8 (см. прим. 52). Движение гармонической вертикали сосредоточено преимущественно на параллельных консонирующих интервалах либо терций, либо секст.

Прим. 52.



Заключительный хор *Дорога (Drumul)* выделяется оригинальной трактовкой сквозной оstinatной формы. Нижний голос «рисует» образ пути-дороги, которая всегда приводит к дому любимых и родных бабушки и дедушки, имитируя интонационным оstinatным вращением ее извилистый характер (см. прим. 53). Верхний же голос ведет собственно повествовательный кантиленный рассказ. Оба голоса сплетаются в контрастную полифоническую фактуру.

Прим. 53.





В этом цикле чувствуется рука зрелого мастера, имеющего большой опыт в сочинении музыки для детей. Незаmysловатым загадкам автор придает воспитательную направленность, нацеливая на добрые и светлые жизненные ценности: любить природу (*Rîndunica, Ghiocelul, Oul*), родной край (*Drumul, Codrul*), родной язык (*Limba noastră*). Принимая во внимание потребность детей в игре, композитор обращается ко многим изобразительным игровым моментам (писк цыпленка, звучание флуера и т.д.). Данный цикл отличается также богатством разновидностей простых форм. Композитор гибко чередует простые двухчастные, трехчастные, сквозные формы, разновидности периода. Разнообразие в структуру вносят также частые обращения к обрамлениям на одном и том же интонационном материале или отдельно оформленные вступления и кодовые разделы.

Можно отметить тональную репризность (первый и девятый хоры сочинены в *d-moll*), а также преобладание мажорных тональностей, более характерных для детской музыки:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
<i>d-moll</i>	<i>G-dur</i>	<i>B-dur</i>	<i>Es-dur</i>	<i>fis-moll</i>	<i>A-dur</i>	<i>f-moll</i>	<i>D-dur</i>	<i>d-moll</i>

Поскольку цикл адресован детям младшего школьного возраста, композитор ограничилась двухголосной фактурой без сопровождения, однако в рамках скупого двухголосия Злата Ткач нашла многочисленные приемы в изобретательном сочетании голосов. Здесь можно встретить параллельное, противоположное движение (как расходящееся, так и сходящееся), оstinатные формы голосоведения (ритмоинтонационные попевки, повторяющиеся в одном или двух голосах), протяженные педальные фоны, диалогирование.

Хор *Мой корабль (Vaporul meu)* (1992) на стихи Г. Виеру предназначен для четырехголосного хора и солиста, что по трудности соответствует старшему школьному возрасту. Поэтический текст Виеру живописно рисует картину морской бури, опасной для корабля, и мужественный образ капитана, единственным спасением которого является радуга.

Этот довольно развитый по масштабам хор сочинен в сложной трехчастной форме, крайние разделы которой составляют простую двухчастную форму. Средний раздел хора

вариантно разрабатывает и развивает интонационный материал крайних частей. Венчает хор восьмитактная кода. Представим схему данного сочинения:

I ч.	II ч.	III ч.
<u>A</u> <u>B</u>	<u>C</u>	<u>A'</u> <u>B²</u> Coda
10т. 13т.	23т.	9т. 14т. 8т.

Художественный и исполнительский интерес вызывает изобразительный прием в разделах *A* и *A'*, символизирующий морскую бурю: все хоровые партии на протяжении десяти тактов поют восходящие и нисходящие *glissandi*, причем каждая хоровая партия в заданном звуковом объеме квинты или кварты, образуя трехзвучные гармонии по вертикали (см. прим. 54). Определенным символом *колыхания волн*, бросающих корабль в разные стороны, служит и само интонационное направление мелодии в партии солиста. От звукового центра *си* мелодия «раскачивается» до скачка на кварту вниз, затем до скачка на кварту вверх.

Прим. 54.

Moderato

Solo

Vân-tul ur - lă, ce - rul tu - nă, ai ce -

U - - - -

U - - - -

U - - - -

straș - ni - că fur - tu - nă - - - - -

На протяжении всего хора сохраняется строго диатоническое движение мелодии. В рамках тональности *G-dur* композитор ни разу не прибегает к хроматизмам. Однако волнующая до драматизма ситуация, в которой оказался корабль, находит выражение в гармонических глиссандо, а также в суровой и аскетичной гармонической вертикали, где, помимо консонирующих созвучий, хоровые *tutti* изобилуют септаккордами и аккордами кварто-секундового строения. Особенно это заметно в разработочном среднем разделе (С), где отсутствует партия солиста и на первый план выдвигается напряженная гармоническая вертикаль хорового массива.

В поздний период творчества у З. Ткач вновь активизировался интерес к хоровым обработкам народных мелодий. В основе обработки *Кукушонок* (*Cucușor cu pață sură*), написанной в 1995 году, лежит народная гайдуцкая молдавская песня. Как и все гайдуцкие песни, она носит суровый колорит. Как часто бывает в фольклорных текстах, смысл раскрывается через поэтическую параллель: в данном случае печаль гайдуков, выступающих против тиранов, ассоциируется с образом кукушонка.

Данный трехголосный хор *a cappella* сочинен для детей среднего и старшего школьного возраста. Его форму можно определить как двойную двухчастную со строго симметричной структурой периодов: *a* *b* *a'* *b'*. Своеобразие и динамику форме придают вступление из двенадцати тактов, интермедия между первой и второй частью из восьми тактов и развитая кода (26 тактов). В этих разделах Злата Ткач, хорошо понимая игровую специфику детского восприятия, прибегает к изобразительному моменту – кукованию кукушки.

Суровый и печальный колорит песни выражен ладотональными средствами (*g-moll* натуральный) и интонационными с вкраплениями поступенных нисходящих хроматических движений, семантически восходящих к *lamento*. Как правило, они служат аккомпанирующим фоном. В мелодии же развитие строго диатонично. Несмотря на то, что в обеих частях мелодия не изменяется, ее исполнение композитор темброво варьирует: в первой части мелодия поручена альтам, а во второй – сопрано с постепенным переходом в более высокий регистр. Реплика композитора предполагает и другой вариант исполнения – солистом сопрано (см. прим. 55).

Прим. 55.



Одно из последних своих сочинений – хор *Плачет ветер* на русский текст М. Колосовой – Злата Ткач создала в 2005 году, посвятив 60-летию Победы в Великой Отечественной войне. Трагическая тема *дети и война* проходит через многие произведения автора, такие как *Песни из фашистского ада*, кантата *Пионеры* и т.д. Хор *Плачет ветер* предполагается для исполнения трехголосным хором старших школьников в сопровождении фортепиано. По смыслу этот хор подобен хору-покаянию, хору-реквиему по погибшим детям в годы войны:

*И в день скорби в каждом Божьем храме,
Где их души – ангелочков рой,
Свечи засветив, детей помянем,
Мир клянясь хранить, без крови войн.*

Сочинение выдержано в жанре сурового скорбного марша со всей его атрибутикой: минорной тональностью, четырехдольным размером, пунктирным ритмом, постоянной опорой мелодии на нисходящие секунды и в целом на нисходящее направление фраз.

Форма соответствует строгой куплетности. Всего куплетов четыре, каждый из которых без изменений воспроизводит строение периода с повторенным вторым предложением:

a в в¹

Развитие музыкального материала целиком сосредоточено в фортепианном сопровождении, фактура которого варьируется в каждом куплете. Так, аккордовое хоральное сопровождение первого и второго куплетов противопоставлено акварельной фигурации фактуры в третьем куплете, где партия фортепиано, поднимаясь в невесомый высокий регистр, ламентозными интонациями нисходящих секунд и хроматическими «сползаниями» по полутонам символизирует «ангелочков рой» (см. Приложение 4).

3.2. Хоровое творчество Юлии Цибульской для детей

Юлия Цибульская – одна из немногих композиторов Молдовы, чье творчество почти полностью отдано детям. Творческие способности Ю. Цибульской проявились уже в одиннадцатилетнем возрасте, когда она стала руководить вокальным ансамблем из четырех человек при Дворце Пионеров, открывшемся на радость Юлии в 1944 году. Часто она выступает и с сольными песнями, аккомпанируя себе на гитаре, причем стихи и музыку к ним сочиняет сама.

В годы учебы в Кишиневском музыкальном училище Юлия Цибульская продолжает активную работу в песенном жанре. В 1952 году в концерте музыки из произведений молдавских композиторов прозвучала ее песня *Весна* на слова Ц. Ангелова.

К середине 60-х годов в Молдавии начался расцвет детской музыки, почва для которого была подготовлена основоположником молдавской музыки для детей – композитором Златой Ткач. По признанию Ю. Цибульской, решающую роль в ее активном обращении к жанру детской песни сыграл молдавский поэт Григоре Виеру, на чьи стихи, за редким исключением, написаны почти все ее вокальные сочинения.

Песни Ю. Цибульской, написанные в 70-80-е годы, пользуются большой популярностью в республике. Они часто звучат по радио, телевидению, их охотно поют и в детских садах, и в школах. Лучшие песни вошли в сборники *Колокольчик* (1979), *Звезда, выручай* (1984), *Ветвь родная* (1988). В сотрудничестве с Г. Виеру Ю. Цибульская создает вокальные циклы *Солнце, солнце (Soare, soare)* (1972), *Четыре времени года* (1976), а также хоровую поэму *Что растет на земле (Unde crește-un pe glie)*. За лучшие сочинения для детей Ю. Цибульская стала лауреатом Премии Министерства Народного Образования МССР.

В последнее десятилетие уходящего века налаживается тесное сотрудничество композитора с детским хором *Весенние голоса (Vocile primăverii)* (художественный руководитель Шт. Андроник), для которого она создает ряд хоровых сочинений, а также переложений известных классических произведений Моцарта, Сен-Санса, Бетховена, Шуберта и др.

В 1996 году вышел авторский сборник Ю. Цибульской на стихи Г. Виеру *Воспевая с любовью (Cîntînd cu iubire)*, включивший сочинения для детского хора младшего и среднего школьного возраста. Мы представляем анализ некоторых из них.

Самым маленьким школьникам Ю. Цибульская посвятила ряд несложных хоровых песен, таких как *Не забывайте (Nu uita)*, *Жар-птица (Pasărea măiastră)*, *Красивы кодры в цвету (Codrul e frumos cu floare)*, *Подснежник (Ghiocelul)*, *Одинокая звезда (Steaua, steaua)*

singură) и др. В одноголосной хоровой пьесе *Nu uita* акцентируется гражданская тематика: призыв не забывать свой родной язык. Форма хора предельно проста: период с повторенным вторым предложением. Диатонически чистая мелодия в *D-dur* пронизана национальными элементами. В ее интонациях присутствуют пунктиры, синкопы, характерные для молдавского фольклора, а также цепочки секундовых нисходящих задержаний, которые есть и в вокальной партии, и в фортепианном сопровождении (прим. 56). Партия хора развивается плавно, без скачков, в удобной тесситуре. Значительно упрощает исполнение детьми фортепианное сопровождение, точно дублирующее вокальную партию.

Прим. 56.

The musical score is for a piece titled "Nu uita" (Don't Forget) by G. Viereu. It is in D major (two sharps) and 2/4 time, marked "Allegretto grazioso". The score is divided into three systems, each with a repeat sign at the end. The first system shows the vocal part (Voce (cor)) and piano accompaniment (Piano). The second system shows the vocal part with lyrics "Măi, co - pi - le, nu ui - ta vor - ba noas - tră în - țe -" and piano accompaniment. The third system shows the vocal part with lyrics "leap - - tă" and piano accompaniment. The piano accompaniment is simple, following the vocal line closely.

Гражданскую тематику продолжает песня *Красивы кодры в цвету* (*Codru e frumos cu floare*), также адресованная самым маленьким исполнителям. Это поэтическая картина молдавских лесов, полей. Лиризм гражданственности придает поэтическая параллель в тексте Г. Виеру:

*Lacul e frumos cu tei,
Mama – cu copilul ei!*

Данная хоровая пьеса написан в куплетной форме, где каждый куплет имеет структуру периода с расширенным вторым предложением (6 т. + 8 т.). Одноголосная мелодия развивается в дорийском ладу, и так же, как предыдущая пьеса, богата фольклорными интонациями. Фортепианное сопровождение значительно поддерживает вокальную партию, хотя и не дублирует ее в точности (см. прим. 57).

Прим. 57.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the voice (voce) and piano (Piano). The voice part is in a single melodic line with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The tempo/mood is marked *mf Sostenuto*. The lyrics are "Co - dru e fru - mos cu floa - re,". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with chords and moving lines. The second system is for the voice (S) and piano (Pno.). The voice part continues the melody with the lyrics "Dru - mu - le - țul cu iz - voa - re". The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

Образ нежного подснежника передан в одноголосном хоре *Подснежник* (*Ghiocelul*), сочиненном в тональности *c-moll*, в форме периода. К лирическим молдавским песням восходят такие элементы как диатонический лад, переменный метр, синкопы в конце фраз, использование мордента и глиссандо в вокальной партии. Песенка проста и доступна детям и в тематическом и в интонационном плане (см. прим. 58).

Прим. 58.

The image shows a musical score for a piece marked *Moderato*. It features a voice part (voce) and a piano accompaniment (Piano). The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The voice part consists of a single melodic line with a long note at the end. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with chords and moving lines, including triplets in the right hand.

Alb, de parc-a scris cu cre-tă, Mi-ti-tel, dar voi-ni-cel

Pno.

This musical score is for a song in 5/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of eighth and quarter notes, with a final half note. The piano accompaniment has a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both using eighth and quarter notes. The lyrics are in Romanian.

Песню *Одинокая звезда* (*Steaua, steaua singură*) по жанру можно определить как колыбельную, с характерными секундовыми и кварто-квинтовыми интонациями. Это диалог ребенка с одинокой звездочкой, которая никак не может уснуть (см. прим. 59). Как и во всех сочинениях для младших школьников, композитор использует простые средства выразительности, такие как плавное голосоведение, дублирование вокальной партии фортепианным сопровождением, куплетная форма.

Прим. 59.

Solo *mf* Stea - uă, stea - uă, sin - gu - ră,

Piano *mf*

S Ci - ne de somn pi - cu ră?

Pno.

This musical score is for a song in 2/4 time, key of B-flat major. It features a solo vocal line, a piano accompaniment, and a section for a soloist (S). The solo vocal line consists of eighth and quarter notes, with a final half note. The piano accompaniment has a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both using eighth and quarter notes. The lyrics are in Romanian.

Детям среднего и старшего школьного возраста Ю. Цибульская адресует такие хоровые пьесы как *Страна* (*Țara*), *Волшебство нашей речи* (*A limbii noastră vrajă*), *Рождественская песнь для Еминеску* (*Colind pentru Eminescu*), *Три цвета* (*Trei culori*), *С Новым годом!* (*La mulți ani!*), *Богородица* (*Maica Domnului*) и др.

Лирико-патетическая хоровая песня *Țara* для трехголосного детского хора продолжает ряд сочинений на патриотическую тематику. Это прославление родного края с его пленительными цветами и дойнами. Форма сочинения – куплетная. И запев, и припев построены в форме периода. После третьего куплета следует кода на материале

запева. Трехголосие очень незамысловатое: мелодия развивается на фоне выдержанных звуков аккомпанирующих гармоний как нижних голосов, так и партии фортепиано (см. прим. 60).

Прим. 60.

На волне активизации национального самосознания Ю. Цибульская написала целый ряд патриотических декларативных песен, не представляющих большой художественной ценности в плане композиторского мастерства. К ним относятся *Три цвета* (*Trei culori*), *Волшебство нашей речи* (*A limbii noastre vrajă*), *Как сладок мир* (*Se dulce pacea este*) и др.

Яркую фольклорную основу имеет новогодняя колядка *С Новым годом!* (*La mulți ani*), каждая фраза которой заканчивается характерным рефреном *leru-ler* (см. прим. 61). Колядка представляет собой четырехголосный хор *a cappella*. Разнообразие хоровой фактуры базируется на чередовании трех ее разновидностей:

- 1) имитация;
- 2) гомофонно-гармоническая фактура в том случае, когда мелодия поручена партии первых сопрано, а три остальные партии собираются в аккомпанирующие аккорды;
- 3) элементы органного пункта в нижних голосах при солирующей сопрановой партии.

При абсолютной диатоничности интонаций трудность для исполнителей представляет лишь смена метра 2/4 на 3/4.

Прим. 61.

Allegretto *mf*

Cor

Le - ru - ler, Au ve - nit săr - bă - to - ri - le,

ler Le - ru - ler, le - ru - ler, le - ru - ler,

Юлия Цибульская – одна из немногих композиторов, которая в своем творчестве для детей обратилась к духовной тематике. Ей посвящены такие хоры как *Богородица (Maica Domnului)*, *Настало Вербное Воскресенье (Au venit Floriile)*, *Христос ни в чем не виноват (Hristos nu are nici o vină)*. Наибольший интерес из них вызывает трехголосный хор *a cappella Maica Domnului*, состоящий из двух контрастных частей. Первая часть представляет собой стилизацию молитвенного песнопения с ремаркой *sobrio severo* (см. прим. 62). Хоровая фактура первого раздела приближена к гармонизированному знаменному распеву. Вторая часть создает стилевой и фактурный контраст, благодаря интонациям массовой детской песни в гомофонно-гармонической фактуре. Это наиболее удачное сочинение на данную тематику. Два других названных хора не содержат ни интонационных, ни ярких фактурных изобретений.

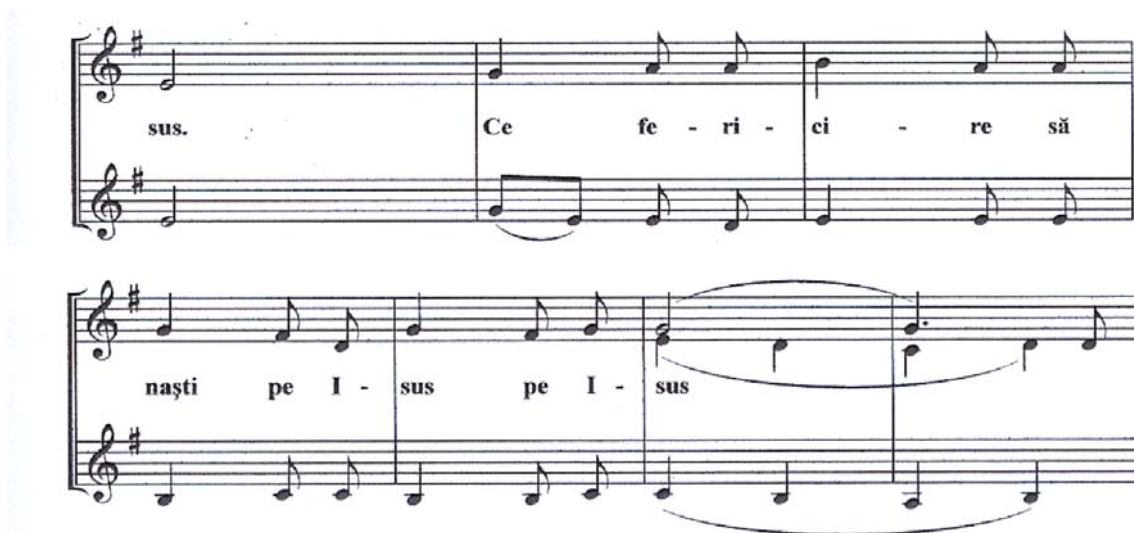
Прим. 62.

Sobrio severo *mp*

Cor

Cân - tăm cu iu - bi - re un

cân - tec de sus, un cân - tec de



3.3. Хоровое творчество Евгения Мамота для детей

Интенсивная композиторская деятельность Е. Мамота²⁶ приходится на 80 – 90 годы прошлого века, когда были написаны такие сочинения, как: *Весна (Primăvara)* для женского хора на стихи Г. Асаки (1989); *Баллада для скрипки и фортепиано* (1989); *Трио для сопрано, флейты и ксилофона* на стихи Г. Виеру (1989); романс для голоса и фортепиано на стихи Г. Виеру *Тоатна* (1988); вокальный цикл *Из детского фольклора* (1990); *Концертино для скрипки и фортепиано* (1990); хоровая сюита на стихи Г. Виеру *Жаворонок (Lie-Ciocîrlie)* (1993); обработки молдавских народных мелодий для детского, женского, мужского и смешанного хора; хрестоматии и учебники музыки для второго и третьего класса общеобразовательной школы (1990).

Большую часть своих сочинений Е. Мамот создал для учащихся музыкально-хоровой студии *Lia-Ciocîrlia*, где он работает долгие годы. Так, в 2004 году в соавторстве с сыном Андреем он выпустил альбом юного пианиста *Stea-Logostea*, основанный на фольклорных мотивах.

Являясь многолетним руководителем прославленного детского хорового коллектива, зная изнутри вкусы и запросы детей школьного возраста, Е. Мамот, само

²⁶ Евгений Александрович Мамот, композитор, хоровой дирижер, родился 30 января 1941 года в селе Старые Клоочаны Гладянского района. По окончании Слободзейского музыкального училища по специальности *дирижер хора и учитель пения* в 1963 году, поступил в Институт Искусств им. Г. Музическу, где занимался дирижированием в классе Е. Богдановского. Вторую специальность, как композитор, получил в классе профессора В. Загорского в 1984 году. Годы учебы совмещал с активной педагогической деятельностью, сначала работая учителем пения в городе Тирасполе (1963-1965), а с 1965 по 1970 год в городе Унгены в качестве преподавателя и директора ДМШ. В 1970-1973 гг. Е. Мамот был инспектором отдела кадров и учебных заведений Министерства Культуры МССР, 1973-1974 гг. – директором Республиканского Дома народного творчества. В период с 1974 по 1976 год работал начальником управления по делам искусств Министерства Культуры МССР, с 1976 по 1989 год – главным редактором радиовещания Гостелерадио МССР. С 1984 года Евгений Мамот – член Союза журналистов СССР, с 1985 – член Союза композиторов. Его большой вклад в развитие музыкальной культуры Молдовы был отмечен правительством такими высокими званиями, как *Maestru Emerit al Artei* и Кавалер Ордена *Gloria Muncii*.

собой разумеется, акцент в своем композиторском творчестве ставит на хоровых сочинениях для детей. Остановимся на тех из них, которые наиболее часто исполняются детскими коллективами.

Песня *Родная школа* (*Școala natală*) написана для трехголосного хора старшего школьного возраста в сопровождении фортепиано. Содержанием хора является прощание со школой, где прошли лучшие годы и родились первые мечты. В жанровом отношении это лирический вальс, традиции которого восходят к *Школьному вальсу* М. Дунаевского и многочисленным, вслед за ним, вальсам на школьную тематику советских композиторов (см. прим. 63).

Меланхолическая окраска прощания со школой и обещания не забывать учителей выражена в минорном наклонении как запева, так и припева (*e-moll*), форма которых идентична: классический период повторного строения.

В песне нет особых интонационных трудностей, поскольку запев одnogолосный, полностью построенный на диатонических интонациях в удобной тесситуре, и лишь в припеве появляется трехголосие аккордового типа. Все это делает хор очень доступным и благоприятным для исполнения. Дети с удовольствием исполнили эту песню сводным хором на Хоровом Празднике в 2005 году.

Прим. 63.

The musical score is for the song "Școala natală" (My Native School). It is written for a three-part chorus (Coro) and a soprano (Sop.) with piano accompaniment (Piano/Pno.). The tempo is marked "Tempo de vals" (Waltz tempo). The key signature is one sharp (F#), indicating E minor or D major. The time signature is 3/4. The lyrics are in Romanian.

Coro:

1. Școa - lă na - ta - lă, noi nu te-om ui-

Sop.:

ta, Școa - lă na - ta - lă, prin



Хор *Дойна (Doina)* на слова Г. Виеру предназначен для четырехголосного старшего детского хора *a cappella* и двух солистов. Его можно отнести к неофольклорным жемчужинам в хоровом творчестве Е. Мамота, обобщающим все главные элементы жанра фольклорной дойны: структура хора – строфическая с элементами сквозного вариационного развития. Аутентичную ауру музыкальному материалу придают типичные интонационные ячейки, построенные на плавном мелодическом движении с характерными форшлагами и ладообразованиями: фактически хор сочинен в *f-moll* мелодическом, который сопоставляется с *f-moll* дорийским. В отдельных моментах встречается вторая пониженная (фригийская) ступень. К типичным «знакам» дойны можно отнести также постоянную смену метра: 5/4, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4 и т.д.

Композиторская изобретательность проявилась в фактуре *Дойны*, которой автор придал более монументальный оттенок, предназначив исполнение четырехголосному хору и солистам (см. прим. 64). Динамика фактурного развития в хоре весьма разнообразна. Начальный унисон постепенно расслаивается на два, затем на три и четыре голоса. Во второй строфе хоровое четырехголосие обогащается вступлением экспрессивного соло сопрано. В дальнейшем к нему подключается второй солист. Таким образом, фактура достигает шестиголосия. Небезынтересны переключки хора с солистами в средних разделах, а также звучание солиста на фоне оstinатно протянутых аккордовых гармоний в партии хора.

Прим. 64.



dul - - ce poa - mă

toa - tă lu - mea a - re ma - mă

В основе обработки *Свадебная песня (Cîntec de nuntă)* лежит подлинная свадебная молдавская песня. Фольклорный текст повествует о чувстве светлой грусти молодой девушки накануне свадьбы (прим. 65).

Прим. 65.

Allegretto

La - să ves - tea-n sat să mear - gă i - lai, i - lai,
I - lai - lai, I - lai - lai, I - lai - lai, i - lai, la,
să nu cre - deți că-as - ta-i șa - gă,
I - lai - lai, I - lai - lai, i - lai, lai
I - lai - lai, I - lai - lai,

Обработка, предназначенная для трехголосного хора *a cappella*, строится в традиционной песенной форме запева-припева со вступлением и краткой кодой. Интересный контраст создает перемена метра: 7/16 в запеве и 3/8 в припеве.

Гармонизация обработки полностью соответствует стилю одноголосной фольклорной мелодии. Это выражается в том, что второй и третий голоса подчинены функциональности и ладовым свойствам основной мелодии. Таким образом, одноголосие, воспринимается как трехголосие.

Фактура хора преимущественно аккордовая. Однако в припеве, повторяющемся трижды на протяжении обработки, композитор обращается к разным способам голосоведения, каждый раз находя новый фактурный вариант. Например, в первый раз это прозрачное двухголосие с вкраплениями контрастной канонической попевочной полифонии. Во второй раз припев выстроен в четкой аккордовой фактуре. Наконец, в третий раз мы встречаемся с вариантом, когда мелодия переходит в нижний голос, а два верхних создают легкий гармонический фон. Вступление построено на материале запева, а кода – припева. Большой опыт и знание особенностей детского хорового исполнительства автора чувствуется в плавном и гибком голосоведении, удобном для пения детьми.

Обработка *Храни меня (Ține-mă, dorule lin)* продолжает линию любовной лирики в творчестве Е. Мамота. В ней показан образ девушки, впервые испытывающей любовные переживания.

Как и в предыдущей обработке, Е. Мамот подошел очень бережно к гармонизации народной мелодии, нигде не нарушив подлинных диатонических интонаций. Обработка написана для четырехголосного детского старшего хора *a cappella*. Ее форму можно определить как простую трехчастную репризную с обрамлением:

Вступление а в а Кода

Контраст вносит второй раздел в тональности *h-moll* (в тональности доминанты по отношению к *e-moll* в крайних разделах). Тональный контраст обогащен динамичным мотивно-разработочным развитием, приводящим к драматической кульминационной точке в середине этого раздела. Движение к кульминации подтверждается более плотным *туттийным* голосоведением и завоеванием наибольшей регистровой высоты. До кульминационного момента голосоведение представляло собой постепенное наращивание плотности от одного голоса к двум и трем (см. прим. 66).

На фоне общей аккордовой гармонической фактуры в обработке немало других вариантов хорового изложения. Например: вступление, начало среднего раздела и кода

построены по каноническому принципу, в каденциях предложений используются элементы подголосочной полифонии.

Прим. 66.

Ba - de-al meu de ar ve - ni, ba - de-al meu de

ar ve - ni, Ba - de-al meu de ar ve - ni,

n-oi plân - ge și n-oi tân - ji o - chi - șo - rii

să-i pri - vesc și mai mult eu nu do - resc

3.4. Хоровое творчество Виктора Крянгэ для детей²⁷

К числу композиторов, целиком посвятивших себя хоровому творчеству, относится известный хоровой дирижер Виктор Крянгэ.²⁸ В период с 1970 по 1996 он руководил

²⁷ Материалы раздела изложены автором в статье *Хоровая музыка Виктора Крянгэ для детей в контексте современного творчества композиторов Молдовы* [150].

²⁸ Виктор Крянгэ родился 2 сентября 1937 года в городе Тирасполе в семье учителей. Свое профессиональное обучение начал в Педагогическом училище г. Оргеева, затем продолжил в Музыкальном училище им. Шт. Няги и, наконец, в Институте Искусств им. Г. Музическу (1962-1967), совмещая учебу с хормейстерской работой. В эти годы он руководит хором студентов математического факультета Государственного Университета (1962-1964), детским хором с. Кэрпиень (1964 – 1965), хором учителей п. Стрэшень (1965-1970). В качестве государственного служащего В. Крянгэ работает в Министерстве Культуры (1979-1990), Министерстве Образования (1990-1994), в Департаменте Образования, Науки,

следующими коллективами: студенческим хором механического факультета Политехнического Института (1970-1972), хором *Думбрава* с. Мындрешть Теленештского района (1973-1978), хором *Пояна* с. Киштельница Теленештского района (1978-1990), хоровой капеллой *Академия* при Академии Наук Молдовы (1980 – 1990), самодеятельным хором с. Оницкань Криулянского района (1986 – 1989). С 1985 года В.Крянгэ является бессменным руководителем хора *Баллада* г. Хынчешть, а с 1996 года еще и детского хора *Sonata* лицея им. Н. Йорги.

Ведя активную концертную деятельность, Виктор Крянгэ посетил со своими хоровыми коллективами многие города России, Украины, Белоруссии, Румынии и Болгарии, а также стал лауреатом международного конкурса хоровых коллективов в Москве, дипломантом международных фестивалей в Румынии и Латвии, лауреатом многих муниципальных и республиканских конкурсов. Кроме этого, В. Крянгэ является автором проекта и одним из организаторов таких хоровых форумов под открытым небом, как первый республиканский праздник хоровой музыки с участием двух тысяч исполнителей в сводном хоре (1980); первый международный фестиваль хоровой музыки *Toamna de aur* с участием коллективов из Молдовы, Латвии, Румынии и Болгарии (1990); первый муниципальный праздник детских хоровых коллективов *Sărbătoarea corului* с участием двух с половиной тысяч учащихся в сводном хоре (2003).

В разные годы композитор создает для своих хоровых коллективов целый ряд авторских произведений и обработок народных песен и инструментальных мелодий. Многие из них вошли в сборники, в издании которых В. Крянгэ участвует как автор и соавтор:

- *Coruri a capella* (1981 г. – соавтор),
- *Eu mă duc, codrul rămâne* (1993 г. – автор),
- *Sărbătoarea corului* (1997 г. – соавтор),
- *Sărbătoarea corului* (2005 г. – соавтор).

В последний сборник вошли сочинения для детского хора, исполненные на первом и втором муниципальном празднике детских хоровых коллективов *Sărbătoarea corului*. Немало среди них авторских работ и фольклорных обработок В. Крянгэ. Наиболее удачные из них мы предлагаем рассмотреть ниже.

Пейзажная тематика раскрывается в хоре В. Крянгэ *Снова улетают журавли* (*Pleacă iar cocorii*). В нем композитор запечатлел картину улетающих журавлей, прощающихся с природой родного края и мечтающих вернуться вновь. Произведение

Молодежи и Спорта (1994-2003), продолжая активную творческую деятельность. В 1994 году Виктору Крянгэ было присвоено звание *Maestru în Artă*, а в 2000 году он стал Кавалером Ордена *Gloria Muncii*.

Прим. 67.

S1

U-lu -lu, u - lu -lu, u -lu -lu, u-lu -lu, u -lu -lu, u -lu -lu, u-lu -lu, u - lu -lu, u - lu -lu,

S2

U- - - - - lu- - - - - lu Plea-că

A1

A2

A- - - - - Plea-că

S1

iar co-co-rii, Trec în-cet ca no-rii

S2

iar co-co-rii, Trec în-cet ca no-rii

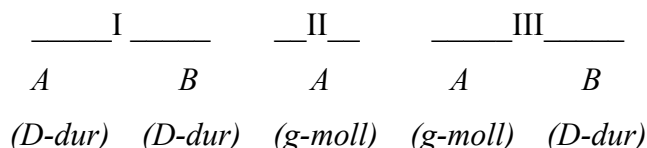
A

iar co-co-rii, Trec ca no- - - - ri

117

родного края: дети Молдовы поют песню о мире, объединившись в радостной хоре. В данном случае композитор продолжает традиции темы борьбы за мир детей, которые в своем творчестве заложил классик XX века С. Прокофьев, написав ораторию *На страже мира*, а также Д. Кабалевский в своем знаменитом *Реквиеме* на слова Р.Рождественского.

Форму обработки можно определить как сложную трехчастную репризную:



Интонационной базой обработки послужила народная молдавская мелодия с прихотливым ритмом 10/16. Хор представляет немалую трудность благодаря тональным контрастам, состоящим из непрерывных цепочек модуляций и отклонений. Так, например, разделы *B* имеют следующий тональный план:

g-moll, B-dur, d-moll, C-dur, F-dur, a-moll, A-dur

Фактура основывается на постепенном усложнении хоровых партий. Начинается обработка одноголосной темой у первых сопрано, к которой во втором периоде добавляется второй голос, а в разделе *B* звучит *tutti*. В хоре можно обнаружить немало регистровых контрастов, когда партии первых и вторых сопрано противопоставляются партиям первых и вторых альтов. В разработочных разделах композитор усложняет фактуру с помощью *divisi*, когда к основной теме у вторых сопрано и альтов добавляется оstinатная педаль вокализа в партии первых сопрано на гласной *a*.

Сложная форма и размер, инструментальное строение мелодии предполагают определенные трудности в исполнении как для детского хора, так и для дирижера. Например, размер 10/16 представлен в основном мелкими длительностями шестнадцатых и тридцать вторых, в быстром темпе, что требует от певцов четкой артикуляции согласных звуков и активной работы диафрагмы при распевании гласных. Кроме этого, сложный размер, типичный для молдавского инструментального фольклора, требует от детей достаточно большой практики в исполнении столь сложного метроритма с непростым соотношением сильных и слабых долей.

В интонационном плане сложность представляют собой разработочные эпизоды, изобилующие внезапными модуляциями и отклонениями, влекущими за собой большое количество знаков альтерации. Хормейстеру необходимо учесть, что переход каждый раз к более высокой по регистру тональности может вызвать тенденцию к понижению при интонировании.

От хормейстера требуется также особая точность дирижерского жеста при передаче сложного размера 10/16 и особенно при переходе к 6/8 и возвращению к 10/16 в

репризе. На начальном этапе работы над произведением детям необходимо объяснить сложные исполнительские приемы, и в первую очередь заложить прочный метроритмический фундамент. Так как хор состоит из большого количества контрастных разделов, дирижеру следует уделить внимание сохранению целостности формы.

Большие художественные возможности этого хора были по достоинству оценены на концерте в Национальном Дворце, посвященном 150-летию со дня рождения М. Еминеску в 2001 году. Обработка прозвучала в исполнении сводного хора школ с музыкально-хоровым профилем.

К одной из лучших обработок В. Крянгэ танцевальных народных мелодий можно отнести хор *Родной край (Plai natal)*, написанный на слова А. Чокану. Интонационной базой для него послужила подлинная танцевальная мелодия сырбы. В хоре, звучащем как гимн весне и пробуждающейся природе, композитор продолжает тему любви к родному краю.

Обработка написана в куплетной форме с небольшим двухтактовым вступлением, имитирующим пение кукушки в партии альтов на звуках субдоминанты. Форма и куплета, и припева – простая двухчастная. Оригинально решен припев второго куплета, первая часть которого исполняется хором и вокальным ансамблем или группой хористов. В точности повторенные ими фразы хоровой партии создают пространственный эффект эхо. В этом эпизоде композитор предлагает также использовать различные инструменты, подражающие трелям жаворонка.

Произведение предназначено для трехголосного хора без сопровождения. Первая часть куплета представляет собой диалог хорового *tutti* и *solo* сопрано. Вторая часть куплета и припев исполняются всем хором.

Гармонический план очень прост: на протяжении всего хора звучит *G-dur* с непродолжительным отклонением в параллельный *e-moll* в конце припева.

Народная мелодия легко запоминается детьми, несмотря на синкопированный ритм и скачки на сексту и квинту в начале каждой фразы (см. прим. 68).

Прим. 68.

Example 68 shows a musical score for three voices (S1, S2, A) in 2/4 time, key of G major (one sharp). The tempo is marked *Allegro*. The lyrics are in Romanian. S1 has two parts: 1. 'La cod - ru-n za - re Că-n-tă cu-cul prin frun-za-re,' and 2. 'Hai, că-n - tă, că-n - tă Cu-cu-șor prin ră - mu - re - le,'. S2 and A have corresponding parts for the second part of the lyrics.

S 1
 La cod - ru-n za - re, Cânt-un cuc lân - gă iz - voa - re.
 S 2
 Hai, cân - tă, cân - tă, Braz- da sfân - tă-a tă - rii me-le.
 A

Некоторую сложность создает имитирующий эхо эпизод в припеве второго куплета. Для достижения нужного эффекта хормейстер должен точно снимать звучание хора в момент вступления вокального ансамбля, а также подготовить переход от темпа *molto largo* к *allegro*.

Хор *Plai natal* стал украшением программы традиционного Хорового Праздника, который проводится в Кишиневе каждые два года. Сочинение прозвучало в исполнении сводного детского хора в 2005 году под управлением самого автора.

Другой фольклорный жанр – плавной праздничной хоры – представлен в обработке *Весенняя песня (Hora primăverii)* на стихи И. Ватаману. В ней автор передает страстные призывы весны, которую с огромным нетерпением ждут и люди, и природа, и весь родной край. Предназначена пьеса для исполнения четырехголосным детским хором *a cappella*.

Хор написан в строфической форме, состоящей из четырех разделов, с двухтактовым вступлением на звуках тонического трезвучия. В свою очередь, каждый раздел имеет форму периода, повторяющегося дважды, с сохранением музыкального и литературного текста. Исключение составляет лишь начальный раздел, в котором первое предложение представляет собой соло альтов, а второе – его аккордовую гармонизацию хором *tutti*.

Интересно решены в фактурном плане второй и третий эпизоды. В них мелодическая линия, постепенно переходя от альтов ко вторым сопрано, а затем к первым сопрано, наконец сливается в общем звучании, напоминая приглашение к хоре (см. прим. 69). В четвертом разделе, как и во втором, гармонизации подвергается основная тема, которая на этот раз звучит в партии первых сопрано.

Ладовой основой хора является гармонический *a-moll* с достаточно часто встречающейся повышенной четвертой ступенью и характерными для национальной музыки хроматическими опеваниями и форшлагами. Венчает хор хорошо подготовленный и гармонически, и ритмически финальный аккорд тоники одноименного *A-dur*, символизируя долгожданный приход весны в родной край и в сердца людей.

Hora primăverii относится к достаточно сложным хоровым пьесам, поэтому по силам только хорошо подготовленному детскому хоровому коллективу. Сложность

представляет интонирование скачков на септиму, октаву и нону в партиях первых и вторых сопрано во втором и четвертом разделе. Внимание дирижера следует обратить также на плавный переход мелодической линии от голоса к голосу без тембрального выделения одного из голосов и равномерного усиления звука к вершине фразы.

Прим. 69.

S1

S2

A

Mur-mur de iz-voa - re Să te prinzi cu ei în joc

Să le vii cu soa - re, Mur-mur de iz-voa - re Să te prinzi cu ei în joc

S1

S2

A

Te aş-teap-tă şi bă-trâ-nii, Lu - mi-noşi în fa - ța pâi-nii

Te aş - teap-tă şi bă - trâ-nii, Lu - mi - noşi în fa - ța pâi-nii

Te aş - teap - tă-n fa - ța pâi - nii

S1

S2

A

Te aş-teap-tă mân - drul plai Cu bu - ze-le pe nai.

Te aş - teap-tă mân - drul plai Cu bu - ze-le pe nai.

Mân - drul plai Cu bu-ze-le pe nai.

Наибольшую трудность вызывают метроритмические особенности данного хора. Во-первых, размер 6/8 композитор предлагает дирижировать по двухдольной схеме, в то время как выражен он, в основном, шестнадцатыми длительностями и пунктирным ритмом. Кроме этого, автор использует прием полиритмии, что придает фактуре ажурность и утонченность, но вызывает сложность дикционного и артикуляционного плана. Все выше перечисленное требует от исполнителей очень развитого чувства ритма,

ощущения пульсации и умения слышать другие голоса, точно вплетая сложные ритмические фигуры своей партии в общую ткань произведения.

Hora primăverii вошла в репертуар многих детских коллективов и прозвучала в исполнении сводного хора в 2005 году на Хоровом Празднике.

3.5. Хоровое творчество Мариана Стырчи для детей²⁹

Мариан Стырча³⁰ – автор более чем двухсот эстрадных песен, фольклорных обработок, оркестровок, сочинений симфонической, камерной и электронной музыки, музыки для театра и ТВ. К лучшим хоровым произведениям следует отнести следующие: *Акварели (Acuarele)* (1986), Хоровая поэма на стихи А. Блока *1918* (1987), *Засыпающие птички (Somnoroase păsărele)* для смешанного хора и фортепиано на слова М. Еминеску (1987), *Сюита для хора* (1999). Детскому хору он адресовал такие сочинения, как: *Музыкальные прибаутки (Cimilituri muzicale)* на стихи В. Кодицэ; Хоровой цикл на слова Л. Делеану (1992); *Твой дом (Casa ta)* на слова Р. Попович-Параскив (2007) и др.

Музыка М. Стырчи хорошо известна не только в Молдове. Его сочинения были представлены и прозвучали на международных фестивалях в России, Украине, Румынии, Франции, Израиле, Болгарии. Он прославился также в жанре музыки к спектаклям, которые ставятся в ведущих молдавских театрах (*Satiricus, Licurici, Eugene Ionesco* г. Кишинева, *V. Alecsandri* г. Бельцы) и румынских (Национальный Театр г. Яссы, *Maria Filotti* г. Брэила).

Перейдем непосредственно к анализу хоровых сочинений М. Стырчи для детей, которые с успехом исполняются детскими коллективами.

Цикл на слова Ливиу Делеану написан для двухголосного детского хора младшего школьного возраста в сопровождении фортепиано. Содержание первого хора соответствует заглавию – *Сказка (Povestea)*. Его главной героиней является царевна-лягушка, которая живет на болоте и умеет петь замечательные песни. По жанру эта хоровая миниатюра представляет собой типичную колыбельную песню (темп *Lento*,

²⁹ Материалы данного раздела представлены автором в статье *Хоровая музыка Мариана Стырчи для детей в контексте современного творчества композиторов Молдовы* [151].

³⁰ Мариан Стырча родился в семье известного молдавского композитора Алексея Стырчи. Пройдя по стопам отца, закончил Институт Искусств по классу фортепиано (1982), а затем Консерваторию им. Г. Музическу по композиции у профессора В. Загорского (1988). По композиции же продолжил обучение в аспирантуре Консерватории им. П. И. Чайковского (Москва). В 1992-1993 г. стажировался в Академии Музыки и Танца *Rubin* (Иерусалим, Израиль) по современной композиции в классе профессора Марка Копытмана. Мариан Стырча лауреат Республиканской Премии Молодежи (1993), лауреат конкурса, посвященного 50-летию ООН и ЮНЕСКО (1995). В 1999 году ему было присвоено звание *Maestru în Artă*.

ремарка *cantabile dolce*, равномерный укачивающий метр 4/4). Главным же признаком колыбельной служит обаятельная диатоническая мелодия в тональности *f-moll*, в которой много повторяющихся успокаивающих интонаций, удобных для детского исполнения и запоминания (см. прим. 70).

Незатейливая структура хора опирается на классический период: в форме восьмитактового периода сочинен как хоровой запев, так и припев. Несмотря на лаконизм хора, в нем присутствует, однако, элемент театрализации. Если в запеве сосредоточено само повествование сказки, то припев представляет собой высказывание от первого лица – соло главной героини лягушки, поющей колыбельную.

Большой опыт композитора в сочинении современной эстрадной музыки отразился в джазовых гармониях фортепианного сопровождения, например: септаккорд первой ступени натуральный и с пониженной квинтой, септаккорд второй пониженной ступени, *D7* с задержанием кварты и терции и т.д.

Прим. 70.

The image displays two musical excerpts. The top excerpt is for a Coro (Chorus) and Piano. The Coro part is marked *Lento* and consists of three measures of whole notes. The Piano part is marked *p molto legato* and consists of three measures of eighth-note chords. The bottom excerpt is for a Soprano (S) and Piano (Pno.). The Soprano part is marked *Cantabile dolce* and consists of three measures of eighth-note chords. The Piano part is marked *Pno.* and consists of three measures of eighth-note chords. The lyrics for the Soprano part are: "Am să-ți spun azi o po-ve-ste scum-pul mamii co-pi-laș".

S
O po- ves - te mi- nu- na - tă c-o bros- cu - ță pe i - maș

Pno.

К исполнительским и художественным достоинствам хора относится интонационная гибкость мелодии, включающая четвертую повышенную и пятую пониженную ступени, «мерцание» натурального и мелодического лада, усложненного двухголосием. Однако, юные исполнители легко могут справиться с подобным интонированием, поскольку в сопровождении дублируются основные тематические ячейки, не повторяя мелодию буквально.

Второй минихор *Всадник (Călărețul)* составляет жанровый контраст по отношению к колыбельной. Это детский озорной галоп, имитирующий гарцевание ребенка на своей игрушечной лошадке. Отличительной чертой галопа, прежде всего, является танцевальный синкопированный ритм с ударением на слабых долях такта (см. прим. 71).

Прим. 71.

Allegretto giocoso

Soprano

f

la-ca nu-măr un, doi, trei

Piano

sf *mf*

S

și mă sui pe cal, hai că- lu-țu- le, e- hei să ur- căm la deal

Pno.

sf

Форма хора – простая трехчастная безрепризная (*A B C*) с четырехтактным инструментальным вступлением и заключением. Каждый раздел написан в форме классического восьмитактового периода из двух интонационно схожих предложений. В хоровой партии преобладает одноголосие с элементами простого двухголосия, когда мелодия движется параллельными терциями. В этой пьесе композитор запечатлел детскую игру в тот момент, когда герой наездник не может заставить свою лошадку скакать по-настоящему. Его искреннее недоумение выражается во втором разделе, написанном в параллельном *d-moll*.

На первый взгляд, казалось бы, незатейливая короткая песня не требует от композитора больших усилий, однако чтобы понравиться детям, она должна соответствовать их психологическим возрастным требованиям. Их как раз точно почувствовал М. Стырча в третьем хоре цикла *Паровозик (Trenule, trenuțule)*. Это проявляется в ярких изобразительных эффектах (имитации гудка паровоза в инструментальном вступлении и перестука колес в хоровом припеве «тук, тук, тук»), а также в выборе самого образа поезда, ставшим уже классическим в детской музыке символом движения вообще (см. прим. 72). Привлекательности данного хора способствует и стиль диско, любимый детьми и весьма распространенный в детской музыке (например, в творчестве Г. Гладкова, А. Рыбникова, В. Шаинского).

Структура хора укладывается в традиционную классическую форму запев-припев с инструментальным вступлением и заключением. Если запев представляет собой период из двух предложений (8 т + 8 т), то в припеве предложения имеют разное количество тактов (6 т + 9 т), причем вокальные фразы диалогизируют с чисто фортепианными, что вносит элемент свободной импровизационности, типичной для джазовой музыки.

Прим. 72.

The image shows a musical score for a children's song. It consists of two staves: Soprano and Piano. The Soprano staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains the lyrics: "Tuc tuc tuc tuc tuc tuc ju - că - rii mă duc s-aduc". The Piano staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a rhythmic accompaniment that mimics the sound of train wheels. Both staves have a "cresc. molto" (crescendo molto) marking above them, indicating a gradual increase in volume. The score is written in a simple, accessible style suitable for children's music.

Совсем маленьким детям дошкольного возраста М. Стырча адресует хоровую пьеску *Котик (Pisicuțul)* на слова П. Кэраре. В нем композитор также обратился к одному

из излюбленных детьми образов – котенку. Смысл содержания заключен в игровой ситуации, сопровождающей ребенка и котенка как дома, так и на улице. Хор пронизан радостью и оптимизмом, чему способствует танцевальный ритм, ремарка *vesel* (весело), эстрадно-джазовые гармонии в партии фортепиано.

В мелодике при всей простоте гармонично совмещаются как эстрадные интонационные формулы, так и национально-почвенные. Элементы фольклора ясно обозначены в синкопированных кадансах каждой из четырех вокальных фраз запева, а также в использовании вариантов четвертой ступени (повышенной и натуральной) и шестой (пониженной и натуральной), в мелизматике фортепианного вступления (прим. 73). Конечно, и в этом случае композитор не обошел вниманием имитацию *мяукания* как в запеве, так и в припеве. Доступности восприятия и исполнения способствует абсолютная квадратность структуры, мелодическое сходство предложений, а также одноголосная хоровая фактура.

Прим. 73.

The image displays two systems of musical notation. The first system is for Soprano and Piano. The Soprano part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a melodic line with lyrics: "Miau" in-co-lo, "miau" in-coa-ce;. The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and common time. It provides a syncopated harmonic accompaniment. The second system is for Soprano and Piano. The Soprano part continues the melody with lyrics: vreau pi-si-cul să se joa-ce,. The Piano part continues the accompaniment with similar syncopated patterns.

Трехголосный хор для детей *Твой дом (Casa ta)* (2007) написан по заказу организационного комитета фестиваля *Sărbătorea corului* и предназначен для исполнения сводным хором в составе более двух тысяч детских голосов. Эта почетная задача – объединить детей из разных школ под открытым небом – вызвала у композитора особое чувство гражданской ответственности. Мы имеем в виду содержание хора на стихи Радмилы Попович-Параскив, которое нацелено на воспитание в детях таких ценнейших

качеств, как патриотизм, любовь и гордость за свою страну, уверенность в завтрашнем дне, оптимизм мировосприятия и толерантность в общении с детьми всего мира.

Музыкальный материал хора гармонично сочетается со смыслом поэтического текста. Радостное восприятие мира, восхищение красотой голубого неба и зеленых полей, улыбки детей нашли абсолютно адекватное воплощение в средствах музыкальной выразительности. Композитор обращается к традиционным, давно апробированным для патриотических песен универсальным приемам письма. Во-первых, это симметричная и квадратная структура запева и припева: в основе запева лежит повторенный период, каждое предложение которого имеет одинаковое количество тактов (8 + 8) и сходный интонационный материал. Припев также симметричен по строению (повторенный период), но второе предложение второго периода расширено до одиннадцати тактов, что соответствует торжественности финального окончания.

В ладовом отношении хор *Casa ta* также не представляет особой трудности, что входило в задачу композитора – сочинить массовую песню, доступную для исполнения сводным хором из тысяч детей. Песня написана в диатоническом *D-dur* (за этой тональностью издавна закрепились семантика света), где не встречается ни одного хроматизма и ни одной альтерации.

Начальная ремарка *Maestoso e molto espressivo* уже подразумевает слитную аккордовую фактуру, которая действительно строго выдерживается от начала до конца во всех трех куплетах. Структура аккордов почти всегда консонирующая, включающая либо трезвучия, либо их обращения.

Материал сопровождения также диатоничен, часто совпадает с материалом хоровой партии, однако иногда в него вклиниваются подголосочные интонации.

Что касается ритмики, то, с одной стороны, она универсальна для современных эстрадных песен, с другой - отражает принцип синкопирования национальной молдавской музыки. С этим связана и единственная исполнительская трудность данного хора – освоение синкопированных групп, которыми насыщен буквально каждый такт (см. Приложение 4).

3.6. Хоровое творчество Михаила Колсы для детей³¹

Михаил Колса – первый гагаузский композитор в Молдове, пишущий музыку для детей.³² В своем творчестве он обращается к жанрам инструментальной, вокальной и

³¹ Хоровое творчество М. Колса для детей освещено автором в статье *Aspectul educațional al muzicii minorităților naționale ale Moldovei în repertoriul corului de copii* [205].

хоровой музыки. Его произведения исполнялись в России, Прибалтике, Польше, Турции, Франции. Особое внимание композитор уделяет собиранию и изучению музыкального фольклора гагаузов. Он является составителем Альбома из двух пластинок *Музыка гагаузов* (фирма Мелодия, 1982), а также автором теоретических статей о музыкальном фольклоре гагаузов.

Его основные произведения: Гагаузский Национальный Гимн; кантата *Слава труду* для солиста, хора и оркестра на стихи Ф. Мариноглу и Г. Ташоглу (1982); кантата *Светлые зори* на стихи С. Куроглу (1985); *Вариации на гагаузскую народную мелодию* для фортепиано (1981); сюита для голоса и фортепиано *Мама* на стихи Г. Виеру (1978); вокальный цикл *Тихие воды* на стихи Д. Кара-Чобан (1987); поэма для смешанного хора *a cappella Родина (Ватан)* на стихи Ф. Занет (1986); хоровая поэма *Край родной* на стихи Г. Гайдаржи (1982); хоровая поэма *Войны нам не нужны* на стихи Д. Кара-Чобан (1985); баллада для голоса и фортепиано *Родной язык*; Ода для солистов и симфонического оркестра *Цвети мой край*; *Баллада о солдате* для детского хора на стихи В. Михайловского (1985); песни и хоры для детей; обработки для хора гагаузских и молдавских народных песен и мелодий.

Представленный выше список сочинений позволяет сделать вывод, что М. Колса делает акцент на хоровом творчестве, и, пожалуй, это единственный композитор Гагаузии, который так много внимания уделил области хоровой музыки для детей. Подтверждением тому служит обширный авторский сборник М. Колса *Школьный репертуар (Turcular korolar)*, изданный в Кишиневе в 1995 году на двух языках – гагаузском и молдавском.

Первая часть этого сборника *Школьный репертуар (Repertoriu Școlar)* содержит 49 хоровых миниатюр, предназначенных для детей школьного возраста. Хоры расположены в порядке возрастания трудности. Одноголосных сочинений, адресованных младшим школьникам, – семнадцать. В них композитор обращается к темам, необходимым для воспитания маленького человека. Это, прежде всего, любовь к маме (*Мама – мое солнце на земле (Soarele meu pe pământ – tata)*), *Мамин помощник (Ajutorul mamei)*, *Мама (Mama)*), папе (*Отец (Tata)*), животным (*Медведь (Ursul)*), *Ежик (Aricele)*, *Волк (Lupul)*, *Аист (Cocostîrcul)*, к излюбленному детьми образу солнца (*Солнце (Soarele)*) и конечно к родному гагаузскому краю *Буджак (Bugeac)* (см. прим. № 74 - 77).

³² Михаил Колса родился 7 ноября 1938 года в г. Комрате. В 1956 году окончил среднюю школу в селе Чаша Курганской области России. После службы в армии в 1966 году поступил в музыкальное училище им. Шт. Няги г. Кишинева, а в 1971 – в Кишиневский Государственный Институт Искусств им. Г. Музическу по специальности музыковед-фольклорист. До 1983 года М. Колса работал на кафедре теории музыки в музыкальном колледже им. Шт. Няги. С 1983 по 1991 год (год отъезда в Турцию) будучи членом Союза композиторов, занимался свободным творчеством, а также руководил гагаузским ансамблем песни и танца *Kadîngea* при Национальной филармонии.

Прим. 74.

Soarele meu pe pământ – mama

Andante

mp Știu că am ros - tit când - va

Piano

Sop.

pri - mul, pri - mul meu cu - vânt.

Pno.

This musical score is for the song 'Soarele meu pe pământ – mama'. It is in 4/4 time and marked 'Andante'. The vocal part is for Soprano (Sop.) and the piano accompaniment is for Piano (Piano) and Piano (Pno.). The lyrics are in Romanian. The first system shows the vocal line starting with 'Știu că am ros - tit când - va' and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line continuing with 'pri - mul, pri - mul meu cu - vânt.' and the piano accompaniment.

Прим. 75.

Aricehul

Andante

p A - ri-ciu-a pier - dut un ac Și-a - mar s-a des-

Soprano

Piano

mf cu - ra - jat, Și-a - mar s-a des - cu - ra - jat,

Sop.

Pno.

This musical score is for the song 'Aricehul'. It is in 2/4 time and marked 'Andante'. The vocal part is for Soprano (Soprano) and the piano accompaniment is for Piano (Piano) and Piano (Pno.). The lyrics are in Romanian. The first system shows the vocal line starting with 'A - ri-ciu-a pier - dut un ac Și-a - mar s-a des-' and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line continuing with 'cu - ra - jat, Și-a - mar s-a des - cu - ra - jat,' and the piano accompaniment. The tempo marking 'Andante' is present at the beginning of the first system. The dynamic marking 'p' (piano) is present at the beginning of the first system. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is present at the beginning of the second system. The tempo marking 'rit.' (ritardando) is present at the end of the second system.

Прим. 76.

Soarele

Музыкальный фрагмент для песни «Soarele» (Солнце). Темп: Moderato. Ключ: 2/4. Музыка записана для вокала и фортепиано. Вокальная партия начинается с фортиссимо (f) и содержит текст: «f Soa - re, Soa - re, îm - pă - rat. Pes - te ce - rul cel cu - rat.» Фортепианное сопровождение включает правую и левую руки.

Прим. 77.

Bugeac

Музыкальный фрагмент для песни «Bugeac» (Виноград). Темп: Andante. Ключ: 4/4. Музыка записана для вокала и фортепиано. Вокальная партия начинается с Un и содержит текст: «Un colț ver-de pe pă - mânt pla - iul gă - gă - u - zi - lor» Фортепианное сопровождение включает правую и левую руки.

Эти одноголосные песни сочинены на стихи гагаузских поэтов: Т. Занет, Н. Бобоглу, Т. Мариноглу. По масштабам все они очень кратки. Их форма почти всегда укладывается в один или два периода, с повторенным интонационно вторым предложением. В ладовом отношении они также легки для восприятия, так как сочинены в чистых диатонических ладах без хроматизмов. Как правило, это либо натуральный, либо гармонический мажор (*Ежик (Aricelul)*), а также одноименный мажор-минор (*Старый пастух (Cioban străbun)*).

В интонационном плане преобладает поступенное движение в пределах диапазона квинты. Фортепианное сопровождение часто имитирует вокальную партию.

В данный сборник включены также восемнадцать двухголосных миниатюр. По тематике они адресованы детям преимущественно младшего школьного возраста, так как в них, как и в одноголосных хорах, преобладают образы любимой мамы (*Моя мама – учительница (Mata mea-i învățătoare)*, *Моя мама собирает виноград (Mata mea e vieriță)*, *И во сне помню о маме (Eu și-n somn o știu pe mama)* на стихи Г. Виеру), животных (*Козлик (Iedul)*, перевод Аур. Чокану; *Мышонок (Șoricelul)* на стихи Н. Бобоглу), родного края (*Край любви (Plai de dor)* на стихи Н. Бобоглу), а также пейзажные зарисовки

(Облачка (*Nourașii*) на стихи М. Киоси), тема приобщения к коллективному труду (*Тысяча профессий* (*O mie de meserii*)) на стихи Д. Кара-Чобан (см. прим. 78 - 82). Литературные источники в данной группе сочинений расширяются: М. Колса обращается к народным текстам и гагаузским, и молдавским, и к стихам поэтов как гагаузских (Т. Занет, Н. Бобоглу, Д. Кара-Чобан, С. Куроглу, А. Гагауз-Чоботар, М. Киоса, Т. Арнаут), так и молдавских (Г. Виеру, Аур. Чокану).

Двухголосные миниатюры делятся на сочинения *a cappella* и с сопровождением фортепиано. Среди них встречаются как обработки фольклорных мелодий (молдавских – *Песня кукушки* (*Cântecul cucului*), *В овраге* (*La râpa cu tufele*), *Козлик* (*Iedul*); гагаузских – *Весенние ветры* (*Vânturi de primăvara*)), так и авторские сочинения (*Кто твой друг* (*Cine ți-l prieten*), *Голос* (*Glasul*), *Мышонок* (*Șoricelul*), *Сладкие сказки* (*Povești dulci*)). Формы этих миниатюр предельно просты и традиционны: это период, либо пара периодичностей (простая двухчастная форма), либо типичная для детских песен форма *запев-припев*.

Прим. 78.

Mama mea e vieriță

Allegretto
f

Nu-i fru-mos de - loc, ia sea - ma, să te ții me-

Sop.
reu de ma - ma. Nu-i fru - mos, nu-i fru - mos,

Pno.

Sop.
nu-i fru - mos nu-i fru - mos!

Pno.

Прим. 79.

Iedul

Allegro moderato

f le - dul a - re pi - cio - ru - țe, parc-ar fi văr-gu

Piano

f

Sop.

-țe, ma - mă, a - șa-s sub-ți - re - le ma - mă.

Pno.

Прим. 80.

Plai de dor

Andantino

Plai, na - tal, plai cu vîi

Plai, na - tal,

Du - nă - rea la că - pă - tîi

plai cu vîi

îți în - - gâ - nă me - lo - dii.

Прим. 81.

Nouraşii

Musical score for 'Nouraşii' in 5/4 time, marked *Moderato*. The Soprano part begins with a *mf* dynamic. The lyrics are: 'Creţi şi bă - lăi par - că-s her - beci, sus no - u - raşi'. The Alto part enters later with the lyrics 'ber - - - - - beci'. The score is written for Soprano (S) and Alto (A) voices.

Прим. 82.

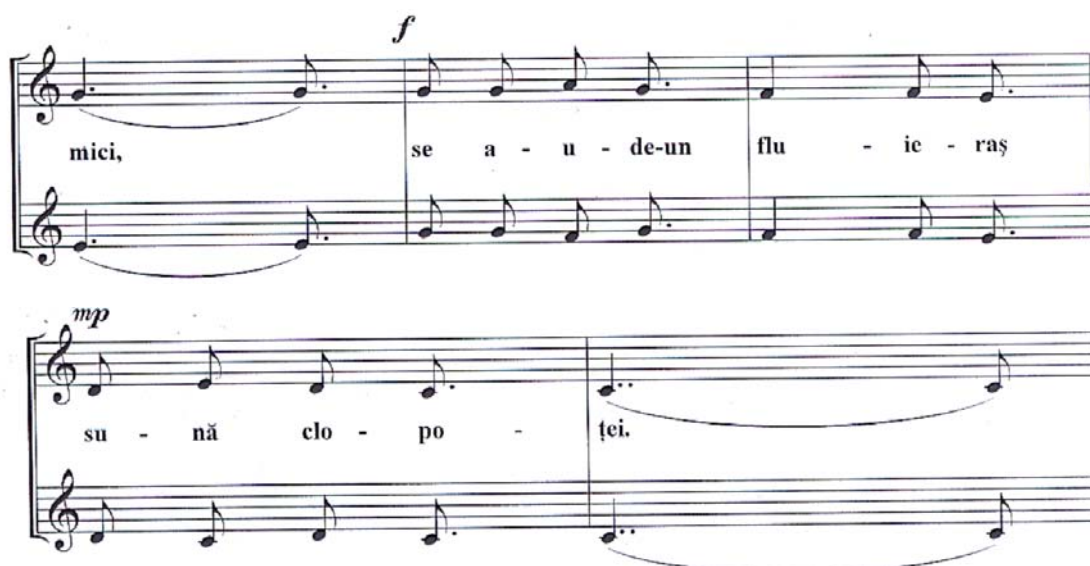
O mie de meserii

Musical score for 'O mie de meserii' in 2/4 time, marked *Moderato*. The Soprano part begins with a *f* dynamic, followed by a *mf* section. The lyrics are: 'Cro - i - tor să-mi fii cro - i - tor să-mi fii. 1, 2'. The Alto part follows with similar lyrics. The score is written for Soprano (S) and Alto (A) voices.

В плане двухголосной фактуры композитор, как правило, использует параллельное или встречное движение голосов, оканчивающееся унисоном. Такова песня *Овечка на лугу* (*Mioriţa pe iţaş*) на стихи С. Куроглу (см. прим. 83). Единственная трудность для исполнения детьми заключается не в голосоведении, а в метре 9/16, характерном для гагаузской народной музыки.

Прим. 83.

Musical score for 'Ovchăria' in 9/16 time, marked *Allegro moderato*. The Soprano part begins with a *mf* dynamic. The lyrics are: 'Pasc mi - oa - re pe i - maş cu zbur - dal - nici'. The Alto part follows with similar lyrics. The score is written for Soprano (S) and Alto (A) voices.



В некоторых хоровых миниатюрах композитор обращается к простейшим полифоническим приемам, которые осторожно вкрапливает в параллельное движение голосов, как, например, в хоре *Мышонок* (*Șoricelul*), где вступление основывается на перекличке двух партий.

Как видно из анализа хоровых песен, стилевой приметой М. Колса стал фактурный прием в голосоведении, когда конечный звук фразы продлевается, превращаясь в остинатный фон, на котором звучит мелодия второго голоса. В свою очередь последний звук фразы этого второго голоса также становится протянутым остинатным тоном. Выразительные примеры этого приема можно найти в таких миниатюрах как *Мышонок* (*Șoricelul*), *Сладкие сказки* (*Povești dulci*), *Новогодняя* (*De anul nou*).

Почти все двухголосные миниатюры объединяет быстрый темп. Это связано, прежде всего, с особой любовью детей ко всякому движению. Ритмы хоровых пьес напоминают польку, но в большинстве из них все же автор использует ритмические формулы, характерные для гагаузского фольклора: размер 7/16 – *Волчок* (*Teterezul*); 9/16 – *Овечка на лугу* (*Miorița pe ȋmaș*); 5/4 – *Облочка* (*Nourașii*) и др.

К лирическим медленным миниатюрам М. Колса обращается гораздо реже. Таковы *Дерево* (*Tai-tai, copacel*) в размере 6/8 и *Колыбельная* (*Cântec de leagăn*) так же в размере 6/8.

К более сложным в профессиональном отношении пьесам относятся хоры, написанные для трех и четырех голосов. Из четырнадцати пьес шесть трехголосных и восемь четырехголосных. Естественно, что образный мир хоров, адресованных школьникам среднего и старшего возраста, значительно усложняется. В них появляются образы, связанные с психологическим состоянием ребенка (*У меня болит голова* (*Mă doare capul*)) на слова Аур. Чокану, *Тишина* (*Liniște*) на слова Г. Гайдаржи). Более

акцентируется гражданственная тематика, например в таких хорах, как *Родной край* (*Plai natal*) на слова Г. Гайдаржи, *Родина* (*Patria*) на слова Т. Занет, *Слава тебе, Буджак* (*Fii slăvit, Budjac*) и *Праздничный танец* (*Cadâncea de sărbătoare*) на слова Н. Бобоглу.

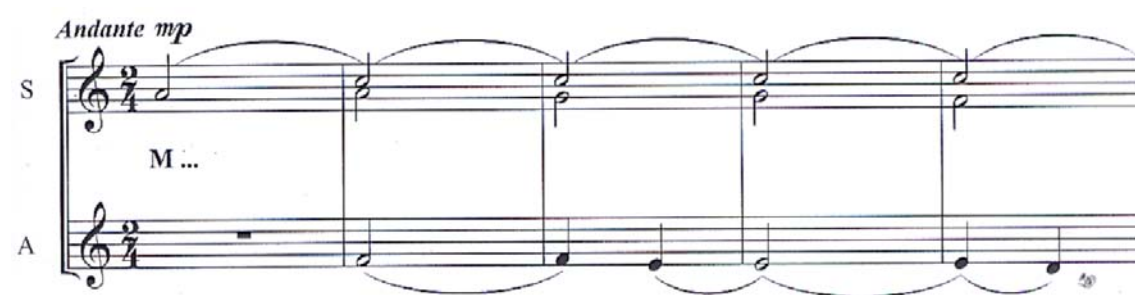
Для среднего и старшего школьного возраста композитор чаще пишет медленные кантиленные сочинения. В их мелодике уже нередко встречаются интонационные ходы, насыщенные хроматическими ступенями. Например, в хоре *Поздней осенью* (*Târziu de toamnă*) на слова Д. Кара-Чобан можно обнаружить последования шестой дорийской и шестой натуральной ступеней, а в финальной фразе – пятой пониженной и натуральной (см. прим. 84).

Прим. 84.



Масштабы этих хоров более развиты, формы при этом усложняются. Как правило, композитор обрамляет их развитыми вступлениями и заключениями. Например, в хоре *Родной край* (*Plai natal*) есть вступление – вокализ без слов, затем следует краткий восьмитактовый запев и очень развитый, написанный в трехчастной форме припев. Причем, в рефрене происходит модуляция из *F-dur* в *A-dur* (прим. 85).

Прим. 85.



mp
Dra-gul meu me - leag ste - pă pă - nă-n larg

mf
pe a - ripi de vânt
îți tri - mit un cânt

Следует отметить, что в хорах для средних и старших школьников композитор чаще обращается к обработке молдавских народных песен. Высокохудожественным профессиональным примером может служить миниатюра *Песня кукушки (Cântecul cucului)*. Она интересна тем, что помимо хора *a cappella* включает солиста, что более разнообразит фактуру. Приметы молдавского фольклора ощущаются в обилии форшлагов и мордентов в партии солиста, в частых синкопах, а также в предъемах, использованных в окончании фраз (см. прим. 86).

Прим. 86.

Andante mf
Solo
Cu - cu - șor de pe ră - zor cu - cu - șor de
Don, du don, du, don, du

Но, конечно, основной акцент М. Колса делает на сочинении хоров с гагаузской тематикой. Среди них обращает на себя внимание две группы произведений: к первой можно отнести обработки гагаузских фольклорных мелодий, ко второй – авторские хоровые миниатюры на стихи гагаузских поэтов (Н. Бобоглу, Г. Гайдаржи, Д. Кара-Чобан, Т. Занет, Т. Арнаут, С. Куроглу).

Остановимся на интересной обработке шуточной гагаузской песни *У меня болит голова* (*Mă doare capul*) (см. прим. 87). В ней речь идет о том, что герой, у которого все болело, пошел на ярмарку в поиске лекарств. Там встретил кумэтру, закружился с ней в зажигательном танце и таким образом излечился от всех болезней.

Эта хоровая пьеса написана для четырехголосного хора *a cappella* и адресована детям старшего школьного возраста. Форма хора куплетно-вариационная, основанная на тональном варьировании (*a-moll – h-moll - a-moll*) и мелодическом. В начале каждого куплета есть краткий запев, переходящий впоследствии в четырехголосие. В этих запевах каждый раз варьируется сочетание голосов. Так, первый куплет начинают первые и вторые сопрано, второй – соло альтов, следующие два куплета соло сопрано. Если в первом, третьем и четвертом куплетах преобладает аккордовая фактура, то наиболее развитый по масштабам второй куплет основан на тембровых переключках вопросо-ответного характера. Причем, как и в двухголосных хорах, композитор обращается к своему излюбленному приему залиговывания последней доли такта, превращающейся в оstinatную педаль, на фоне которой звучат два других голоса.

Поскольку содержание хора шуточное, автор прибегает к постепенному тембровому нарастанию. Последний куплет (*allegro*) как раз и соответствует зажигательному танцу *cadângea* героя с кумэтрой. Наиболее явный национальный признак в этом хоре – его метр 9/16, который представляет наибольшую исполнительскую сложность.

Прим. 87.

Allegro moderato

The musical score is written for Soprano (S) and Alto (A) voices. It is in 9/16 time and marked *Allegro moderato*. The first system contains three measures of music with lyrics: "Of, ca - pul meu, mă doa - re, vâi! O fu - gă dau". The second system also contains three measures with lyrics: "la iar - ma - roc Să-mi cum - păr fes No - roc, no - roc!". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte).

К числу замечательных лирических авторских откровений можно отнести хор *Тишина (Liniște)* на слова Г. Гайдаржи. Это четырехголосное сочинение можно уподобить хоровому ноктюрну (см. прим. 88). Он написан в сложной трехчастной форме с контрастной серединой.

Крайние части более всего приближены к жанру ноктюрна, что ощущается в вокализе с закрытым ртом у сопрано в течении шести тактов, в мягких покачивающихся секундowych интонациях с попеременно протянутыми нотами в одном из голосов. Гармоническую пикантность ноктюрновым разделам придает мерцание шестой натуральной ступени и шестой дорийской. Крайние разделы звучат в медленном темпе (*andante*), в тональности *e-moll*.

Прим. 88.

The musical score is for a four-part choral setting, with parts for Soprano (S) and Alto (A) voices. The tempo is marked *Andante* and the dynamics are *p* (piano). The key signature is one sharp (F#), indicating E minor. The score is divided into three sections. The first section (measures 1-6) features a vocal line for Soprano with a sustained note and a corresponding line for Alto. The second section (measures 7-10) introduces the lyrics: "S-a lăsat a-mur-gu-n lunci, um-bre-". The third section (measures 11-14) continues the lyrics: "le sănt lunci,". The score uses various musical notations, including slurs, ties, and dynamic markings, to convey the mood and structure of the piece.

Разительный контраст представляет собой середина этой сложной трехчастной формы. Во-первых, она более оживленна по темпу, в ней меняется размер с 3/4 на 6/8, преобладают танцевальные ритмические формулы (см. прим. 89). Наиболее изобретательные моменты связаны с ладовыми мутациями в развитии средней части. Эта часть строится в строфической форме.

Четырехголосие первой строфы базируется на оригинальном диатоническом звукоряде, характерном для гагаузской народной музыки: *E-dur* с двумя диезами – *фа* и *соль*. Верхний тетрахорд этого звукоряда словно соответствует натуральному *e-moll*. Вторая и третья строфы написаны в натурально-переменном ладу: *F-dur* – *d-moll*.

Прим. 89.

S
Pes - te a - ră - turi Ste - le al - be

A

S
cli - po - cesc pe al băl - ții șes

A

Активные ладовые преобразования продолжают и в репризной третьей части. Почти весь последний раздел написан в натуральном *e-moll*, но оstinатным фоном ему служит квинтовый тон *си*, а не тоника *ми*, что придает этой довольно суровой лирике элемент архаики. Архаика чувствуется и в опоре на квартовые сочетания голосов. Лишь последние две фразы третьей части оживлены включением светлых шестой дорийской и третьей мажорной ступеней.

На наш взгляд, этот хор должен стать наиболее востребованным исполнителями, поскольку в современном мире детям не хватает таких искренних, нежных, сосредоточенных на тишине эмоций.

3.7. Выводы по 3 главе

Хоровое творчество рассмотренных в третьей главе композиторских фигур в первую очередь отличается возросшим профессиональным мастерством. Обусловили его следующие факторы:

- Тесная взаимосвязь композиторов с детскими хоровыми коллективами. С одной стороны, одни композиторы постоянно сотрудничали с конкретным детским хором, как например Ю. Цибульская, посвятившая свое творчество хору *Vocile primăverii* (худ. рук. Шт. Андроник), или З. Ткач, адресовавшая свои сочинения Детской хоровой студии Национального Радио и Телевидения (худ. рук. Шт. Каранфил). С другой стороны, композиторы, являясь хормейстерами, создавали произведения для своих детских коллективов. Это Е. Мамот, много лет руководивший прославленной хоровой студией *Lia-Ciocârlia*; В. Крянгэ (худ. рук. *Sonata* лица им. Н. Йорги), М. Колса (худ. рук. ансамбля песни и пляски *Kadângea*). Творческая лаборатория, которой стали конкретные хоровые коллективы, дала возможность композиторам на практике изучить особенности детского исполнительства: возрастные возможности детских голосов, специфику хорового голосоведения и дыхания и др., что в свою очередь позволило авторам найти многообразные и свежие фактурные формы в сочетании соло и хора, в уплотнении и разрежении голосоведения, в звучании хора *a cappella* и с инструментальным сопровождением.

- В этот период композиторы обращаются к самым разнообразным формам хоровых произведений: от разновидностей периода, простых одночастных, двухчастных и трехчастных форм (как репризных, так и безрепризных) до более сложных форм, таких как сквозная, двойная двухчастная, строфическая с элементами сквозного вариационного развития.

- Следует отметить, что композиторы перестали обращаться к крупным жанрам кантаты и оратории для детей. Но сохраняется тенденция к объединению хоровых миниатюр в циклы (в творчестве З. Ткач и М. Стырчи). Больше внимания уделяется обработкам народных мелодий. К числу новых для Молдовы жанровых разновидностей хоровой музыки безусловно относятся три музыкальных букваря на румынском, русском и еврейском языках З. Ткач.

- В музыкальном языке хоровых сочинений композиторов Молдовы для детей явно ощущается обновление приемов композиторского письма. К основным из них можно отнести полифонизацию фактуры средствами имитационной, подголосочной и контрастной полифонии; усиление диссонантности гармонической вертикали; активное

использование остигатных структур и выдержанных педалей; обращение к сложным переменным метрам 7/16, 5/8, 10/16; включение эстрадных и джазовых ритмо-интонационных формул (в творчестве М. Стырчи).

- В композиторском творчестве последних двух десятилетий неофольклорная тенденция не только не замедлила свое развитие, но и явно обострилась по той причине, что в переживаемую в настоящий момент эпоху глобализации этнический элемент в музыке для детей приобрел первостепенное значение. Связи в системе *композитор и фольклор* стали гораздо избирательнее и разнообразнее. Так, расширился круг фольклорных жанровых источников, композиторы стали чаще обращаться к дойне и лирической песне, к лэутарской традиции и к собственно детскому фольклору. Более органичными стали сплавы фольклорных элементов с современными приемами композиторской техники. Наряду с авторскими сочинениями композиторы чаще и охотнее обращаются к обработкам народных песенных и танцевальных мелодий.

- На волне естественной активизации национального самосознания после обретения Молдовой независимости в композиторском творчестве обнаружилось тенденции к сохранению и развитию этнических признаков других культур и народов, населяющих Молдову. Мы имеем в виду плюрастиевое творчество З. Ткач, в котором прослеживается не только влияние молдавской культуры, но и еврейской и русской. М. Колса, не отказываясь от опоры на молдавский фольклор, пытается возродить гагаузскую этническую музыкальную традицию и адаптировать ее в профессиональное хоровое творчество для детей. В хоровой музыке Ю. Цибульской, Е. Мамота и В. Крянгэ сконцентрированы обращения исключительно к молдавским этническим признакам, что позволяет определить их творчество как моностилеевое. Особняком среди выше перечисленных авторов стоит фигура М. Стырчи. Много пишущий для современных эстрадных исполнителей отечественного и румынского шоу-бизнеса, он обогатил свое хоровое творчество для детей стиливыми приметами эстрады и джаза, которые органично сплавляет с фольклорными молдавскими элементами.

- Отказ от тоталитарного идеологического пресса освободил композиторов от жестких тематических рамок и стимулировал обращение к разнообразным и свежим музыкальным образам. В целом же следует отметить содержательное «повзросление» музыки для детей, что в первую очередь отразилось в реставрации классической духовной музыки старых мастеров (Г. Музическу, М. Березовского, Е. Мандичевского и др.) и рождении современных сочинений на духовную тематику (Ю. Цибульская и др.). Светская тематика также приобрела новые красочные «обертонны», связанные в первую очередь с тенденцией лиризации современной музыки. Наряду с шуточными и игровыми

образами, в хоровой музыке для детей появилось много нежных акварельных зарисовок пейзажей родного края (в творчестве З. Ткач и В. Крянгэ). Большой акцент теперь ставится на теме материнства и семьи (в творчестве Ю. Цибульской, З. Ткач, Е. Мамота).

- В своем творчестве для детей каждый из представленных композиторов придерживается возрастной адресации, которой соответствует и специфический подбор музыкально-выразительных средств. Не смотря на тенденцию к их усложнению, детские хоровые коллективы успешно справляются с техническими трудностями, так как собственно уровень детского хорового исполнительства в Молдове на современном этапе значительно возрос.

ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Настоящая работа нацелена на раскрытие **научной проблемы**, связанной с определением специфических стилевых (как универсальных, так и национальных), жанровых параметров хоровой музыки композиторов РМ для детей и особенностей детского хорового исполнительства. В процессе решения заявленной проблемы автором представлена эволюция хорового творчества композиторов РМ для детей, тесно связанная с развитием национального начала, расширением жанровой палитры, рождением композиторских индивидуальностей и расцветом детского хорового исполнительства, что позволило сделать следующие выводы:

- Хоровая музыка для детей является неотъемлемой частью всей музыкальной культуры. Из всех жанров *детской музыки* хоровое искусство как наиболее демократический и массовый вид музыкального творчества воздействует на духовно-нравственное и эстетическое воспитание подрастающего поколения, поскольку интонируемое художественное слово позволяет конкретно и ясно выразить средствами искусства ключевые идеи произведения.

- Исследовав развитие хоровой музыки для детей в историческом и теоретическом аспектах, автор пришел к выводу, что в Молдове в сфере *детской музыки* хоровое творчество всегда находилось в центре внимания отечественных композиторов, а в последние двадцать лет приобрело приоритетное значение.

- Хоровая музыка, отличаясь коллективным характером творчества, вобрала в себя весь комплекс стилевых особенностей, присущих музыке для детей в целом. Она обладает ярко выраженной *семантикой детскости*, образованной как на уровне содержания (специфической образной сферы), так и на уровне конкретных музыкально-выразительных средств.

- Все этапы в развитии хоровой музыки для детей в Молдове неразрывно связаны с эволюцией национальной специфики. Автор предлагает следующую периодизацию художественного явления:

1. 40-50-е годы – этап становления хоровой музыки для детей, связанный с именами композиторов Л. Гурова, С. Шапиро, С. Лобеля, Д. Гершфельда, Е. Макальца, Т. Тарасенко. Язык хоровых сочинений преимущественно опирался на общедетские стилевые музыкальные признаки, характерные для творчества советских композиторов.

2. 60-е годы – период всеобщего композиторского внимания к хоровой музыке для детей, привлекавшей новые имена Д. Федова, Ю. Цибульской, С. Лунгула и З. Ткач, признанной впоследствии классиком детской музыки в Молдове. Ценность данного этапа

закljučается в завершении процесса освоения *верхнего слоя фольклора* и постепенного утверждения стройной системы музыкального фольклоризма.

3. 70 – 80-е годы – период наибольшей композиторской активности, в области хорового творчества для детей, который по праву можно считать временем расцвета в этой жанровой системе. К сочинению детской хоровой музыки обратились Т. Кирияк, И. Маковой, А. Тамазлыкару, О. Негруца, К. Руснак, Т. Згуряну, Е. Дога, Б. Дубоссарский, В. Сливинский, Г. Мустя и др. Сочинения этих лет, отличаясь проявлением неофольклорной тенденции, вывели творчество вышеперечисленных композиторов на качественно новый уровень профессионализма.

4. В последнее десятилетие XX века и первое десятилетие XXI века – период кардинальных социальных и геополитических перемен – хоровая музыка для детей испытывала значительные трансформации. Количество композиторов, адресующих свою музыку детям, резко сократилось. В то же время в этот период сформировались яркие композиторские индивидуальности со своим специфическим почерком: З. Ткач, Ю. Цибульская, В. Крянгэ, Е. Мамот, М. Стырча, М. Колса. Композиторы продолжили поиски разнообразных способов связи в функционировании системы *композитор и фольклор*. Обращение к еврейскому, русскому и гагаузскому фольклору значительно расширило репертуар детских хоровых коллективов, сделав его многоцветным и многоязычным.

- В процессе анализа большого количества сочинений отечественных авторов нами было определено, что за несколько десятилетий развития в области детской хоровой музыки произошла эволюция жанров и жанровых подвидов. От незатейливых песен раннего периода (40 – 50-е годы) композиторы приступили к сочинению хоровых циклов и кантат. Параллельно, каждая жанровая область изнутри обогащалась новыми разновидностями. Так, в 60-е годы расширилась содержательная и жанровая палитра детской песни: появились песни-загадки, песни-считалки, шуточные и игровые песни, а на рубеже 70 – 80-х годов утвердился тенденция к сочинению эстрадных песен и крупных сочинений кантатно-ораториального жанра. В последние десятилетия композиторы сосредоточили свое внимание на сочинении хоров и обработках фольклорных мелодий. К сожалению, к кантатно-ораториальному жанру отечественные авторы обращаться перестали.

- Эволюцию хоровой музыки для детей на протяжении всех этапов автор связывает непосредственно с развитием детского хорового исполнительства, традиции которого в Молдове были заложены в 20-е годы прошлого столетия на базе художественной самодеятельности. 40 – 50-е годы отмечены профессионализацией

хорового исполнительства, когда во всех школах были введены уроки музыки, сводившиеся фактически к пению хором, а также появились хоровые детские коллективы при Домах пионеров и музыкальных школах. Именно в этот период возникла потребность в национальном репертуаре. В 60 – 70-е годы рост хорового исполнительства неустанно продолжался; в 80-е годы в четырех общеобразовательных школах Кишинева были открыты первые специализированные хоровые студии, число которых к концу 90-х годов возросло до тринадцати (теперь они называются *школы и лицеи с музыкально-хоровым профилем*). В это время образовался тесный тандем композиторского творчества и исполнительства, поскольку при общем снижении числа композиторов, пишущих для детей, к сочинению хоровой музыки обратились и сами хормейстеры. Это способствовало выдвиганию хоровой музыки на первый план, в то время как другие жанры детской музыки переживали явный кризис.

Рекомендации. Избранная для исследования автором обширная тема потенциально содержит много аспектов для дальнейшего теоретического изучения. Мы рекомендовали бы обратить внимание музыковедов на:

- изучение проблемы детского хорового исполнительства с точки зрения его воздействия на формирование гуманистического мировоззрения детей и их последующую социализацию в обществе.
- создание отдельных монографий о творчестве тех композиторов, которые адресуют свою музыку детям;
- более углубленное исследование специфики каждого жанра – хоровой миниатюры, хорового цикла, кантаты, хоровой обработки фольклорных мелодий;
- создание исследований хоровой музыки композиторов современной Европы для детей;
- изучение накопленного опыта ведущих хормейстеров Молдовы.

В связи с тем, что в настоящий момент количество композиторов, адресующих хоровую музыку детям снизилось по причине естественного ухода из жизни (З. Ткач), либо эмиграции в другие страны (Т. Кирияк, Ю. Цибульская, В. Биткин, М. Колса и др.), возникла кризисная ситуация в процессе обновления национального репертуара. В условиях приостановления деятельности закупочной комиссии при Министерстве культуры исчезли и материальные стимулы сочинять музыку для детей. В соответствии с этим предлагаем ряд практических рекомендаций:

- активизировать работу детской секции Союза композиторов и музыковедов Молдовы с прослушиванием и обсуждением новых сочинений, тем более, что

исполнительская база со множеством хорошо подготовленных хоровых коллективов переживает расцвет;

- создать полный нотный архив отечественной хоровой музыки для детей, в том числе и в электронном формате;
- осуществить публикацию неизданных сочинений отечественных авторов, и в первую очередь, основоположника детской музыки в Молдове Златы Ткач.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абдулин Э., Цыпин Г. Программа, устремленная в будущее. В: Советская музыка, 1978, № 10, с.46-56.
2. Аксенова Л.А. Молдавская народная песня. В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с.9-35.
3. Аксенова Л.В. Георгий Стрезев. Кишинев: Инесса, 2003. 96 с.
4. Аксенова Л.В. Молдавские композиторы детям. Кишинэу, 2008. 30 с.
5. Аксенов В. Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический анализ). В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990, с.136-158.
6. Апраксина О. В чем главная задача. В: Советская музыка. 1973, № 6, с.106-112.
7. Арончик И. Искусство и эстетическое воспитание личности в условиях развитого социализма. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1980. 176 с.
8. Арямов И. Особенности детского возраста. Москва: Учпедгиз, 1953. 192 с.
9. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном образовании и просвещении. Москва-Ленинград: Музыка, 1965. 149 с.
10. Асафьев Б. Путеводитель по концертам. Москва: Советский композитор, 1978. 198 с.
11. Асафьев Б. Русская музыка о детях и для детей. В: Советская музыка. 1948, № 6, с. 22 - 32.
12. Багадуров В. Очерки по истории вокальной педагогики. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1956. 268 с.
13. Барток Б. О значении народной музыки. В: Советская музыка. 1965, № 2.
14. Белинский В. О детской литературе. Москва: Детгиз, 1954. 432 с.
15. Белобородова В. Музыкальное восприятие школьников. Москва: Педагогика, 1975. 160 с.
16. 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.
17. Блинова М. Некоторые вопросы музыкального воспитания школьников. Ленинград-Москва: Просвещение, 1964. 100 с.
18. Богдановский Е. О музыке, *con amore, sempre!*.. Кишинев: Т.Л., 1998. 342 с.

19. Богдановский Е., Попеску И. Ындрумэрь практиче пентру дирижорул де кор. Кишинэу: Штиинца, 1985. 89 с.
20. Божович Л. Личность и ее формирование в детском возрасте. Москва: Просвещение, 1968. 464 с.
21. Борш А., Корой Е., Стынгэ А. Музыкальное воспитание, 5 класс. Пособие для учителя. Chişinău: Ştiinţa, 2005. 83 с.
22. Бэешу Н. Воспитательное значение детского фольклора. Кишинев: Штиинца, 1980. 75 с.
23. Ветлугина Н. Музыкальное развитие ребенка. Москва: Просвещение, 1968. 415 с.
24. Викторов В., Садовский М. Звонкие судьбы. В: Советская песня в школе. Москва: Просвещение, 1980. 240 с.
25. Вопросы вокальной педагогики. Учебное пособие для ВУЗов. Москва: Музгиз, 1962. 147 с.
26. Вопросы теории и эстетики музыки. В: Научные работы Ленинградского государственного Института Театра, Музыки и Кинематографии. Ленинград: Музыка, 1969. 232 с.
27. Восприятие музыки. В: Сборник статей под редакцией В.Максимова. Москва: Музыка, 1980. 256 с.
28. Выгодский Л. Воображение и творчество в детском возрасте. Москва: Просвещение, 1967. 97 с.
29. Гаврилова Н. К проблеме национального в музыке XX века. В: Пособие по истории зарубежной музыки. Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского. 2003, вып. 1, с. 5-97.
30. Галайку В. Национальное в музыкальном искусстве. Автореф. Диссертации Кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 1992, 28 с.
31. Гедгаудас Э. На пороге нового десятилетия. В: Советская музыка. 1981, № 7, с.23-28.
32. Гольденштейн М. Очерки из истории пионерской песни. Ленинград: Советский композитор, 1963. 98 с.
33. Горянская О. Из истории музыкального строительства в Левобережной Молдове в первые годы Советской власти (1920-1924 гг.). В: Музыка в Молдове: вопросы истории и теории. Кишинев: Штиинца, 1991, с.114-144.

34. Горянская О., Жосул В. Культурная жизнь Тирасполя в 1919 году (хроника событий). В: Музыка в Молдове: вопросы истории и теории. Кишинев: Штиинца, 1991, с.144-153.
35. Готсдинер А. О стадиях формирования музыкального восприятия. В: Проблемы музыкального мышления. Москва: Музыка, 1974, с.230-251.
36. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Москва: Гуманитарный Издательский Центр Владос, 2004. 175 с.
37. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. Москва: Советский композитор, 1989. 206 с.
38. Гродзенская Н. Школьники слушают музыку. Москва: Просвещение, 1967. 77 с.
39. Гуцу В. Развитие и внедрение куррикулума в гимназическое образование: концептуальные положения. Chişinău: Litera, 2000. 78 с.
40. Данилевич Л. Несколько вступительных слов. В: Музыкальный современник, вып. 1. Москва: Советский композитор, 1973. С. 3-12.
41. Дараган Д., Ройтерштейн М. Как писать для детей. В: Советская музыка. 1967, № 9, с.79-82.
42. Днепров В. О музыкальных эмоциях. В: Кризис буржуазной культуры и музыки. Москва: Музыка, 1972, с.99-174.
43. Долинская Е. О русской музыке XX века (60-е – 90-е годы). Москва: Композитор, 2002. 128 с.
44. Евграфов Ю. Элементарная теория мануального управления хором. Москва: Музыка, 1995. 16 с.
45. Егоров А. Гигиена певца. Москва: Медгиз, 1955. 140 с.
46. Живов В. Хоровое исполнительство. Теория, методика, практика. Москва: ГИЦ Владос, 2003. 270 с.
47. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Ленинград: Советский композитор, 1977. 176 с.
48. Иванов-Радкевич А. О воспитании дирижера. Москва: Музыка, 1973. 78 с.
49. История зарубежной музыки. XX век. Отв. ред. Н.А.Гаврилова. Москва: Музыка, 2007. 576 с.
50. Из истории музыкального воспитания. Хрестоматия. Сост. О.Апраксина. Москва: Просвещение, 1990. 207 с.
51. Из истории советского музыкального образования. В: Сборник материалов и документов. 1917-1927, отв. ред. П.Вульфius. Ленинград: Музыка, 1969. 302 с.

52. История отечественной музыки второй половины XX века. Отв.ред. Т.Н.Левая. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 556 с.
53. Кабалевский Д. Воспитание ума и сердца. Москва: Просвещение, 1981. 191 с.
54. Кабалевский Д. Дух гуманизма – дух ISME. В: Советская музыка. 1978, № 12, с.108-110.
55. Кабалевский Д. Как рассказать детям о музыке. Москва: Советский композитор, 1982. 213 с.
56. Кабалевский Д. Прекрасное пробуждает доброе. Москва: Педагогика, 1973. 334 с.
57. Кабалевский Д. Про трех китов и про многое другое. Москва: Детская литература, 1970. 223 с.
58. Каптерев П. Об эстетическом развитии и воспитании. В: Избранные педагогические сочинения под ред.А.Арсеньева. Москва: Педагогика, 1982, с.90-108.
59. Кирсанова Э. Композиторы – детям. Фрунзе: Мектеп, 1980. 35 с.
60. Коляда Е. Хоровая музыка. В: Музыкальная энциклопедия, том 6. Москва: Советская энциклопедия, 1976, с.62-70.
61. Композиторы и музыковеды Молдовы. Библиографический справочник, сост. Г.Чайковский-Мерешану. Chişinău: Universitas, 1992. 264 с.
62. Кондрашин К. Мир дирижера. Ленинград: Музыка, 1976. 192 с.
63. Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века. В: Музыкальный современник, вып. 1. Москва: Советский композитор, 1973. С. 32-81.
64. Корой Е., Борш А., Гажим И., Кроитору С. Музыкальное воспитание. Куррикулум для гимназий (V-IX кл.). Chişinău: Ştiinţa, 2006. 34 с.
65. Корчак Я. Как любить ребенка. Москва: Книга, 1980. 483 с.
66. Клетинич Е. Очерки о советских молдавских композиторах. Кишинев: Литература артистикэ, 1984. 194 с.
67. Котляров Б. Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины и России. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1966. 122 с.
68. Котляров Б. Молдавские лэутары и их искусство. Москва: Советский композитор, 1989. 94 с.
69. Котляров Б. О скрипичной культуре в Молдове. Кишинев: Госиздат Молдавии, 1955. 80 с.
70. Кочарова Г. Композиторский фольклоризм и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этнологии (на материале молдавской музыки). В: Музично-

- историчні концепції у минулому і сучасності: Матеріали Міжнародної наукової конференції. Львів: Сполом, 1997, с. 65-73.
71. Кочарова Г. Злата Ткач. Кишинев: Литература артистикэ, 1979. 98с.
72. Кочарова Г. Злата Ткач: судьба и творчество. Кишинэу: Pontos, 2000. 240 с.
73. Лисса З. Традиции и новаторство в музыке. В: Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. Москва: Советский композитор, 1973. С.42-51.
74. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с.
75. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений: Учебное пособие для музыкальных ВУЗов. Изд.3-е. Москва: Музыка, 1986. 528 с.
76. Макаренко А. Избранные педагогические сочинения в 2-х томах. Москва: Музыка, 1977, том 2. 320 с.
77. Медушевский В. Красота природы в музыке и ее эстетические основания. В:Наука. Ленинград. 2004, № 6, с. 5-10.
78. Мироненко Е. Композитор Владимир Ротару. Chişinău: Firma editorial-poligrafică „Tipografia Centrală”, 2000. 118 с.
79. Мироненко Е. Современные произведения молдавских композиторов для детей (методика анализа стилевых особенностей детской музыки). Кишинев: КГУ, 1988. 23 с.
80. Мироненко Е. Становление и развитие жанра молдавской пионерской песни. В: Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик. Кишинев: Штиинца, 1982, с.118-130.
81. Мироненко Е. Творчество молдавских композиторов для детей (пути становления и проблемы развития). Автореф. диссертации кандидата искусствоведения. Вильнюс, 1987, 22 с.
82. Мироненко Е. Тудор Кирияк. В: Музыкальная культура братских республик СССР. Киев: Музична Україна, 1982, с. 132-146.
83. Мироненко Е. Фольклорное направление в детской песне молдавских композиторов. В: Музыкальное искусство Советской Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1984, с.69-83.
84. Мироненко Е. Формы бытования фольклора в музыкальной культуре современной Молдовы. В: Науковий вісник національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, вип.80. Київ, 2009, с. 377-390.
85. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
86. Михайловская Н. Музыка и дети. Москва: Советский композитор, 1977. 259 с.

87. Молдавская современная музыка на пороге третьего тысячелетия. Сост. И.Чобану-Сухомлин. Chişinău: Primex Com, 2003. 20 с.
88. Мосейко О. Детская музыка. В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с. 213-225.
89. Музыка детям. В: Вопросы музыкально-эстетического воспитания. Сост. Л.Михеева. Москва: Музыка, 1976, выпуск 3. 159 с.
90. Музыка и современность. Сборник статей, выпуск 7, сост. Т.Лебедева. Москва: Музыка, 1971. 319 с.
91. Музыкальная культура Молдавской ССР. Сборник статей. Ред.-сост. Клетинич Е. Москва: Музыка, 1978. 288 с.
92. Музыкальное воспитание в современном мире. Материалы IX конференции ИСМЕ. Москва: Советский композитор, 1973. 415 с.
93. Музыкальное воспитание в школе. Сборник статей. Сост. О.Апраксина. Москва: Музыка, 1978, выпуск 13. 103 с.
94. Музыкальное воспитание в школе. Сборник статей. Сост. О.Апраксина. Москва: Музыка, 1974, вып. 9. 96 с.
95. Музыкальное искусство советской Молдавии. Сборник статей. Ред. В.Мунтян. Кишинев: Штиинца, 1984. 84 с.
96. Музыка 1-4 классы. Программа средней общеобразовательной школы. Науч. рук. Д.Кабалевский. Москва: Просвещение, 1990. 160 с.
97. Музыка 5-8 классы. Программа средней общеобразовательной школы. Науч. рук. Д.Кабалевский. Москва: Просвещение, 1990. 204 с.
98. Музыка Т. О роли молдавской музыки в воспитании музыканта-профессионала. В: Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик. Кишинев: Штиинца, 1982, с.140-148.
99. Муха А. Процесс композиторского творчества. Киев: Музична Україна, 1979. 250 с.
100. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: Гуманитарный Издательский Центр Владос, 2003. 248 с.
101. Некоторые вопросы музыкально-слухового развития учащихся. Сборник статей. В помощь педагогу музыкальной школы. Сост. В.Ананьева. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1959. 47 с.
102. Нетрадиционные формы обучения младших школьников. Сборник статей. Сост. Э.Кошкина. Курский областной институт повышения квалификации и переподготовки работников образования, 1993. 104 с.

103. Олеша Ю. Видеть мир как бы впервые. В: Литературная газета. 1973, от 24 января.
104. Орджоникидзе Г. Гуманистический пафос советской музыки. В: Советская музыка. 1982, № 4, с.7-15; № 5, с.7-17.
105. Орджоникидзе Г. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке. В: Музыкальный современник, вып. 1. Москва: Советский композитор, 1973. С. 144-181.
106. Орджоникидзе Г. О динамике национального стиля. В: Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. Москва: Советский композитор, 1973. С. 59-66.
107. Остроменский В. Восприятие музыки, как педагогическая проблема. Киев: Музична Україна, 1975. 199 с.
108. Пожидаев Г. Встречи с музыкой. Москва: Издательство журнала Искусство в школе, 1995. 319с.
109. Попов С. Организационные и методические основы работы самодеятельного хора. Москва: Музгиз, 1961. 123 с.
110. Проблемы развития художественного восприятия и мышления в процессе обучения искусству. Тезисы докладов и сообщений Тольяттинского Института Искусств. Тольятти: Научное издательство, 2003. 101 с.
111. Работа с хором. Методика, опыт. Сборник статей под редакцией Б.Тевлина. Москва: Профиздат, 1972. 207 с.
112. Райляну Л. Тенденции неофольклоризма в молдавской симфонической музыке 70-х гг. В: Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик. Кишинев: Штиинца, 1982. С. 96-110.
113. Рябченко А. Берегите голос. Москва: Знание, 1974. 62 с.
114. Сборник руководящих и методических материалов Министерства народного образования Молдавской ССР, Республиканского комитета профсоюза работников народного образования и науки. Кишинев. 1990, вып. 4, с.64-74.
115. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа. Сборник статей под редакцией Л.Баренбойма. Ленинград: Музыка, 1970. 160 с.
116. Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века. Москва: Издательское объединение «Композитор», 2002. 296 с.
117. Способин И. Лекции по курсу гармонии. Москва: Музыка, 1969. 243 с.
118. Способин И. Музыкальная форма. Москва: Музыка, 1984. 400 с.

119. Старостина Т. Концепция национального в трудах Ю.Холопова. В: Идеи Ю.Н.Холопова в XXI веке. Москва: Музиздат, 2008. С.60-78.
120. Столяр З. Молдавская советская песня. Кишинев: Литература артистикэ, 1979. 286 с.
121. Стоянов П. Методологические проблемы лада в молдавской народной песне. В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990. С. 6 – 19.
122. Стоянов П. Ритмика молдавской дойны. Кишинев: Штиинца, 1980. 172 с.
123. Стравинский И. Диалоги. Ленинград: Музыка, 1971. 414 с.
124. Струве Г. Музыка для всех. Москва: Молодая гвардия, 1978. 206 с.
125. Струве Г. Школьный хор. Москва: Просвещение, 1981. 191 с.
126. Стулова Г. Теория и практика работы с детским хором. Москва: Гуманитарный издательский центр Владос, 2002. 173 с.
127. Сухомлинский В. Сердце отдаю детям. Кишинев: Лумина, 1978. 239с.
128. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. Москва: Издательство Академии Педагогических Наук РСФСР, 1947. 335 с.
129. Тертерян А. О сущности музыки. В: Армянская музыка в контексте XX века. Москва: Композитор, 2002.С. 223-231.
130. Томеску В. Взаимодействие музыкальных культур Востока и Запада. В: Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. Москва: Советский композитор, 1973. С. 170-178.
131. Фарбштейн А. Музыка и эстетика. Ленинград: Музыка, 1976. 186 с.
132. Философский словарь: Основан Г.Шмидтом. Москва: Республика, 2003. 575 с.
133. Флоря Е. Молдавский музыкальный эпос. Кишинев: Штиинца, 1989. 120 с
134. Флоря Э. Музыка народных танцев Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1983. 136 с.
135. Хайду М. Наша музыкальная педагогика и венгерская народная музыка. В: Сборник статей. Из истории музыкального воспитания. Сост. О.А.Апраксина. Москва: Просвещение, 1990. 207 с.
136. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва: Научно-творческий центр Консерватория, 1994. 260 с.
137. Холопова В. Теория музыки. Санкт Петербург: Лань, 2002. 368 с.
138. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Санкт Петербург: Лань, 1999. 496 с.

139. Холопов Ю. Русское в русской музыке (к проблеме понятия национального). В: Идеи Ю.Н.Холопова в XXI веке. Москва: Музиздат, 2008. С.146-157.
140. Хрестоматия по методике музыкального воспитания в школе. Сост. О.Апраксина. Москва: Просвещение, 1987. 272 с.
141. Циркунова С. О принципах систематизации жанров молдавского песенного фольклора. В: Музыкальное искусство советской Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1984. С. 59-69.
142. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. Москва: Музыка, 1980. 296 с.
143. Чесноков П. Хор и управление им. Москва: Музгиз, 1952. 224 с.
144. Чишко О. Певческий голос и его свойства. Москва-Ленинград: Музыка, 1966. 48 с.
145. Чурикова О. Музыкальные лексемы и их роль в вокальных произведениях Софии Губайдулиной. В: Музыка XX века. Вопросы истории, теории, эстетики: Материалы научной конференции Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского, 2005, с. 97-104.
146. Шахназарова Н. Национальная традиция и композиторское творчество. Москва: Издательское объединение «Композитор», 1992. 192 с.
147. Шахназарова Н. Феномен национального в зеркале композиторского творчества. Москва: КомКнига, 2007. 224 с.
148. Шацкая В. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества. Москва: Педагогика, 1975. 200 с.
149. Шимбарева А. Общеобразовательные школы с музыкально-хоровым профилем – новая форма массового музыкально-эстетического воспитания детей. В: Calitatea educației: teorii, principii, realizări. Materialele Conferinței Științifice Internaționale IȘE (30 – 31 octombrie 2008. Chișinău: CEP USM, 2008. С. 298 – 299.
150. Шимбарева А. Хоровая музыка Виктора Крянгэ для детей в контексте современного творчества композиторов Молдовы. В: Artă și educație artistică. Revistă de cultură, știință și practică educațională, nr.2 (5). Bălți: Universitatea de Stat A. Russo, 2007. С. 49 – 57.
151. Шимбарева А. Хоровая музыка Мариана Стырчи для детей в контексте современного творчества композиторов Молдовы. В: Anuar științific: Muzică, teatru, arte plastice (în baza materialelor conferințelor științifice internaționale și naționale din

- cadrul proiectului *Registru adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova*), nr. 1 – 2 (12 – 13) 2011. – Chișinău: AMTAP, 2011, c. 232 – 237.
152. Шимбарева А. Хоровое творчество Златы Ткач для детей на рубеже веков. В: *Artă și educație artistică. Revistă de cultură, știință și practică educațională*, nr. 1 (4). Bălți: Universitatea de Stat A. Russo, 2007. C. 84 – 96.
 153. Школьный куррикулум: I-IV кл. Министерство Просвещения РМ, Национальный Совет по куррикулуму и оценке. Chișinău: Prut internațional, 1998. 655 с.
 154. Школьный куррикулум: I-IV кл. Министерство Просвещения РМ, Национальный Совет по куррикулуму и оценке. Chișinău: Lumina, 2003. 312 с.
 155. Школяр Л., Школяр В., Критская Е. Музыкальное образование в школе. Москва: Академия, 2001. 232 с.
 156. Школяр Л., Красильникова М. Теория и методика музыкального образования детей. Москва: Флинт-Наука, 1999. 336 с.
 157. Шостакович Д. О времени и о себе. Москва: Советский композитор, 1980. 375 с.
 158. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов. Москва: Музгиз, 1959. с.
 159. Andronic Ș. Organizarea corului de copii. Chișinău: Ed. Literatura artistică, 1988. 118 p.
 160. Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate. Academia de Științe a Republicii Moldova. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
 161. Axionova L. Cântecul popular moldovenesc. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1958. 162 p.
 162. Axionova L. Gavriil Musicescu, viața și opera. Chișinău: Cartea moldovenească, 1960. 82 с.
 163. Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 215 p.
 164. Badrajan S. Muzica în cerimonial nupțial din Basarabia. Cântecul miresei. Chișinău: Ed. EPIGRAF, 2002. 236 p.
 165. Bălan G. Sensurile muzicii: Compozitor, interpret, ascultător. O introducere în estetica fenomenului muzical. București: Ed. Tineretului, 1985. 311 p.
 166. Bentoiu P. Gândirea muzicală. București: Ed. Muzicală, 1975. 221 p.
 167. Boldur A. Conservatorul Municipal. În: *Muzica românească de azi. Schița istorică*. București. 1939, p.737-770.

168. Boldur A. Muzica în Basarabia. În: Muzica românească de azi. Schiță istorică. București. 1939,c. 933-943.
169. Botez D. Tratat de cînt și dirijat coral. București: Consiliul culturii și educației socialiste. Vol. I, 1982. 334 p.
170. Botez D. Tratat de cînt și dirijat coral. București: Consiliul culturii și educației socialiste. Vol. II, 1985. 440 p.
171. Breazul G. Pagini din istoria Muzicii Românești. București: Ed. Muzicală, 2003. 379 p.
172. Buzilă S. Interpreți din Moldova: Lexicon enciclopedic (1460 – 1960). Chișinău: Editura ARC, 1996. 477 p.
173. Ciaicovschi-Mereșanu G. Învățămintul muzical din Moldova (de la origini pînă la sfîrșitul secolului XX). Chișinău: Grafema Libris, 2005. 276 p.
174. Ciobanu-Suhomlin I. Creația lui Mihai Bereзовschi din perspective didactică a timpului său.În: Învățămintul musical la Chișinău. Chișinău: Grafema Libris, 2005. P. 86-92.
175. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultemele două decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p.
176. Cociarova G. Procedee facturale noi, influențate de folclorism, în muzica compozitorilor din Moldova. În: Tradiții și inovații în muzica secolului XX-lea. Materialele conferinței științifice internaționale. Chișinău: Ed. GOBLIN, 1997. P.112-118.
177. Comișel E. Folclor muzical. București: Ed Didactică și Pedagogică, 1967. 470 p.
178. Constantinescu P. De la psihodiagnoza creativității la stimularea și dezvoltarea ei în învățarea de tip creativ. În: Analele Univarsității București: Seria Psihologie, 1970. P. 115-129.
179. Cozma V. Lăutari de ieri și de azi. București: Ed. Du Style, 1996. 384 p..
180. Cozmei M. Gavriil Muzicescu – profesorul (date noi cu privire la activitatea corului condus de Gavriil Muzicescu). În: Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX (materialele conferinței). Chișinău: Ed. DERUGA, 1996. P. 22-25.
181. Curbet VI. Valori perene românești: Tradiții, obiceiuri, rapsozi populari. Chișinău: Ed. Pontos, 2003. 450 p.
182. Danița T. Activitatea artistică a dirijorului Mihai Bârcă. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastic. Chișinău: Grafema Libris, 2005. P. 84-89.

183. Danița T. Activitatea corului de copii al școlii primare parohiale din Resteo-Atachi (sf. sec. XIX). În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*. Chișinău: Grafema Libris, 2004. P. 75-78.
184. Danița T. Arta de interpretare corală în Basarabia în proces de devenire (sf. sec. XIX – înc. sec. XX). Autoref. tezei dr. în studiul artelor. Chișinău, 2007. 26 p.
185. Danița T. Unele date istorice privind începuturile artei de interpretare corală în Basarabia. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastic*. Chișinău: Grafema Libris, 2006. P. 9-15.
186. Danița T. Cursurile de perfecționare organizate la Chișinău în perioada antebelică pentru învățători școlilor bisericești întru îmbunătățirea cântului coral în școlile primare. În: *Învățământul musical la Chișinău*. Chișinău: Grafema Libris, 2005. P. 46-50.
187. Delion P. Metodica educației muzicale. Chișinău: Ed. Hyperion, 1993. 188 p.
188. Dicționar universal de Muzică. București – Chișinău: Ed. Litera Internațional, 2008. 432 p.
189. Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău: Știința, 1993. 90 p.
190. Gagim I. Dimesiunea psihologică a muzicii. Iași: Timpul, 2003. 280 p.
191. Gagim I. Muzica și filosofia. Chișinău: Știința, 2009. 160 p.
192. Gagim I. Știința și arta educației muzicale. Chișinău: Ed. ARS. 224 p.
193. Galaicu V. Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești). Chișinău: Ed. ARC, 1998. 120 p.
194. Ghilaș V. Muzica etnică. Tradiție și valoare. Chișinău: Grafema Libris, 2007. 296 p.
195. Ionescu C. Educația muzicală. București, 1986. 320 p.
196. Nagacevschi E. Evoluția istorică a muzicii corale în Basarabia. În: *ARTA`93*. Chișinău: Ed. Litera, 1993. P.141 – 152.
197. Nagacevschi E. Mihail Berezovschi – dirijor de cor și compozitor. Chișinău: Editura Epigraf, 2002. 92 p.
198. Nagacevschi E. Un mare promotor al muzicii corale. În: *Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX (materialele conferinței)*. Chișinău: Ed. DERUGA, 1996. P. 26-28.
199. Pereteatco A. Muzica instrumentală în Basarabia interbelică. Autoref. tezei dr. în studiul artelor. Chișinău, 1997. 24 p.
200. Popovici D. Muzica corală Românească. București: Editura Muzicală a uniunii compozitorilor din republica socialistă România, 1966. 352 p.

201. Raducanu M. Introducere în teoria interpretării muzicale. București: Editura Dan, 2003. 188 p.
202. Stoianov P. Bazele teoretice ale melodicii cântecului popular moldovenesc. În: Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău: Știința, 1993. P. 5 – 55.
203. Șăineanu L. Dicționar Universal al Limbii Române. Chișinău: Ed. Litera, 1998. 1362 p.
204. Șerfezi I. Metodica predării muzicii. București: Ed. Didactică și Pedagogică, 1967. 144 p.
205. Șimbariov A. Aspectul educațional al muzicii minorităților naționale ale Moldovei în repertoriul corului de copii (în baza creației compozitorului găgăuz Mihail Kolsa). În: Anuar științific: Muzică, teatru, arte plastice, nr. 1 – 2 (10 – 11) 2010. – Chișinău: Notograf Prim, 2011, p. 60 – 62.
206. Șimbariov A. Cântecul pentru copii în creația profesională a compozitorilor Republicii Moldova în anii '40 – '80 ai secolului trecut. În: Anuar științific: Muzică, teatru, arte plastice. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP. Chișinău: Grafema Libris, 2006. P. 21 – 29.
207. Șimbariov A. Genurile de cantată și oratoriu în creațiile pentru copii ale compozitorilor din Republica Moldova. În: Anuar științific: Muzică, teatru, arte plastice (în baza materialelor conferinței științifice internaționale *Învățământ artistic – dimensiuni culturale* din 10.04.2009), nr. 1 – 2 (8 – 9) 2009. – Chișinău: Notograf Prim, 2010, p. 59 – 63.
208. Șimbariov A. Problema educației muzical-estetice în școlile și liceele cu profil muzical-coral din Republica Moldova. În: Artă și educație artistică. Revistă de cultură, știință și practică educațională, nr.1 (16). Bălți: Universitatea de Stat A.Russo, 2011. P. 28 – 34.
209. Șimbariov A. Rolul muzicii în educația estetică a copiilor. În: Anuar științific: Muzică, teatru, arte plastice. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP. Chișinău: Grafema Libris, 2006. P. 160 – 167.
210. Tamazlăcaru A. Tăpușele, tăpușele. Chișinău: Ed. Literatura artistică, 1986. 336 p.
211. Toma-Zoicaș L. Pedagogia muzicii și valorilor folclorice. București: Editura Muzicală, 1988. 138 p.
212. Vasile V. Metodica educației muzicale. București: Editura Muzicală, 2003. 214 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение 1.

Избранная отечественная нотография хоровой музыки для детей

1. *Суб рошие стя* / Кулежере де кынтече пионерешть, алкэтуире де Л.Беров. – Кишинэу: *Картя молдовеняскэ*, 1962.
2. *Рэсуне кынтул претутиндень!* / Кулежере де кынтече, алкэтуире де Е.И. Макалец. – Кишинэу: *Лумина*, 1966.
3. Цибульская Ю. *Колокольчики*. – Кишинэу: *Литература артистикэ*, 1979.
4. Ткач З. *Новый дом*. – Москва: *Советский композитор*, 1981.
5. *Cîntare limbii materne* / Culegere de cîntece pentru elevi, alcătuitor Șt. Andronic. – Chișinău: *Știința*, 1990.
6. Creangă V. *Eu mă duc, codrul rămîne*. Prelucrări și compoziții corale a cappella. – Chișinău, 1993.
7. *Поет Соноп*. Хоры а cappella и в сопровождении фортепиано. – Кишинев: *Logos*, 1994.
8. Kolsa M. *Turcular korolar*. Cîntece, coruri. – Chișinău: *Lumina*, 1995.
9. *Să cînte copiii* / Album de cîntece și coruri pentru copii și adolescenți, alcătuire de Șt.Andronic. – Chișinău: *Didactica*, 1996.
10. Țibulschi Iu., Vieru Gr. *Cîntînd cu iubire*. – Chișinău: *Hyperion*, 1996.
11. *Sărbătoarea corului* / Culegere de note pentru cor, alcătuire de V.Creangă. – Chișinău: *Grafema Libris*, 2005.

Приложение 2.

Документы организационно-методического характера

„COORDONAT”

Direcția Generală Educație, Tineret și Sport

[Signature]

d-na T. Nagnibeda – Tverdohleb



„APROBAT”

Ministerul Educației și Tineretului
al Republicii Moldova



2008

PLANUL

de învățămînt al școlii Nr.85
pentru clasele cu program muzical-coral
(anul de studii 2008-2009)

Discipline	cl.1	cl.2	cl.3	cl.4	cl.5	cl.6	cl.7	cl.8	cl.9
1 Limba și literatura rusă	8	7	7	7	6	6	5	5	5
Limba și literatura									
2 română	3	3	4	4	4	4	4	4	4
3 Limba modernă	-	2	2	2	2	2	2	2	2
4 Matematică	4	4	4	4	4	4	4	4	4
5 Științe	-	1	1	1	1	-	-	-	-
6 Biologie	-	-	-	-	-	1	2	2	2
7 Fizică	-	-	-	-	-	1	2	2	2
8 Chimie	-	-	-	-	-	-	1	2	2
9 Informatică	-	-	-	-	-	-	1	1	1
10 Geografie	-	-	-	-	1	1	1	1	1
11 Istoria	-	-	-	1	2	2	2	2	2
12 Educația moral-spirituală	1	1	1	1	-	-	-	-	-
13 Educația civică	-	-	-	-	-	-	-	-	1
14 Istor., cult. și trad. pop. rus.	1	1	1	1	1	1	1	1	1
15 Educația plastică	1	1	1	1	1	1	1	-	-
16 Educația tehnologică	1	1	1	1	1	1	1	1	1
17 Educația fizică	2	2	2	2	2	2	2	2	2
TOTAL	21	23	24	25	25	26	29	29	30
Discipline la profil	3	3	3	3	4	4	4	4	4
1 Corul	2	2	2	2	2	2	2	2	2
2 Solfegiu	2	2	2	2	2	2	2	2	2
3 Istoria muzicii	-	-	-	-	1	1	1	1	1
TOTAL	25	27	28	29	30	31	34	34	35

NOTA

1. În clasele II-IX la fiecare sfârșit de semestru se organizează concerte academice de colocviu la instrumentul principal și se acorda nota pentru interpretare.

Examenale de promovare și absolvire se susțin în termenele prevăzute pentru școala generală.

2. În clasele de profil paralele lecțiile la ansamblul coral se organizează astfel: cl. I-IV separate, în cl. V-IX îmbinându-se clasele paralele (se admite organizarea formațiilor corale în corespundere cu nivelul de pregătire și particularitățile de vîrstă ale elevilor: corul pregătitor, mic, mediu, mare). Numărul de ore e similar planului de învățămînt.

3. La obiectele de teorie și solfegiu, ritmică și dans clasa se divizează în două grupe (începînd cu 25 de elevi în clasă).

La instrumentul principal lecțiile se organizează individual –1 oră săptămînal începînd cu clasa 1.

La dirijatul coral și vocalul lecțiile se organizează individual-1 oră săptămînal numai pentru elevii dotați, care vor continua studiile în liceele de arte.

4. Pentru elevii dotați cu capacități muzicale excepționale, care doresc să completeze locurile vacante din clasele muzicale, se prevăd ore de recuperare la teorie și solfegiu (1 oră pe săptămîină pentru un grup de pînă la 5 elevi).

5. Se prevăd suplimentar ore didactice:

-pentru organizarea repetițiilor unite cu corul mare al cl. V-IX –2 ore săptămînal, pentru corul mediu cl. III-IV (sau IV-V) –1 oră săptămînal, pentru corul mic cl. I-II (sau I-III) –1 oră săptămînal.

-pentru organizarea activităților în orchestră –4 ore săptămînal pentru un grup de 15 elevi.

-pentru organizarea activităților în ansamblurile vocale și instrumentale în clasele V-IX –1 oră săptămînal pentru un ansamblu (nu mai mult de două ansambluri la o clasă).

6. Se prevăd suplimentar ore pentru corepetitor

-la coruri, coruri unite, dirijat coral, vocal, ansamblul vocal și instrumental, ritmică și dans conform planului de învățămînt (100% din timpul de studiu),

-la lecția de vioară începînd cu clasa a II-a - 0,5 ore pentru fiecare elev.

Directorul Șc. Nr. 85



C. Cornienco

Regulamentul
claselor cu profil muzical – coral al liceului
cu studiere aprofundată a ciclului estetic
“Iulia Hasdeu”.

>>>>

Dispoziții generale

1. Liceul cu profil muzical-coral asigură absolvenților studii medii generale și cunoștințe, deprinderi aprofundate în domeniul respectiv al artei, dezvoltarea capacităților creative în coraport cu înclinațiile și interesele lor, îi orientează spre alegerea profesiei de pedagog, conform profilului respectiv, contribuie la formarea unei personalități de o înaltă cultură și spirit a absolventului.
2. În activitatea sa liceul activează conform legilor Republicii Moldova, privind învățământul public, conform Statului liceal și Regulamentului dat.
3. Liceele cu profil muzical-coral de subordonare locală se înființează sau desființează prin deciziile organelor administrațiilor publice locale cu acordul Ministerului Educației și Științei din R. Moldova, de comun acord cu colectivele pedagogice și a părinților la demersul direcțiilor instituțiilor respective și a Departamentului de Învățământ Municipal în prezența cadrelor calificate și a bazei tehnico-materiale de studiu și sunt finanțate de acestea.
4. Liceele cu profil muzical-coral pot fi deschise având în componență clasele I – IX de profil

II. Ordinea de înmatriculare a copiilor în liceul cu profil muzical-coral.

5. Raioanele de completare a claselor cu profil muzical-coral al liceului nu sunt limitate. Pot fi înmatriculați și copii care nu locuiesc în circumscripția instituției date.
6. Înmatricularea copiilor în clasa I muzical-corală se efectuează o singură dată pe an, în baza unei cereri în scris, prezentată de părinți, sau persoane ce-i înlocuiesc și a unui certificat medical privind sănătatea copilului. Copii cu sănătatea șubredă nu pot fi înmatriculați în aceste clase specializate întrucât efortul intelectual este mai mare decât în cele de masă. În prezența locurilor vacante, înmatricularea în clasa I poate fi efectuată suplimentar și pe parcursul anului școlar.
7. Copiii ce urmează să fie înmatriculați în clasele muzical-corale sunt supuși unor teste de către o comisie special creată de către administrația liceului în frunte cu directorul artistic, care determină aptitudinile muzicale, vocale și artistice a copiilor.
8. Se admite înmatricularea în clasele cu profil muzical-coral al elevilor din alte licee cu Statut de același tip, în clasa respectivă, ce corespunde vârstei elevului și pregătirii corespunzătoare (în cazul locurilor vacante)
9. Pot fi înmatriculați copii cu capacități excepționale muzical-vocale până în clasa a IV-a, fără pregătire specială, care reușesc să acumuleze însă pe parcursul anului

cunoștințele la obiectele din cadrul ciclului respectiv în volumul programei clasei respective.

10. Nu se admite înmatricularea copiilor fără aptitudini corespunzătoare în clasele a V-a IX-a cu profil muzical-coral, ce frânează esențial procesul de instruire și educație în clasele respective.
11. Elevii din clasele muzical-corale, care în virtutea unor circumstanțe nu pot îndeplini programul respectiv din aceste clase la decizia consiliului profesoral sunt transferați în clase ce activează după planul de învățământ general, iar elevii care au fost înmatriculați din afara circumscripției instituției date sunt transferați în școlile circumscripției de reședință a copilului.

III. Bazele organizării activității.

12. activitatea instructiv-educativă în clasele cu profil muzical-coral se desfășoară în baza planurilor și programelor de învățământ aprobate de către Ministerul Educației și Științei din Republica Moldova.
13. Toate obiectele din ciclul special sunt incluse în orarul general al liceului.
14. Pentru eficiența instruirii în clasele cu profil muzical-coral numărul de elevi nu trebuie să depășească maximum de 32 și minimum de 26.
15. Elevii din clasele cu profil muzical-coral în cadrul cursului de ore la solfegiu și teoria muzicii se împart în 2 grupe.
16. Orele de studiere a instrumentului muzical și dirijat coral se desfășoară pentru fiecare elev în mod individual. Se admite divizarea în procesul de activitate a corului mare (cl. a V - IX-a) pe partiții corale (SI – SII – AI – AII).
17. Pentru îndeplinirea planului de învățământ și a curriculumului școlar în clasele muzical-corale se admit ore suplimentare:
 - Pentru corepetitor (concertmaistru) la toate disciplinele muzical-vocale (100% din timpul de studiu).
 - Pentru organizarea repetițiilor cu corul unit (corul de concert) (1 oră pe săptămână în clasele I-a IV-a, și 2 ore în clasele V-a, IX-a). *2-3 oră 4-5 - 6-9*
 - Pentru ocupațiile individuale la un instrument muzical (1 oră pe săptămână, începând cu clasa a II-a).
 - Pentru corepetitori la instrumentele cu corzi și aerofone (0,5 ore/elev, începând cu al doilea an de studiu instrumental).
 - Pentru istoria muzicii (1 oră pe săptămână, în clasele a V-a – a IX-a).
 - Pentru organizarea activităților în orchestră (4 ore pe săptămână pentru 15 elevi).
 - Pentru organizarea activităților în ansamblurile instrumentale și vocale în clasele a IV-a – IX-a (1 oră pe săptămână pentru un ansamblu, nu mai mult de 2 ansambluri pentru o clasă).
 - Pentru copiii claselor a IV-a IX-a dotați cu capacități muzicale și vocale deosebite se prevăd ore de canto și dirijat coral (nu mai mult de 3 ore la o clasă) și câte o oră adăugător de instrument individual la fiecare elev.
18. În cadrul procesului de activitate al liceului cu profil muzical-coral se creează condiții și se respectă specificul procesului de studiu ce țin de: concertele

academice la jumătate de an; colocviul tehnic la instrumentalisti; testările tehnicii vocale a elevilor; concerte de bilanț. Participarea colectivelor artistice în diverse concerte, spectacole publice și televizate, înregistrări în studiourile Radioului și TV naționale, schimb de colective artistice, participări la concursuri, festivaluri, sărbători corale republicane și internaționale.

19. Liceul cu profil muzical-coral este obligat să dispună de cabinete pentru disciplinele muzicale: clase corale, clase pentru orele individuale, clase specializate pentru solfegiu și teoria muzicii, sală de festivități cu scenă. Remunerarea pentru administrarea cabinetelor se face la limita numărului general de cabinete de studiu, a școlilor medii de cultură generală, gimnaziilor și licee.
20. Liceul cu profil muzical-coral este obligat să dispună de o bază tehnico-materială bine dotată pentru activitatea eficientă și îndeplinirea curriculumului școlar în clasele cu profil: instrumente muzicale, aparatură audio și video corespunzătoare, fonomateriale didactice și literatură muzicală, aparatură de înregistrări a vocilor copiilor. Procurarea se face în limita alocațiilor prevăzute pentru instituția dată de către Ministerul Educației și Științei, de către organele administrației publice locale din contul sponsorizărilor și donațiilor făcute de către părinți.
21. Biblioteca liceului cu profil muzical-coral este completată și cu literatura de profil (muzicală).
22. Liceul cu profil muzical-coral, întreține legături de creație cu instituțiile de învățământ de profil, Uniunii de creații, colective artistice și profesioniste.
23. Elevilor din clasele muzical-corale, care au susținut cu succes examenele de absolvire la obiectele de profil li se înmânează certificate de absolvire după 9 ani de studiu.

IV. Personalul didactic, organele administrative și alt personal al liceului cu profil muzical-coral.

24. Întreaga activitate al liceului cu profil muzical-coral este dirijată de către Directorul liceului numit în funcție conform normelor de vigoare.
25. Directorii adjuncți responsabili de profil al ciclului specializat, profesorii de la clasele muzical-corale fiind coordonate cu directorul artistic, sunt numiți în ordinea stabilită.
26. Liceul cu profil muzical-coral, în care învață nu mai puțini de 50 de elevi la specialitatea respectivă, se introduce suplimentar unitatea de director adjunct pentru disciplinele de profil, care este responsabil de nivelul de predare a disciplinelor din cadrul ciclului special, conform profilului școlii, fiind prevăzut 0,5 din salariul cu un număr de până la 5 clase muzical-corale, iar cu 5 și mai multe clase – un salariu.

În funcțiile sale sunt stabilite următoarele obligațiuni:

Dirijează cu procesul de instruire a catedrei muzical-corale, este responsabil de îndeplinirea curriculumului școlar la disciplinele de profil (solfegiu, teoria muzicii, istoria muzicii, dirijat coral și studiul unui instrument muzical).

Elaborează planul instructiv-educativ a catedrei muzical-corale și dirijează cu realizarea lui.

Dirijează cu activitatea științifico-metodică la catedră și este responsabil de activitatea secțiilor metodice și realizarea planurilor de activitate.(planificarea și desfășurarea lecțiilor deschise, propagarea metodelor avansate și schimb de experiență a profesorilor de la catedră. Dirijează cu perfecționarea cadrelor didactice, cu susținerea gradelor didactice și confirmarea lor, cu ajutorul metodic acordat tinerilor specialiști, cu folosirea materialelor didactice în procesul de instruire, formarea claselor și ungherașilor metodice).

Poartă responsabilitate de planificarea și desfășurarea testelor de evaluare a elevilor. Dirijează cu desfășurarea examenelor de promovare și absolvire. Formează comisiile de examinare care sunt coordonate cu administrația liceului.

Este responsabil de evidența documentației la catedră (completarea proceselor verbale a testelor de evaluare a elevilor, a examenelor de promovare și absolvire, a consiliilor profesionale) de evidența și completarea cataloagelor.

Duce evidența restanțelor și lichidarea lor.

Realizează la timp orarul lecțiilor la disciplinele de profil și este responsabil pentru respectarea lui.

Completează la timp tabelul evidenței activității profesorilor. Dirijează cu înlocuirea orelor la catedră.

Este prezent la adunările de părinți cu informație, analiză, propuneri, recomandări în problema creșterii continuă a procesului de instruire și educație.

Prezintă informație cu analiză metodică – științifică, cu propuneri, recomandări despre activitatea instructivă la catedră, despre realizarea curriculumului la obiectele de profil, a planului de învățământ și individuale. Analizează activitatea secțiilor metodice, realizarea planurilor de activitate, a lecțiilor deschise desfășurate, a testelor de evaluare și a examenelor de promovare și absolvire.

27. Liceul cu profil muzical-coral, în care numărul participanților colectivelor corale este de cel puțin 80 de elevi, se introduce unitatea de director adjunct pentru educația muzicală, întrunind funcția de director artistic și dirijor al corului mare (cl. V-a – IX-a) de concert.

- Directorul adjunct pentru educația muzicală este responsabil de nivelul de predare a disciplinelor ciclului vocal la catedra muzical-corală, de dezvoltarea capacităților creative a elevilor, de organizarea și desfășurarea activității colectivelor artistice a catedrei (corale, ansambluri instrumentale, orchestre, soliști vocaliști și instrumentalisti) precum și de nivelul lor artistic.
- Este responsabil de întregul proces de activitate, organizatoric și de creație a catedrei muzical-corale.
- Elaborează planul anual de activitate a catedrei și dirijează cu realizarea lui.
- Dirijează cu procesul de activitate a corpului didactic al catedrei și respectarea normelor statutului liceal. Împreună cu administrația liceului creează condiții optime pentru desfășurarea activității lor.
- Dirijează cu ședințele consiliului profesoral și a volantelor la catedră.

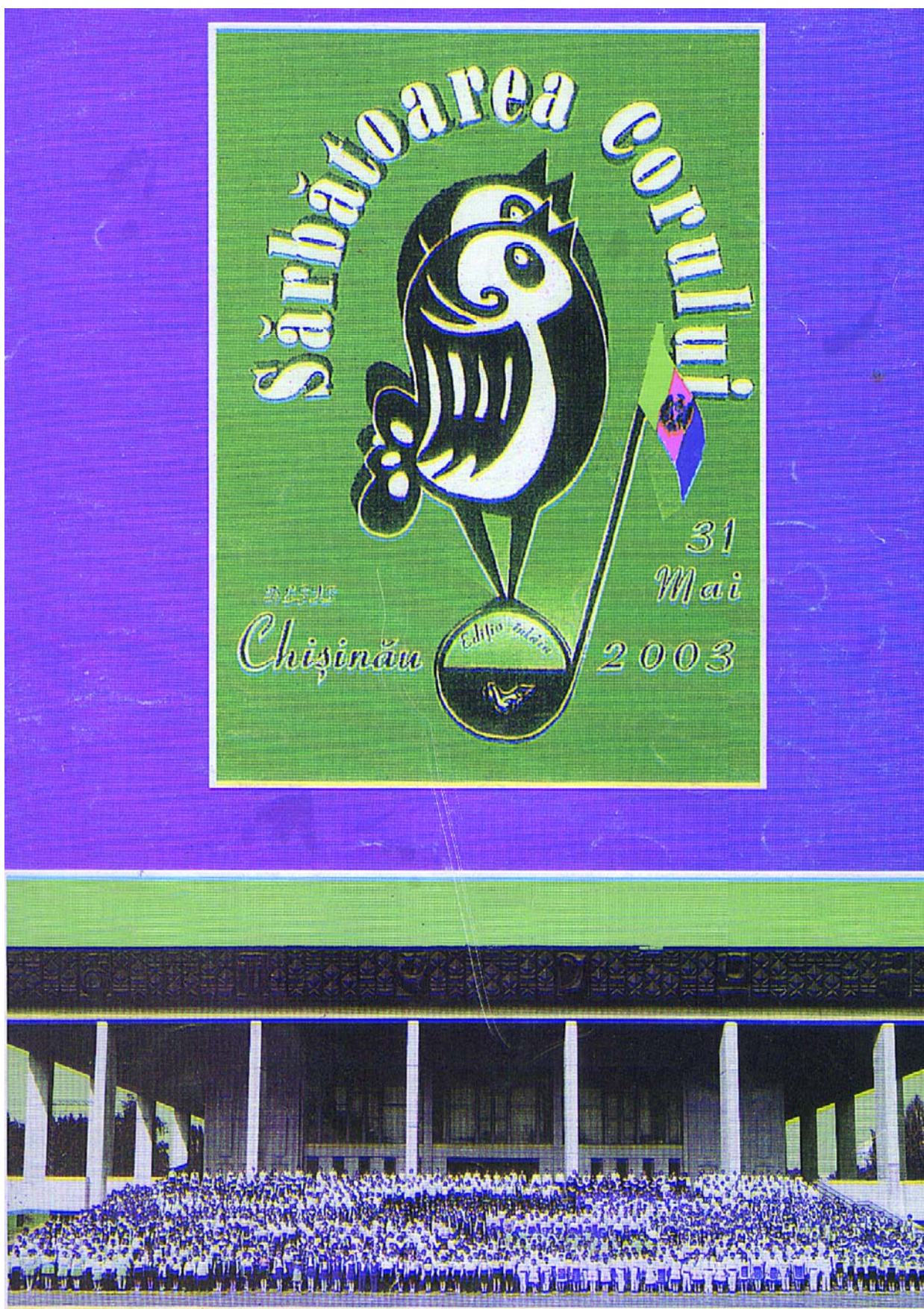
- Este responsabil împreună cu administrația liceului de completarea claselor muzicale cu elevi care corespund normelor respective. Dirijează cu desfășurarea completării și cu înmatricularea în clasa I-a a copiilor cu aptitudini muzical-vocale.
 - Dirijează cu repartizarea sarcinilor didactice pentru profesorii de la catedră, tarifarea orelor și repartizarea elevilor pentru studierea unui instrument muzical.
 - Recomandă administrației liceului cadrele didactice pentru completarea locurilor vacante de la catedră și eliberarea lor din funcție.
 - Duce lucrul educativ cu elevii, părinții și cu profesorii de la catedră. Convoacă adunări de părinți în clasele muzicale, în grupe corale, pe catedră. Desfășoară discuții individuale și face recomandări.
 - Conlucrează cu comitetul de părinți de la catedră în rezolvarea problemelor cotidiene a catedrei, de organizarea și îmbunătățirea procesului instructiv – educativ.
 - Împreună cu administrația, aduce aportul la îmbunătățirea bazei tehnico-materiale a catedrei: procurarea instrumentelor muzicale și reparația lor, costumelor de concert, literaturii muzicale, aparaturii necesare pentru activitate.
 - Este responsabil de eficacitatea activității corpului didactic de la catedră și a performanței lui, de crearea unui microclimat favorabil de activitate.
 - Dirijează cu activitatea extrașcolară la catedră, cu participarea la concursuri și festivaluri republicane și internaționale, la concerte festive și manifestări culturale, emisiuni radiofonice și concerte televizate. Organizează și desfășoară tradiționalele concerte de bilanț a catedrei.
 - Organizează deplasări de creație și schimb de colective artistice .
 - Ia decizii în orice problemă referitoare la activitatea catedrei muzical-corale, fiind coordonate în prealabil cu administrația liceului.
 - Menține relații cu uniunile de creație din republică cu instituțiile de profil și cele cu statut similar.
 - Prezintă informație și face analiza ciclului vocal de instruire, face bilanțul activității organizatorice și de creație a catedrei, a activității extrașcolare și a realizării planului de activitate.
28. Sarcina de studiu a directorilor adjuncți responsabili de profil, reiese din specificul deosebit al activității catedrei muzical-corale și nu depășește numărul de ore programate în planul-cadru de învățământ pentru grupa corală care o dirijează. Doi specialiști – dirijori la aceeași grupă corală nu se admite.
29. În liceul cu profil muzical-coral, se introduce unitatea de acompaniator – concertmaistru din calculul un salariu la 20 de ore pe săptămână. Numărul de salarii de concertmaistru se determină după numărul de ore la disciplinele din cadrul ciclului special, ce necesită acompaniment muzical prevăzute de planul de învățământ.
30. În liceul cu profil muzical-coral se introduce unitatea de laborant, în funcția căruia intră obligațiile: de a pregăti cabinetele pentru desfășurarea lecțiilor din ciclul special (păstrarea curățeniei, pregătirea materialelor didactice și fonomaterialelor, menținerea instrumentelor în situație bună de exploatare, multiplicarea partiturilor

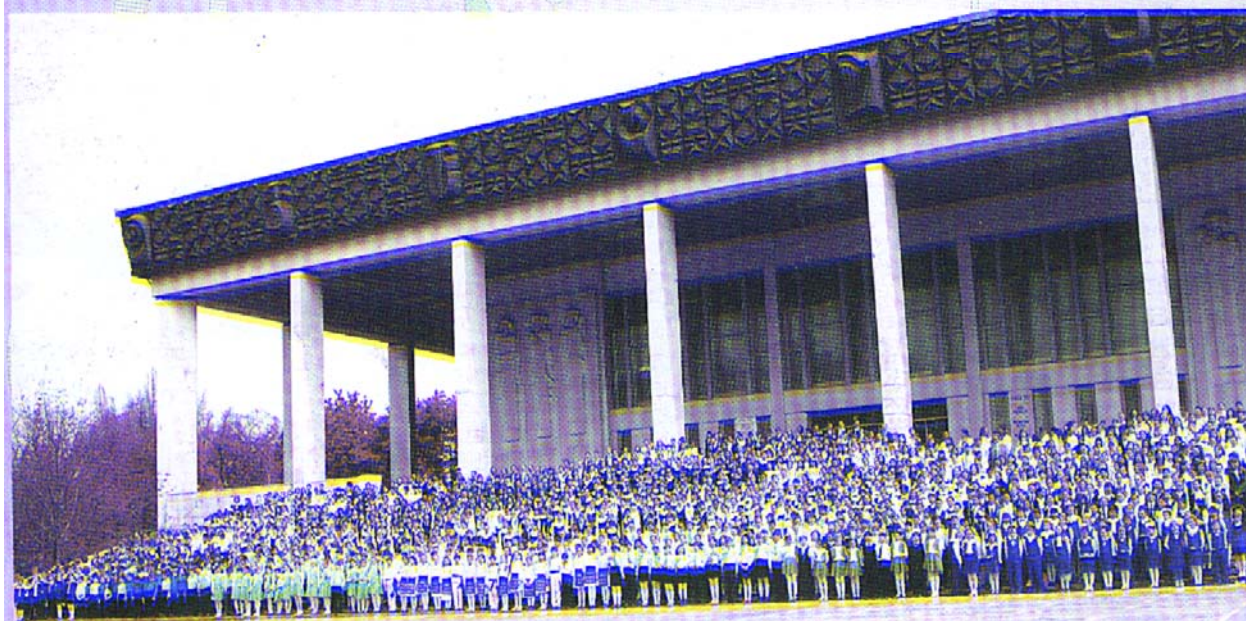
- și partițiilor corale și păstrarea lor). Duce evidența instrumentelor muzicale, de reparația și păstrarea lor. Este responsabil de păstrarea costumelor de concert a catedrei muzical-coral. Participă cu colectivele corale la desfășurarea concertelor, avînd grijă de aspectul estetic al lor în scenă. Are grijă de completarea catedrei cu literatură muzicală și metodică necesară, cu materiale didactice și fonomateriale.
31. În liceul cu profil muzical-coral se introduce unitatea de acordor de instrumente muzicale, în funcția căruia intră acordarea instrumentelor și reparația lor (la un număr nu mai mic de 20 de instrumente).
32. Corpul didactic ce predau disciplinele din cadrul ciclului special în liceele cu profil muzical-coral își perfecționează calificarea la cursuri specializate, seminare organizate de către instituțiile de reciclare a cadrelor didactice, precum și în cadrul secțiilor metodice a instituțiilor specializate în acest domeniu.

Bazat pe directiva din 21.03.90, nr. 03/268 a Direcției orășanești de învățămînt, despre măsurile privind îmbunătățirea educației estetice a elevilor.
(Culegere de directive și materiale metodice nr. 4 - 1990).

Приложение 3.

Афиши





**Direcția Generală Educație,
Tineret și Sport a Consiliului Municipal
Chișinău.**



Ediția a III - a Sărbătorii Corului.



Приложение 4.

Рукописные нотные материалы неизданных хоровых сочинений, рекомендованных
для исполнения детьми

Casa ta Marian Stăncea
VERS. Radmila Popovici-Paraschiv

1 67

Maestoso e molto espressivo

5 Pri-veş-te, e ce rul al-bas-tau

9 Domneas-că se ni-nul me-reu 2 Im-beş-te se-ap

12 Rin-de un as-tru lu ceas-că în nu-me-le tau

piu f

15 Te ui-tă, e ver-de cîm-pi-a vem coa-ce și

18 pîi-ne-a a-poi As-cu-ță în jur ar-mo-ni-a

21 e bi-ne a-ca-să la noi

poi cresc.

24 Lu-me, lu-me nu ui-ta as-ta es-te

27 ca-sa ta! sa pa-zim a-cest Pa-mint al iu-bi-rii

31 lea-gan sfint Lu-me, lu-me dul-ce fii pen-tru dra-gii

35 tãi co-pii Azi și mîi- ne vom cîm-ta ti-e Pa-ce-n

39 ca-sa ta! ti-e Pa-ce-n ca-sa ta!

3. Coda

ta.

18. (tremolo)

sf

MS/ta

3. ТРАЧ

"АБ ГЛУМЭ"

ПРЕДУКРАБЕ ПЕНТРУ КОР

ДЕ КОПИИ „а сафелла“ пб 2-3 ВОРБ.

МЕЛОДИЕ ПОПУЛАРЕ.

ВЕРСУРЬ ПОПУЛАРЕ.

-19862-

Viro

mp

f

mp

фрае берге сугъ ге дау-гэ, сугъ ге дау-гэ, сугъ ге дау-гэ

фрае берге

Meno mosso

f *A tempo*

фрае берге на кунотра

Meno mosso

у-гэ-гэ, у-гэ-гэ, у-гэ-гэ у-

Piu mosso (et accelerando poco a poco)

p *mp*

фрае берге на кунотра

-гэ-гэ сугъ ге дау-гэ

f *Tempo I* *pp* *Piu mosso*

у-гэ-гэ, у-гэ-гэ

ме-ге кунотра

poco a poco accelerando

Handwritten musical score for the first system. The treble staff contains the melody with lyrics: -на'и по-а-фарт, кытеинова ра чэ де варт о торк мчы. The bass staff contains the accompaniment with lyrics: Шеге кы те на'и по а-тэ о торк мчы не не. The tempo marking "poco a poco accelerando" is written above the staff.

Handwritten musical score for the second system. The treble staff contains the melody with lyrics: -не не-а-фарт, кы-те-инова ра чэ де уаинэ шеге'и поз ка. The bass staff contains the accompaniment with lyrics: -фа-рт кытеинова-ра чэ де уаинэ, шеге'и поз, би.

Handwritten musical score for the third system. The treble staff contains the melody with lyrics: о кукладэ. The bass staff contains the accompaniment with lyrics: поз. The tempo marking "Sostenuto" is written above the staff.

Handwritten musical score for the fourth system. The treble staff contains the melody with lyrics: о кукладэ. The bass staff contains the accompaniment with lyrics: поз. The tempo marking "Sostenuto" is written above the staff.

3. ТРАУ.

МЭН, СТЭЖАРУЭ "

берсүрө

1984

Moderato

mp

Мѡи, сѣжа руне, Мѡи, сѣ-жа руне

Мѡи, сѣжа руне, Мѡи, сѣжа руне

Мѡи, сѣжа руне, Мѡи, сѣжа руне

Мѡи, сѣжа руне, Мѡи, сѣжа руне

ѣ дружины дружины

дружа-ре е о сѣи

Мѡи, сѣжа руне

Мѡи, сѣжа руне

ѣже, саре, сѣжи мѡи

Кѡи сѣ-ле

Мѡи, сѣжа руне

Мѡи, сѣжа руне

Мѡи,

Мѡи,

Мѡи,

1. 2.

2

кэ куче ере-ле кэ куче ере-ле веро, кэ куче

мэй, ере-жаруе мэй, ере-жаруе, мэй, ере-жаруе

3.

кэ куче ере-ле веро, кэ куче

жаруе мэй, ере-жаруе, мэй, ере-жаруе

сережаруе мэй, мэй

мэй, ере-жаруе сережару-ле, сережару-ле, сережаруе

1. Ёе фрумоаст-и фрунза та,

Мэй, сѣхажуе,
фиекаре е о сѣз,
Мэй, сѣхажуе,
Гие оаре сѣ фѣ сѣс,
Мэй, сѣхажуе,
Кѣ җу-с сѣне верзѣ, кѣ җу-с,
Мэй, сѣхажуе.

2. Ёе рѣтай сѣзѣ им уиброс

Мэй, сѣхажуе,
Кѣ бѣвѣ паре-ук җор де жос,
Мэй, сѣхажуе,
Гие оаре сѣ фѣ сѣс,
Мэй, сѣхажуе,
Кѣ адитѣ җорѣ верзѣ җу-с
Мэй, сѣхажуе.

3. Ёе фрумоаст-и фрунза та,

Мэй, сѣхажуе,
фиекаре е о сѣз,
Мэй, сѣхажуе.
Җибодатѣ оу җ'амѣ верѣ,
Мэй, сѣхажуе,
Ка сѣ кадѣ җор сау сѣз,
Мэй, сѣхажуе.

З. Ткач
З. Ткач

"Платье ветра"

стихи М. Колосовой

— 2005 —

marziale
Allegretto

mp

На о-ну-ке

ро-чи-гы зе-ле-май в-рас, коз-га о-на во владу сна

mf

Пла-чем ве-тер, жаждо-мие е-го-мие бо-ме ке-за-

-1-

-зюх-ша-в ве-ща, Пла-тей ве-шер; жа-лобные сто-и

бо-ли на-за-пох-ша-в ве-ща. И ве-ща-ет ра-

-да-ли действах не-сей в ирри-ра-ных об-я-в-ля-х ти-ши-ны

-2-

mp
Бу-ду-ще-е со-тен ко-ле-е-е жер-твы не-по-

mf
Бу-ду-ще-е со-тен ко-ле-е-е

же-рт-вы не-по-ви-ны-е вей-ны

spb

mp

и бы ке не-

жарь в шубою две свежи со-ком вspanваз вейво

А привнузь к груди счастливой ма-лоси дна кайерой

-4-

Handwritten musical score for the song "Солнечный свет" (Sunlight) by A. Varshavsky. The score is written on ten staves, with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in Russian. The score includes dynamic markings like "f" and "sp", and articulation marks like accents and slurs. The page number "-5-" is at the bottom.

де-ти-Солнца свет, А прии-дут к грю-ди счастливой ма-мы

для которой дети-Солнца свет и в день скорби

в каждом Божьем храме, где их гу-ли-а-ангелочков раи

-5-

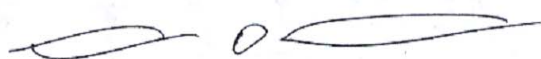
[illegible]

1. На опушке рощицы зеленой
В час, когда она во власти сна,
Негаснущий ветер; — жалобные сны } *bis*
— Боги нездольная вина

2. И встает рдани детских тем
В призрачных обаяньях тишины
Будущее сотеи поколений — } *bis*
Жертвы невоинные войны

3. Им бы не лежать в глубокой яме
Свежим соком вснаивая ветвь,
А прильнуть к груди счастливой мамы, } *st*
Для которой дети — Солнца свет

4. И в день скорби в каждом Божьем храме,
Где из души — ангелов рой,
Свечи зажегши, детей ползком } *bis*
Мир кланясь хранить, без крови войн



Melodie populară

Prelucrare pentru voci
egale V. Creangă

VERS. V. CREANGĂ

G R A I D E P A C E

1. 2. 3.

Ia mai zi-i bă- ci - e, zi-i măi Ia mai zi-i bă di-e

4. 5. 6.

Co - dru-le străbune, Cântăne din frunză și la nai

7. 8. 9.

Pes- te tot pă-mîntul să ră- su-ne cîntul, Să ră-sune-al nos-tru

10.
grai

11.
Ia mai zi-i bă-di-e, cod-ru-le străbune

12.
Ia mai zi-i bă-di-e zi-i măi

13.
Cântă-ne din frunză și la nai

14.
Pes-te tot pă-mântul

15.
Cân-tă-ne la nai, la frunză și la nai Pes-te tot ră-

16.
să ră-su-ne cântul, Să ră-suneal nostru grai.

17.
su-ne cântul și al nos-tru grai

18.
grai

19. Grai de pa-ce, grai de pa-ce Gra-iul nos-tru dul-ce

20. Sa ră-su-ne pân la ste-le

21. Fine

22. Inn de pace și de dor dor, de pace și de dor.

28. Căci l-am moș-le-nit sub soa-re lo- go - dit cu-o ho-ră-n floare

29. Aa- - - - -

30. Ce-o-nvârtim cu foc și le-gă-mânt și le-gă-mânt

31. le-gă-mânt

32. Pen-tru dă-ru-i-re, pen-tru pri-mă-veri se-ni-ne

33. ne - - - - - mu - - - - - ri -

34. Pen-tru ne-mu-ri-re pe pă-mânt

35. re pe pă-mânt, ne-mu-ri-re pe pă-mânt

36. De la za-re-n soa-re, Ca la săr-bă-toa-re,

37. Ho-ra iar ne-a-du-nă, Azi înt-r-o cu-nu-nă

38.

39.

41. Mă - na dați fier - bin - te, Pa - sul în - na - in - te

42. Să in - trăm în ho - ră, hai la joc in ho - ră să in - trăm

43. Ho - ra so în - tin - dem, Pla - iul să - l cup - rin - dem

44. Ia - ra so

45. joc

46 Gă-n țăr nîm în ca - le Sto-luri de co-coa - re

48 Prun-cii să ne creas- că. Gra - iul să-ndră - Geas - că

50 Că tră - iască-n pa - ce și no- roc Tră-iasă-n pa-ce și no-roc

51

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшаяся, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Шимбарёва Анна

19.04.2012

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat, sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Șimbariov Ana

19.04.2012

CURRICULUM VITAE

Шимбарёва Анна

Дата и место рождения: 29 декабря 1970 года, г. Григориополь, Молдова.

Образование:

2004 – 2008, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кафедра истории музыки и фольклора, Докторантура. *Кишинэу, Республика Молдова.*

1996 – 1998, Академия музыки им. Г. Музическу. Кафедра хорового дирижирования, Ассистентура стажировка. *Кишинэу, Республика Молдова.*

1990 – 1995, Академия музыки им. Г. Музическу. Специальность *Хоровое дирижирование*. Диплом дирижера академического хора. *Кишинэу, Республика Молдова.*

1986- 1990, Музыкальное училище. Диплом дирижера хора. *Тирасполь, Республика Молдова.*

Профессиональная деятельность:

1993 – 1996, Академия музыки им. Г. Музическу. Концертмейстер на кафедре хорового дирижирования. *Кишинэу, Республика Молдова.*

1996 – по настоящее время, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Старший преподаватель кафедры хорового дирижирования. *Кишинэу, Республика Молдова.*

1996 – по настоящее время, Средняя школа № 85. Художественный руководитель классов с музыкально-хоровым профилем. *Кишинэу, Республика Молдова.*

Научная деятельность:

Историческое и теоретическое музыковедение, проблемы национального музыкального искусства.

Участие в международных конференциях:

Calitatea educației: teorii, principii, realizări. Conferința Științifică Internațională; 30-31 octombrie, 2008. *IȘE, Кишинэу, Республика Молдова.*

Învățământ artistic – dimensiuni culturale. Conferința Științifică Internațională; 10 aprilie, 2009. *АМТАР, Кишинэу, Республика Молдова.*

Creația muzicală din RM: realități și perspective. Conferința Științifică Internațională; 28-29 octombrie, 2011. *АМТАР, Кишинэу, Республика Молдова.*

Опубликованные научные работы:

8 научных статей, 1 материалы международной научной конференции.

Контактные данные:

Ул. Гренобля, 159/7, кв.3,

Мун. Кишинэу 2019

Республика Молдова

тел. дом. 248354

моб. 079563965

e-mail: simbariovana@mail.ru